

WEIMARER BEITRÄGE

ZEITSCHRIFT FÜR LITERATURWISSENSCHAFT, ÄSTHETIK
UND KULTURWISSENSCHAFTEN

1

2015

61. Jahrgang

Uwe Hentschel 1750–1770: Ein »goldenes« Zeitalter der deutschen
Literatur? ■ *Dietmar Voss* Ohnmächtige Souveränität – Zur Figur des
Antihelden ■ *Armin Weber* Zur Funktion des Erzählens in Eva Menasses
Werken ■ *Leopold Federmair* Hiromi Kawakamis Roman »Manazuru«
■ *Yeon Jeong Gu* Figurationen des Posthumanen bei Christian Kracht
■ *Roman Halfmann* Die Sorge des Systemadministrators

Passagen Verlag

Begründet von Louis Fūrberg und
Hans Günther Thalheim im Auftrag
der Nationalen Forschungs- und
Gedenkstätten der klassischen
deutschen Literatur in Weimar

Herausgegeben von Peter Engelmann
gemeinsam mit Michael Franz und
Daniel Weidner

Gefördert vom Bundesministerium
für Wissenschaft und Forschung und
vom Bundeskanzleramt der Republik
Österreich sowie mit Unterstützung des
Zentrums für Literatur- und Kultur-
forschung Berlin

Verlag: Passagen Verlag GmbH, Wien;
Walfischgasse 15/14, A-1010 Wien,
Telefon: (01) 513 77 61,
Telefax: (01) 512 63 27.
E-Mail: office@passagen.at
<http://www.passagen.at>

Redaktion: Martina Kempfer,
Claudia Hein
Redaktionsanschrift:
Schützenstraße 18
D-10117 Berlin
Telefon: (030) 20192-460
Telefax: (030) 20192-154
E-Mail: weimarer.beitraege@passagen.at

Die Zeitschrift erscheint vierteljährlich.
Der Jahresabonnementspreis
(für 4 Hefte à EUR 20,-)
beträgt EUR 80,-,
der Studentenabonnementspreis EUR 56,-
und der Einzelheftpreis EUR 22,-,
jeweils zuzüglich Versandkosten.

Bestellungen von Abonnements oder
Einzelheften direkt bei jeder guten
Buchhandlung oder beim Passagen
Verlag.

Zuschriften zum Inhalt sind an die Re-
daktion (weimarer.beitraege@passagen.at),
solche zum Bezug direkt an den Verlag
(vertrieb@passagen.at) zu richten.

Beiträge bitten wir als Word- bzw. RTF-
Datei einzureichen.

Inhalt

<i>Uwe Hentschel</i> 1750–1770: Ein »goldenes« Zeitalter der deutschen Literatur?	5
<i>Dietmar Voss</i> Ohnmächtige Souveränität. Zur Figur des Antihelden im Kontext der Moderne	23
<i>Armin Weber</i> »Jedes einzelne Bild nur ein Mosaikstück«? Zur Funktion des Erzählens in Eva Menasses Werken	46
<i>Leopold Federmair</i> Das Spiel von Nähe und Ferne. Hiromi Kawakamis Roman »Manazuru« in interkultureller und intermedialer Perspektive ..	63
<i>Yeon Jeong Gu</i> Figurationen des Posthumanen in Christian Krachts Roman »Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten«	92
<i>Roman Halfmann</i> Die Sorge des Systemadministrators. Franz Kafkas Aktualität im Zeitalter der Big Data	111

Diskussion - Rezensionen

<i>Nana Badenberg</i> Treue Texte. Zu Stroemfelds Kafka-Reprints und der neuen Basler Nietzsche-Ausgabe	135
<i>Kay Wolfinger</i> Carlos Spoerhase (Hg.): Text + Kritik 204: Sibylle Lewitscharoff	137
<i>Anna Brixia</i> Kai Sina: Sühnewerk und Opferleben. Kunstreligion bei Walter Kempowski	141
<i>Martin Tremel</i> Hermann Hake: von denen ich weiß. Wahrnehmungen eines Literaten	144
<i>Hans-Joachim Hahn</i> Simone Schröder, Ulrike Weymann und Andreas Martin Widmann (Hg.): »Die vergangene Zeit bleibt die erlittene Zeit.« Untersuchungen zum Werk von Hans Keilson	148
<i>Urte Helduser</i> Tanja Nusser: »Wie sonst das Zeugen Mode war«. Reproduktionstechnologien in Literatur und Film	152
<i>Johannes Steizinger</i> Nitzan Lebovic: The Philosophy of Life and Death. Ludwig Klages and the Rise of a Nazi Biopolitics	156

Herausgeber

Peter Engelmann (Wien)

gemeinsam mit *Michael Franz* (Berlin) und *Daniel Weidner* (Berlin)

Wissenschaftlicher Beirat

Alexander W. Belobratow (St. Petersburg), *Helmut Galle* (São Paulo), *Willi Goetschel* (Toronto), *Dirk Kemper* (Moskau), *Harro Müller* (New York), *Anne-Kathrin Reulecke* (Graz), *Ritchie Robertson* (Oxford), *Klaus R. Scherpe* (Berlin), *Monika Schmitz-Emans* (Bochum), *Céline Trautmann-Waller* (Paris), *David Wellbery* (Chicago)

Autoren dieses Heftes

Badenberg, Nana – Pilgerstr. 45, CH-4055 Basel

Brixa, Anna – Neue Bahnhofstraße 29, D-10245 Berlin

Federmaier, Leopold, Dr. – Hiroshima-University, Faculty of Letters,
Kagamiyama 1-2-3, Higashihiroshima-shi 739-8522, Japan

Gu, Yeon Jeong, Dr. – Chung-Ang University, DAAD Center for German and
European Studies, 84 Heukseok-ro, Dongjak-gu, Seoul, Südkorea

Hahn, Hans-Joachim, Dr. – RWTH Aachen, Lehrstuhl für Allgemeine
Literaturwissenschaft und Neuere Deutsche Literaturgeschichte,
Templergraben 55, D-52056 Aachen

Halfmann, Roman, Dr. – Kaiserstraße 19a, D-55116 Mainz

Helduser, Urte, PD Dr. – Philipps-Universität Marburg, Institut für Neuere
deutsche Literatur, Wilhelm-Röpke-Str. 6a, D-35039 Marburg/Lahn

Hentschel, Uwe, Prof. Dr. – Dahmestraße 115, D-16341 Panketal

Steizinger, Johannes, Dr. – ERC Projekt »The Emergence of Relativism«,
Institut für Philosophie, Universität Wien, Universitätsstraße 7, A-1010 Wien

Treml, Martin, Dr. – Zentrum für Literatur- und Kulturforschung,
Schützenstraße 18, D-10117 Berlin

Voss, Dietmar, PD Dr. – Sonnenallee 94, D-12045 Berlin

Weber, Armin, Dr. – Weisestraße 58, D-12049 Berlin

Wolfinger, Kay, Dr. – Burgweg 25, D-87527 Sonthofen

Redaktionsschluss: 30. April 2015

Uwe Hentschel
**1750–1770: Ein ›goldenes‹ Zeitalter
der deutschen Literatur?**

Als Franz Horn, Vorreiter einer modernen Literaturgeschichtsschreibung, 1824 nach einer angemessenen Bezeichnung des Zeitraums zwischen 1750 und 1770 suchte, erinnerte er seine Leser daran, dass diese Jahre unlängst noch als das »goldene Zeitalter der deutschen Literatur«¹ bezeichnet worden waren. Dessen Schriftsteller – so Horn bereits 1805 – hätten einen wichtigen Beitrag zum »Wiederaufblühen und der Reife unserer Literatur«² geleistet.³ Genauso sahen es bis in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts hinein zahlreiche Literaturhistoriker. Karl Herzog bilanziert 1831 die »Selbständigkeit der National-Literatur« unter der Überschrift »Von der Mitte des 18ten Jahrhunderts bis auf unsere Zeit«;⁴ für Christian Georg Friedrich Brederlow beginnt das »classische Zeitalter der deutschen Literatur« in der »Mitte des 18. Jahrhunderts«;⁵ für Werner Hahn setzt die »Zeit der klassischen Vollendung der deutschen Poesie« mit »Klopstock 1748«⁶ ein, Karl Gustav Helbig periodisiert »vom zweiten Viertel des 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart«;⁷ Joseph Hillebrand spricht von einer »nationalliterarischen Reformation unter Lessing«,⁸ was zugleich »der Anfang ihrer klassischen Wiedergeburt«⁹ gewesen sei, und Heinrich Laube sieht mit Lessing gar »diejenige Literatur, welche man die klassische nennt«,¹⁰ beginnen.¹¹

Was hier immer wieder wie eine zusammenhängende Periode erscheint,¹² die ausgehend von der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts bis zu seinem Ende reicht, sollte schon bald zu einem mehrstufigen Entwicklungsmodell ausdifferenziert werden,¹³ an dessen Ende die Weimarer Klassik steht – als mondäner Gipfel, der einen großen Schatten werfen wird auf die vermeintlichen Niederungen der Literaturlandschaft.

Maßgeblich dazu beigetragen, dass die Literatur zwischen 1750 und 1770 an Wertschätzung verlor, hat der linksliberale Georg Gottfried Gervinus, der 1836, vier Jahre nach Goethes Tod, den ersten Teil einer umfangreichen Literaturhistorie, die *Geschichte der poetischen Nationalliteratur der Deutschen*, vorlegte und damit zum (Mit-)Begründer dieser Disziplin avancierte.¹⁴ Er macht keinen Hehl daraus, welchen zeitgenössischen Interessen seine Schrift verpflichtet ist, nationalen und liberalen Ideen, die sich nach seiner Meinung in der deutschen Klassik idealiter Ausdruck verschafft hatten und nun ihrer

politischen Umsetzung harrten: »Wir wollen nicht glauben, daß diese Nation in Kunst, Religion und Wissenschaft das größte vermocht habe, und im Staate gar nichts vermöge.«¹⁵

Gervinus sieht für das 18. Jahrhundert zwei gewichtige Zäsuren vor. Mit Johann Christoph Gottsched und den Schweizern Bodmer und Breitinger beginne zunächst die »Regeneration der Poesie unter den Einflüssen der religiösen und weltlichen Moral, und der Kritik«.¹⁶ Diese Periode komme am Ende der sechziger Jahre des 18. Jahrhunderts zu ihrem Abschluss.¹⁷ Im Unterschied zu den oben aufgeführten Literarhistorikern des 19. Jahrhunderts schloss Gervinus die Literatur zwischen 1750 und 1770 aus der zweiten Etappe, die im engeren Sinne eine Vorstufe zur Klassik bildet, aus. Er bestimmt diese zweite als »Periode der Originalgenies«, die den »Umsturz der konventionellen Dichtung durch Verjüngung der Naturpoesie«¹⁸ herbeigeführt hätten. An der Relevanz, die dieser Markierung zukommt, lässt Gervinus keinen Zweifel: »Das Jahr 1768 bedeutete für die Geschichte der Umwälzungen in unserer Poesie ungefähr das, was das Jahr 1789 für die politische Revolution in Frankreich war.«¹⁹

Die fünfbandige *Geschichte der poetischen National-Literatur der Deutschen*, die vom Autor selbst mit einem gewissen Alleinstellungsanspruch versehen wurde,²⁰ kann in ihrer Wirkmächtigkeit gar nicht überschätzt werden; bereits nach zehn Jahren erschien sie in dritter Auflage. Mit der Fixierung auf die »Originalgenies« und die Weimarer Klassiker wurden fortan bestimmte literarische Erscheinungen im zeitlichen Vorfeld an den Rand gedrängt, vergessen bzw. mit Bezug auf die Gipfelleistungen von Schiller und Goethe abgewertet.²¹ Das Ergebnis war »eine Geschichtsschreibung der Sieger«,²² die die literaturhistorische Forschung bis heute in Verlegenheit bringt; ein Ausdruck dessen ist auch, dass man sich noch immer nicht hat einigen können, wie man den Zeitraum zwischen 1750 und 1770, einen Höhepunkt der Aufklärung nach ihrer frühen Phase, benennen soll. Er stehe »unter dem Einfluss heterogener Faktoren« und lasse »sich nicht einem einzigen Leitbegriff unterordnen«, schreibt Peter André Alt in seinem germanistischen Lehrbuch *Aufklärung*.²³ Autoren, die diese Zeit miterlebt und -gestaltet haben, und die ihnen folgenden zwei bis drei Generationen waren entschlossener: Sie nannten diesen Abschnitt das »goldene« Zeitalter der deutschen Literatur, eine Festschreibung, an die sich Franz Horn 1824 noch zu erinnern wusste, die aber schon bald völlig in Vergessenheit geriet.

Der erste Beleg findet sich bei dem Schweizer Autor Leonhard Meister, einem Schüler Bodmers und Breitingers, der 1777 in seinen *Beyträgen zur Geschichte der deutschen Sprache und National-Litteratur* ein »solches goldenes Zeitalter«, beginnend in der »zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts«, ausmachte: »Eine Menge vortrefflicher Schriftsteller entstanden [sic] in allen Provinzen.«²⁴

Was sich hier etwas unbeholfen Ausdruck verschafft, wurde auch außerhalb der Schweiz bestätigt. So schrieb bereits Johann Christoph Dommerich 1758 in einem *Entwurf einer Deutschen Dichtkunst zum Gebrauch der Schulen*: »In unsern Tagen hat die deutsche Poesie eine solche Höhe erreicht, als sie noch nie gehabt.«²⁵ Und zehn Jahre später postuliert Michael Huber, »daß eben dieser Zeitpunkt die größten deutschen Dichter und Originalgenies hervorgebracht habe.«²⁶

In diesem Zusammenhang werden immer wieder Salomon Geßner, Klopstock, Wieland, die Bremer Beiträge, insbesondere Gellert, und Lessing genannt. Es sind die herausragenden Autoren dieses ›goldenen‹ Zeitalters. Alle waren mit Arbeiten hervorgetreten, mit denen sie sich in der Querelle des anciens et des modernes auf die Seite der Neueren gestellt hatten. Lessing tat dies, indem er z.B. das »Bürgerliche Trauerspiel« beförderte (*Miss Sara Sampson*, 1755) und, sich gegen den französischen Klassizismus wendend, auf Shakespeare verwies (*Briefe, die neueste Literatur betreffend. Siebzehnter Brief. Den 16. Februar 1759*). Gellert hatte bereits zuvor in der Nachfolge von Destouches, Marivaux und La Chaussée Lustspiele wie *Das Loos der Lotterie* (1746) und *Die zärtlichen Schwestern* (1747) geschrieben, in denen der Bürger in seiner Lebenswelt agiert,²⁷ jedoch nicht, um ihn im Sinne der Ständeklausel dem Spott preiszugeben, sondern ihn nun mit seinen empfindsamen Tugenden zu zeigen. Indem Gellert auf diese Weise das Drama verbürgerlichte, verließ auch er die normierte Gattungstradition – eine Entscheidung, die er vehement verteidigte.²⁸ Salomon Geßner, heute kaum noch bekannt, war in der Hochzeit der Aufklärung unangefochten der Bestsellerautor im deutschsprachigen Raum – mit großer Ausstrahlung nach Frankreich.²⁹ Sein Erfolg, der zunächst auf der Veröffentlichung eines kleinen *Idyllen*-Bandes 1756 basierte, schien voraussehbar; boten doch die Texte, was zwischen 1750 und 1770 in ›vogue‹ war: Landleben-Dichtung für die Städter, Antike-Begegnung in der Theokrit-Nachfolge für die Gebildeten, zugleich die Erinnerung an adamitische Zeiten im Zeichen der Patriarchaden-Mode, mithin die Möglichkeit religiöser Erbauung, Figuren, die sich tugendhaft-empfindsam zeigten, und eine ›malende‹ Beschreibung von einer Natur, die an die schweizerische glauben ließ, welche im Zuge des einsetzenden Philhelvetismus zum Sehnsuchtsraum avancierte.³⁰ Und da war Wieland, der Bodmer-Schüler, der sich erst nach mehreren Jahren aus der Umklammerung des Zürcher Präzeptors befreit hatte³¹ und dann zu einer heiter-sinnenfrohen Dichtung (*Comische Erzählungen*, 1760) fand, in der sich antikes Denken und moderner Libertinismus verknüpften – und auch er begann sich Shakespeare zuzuwenden (*William Shakespeare*, 8 Bde., 1762–1766). Und da war Klopstock, der mit seinen ersten *Messias*-Gesängen nicht allein die Herausgeber der Bremer Beiträge 1747 verblüffte,³² denen Ton und Gehalt der Dichtung so einzigartig vorkamen, dass sie Gutachten einholten,

um die Gesänge beurteilen zu können. Klopstock war es auch, der in seinen freirhythmischen Oden (z. B. in der *Frühlingsfeier*) das strenge Metrum des Alexandriners sprengte und seine Zeitgenossen auf nationale Stoffe hinwies (*Hermanns Schlacht*, 1769) und so zum Vorbild für die Stürmer und Dränger wurde. Spätestens jetzt, so schien es, hatte die Querelle in Deutschland zu einer Entscheidung geführt. Im Namen des Originalgenies wurden die antiken Muster in ihrer Wertigkeit relativiert, der germanische »Hain« verdrängte den olympischen »Hügel«,³³ das Herz den Verstand, die Originalpoesie das Regelwerk.

Die Aufbruchsstimmung, die mit der Befreiung aus den Zwängen einer überkommenen Kunst-Propädeutik einherging, war spürbar.³⁴ Hatten die Deutschen lange Zeit nur aufgeschaut, weil sie zurückgelegen hatten, so glaubten sie jetzt, aufgeholt zu haben. Bereits 1759 hatte man in den *Briefen, die neueste Literatur betreffend*, lesen können, dass es nicht an Männern fehle, die »an die Stelle der großen Ausländer, und der noch größern Alten treten müßten und könnten!«³⁵

Bei all dieser Begeisterung blieben die Autoren nicht unerwähnt, die den Jungen vorangegangen waren und den Boden bereitet hatten für ihre Leistungen. Für Friedrich Nicolai hatte Johann Christoph Gottsched mit seiner *Critischen Dichtkunst* »seit schon geraumer Zeit einen guten Grund gelegt«, auf den die Zürcher Bodmer und Breitinger aufbauen konnten; sie waren es dann, die den Deutschen »richtigere Begriffe von dem wahren Schönen in der Dichtkunst«³⁶ vermittelten. »Viele gute Köpfe, die in der That meistens aus Hr. Gottscheds Schule gekommen waren«, begannen allmählich einzusehen, »daß zu einem großen Dichter mehr als Sprachrichtigkeit und reine Reime erfordert würden.«³⁷ Sie verknüpften »die Gründlichkeit der Schweizer, mit der Annehmlichkeit der Sprache, die sie in ihrer Gewalt hatten; Die erste Frucht dieser glücklichen Verbindung, waren die Bremischen Beiträge, die so viel beigetragen haben, um den guten Geschmakk allgemeiner zu machen [...]«³⁸ Für Michael Huber ist der Beginn ihres Auftretens gleichsam der »Anfang des güldnen Zeitalters der deutschen Dichtkunst«.³⁹

Dommerich hatte die Sachverhalte bereits ganz ähnlich wie Nicolai und Huber beschrieben. Er nennt mit Barthold Hinrich Brockes und Gottsched diejenigen, die »den Weg [...] gebanet«⁴⁰ haben, unterscheidet dann zwei Gruppen von Fortsetzern, eine schweizerische (mit Haller, Breitinger, Bodmer und Wieland) und eine deutsche (u. a. mit Hagedorn, Ewald von Kleist, Gellert, Gleim und Lessing).⁴¹

Auffällig ist: Zu einem Zeitpunkt, da die Protagonisten des Literaturstreits, Gottsched und Bodmer/Breitinger, noch nicht von der öffentlichen Bühne abgetreten waren, wurden ihre Leistungen schon abschließend bewertet, Zäsuren festgelegt und Entwicklungen ausgemacht. So war für Nicolai »die

Muse des Hrn. Bodmers« bereits 1755 »eine betagte Matrone, die die Welt vergißt, weil die Welt sie vergessen hat.«⁴²

Die von Gottsched und den Schweizern präjudizierten Ansichten bildeten in diesem Verständnis die notwendigen Voraussetzungen für die neue Literatur. Die Autoren, die das ›goldene‹ Zeitalter um 1750 begründeten, erscheinen als Produkte dieser »glücklichen Umbildung des Geschmacks.«⁴³ In Christian Heinrich Schmid's 1767 publizierte *Theorie der Poesie nach den neuesten Grundsätzen, und Nachricht von den besten Dichtern, nach den angenommenen Urtheilen* gibt es ein Kapitel, das mit *Etwas von der Geschichte der Poesie* überschrieben ist. Der Autor bedauert darin, dass es keine chronologisch-räsonierende Literaturbetrachtung gebe; zu finden seien nur »trockne Biographien« und »Anzeigen von neuen Büchern«. Nötig wäre eine »Geschichte der Kunst«. Man müsse »den schönen Künsten bis zu ihrer Geburt nachspüren, ihrem Wachstum und ihrem Fall, den verschiednen Styl ihrer verschiednen Perioden den auf uns gekommenen Werken abziehen, den Charakter jeder Nation bestimmen, jedem Werke den verdienten Rang anweisen, und über dieses alles die Pflichten einer guten historischen Schreibart nicht vernachlässigen.«⁴⁴

Schmid fordert eine solche Literaturgeschichte, vermag sie jedoch selbst nicht zu liefern;⁴⁵ er verweist auf Michael Huber, der kurz zuvor im *Hannoverschen Magazin* zumindest den Versuch einer solchen Beschreibung unternommen hatte.⁴⁶ Auf ihn bezieht sich Schmid, wenn er die einzelnen Perioden der deutschen Literaturgeschichte bestimmt:⁴⁷ »Die erste ist die Zeit der Minnesänger. Der zweyte [Abschnitt] fängt mit Opitz an, und schließt mit Hallern. Der dritte begreift alle Dichter von Hallern, bis jetzt. Die bürgerlichen Kriege mit den Schweizern sind in den beyden letzten Zeitpuncten merkwürdig. Die unglücklichen Zwistigkeiten entsponnen sich in Leipzig, zogen sich nach Berlin; jetzo scheinen sie etwas zu schlafen; beyde Theile wetteifern lieber mit vortrefflichen Arbeiten, als mit Schimpfen [...]«⁴⁸

Nach all dem Aufgezeigten ist festzuhalten: Bereits vor 1770 beschrieben Beobachter der literarischen Szene eine ›Entwicklung‹, der sie drei Etappen zuordneten: Am Anfang standen Gottscheds auf dem französischen Klassizismus basierenden Reformbemühungen,⁴⁹ dem die Schweizer das vor allem an englischen Mustern orientierte Konzept des »Wunderbaren«⁵⁰ entgegenhielten.⁵¹ Aus dem Streit erwuchs dann die Literatur der 1750er Jahre.

Mindestens genauso wichtig, wie die Beschreibung des Weges, der ins ›goldene‹ Zeitalter geführt hatte, war es, aufzuzeigen, worin das Besondere dieser neuen Werke bestand, was nicht einfach war, da die Regeln und Muster, an die man sich bisher gehalten hatte, obsolet geworden waren. Und so entsprach es einem Bedürfnis der Zeit, wenn Leopold August Unzer und Jacob Mauvillon 1771 in einem fiktiven Briefwechsel *Ueber den Werth einiger Deutschen*

Dichter handelten. Sie wunderten sich, dass bislang »noch niemand den Einfall« hatte, »eine Schrift zu schreiben, die der Nation zeigte, welche Schätze sie wirklich besitzt, und wie dieselben an Werthe von einander unterschieden sind?«⁵² Letztendlich könne man die Güte der eigenen Leistung nur erkennen, wenn man sie mit den kanonisierten Werken ins Verhältnis setze: »Der Hauptcharacter dieser Schrift müßte in der Vergleichung der berühmtesten deutschen Dichter mit den Alten und den vornehmsten Ausländern bestehen [...]«⁵³

Als Unzer und Mauvillon diese Forderung formulierten, hatte sich Herder bereits aufgemacht, sie einzulösen. Schon in den *Briefen, die neueste Literatur betreffend*, hatte man vorgeschlagen, Klopstock mit Homer, Geßner mit Theokrit oder Wieland mit Lukrez ins Verhältnis zu setzen.⁵⁴ Zehn Jahre später greift Herder den Vorschlag in seiner Zeitschrift *Über die neuere deutsche Literatur* auf, nun will auch er »die Deutschen Nachahmungen mit ihren Originalen vergleichen, ihren Werth gegen einander abwägen«.⁵⁵ Und so stellt er u.a. Theokrit neben Geßner, Äsop neben Lessing.

Der griechische Idyllendichter zeige leidenschaftliche Menschen: »Er überläßt sie ihrer Natur [...]«⁵⁶ Geßner, der »von diesem Zeitalter der Natur so weit entfernt«⁵⁷ ist, folgt »einem ganz abgezogenen Ideal«; er malt »Artigkeit«.⁵⁸ Und auch die Fabeln des Griechen Äsop »beziehen sich auf Menschliche Handlungen, und die Klugheit seiner Zeit: sie leben!«, wohingegen Lessings »aus dieser lebendigen Welt in die Welt der Bücher, der Gesellschaften, der Künste und Wissenschaften, des Umganges geflohen«⁵⁹ seien.

Herders kulturgeschichtliche Einsicht ist einleuchtend und wirkungsmächtig zugleich: So wie sich die Lebenswelten unterscheiden, so muss auch deren Literatur verschieden sein; es verbietet sich nachgerade eine unreflektierte Nachahmung der antiken Vorlagen, sie wird den veränderten geschichtlichen Voraussetzungen nicht gerecht. Mit dieser historisierenden Verabschiedung der klassischen Kunst machte Herder den Weg endgültig frei für eine zeitgemäße Original- und Naturpoesie, wie er sie schon bald in seinem *Shakespeare-* und *Ossian-*Aufsatz einfordern sollte.

Herder weiß auch um den Grund für dieses so lang andauernde Nachahmungsbedürfnis. Die Deutschen haben aufgrund ihrer prekären politischen Verhältnisse in den letzten Jahrhunderten keine nationale Kultur ausprägen können⁶⁰ – so orientierten sie sich am Fremden: »Wäre Deutschland bloß von der Hand der Zeit, an dem Faden seiner eignen Kultur fortgeleitet, unstreitig wäre unsere Denkart arm, eingeschränkt; aber unserm Boden treu, ein Urbild ihrer selbst, nicht so misgestaltet und zerschlagen.«⁶¹

Und was den Vergleich mit den Alten betrifft, so fehlte man im Modus der Aneignung. Man blieb nur »bei der äußern Schale stehen, lernte, was die Alten gedacht, statt wie sie zu denken, lernte die Sprache, in der sie gesprochen, statt

wie sie sprechen zu lernen.«⁶² »So bald wir aber die Alten loben, anbeten und knechtisch nachahmen, weil sie Alte sind: so bald man von ihnen abborget, oder sie bestiehlt, weil man alsdenn eine neue Antike, oder ein Moderner nach altem Geschmack wird: so ist die Nachahmung unleidlich: man betrachte diesen geplünderten Alten als einen Neuern und Fremden, so wird man das Zwangvolle sehen.«⁶³

Die Deutschen müssten sich stattdessen auf ihre eigenen nationalen Ursprünge besinnen, das Natürliche und Volksmäßige als Inspiration und Quelle ihres Dichtens begreifen. Wie Herder in seiner Gedenkschrift über Lessing anlässlich von dessen Tod 1781 schreibt, hätten dies sowohl der frankophile Gottsched als auch Bodmer, der »Gedanken aus Italien, England, den Alten, und woher es sonst angien«, aufgriff, verabsäumt; erst Lessing, der beide übertraf, habe sich zur eigenen Kulturtradition bekannt: »So lange Teutsch geschrieben ist, hat, dünkt mich, niemand, wie Lessing, teutsch geschrieben l...l.«⁶⁴

Diejenigen, die sich schon seit längerem an anderen Kulturnationen ausgerichtet hatten, begriffen, wozu sie in der Lage waren, wenn sie sich auf ihre eigene Sprache, Kultur und Geschichte besannen. August Wilhelm Rehberg erinnert in einem Aufsatz *Über die deutsche Literatur 1782* an diese Neuorientierung: »Die Nachahmungen wurden so zahlreich, wir sollten uns all dessen rühmen können, was andre Nationen hatten, daß man darüber vergass, uns das eigenthümliche zu geben, dessen wir grade bedurften. [...] Es ward so vieles und so widersprechendes auf den deutschen Geist gepfropft, davon kein Zweig einen daurenden Baum gab, daß die Ausländer Deutschland lange nicht zutrauten eigene Früchte hervorbringen zu können. Doch zeigten die ersten großen Köpfe die auftraten, daß die deutsche Litteratur allerdings einen eigenthümlichen Charakter erhalten könne, der unsrer Art zu denken und zu empfinden angemessen wäre.«⁶⁵ Rehberg nennt als Beispiele u.a. Lessing und Klopstock sowie für die jüngere Zeit Wieland, Herder und Goethe.⁶⁶

Rehbergs Stellungnahme ist auch eine der vielen Reaktionen auf die respektlose Verunglimpfung der deutschen Literatur durch den frankophilen König Friedrich II. in der Schrift *De la littérature allemande* von 1780.⁶⁷ Der preußische Herrscher hatte in Unkenntnis dessen, worüber er schrieb, die Vorurteile wiederholt, die den Deutschen aus dem Ausland schon immer entgegengebracht worden waren und die man seit 40 Jahren auszuräumen gehofft hatte.⁶⁸

Als müsse man jetzt endlich sich und dem Ausland beweisen, wie weit man es gebracht habe, verglich man nun fortwährend die eigenen Leistungen mit denen der Altvorderen. Johann Jakob Hottinger erinnert 1789 daran, dass man »noch vor einem halben Säculum in Prose nichts, als steife Denker, und schlechte halblateinische Schriften, in gebundener Rede nichts als Abgeschmacktheit,

Schwulst, oder wässerige Reime aufzuweisen hatte«, nun jedoch »in jedem Fache Schriftsteller vom ersten Range«⁶⁹ besitze.⁷⁰ Im Epos seien es Klopstock und Wieland; in der Fabel hätten Gellert, Lichtwehr, Lessing, Hagedorn und Pfeffel Meisterliches geleistet, im Lustspiel könne sich Lessing mit Plautus und Terenz messen, zudem hätten die Deutschen mit Lessing, Goethe, Schiller und Iffland Tragödiendichter, die man einem Sophokles und Euripides an die Seite stellen könnte, in Lied und Ode überzeugten Gleim, Götz und Bürger sowie Klopstock, Ramler und Uz usw.⁷¹

Auch wenn nicht alle Zeitgenossen in solch einen Lobgesang einstimmten und bereit waren, die zurückliegenden Jahrzehnte für ein »goldenes« Zeitalter der Literatur zu erklären, so war doch der eingetretene Aufschwung weithin spürbar. »Wahr ists, wir kamen spät; desto *jünger* aber sind wir. Wir haben noch viel zu thun, indeß andre ruhn, weil sie das Ihrige geleistet haben.«⁷² Das schrieb Herder 1796, nachdem Schiller und Goethe ihre Arbeitspartnerschaft eingegangen waren und damit begründeten, was schon bald als Weimarer Klassik firmieren sollte. Umso nachdrücklicher stellte sich die Frage, welche Bedeutung angesichts dieser raschen Verjüngung den Jahren 1750 bis 1770 noch zukomme.

August Mahlmann, der Redakteur der *Zeitung für die elegante Welt*, schrieb 1805 einen Aufsatz *Ueber das goldne Zeitalter der deutschen Literatur*, in dem er gleich zu Beginn feststellt: »Man hat die Zeit, wo *Klopstock* seinen Messias sang, wo *Uz*, *Gellert*, *Kleist*, *Hagedorn*, *Gleim*, *Ramler*, *Wieland* und einige Andere ihrer Zeitgenossen am literarischen Himmel Deutschlands glänzten, als das goldne Zeitalter unserer Dichtkunst gepriesen.«⁷³ Im Unterschied zur Gegenwart, in der ein erbitterter Konkurrenzkampf unter den Schriftstellern herrsche, sich Autorengruppen befehdeten und die Unterhaltungsliteraten den Markt abschöpften, habe es damals eine »große Empfänglichkeit« gegeben, »mit der die Nation die Arbeiten ihrer Dichter aufnahm«, sowie eine Wertschätzung und »*Achtung*, die ein Talent dem andern zollte.«⁷⁴ Mahlmann formuliert angesichts des modernen Buchmarktes letztendlich eine Verlusterfahrung: »Wir sind größer, aber sind einseitiger, wir sind freier, aber wir sind egoistischer geworden.«⁷⁵ Ein einvernehmliches Wirken der Schriftsteller zum Besten der Leser war nach Mahlmann jetzt nicht mehr gegeben, es gehörte endgültig der Vergangenheit an: »Die Dichter und Schriftsteller – welchen damals die *Zeit* Relief gab – zogen nach allen Richtungen die Fäden hin, und überspannen gleichsam mit einem gemeinsamen Gewebe die Meinung des Publicums.«⁷⁶ Mahlmann, der den Verlust einer weitestgehend homogenen literarischen Gemeinschaft beklagte, hätte sich bereits auf den frühen Herder beziehen können. In dessen Preisschrift *Über die Wirkung der Dichtkunst auf die Sitten der Völker in alten und neuen Zeiten* wird jenes »goldene« Zeitalter von dem eigenen abgesetzt und zu einem Kontrastbild zum gegenwärtigen sittlichen

Verfall, insbesondere auf dem Buchmarkt, gemacht. Angesichts von dessen bedauerndem Zustand, der immer stärker von Geldgeschäften bestimmt werde, fragt Herder: »Was für *Sitten* kann ein Tempel der Dichtkunst stiften, wo Wechslertische und Taubenkrämer, Recensenten und Ochsenhändler ihr Gewerbe treiben?«⁷⁷ Und so führt auch ihn die Klage über den prekären Zustand der Literaturgesellschaft zwangsläufig zum Lobpreis der frühen und mittleren Aufklärungszeit, als Autoren wie Brockes, Hagedorn, Kleist, Geßner, Haller und Gellert noch einvernehmlich und mit großem Erfolg auf die Sitten ihrer Leser einwirkten. Mit kritischem Blick auf den moralischen Indifferentismus, den Herder in seiner Gegenwart ausmacht, formuliert er: »Sie wollten lieber *minder* Dichter seyn, als unsittliche und unweise Dichter.«⁷⁸

Nahezu zeitgleich hatte sich auch Johann Jakob Eschenburg geäußert. »Wankelmuth und Unbestand« seien »unverkennbare Charakterzüge der jetzt herrschenden Denkungsart«, der »Hang aller Wißbegierde« richte sich »nur auf das Neue«, auf die »Ereignisse des Tages«, was ihn letztendlich zu der Aufforderung nötigt: »Aber desto nothwendiger und wohlthätiger ist [...] der Rückblick auf das, was man ehemals schrieb und las, und, wo möglich, die Zurücklenkung der Aufmerksamkeit des Publikums auf die Werke und Verdienste solcher Schriftsteller, die in glücklichern und ruhigern Zeitläuften schrieben.«⁷⁹ Angesichts eines Epochenbruchs, der auf ganz unterschiedlichen Feldern spürbar wurde, aber eben auch die Literaturgesellschaft veränderte,⁸⁰ drängte sich der Hinweis auf eine Zeit, die nahezu frei war von solchen Kämpfen um Marktanteile und ästhetische Konzepte, nachgerade auf. Besonders ältere Dichter erinnerten sich gern an ihr ›goldenes‹ Zeitalter.⁸¹

Es waren dann die Romantiker, allen voran die Schlegels, die mit ihrem Auftreten gleichsam eine neue Zäsur setzen wollten; zugleich resümierten sie an der Schwelle zum 19. Jahrhundert das Zurückliegende. Von einem »unstreitig sehr fruchtbaren Zeitraume«⁸² schreibt Friedrich Schlegel mit Blick auf die Jahre zwischen 1750 und 1800. Mit dem gegebenen historischen Abstand könne man nun »die verschiedenen Generationen der Schriftsteller sehr deutlich unterscheiden«⁸³, wobei er zur ersten diejenigen rechnet, »deren Entwicklung und erste Wirkungszeit in die fünfziger Jahre fällt bis gegen die siebziger.«⁸⁴ Dennoch bleiben die meisten Schriftsteller dieser Generation von Schlegel ungewürdigt, auch weil ihnen eine »zweite Generation deutscher Dichter und Schriftsteller« folgte, »deren erste Entwicklung meistens in die siebziger Jahre fällt.«⁸⁵ Genannt werden Goethe, Friedrich Leopold von Stolberg, Johann Heinrich Voß und Gottfried August Bürger. Diese seien »wie im Geist und der ganzen Art, so auch in Sprache und Styl durchaus verschieden von den vorigen«: »Ihre Schreibart ist voll Seele, Feuer und Leben; sinnreich begeistert oder witzig; immer eigentümlich und neu, oft sehr kunstvoll im einzelnen.«⁸⁶

Alles, was durch »mattherzige Schlawheit und manierirte Nachahmerei«

zu überreden suchte, die »Dürftigkeit eines Ramler, Kleist«, die »Süßlichkeit eines Geßner«,⁸⁷ verfällt der Kritik. Allein Lessing und Klopstock erfahren noch wohlwollende Anerkennung.⁸⁸ Die neue Literatur beginnt für die Schlegels mit der Ausnahmegehalt Goethe, ihm fühlen sie sich in der frühen Romantik verbunden. Für sie ist er »der Wiederhersteller der Poesie in Deutschland«.⁸⁹

Der so Ausgezeichnete hielt nichts von einem geschichtslosen Vergessen,⁹⁰ das die eigene Leistung herausstellte, ohne auf die Wegbereiter hinzuweisen: »Wer diese vierzig Jahre [zwischen Bodmer und Tieck] mitgelebt und mitgewirkt hat, der weiß besser, wem man diese Ännten schuldig ist, welche die jungen Herren mit soviel Dünkel abmähen.« Und man sei gut beraten, bevor man seine Produkte für originell und einzig erklärt, »die Geschichte [...] zu erforschen.«⁹¹

Als Goethe drei Jahre später, 1811, das *Siebente Buch* von *Dichtung und Wahrheit* schrieb, in dem er sich mit seinem Studienaufenthalt in Leipzig von 1765 bis 1768 befasste, handelte er dann auch zugleich »über den Zustand der deutschen Literatur jener Zeit«, insbesondere darüber, welche Wirkung von ihr auf den jungen Dichter ausgegangen war: »[...] was ich gegenwärtig stück- und sprungweise davon zu sagen gedenke, ist nicht sowohl wie sie an und für sich beschaffen sein mochte, als vielmehr wie sie sich zu mir verhielt.«⁹² Diese subjektiv auswählende Bezugnahme wäre auch deshalb erlaubt, weil über »den Zustand der deutschen Literatur jener Zeit [...] so vieles und Ausreichendes geschrieben worden« sei, »daß wohl jedermann, der einigen Antheil hieran nimmt, vollkommen unterrichtet sein kann; wie denn auch das Urtheil darüber wohl ziemlich übereinstimmen dürfte.«⁹³ Und wirklich wiederholt Goethe, was seit nahezu 50 Jahren konsensfähig war. Er erinnert an »Gottscheds kritische Dichtkunst«, die man zunächst für »brauchbar und belehrend genug«⁹⁴ hielt,⁹⁵ und dann an die Schweizer, die »als Gottscheds Antagonisten« auftraten: »[...] sie mußten doch also etwas anderes thun, etwas Besseres leisten wollen: so hörten wir denn auch, daß sie wirklich vorzüglicher seien.«⁹⁶ Denn sie traten für die malende Poesie ein und postulierten, »am bedeutendsten sei immer das Neue«, wobei sie herausfanden, dass nur »das Wunderbare [...] immer neuer als alles andere«⁹⁷ sein könne. Bei all dem Zugewinn fehlte es der deutschen Poesie an nationalem Gehalt⁹⁸ und zugleich an »Bestimmtheit, Präcision und Kürze.«⁹⁹ Insbesondere Lessing, Klopstock und auch Wieland hätten von der älteren Generation den nachrückenden jungen Dichtern das Feld bereitet, indem sie die genannten Defizite auszuräumen begannen.

Der in *Dichtung und Wahrheit* skizzierte literaturgeschichtliche Prozess wird nach 1820 nochmals bestätigt, als Goethe in einem tabellarischen Schema, das er mit *Deutsche Literatur* überschrieb, deren einzelne Phasen zwischen 1750 und 1820 bestimmte und stichpunktartig charakterisierte. Dabei setzt er eine erste Periode von 1750 bis 1770 an, die er dann von der darauffolgenden, die auf die Jahre bis 1790 festgelegt wird, getrennt wissen will. Ohne sich

bei Periodisierungsbegriffen aufzuhalten, beschreibt er die Literatur des ersten Zeitraums mit Attributen wie »würdig« und »geist- und herreich«, aber auch kritisch mit »beschränkt«, »fixiert« und »pedantisch«. Besonders markant sind die Charakterisierungen, die in Kontrast gesetzt werden mit denen der Sturm-und-Drang-Zeit. Da trifft »ruhig« und »einsig« auf »unruhig« und »frech«. Die ältere Autorengeneration orientierte sich »formsuchend« an der »antik-gallischen Kultur«, wohingegen die jüngere, die »Form willkürlich zerstörend«, aber zugleich auch wieder diese »besonnen herstellend«, die Nähe zur »englischen Kultur« suchte. Gingen die Autoren zwischen 1750 und 1770 »respektvoll« miteinander um, notiert Goethe für den folgenden Zeitraum: »Achtung verschmähend und versagend.«¹⁰⁰

Trotz des persönlichen Bezugs und der individuellen Wertungen von Goethes literaturgeschichtlichen Beschreibungen, in denen selbstverständlich das Originäre der Texte von Herder, Lenz, Klinger und ihm selbst zu Beginn der siebziger Jahre hervorgehoben wurde, bleibt doch festzuhalten, dass auch Goethe von einer literarischen Bewegung spricht, die um 1750 einsetzte und dann jeweils im Abstand von zwei Jahrzehnten, die Konzepte der Vorgänger aufnehmend und zugleich konterkarierend, ihren Charakter veränderte.

Goethes Übersicht stammt wohl nicht zufällig aus der Zeit, da Franz Horn noch einmal an »das sogenannte goldene Zeitalter der deutschen Literatur«¹⁰¹ erinnert hatte, an »jene Periode«, die für ihn »ein entschiedenes und bedeutendes Etwas« darstellt, wohl wissend, dass man begonnen habe, sie auch »für ein wäbriges Fastgarnichts«¹⁰² zu erklären. Und es ist wohl diese so unterschiedliche Einschätzung der Literatur zwischen 1750 und 1770, die bis heute dazu beigetragen hat, dass es keinen konsensfähigen Begriff für diesen Zeitraum gibt.¹⁰³ Obgleich nicht davon auszugehen ist, dass sich dafür die Bezeichnung der Zeitgenossen, die sie zu einem ›goldenen‹ Zeitalter erhoben hatten, durchsetzen wird, so sollte doch dieser Zuschreibungsversuch selbst vor dem Vergessen bewahrt werden.

Anmerkungen

- 1 Franz Horn, *Die Poesie und Beredsamkeit der Deutschen, von Luthers Zeit bis zur Gegenwart*, Bd. 3, Berlin 1824, 63.
- 2 Ders., *Geschichte und Kritik der deutschen Poesie und Beredsamkeit*, Berlin 1805, 190.
- 3 »Perioden finden sich in der Geschichte der ästhetischen Kultur der Deutschen des achtzehnten Jahrhunderts im strengeren Sinne nicht, man müßte es denn in zwei grell geschiedene Theile zerfallen lassen, deren erster bis etwa zur Erscheinung des Klopstockischen Messias reichend, Verkehrtheit, Undeutschheit, Leere und Dürre bezeichnete, so wie der letztere das fröhliche Erwachen und neue Aufblühen der Kunst.« (Franz Horn, *Die schöne Litteratur Deutschlands, während des 18. Jahrhunderts*, 2 Bde., Berlin-Stettin 1812/1813, Bd. 1, VI).

- 4 Karl Herzog, *Geschichte der deutschen National-Litteratur mit Proben der deutschen Dichtkunst und Beredsamkeit. Zum Gebrauch auf gelehrten Schulen und zum Selbstunterricht dargestellt*, Jena 1831, VII.
- 5 Christian Georg Friedrich Brederlow, *Vorlesungen über die Geschichte der deutschen Literatur*, Theil 2, Leipzig 1844, 1.
- 6 Werner Hahn, *Geschichte der poetischen Literatur der Deutschen*, vierte, verbesserte Auflage, Berlin 1868, VII.
- 7 Karl Gustav Helbig, *Grundriß der Geschichte der poetischen Literatur der Deutschen*, vierte vermehrte und verbesserte Auflage, Leipzig 1850, 22.
- 8 Joseph Hillebrand, *Die deutsche Nationalliteratur seit dem Anfange des achtzehnten Jahrhunderts, besonders seit Lessing, bis auf die Gegenwart, historisch und ästhetisch-kritisch dargestellt*, Bd. 1, zweite verbesserte und mehrfach umgearbeitete Ausgabe, Hamburg-Gotha 1850, VII.
- 9 Ebd., 165.
- 10 Heinrich Laube, *Geschichte der deutschen Literatur*, Bd. 2, Stuttgart 1839, 55.
- 11 Für Johannes Scherr und August Friedrich Christian Vilmar beginnt die Klassik dagegen mit Klopstock: »Es war ein großes Glück für unsere Classik – denn sie hebt mit Klopstock an – daß dieser nicht ohne Ergänzung blieb, daß jetzt überhaupt neben und nacheinander eine Reihe von großen Geistern auftrat, welche die verschiedenen Richtungen und Seiten der Nationalliteratur und der Wissenschaften mit überlegenem Genie und vielseitigem Talent ihrer Vollendung entgegenführten.« (Johannes Scherr, *Geschichte der deutschen Literatur*, zweite, durchgesehene und verbesserte Ausgabe, Leipzig 1854, 67). Vilmar spricht von der »zweite[n] klassische[n] Periode unserer Literatur, die mit Klopstock beginnt und füglich mit dem 22. März 1832 geschlossen werden kann.« (August Friedrich Christian Vilmar, *Geschichte der deutschen National-Literatur*, neunte vermehrte Auflage, Marburg 1862, 8).
- 12 Franz Horn hatte ausdrücklich von einer »Klopstock-Lessing-Goethe'schen Periode« gesprochen. (Horn, *Geschichte und Kritik der deutschen Poesie und Beredsamkeit*, 190).
- 13 Bereits 1807 wird in einem Aufsatz *Ueber den Geist der deutschen Literaturgeschichte seit der Mitte des 18. Jahrhunderts* von zwei Perioden ausgegangen, während deren sich die »Litteratur vorzüglich zu dem ausbildete, was sie jetzt« sei: »Die erste dieser Perioden fängt ungefähr mit dem Jahre 1770 an, und endigt ungefähr mit dem Jahre 1790.« Daran schließt sich die zweite an, die bis zur Gegenwart des Verfassers reiche. Doch müsse er, um diese beiden zu erklären, noch »einen Schritt weiter zurückgehen bis zu der Zeit, da zuerst eine deutsche Litteratur als ein Ganzes sich zu bilden anfang, also ungefähr bis zu der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts.« Das Ergebnis ist mithin ein Drei-Stufen-Modell, das die Literatur nach 1750 mit einschließt. (*Bibliothek der redenden und bildenden Künste*, 4 [1807], Heft 1, 102f.).
- 14 Gangolf Hübinger, *Georg Gottfried Gervinus. Historisches Urteil und politische Kritik*, Göttingen 1984 und Michael Ansel, *Georg Gottfried Gervinus' »Geschichte der poetischen National-Literatur der Deutschen«*, *Nationbildung auf literaturgeschichtlicher Grundlage*, Frankfurt/Main u.a. 1990.
- 15 Georg Gottfried Gervinus, *Geschichte der poetischen National-Literatur der Deutschen*, Bd. 5, Leipzig 1842, 735.
- 16 Ebd., IX.
- 17 »Es ist die Zeit, wo unsere Dichtung jene Grade der Ausbildung erhielt, die ihr bei dem Auslande Stimme und Geltung verschafften [...].« (ebd., 3).
- 18 Ebd., X.

- 19 Ebd., 413.
- 20 »Ich bemerke gleich hier, daß ich verwandte Werke von Hillebrand, Prutz u. A. über das Ganze oder über einzelne Theile der neueren Literatur weder benutze noch anführe; sie stehen als selbständige Arbeiten für sich und müssen als Ganze mit dem Ganzen meiner Behandlung verglichen werden.« (Georg Gottfried Gervinus, *Geschichte der poetischen National-Literatur der Deutschen*, Bd. 5, 3. verbesserte Auflage, Leipzig 1852, 3).
- 21 Siehe hierzu Uwe Hentschel, *Vom Lieblingsautor zum Außenseiter. Ein Beitrag zur Kanondebatte des 18. Jahrhunderts*, Frankfurt/Main 2015.
- 22 »Unser Bild der Literaturgeschichte ist etwas schief, weil wir auch im Bereich der Literaturgeschichten eine Geschichtsschreibung der Sieger betreiben, d.h. eine Geschichtsschreibung der erfolgreichen Paradigmata. Der Pate auch der Literaturgeschichtsschreibung ist Darwin.« (Karl Eibl, *Bürgerliches Trauerspiel*, in: Hans-Friedrich Wessels (Hg.), *Aufklärung. Ein literaturwissenschaftliches Studienbuch*, Königstein/Ts. 1984, 81).
- 23 Peter André Alt, *Aufklärung. Lehrbuch Germanistik*, Stuttgart ³2007, 8. – Begriffe wie »Höhepunktphase« (*Erläuterungen zur deutschen Literatur*, Leitung Kurt Böttcher, hg. vom Kollektiv für Literaturgeschichte, Berlin ³1970, 413) und »Hochaufklärung« (Ernst und Erika Borries [Hg.], *Deutsche Literaturgeschichte*, Bd. 2: *Aufklärung und Empfindsamkeit, Sturm und Drang*, München ²1992, 36; Winfried Siebers, Iwan-Michelangelo D'Aprile, *Das 18. Jahrhundert. Zeitalter der Aufklärung*, Berlin 2008, 14) konnten sich bislang nicht durchsetzen.
- 24 Leonard Meisterl, *Beyträge zur Geschichte der deutschen Sprache und National-Litteratur*, London [d. i. Bern] 1777, 28.
- 25 Johann Christoph Dommerich, *Entwurf einer Deutschen Dichtkunst zum Gebrauch der Schulen*, Braunschweig 1758, 9.
- 26 Michael Huber, *Geschichte der deutschen Dichtkunst*, in: *Hannoversches Magazin*, 6 (1768), 419f. – Und mit etwas mehr zeitlichem Abstand konstatiert Wieland 1782 im *Teutschen Merkur*, an junge Dichter gewandt, die er zum Schaffen nationalen Meisterwerke zu befähigen sucht, dass »unsre Litteratur [...] seit vierzig Jahren unlängbar, in Vergleichung mit dem was sie vor dieser Zeit war, grosse Schritte vorwärts gemacht« habe. (Wieland, *Briefe an einen jungen Dichter*, in: ders., *Werke. Historisch-kritische Ausgabe*, hg. von Klaus Manger und Jan Philipp Reemtsma, Bd. 17.1, Berlin u.a. 2013, 629). – Später resümiert August Wilhelm Schlegel: »Von dieser Zeit an, gegen die Mitte des 18ten Jahrhunderts, wird nun von vielen das goldne Zeitalter der Deutschen Literatur gerechnet.« (A. W. Schlegel, *Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst*, in: ders., *Kritische Ausgabe der Vorlesungen*, hg. von Georg Braungart, Bd. 2, Teil 1, Paderborn u.a. 2007, 59).
- 27 Lessing wird – bei aller kritischen Zurückhaltung zu diesem Lustspieltypus – diese Komödien später im 22. Stück der *Hamburgischen Dramaturgie* als »wahre Familiengemälde« bezeichnen. (Lessing, *Werke und Briefe in zwölf Bänden*, hg. von Wilfried Barner [u.a.], Bd. 6, Frankfurt/Main 1985, 289).
- 28 »Wenn man keine andre Komödien machen darf, als solche, wie sie *Aristophanes*, *Plautus* und selbst *Terenz* gemacht haben; so glaube ich schwerlich, daß sie den guten Sitten sehr zuträglich seyn, und mit der Denkungsart unsrer Zeiten sehr übereinkommen möchten. Sollen wir deswegen ein Schauspiel, welches aus dem gemeinen Leben genommen und so eingerichtet ist, daß es zugleich ergötze und unterrichte, als welches der ganze Endzweck eines dramatischen Stücks ist; sollen wir, sage ich, es deswegen von der Bühne verdammen, weil die Erklärung, welche

- die Alten von der Komödie gegeben haben, nicht völlig auf dasselbe passen will?« (Gellert, *Pro Comoedia Commovente Commentatio* [1751], in: ders., *Gesammelte Schriften. Kritische, kommentierte Ausgabe*, hg. von Bernd Witte, 7 Bde., Berlin-New York 1988–2008, Bd. 5, 161).
- 29 »Selten hat ein deutscher Dichter so vielen Beifall im Auslande gefunden als Gessner, denn es ist fast keine Nation in Europa, die ihn nicht in ihre Sprache übersetzt hat [...]« (Franz Horn, *Die Poesie und Beredsamkeit der Deutschen*, 125). Siehe auch: Maurizio Pirro (Hg.), *Salomon Gessner als europäisches Phänomen*, Heidelberg 2012 (Rez. von Claudia Albert in: *Weimarer Beiträge*, 60[2014]1, 136–141); Wiebke Röben de Alencar Xavier, *Salomon Gessner im Umkreis der Encyclopédie. Deutsch-französischer Kulturtransfer und europäische Aufklärung*, Genf 2006.
- 30 Siehe Uwe Hentschel, *Salomon Gessners »Idyllen« und ihre deutsche Rezeption im 18. und beginnenden 19. Jahrhundert*, in: *Orbis Litterarum*, 54 (1999), 332–349.
- 31 Lessing im 63. Literaturbrief vom 18. Oktober 1759: »Freuen Sie sich mit mir! Herr Wieland hat die aetherischen Sphären verlassen, und wandelt wieder unter Menschenkindern.« (Lessing, *Briefe, die neueste Literatur betreffend*, in: ders., *Werke und Briefe in zwölf Bänden*, Bd. 4, 645) – Zum Verhältnis von Bodmer und Wieland siehe Klaus Manger, »Vierzehn glückliche Tage in der Schweiz«. *Wieland in der Schweiz*, in: Heidi Eisenhut i.a.a. (Hg.), *Europa in der Schweiz*, Göttingen 2013, 305–321 und Dieter Martin, *Bodmers streitbare Koalition mit Christoph Martin Wieland*, in: Anett Lütteken und Barbara Mahlmann-Bauer (Hg.), *Bodmer und Breitingen im Netzwerk der europäischen Aufklärung*, Göttingen 2009, 459–473.
- 32 Ausschlaggebend für die Veröffentlichung wurde dann Bodmers begeisterte Reaktion auf das Epos, der es für »etwas Ungemeines« hielt. (Johann Jakob Bodmer an Johann Wilhelm Ludwig Gleim, 12. September 1747, in: *Briefe der Schweizer Bodmer, Sulzer, Gessner*, hg. von Wilhelm Körte, Zürich 1804, 66); siehe auch Urs Meyer, *Der »Messias« in Zürich*, in: Anett Lütteken und Barbara Mahlmann-Bauer (Hg.), *Bodmer und Breitingen im Netzwerk der europäischen Aufklärung*, 474–478.
- 33 Vgl. Klopstocks Gedicht *Der Hügel und der Hain* (1767).
- 34 Ausdruck dieser literarischen Befreiung von jedweder Reglementierung ist Goethes Ode *Prometheus*, von der er später in *Dichtung und Wahrheit* schreibt, dass sich ihm »die alte mythologische Figur des Prometheus« nachgerade aufdrängt habe, um seiner »Naturgabe« als Dichter, von der er fand, dass sie ihm »ganz eigen anhöre und durch nichts Fremdes weder begünstigt noch gehindert werden könne«, Ausdruck zu verleihen. (Goethe, *Dichtung und Wahrheit*, in: ders., *Werke*, hg. im Auftrag der Großherzogin Sophie von Sachsen, 143 Bde., Weimar 1887–1912 [= Sophien-Ausgabe], Abt. I, Bd. 28, 311).
- 35 Lessing, *Siebender Brief. Den 18. Jenner 1759*, in: ders., *Werke und Briefe in zwölf Bänden*, Bd. 4, 468.
- 36 Friedrich Nicolai, *Briefe über den itzigen Zustand der schönen Wissenschaften*, Berlin 1755, 190.
- 37 Ebd., 191. – »[...] Gellert, Schlegel, Kästner, Zachariä, fingen an, als treue Gottschedianer, ihre erste Bemühungen auf die Grundsätze ihres Lehrmeisters zu bauen, aber die Größe ihres eigenen Genies, machte, daß sie bald das Unvollkommene eines seichten Geschmacks verachten lerneten [...]« (ebd.).
- 38 Alle Zitate ebd., 191f.
- 39 Michael Huber, *Geschichte der deutschen Dichtkunst*, 401.
- 40 Johann Christoph Dommerich, *Entwurf einer Deutschen Dichtkunst zum Gebrauch der Schulen*, 9.

- 41 Siehe ebd.
- 42 Friedrich Nicolai, *Briefe über den itzigen Zustand der schönen Wissenschaften*, 66. – Huber bestätigt die Aussage: »Gottsched erlebte es noch, daß auch seine Feinde, die Zürcher, ihren hohen Ruhm allmählig fallen sahen, da ihre Kritik durch die feinere der Berliner verdrängt ward.« (Huber, *Geschichte der deutschen Dichtkunst*, 545).
- 43 Friedrich Justin Riedel, *Briefe über das Publikum* [1768], hg. von Eckart Feldmeier, Wien 1973, 88.
- 44 Alle Zitate Christian Heinrich Schmid, *Theorie der Poesie nach den neuesten Grundsätzen, und Nachricht von den besten Dichtern, nach den angenommenen Urtheilen*, Leipzig 1767, 51. – Noch Johann Joachim Eschenburg bedauert zu Beginn der 1790er Jahre, dass man zwar »die Büchermasse der deutschen Nation [...] für Gelehrte in Bändereichen Werken geordnet, aber nicht für Unglehrte anschaulich gemacht« habe. (Johann Joachim Eschenburg, *Grundzüge eines Gemäldes der deutschen Litteratur und Geschmacksbildung während der drey letzten Jahrzehenden*, in: *Minerva*, 1795, Bd. 1, 2).
- 45 So erscheinen im letzten Teil seiner *Skizzen einer Geschichte der deutschen Dichtkunst*, in dem die *Eilfte Epoche* unter dem Titel *Von Klopstock bis auf Gerstenberg, oder von 1750-1760 (Olla Potrida, 1790, Stück 4, 124–130)* vorgestellt wird, nur bibliographische Daten.
- 46 Michael Huber, *Geschichte der deutschen Dichtkunst*, in: *Hannoversches Magazin*, 5 (1767), 81–92; 97–128; 6 (1768), 81–94; 97–118, 353–385; 401–458; 529–544; 6 (1768), 545–552.
- 47 »Die Zeitpunkte, in welche Herr Huber die deutsche Dichtkunst theilt, sind die natürlichsten.« (Christian Heinrich Schmid, *Theorie der Poesie nach den neuesten Grundsätzen*, 52).
- 48 Ebd., 52f.
- 49 »Nun kam eine Zeit, wo die Poesie der Deutschen und ihr Geschmack auf Grundsätze und auf Regeln zurückgeführt werden sollte. Dieses wichtige Werk unternahm Johann Christoph Gottsched, ein Mann, von dem man in der ersten Hälfte seines kritisch-poetischen Lebens gar zu viel Gutes, und in der andern gar zu viel Böses gesagt hat. Wir wollen seinen Verdiensten Gerechtigkeit widerfahren lassen, und eine aufrichtige Erzählung seiner Geschichte ist hinreichend, Deutschland daran zu erinnern, daß es ihm ungemein viel zu verdanken habe, und daß er vielleicht nicht viel weniger als der Wiederhersteller der schönen Wissenschaften in Deutschland ist, so sonderbar er auch die Sache anfieng.« (Michael Huber, *Geschichte der deutschen Dichtkunst*, in: *Hannoversches Magazin*, 6 (1768), 97).
- 50 Johann Jakob Bodmer, *Critische Abhandlung von dem Wunderbaren in der Poesie und dessen Verbindung mit dem Wahrscheinlichen, eine Vertheidigung des Gedichtes Joh. Miltons von dem verlohrnen Paradiese*, Zürich 1740.
- 51 »Der Schweizerkrieg aber verbreitete, weil der Sieg sich bald auf die Seite der Zürcher neigte, einen gründlichem Geschmack, er half dem Genie mehr auf, indem er das Ansehn der Regeln stürzte, und lehrte unsre Dichter denken, ehe sie reimten.« (Michael Huber, *Geschichte der deutschen Dichtkunst*, 384).
- 52 Jacob Mauvillon/Leopold August Unzer, *Ueber den Werth einiger Deutschen Dichter und über andere Gegenstände den Geschmack und die schöne Litteratur betreffend. Ein Briefwechsel*, Stück 2, Frankfurt–Leipzig 1772, 62.
- 53 Ebd.
- 54 Lessing, *Siebender Brief. Den 18. Jenner 1759*, 468.

- 55 Johann Gottfried Herder, *Über die neuere deutsche Literatur. Fragmente. Zwote Sammlung*, in: ders., *Sämmtliche Werke*, hg. von Bernhard Suphan, 33 Bde., Berlin 1877–1913, Bd. 1, 257.
- 56 Ebd., 342.
- 57 Ebd., 345.
- 58 »Ich preise ihn [Geßner] allen Deutschen an, von ihm Weisheit im Plan, Schönheit in der Auszierung, die leichteste Stärke im Ausdruck, und die schöne Nachlässigkeit zu lernen, womit er die Natur malet. Aber Theokrit kann er uns nicht seyn.« (ebd., 348).
- 59 Herder, *Über die neuere deutsche Literatur. Fragmente. Paralipomenon zur Zwoten Ausgabe*, in: ders., *Sämmtliche Werke*, Bd. 2, 191.
- 60 »Wer die Geschichte kennt, wird die Ursachen wissen, warum Deutschland mehr als andre Nationen in dieser Päbstischen Barbarei gelitten, und unter den meisten Völkern seine hohe und edle Originaldenkart sich hat müssen rauben lassen: weil seine Lage, seine Politische Verfassung u.s.w. es fesselte, und selbst bei der Wiederauflebung der Wissenschaften fesselte. O wäre es in diesen Zeitpunkten eine Britannische Insel gewesen!« (Herder, *Über die neuere deutsche Literatur. Fragmente. Dritte Sammlung*, in: ders., *Sämmtliche Werke*, Bd. 1, 367).
- 61 Ebd.
- 62 Ebd., 370.
- 63 Ebd., 383.
- 64 Johann Gottfried Herder, *G. E. Lessing*, in: *Der Deutsche Merkur*, 1781, 4. Vierteljahr, 4.
- 65 August Wilhelm Rehberg, *Über die deutsche Literatur*, in: *Göttingisches Magazin der Wissenschaften und Literatur*, 2 (1782), 159.
- 66 Vgl. ebd., 162.
- 67 Friedrich der Große, *Über die deutsche Literatur* [1780], in: ders., *Ausgewählte Schriften*, hg. von Ulrike-Christine Sander, Frankfurt/Main 2011, 215–228; Zum Sachverhalt siehe hierzu neuerdings Katharina Mommsen, *Goethe und der Alte Fritz*, Leipzig 2012.
- 68 »Seien wir also aufrichtig und gestehen wir uns ehrlich: die schönen Künste sind auf unserm Boden bisher nicht gediehen. [...] Was die schöne Literatur angeht, so wollen wir unsre Armut nur ruhig zugeben.« (Friedrich der Große, *Über die deutsche Literatur*, 217).
- 69 Johann Jakob Hottinger, *Versuch einer Vergleichung der deutschen Dichter mit den Griechen und Römern*, Mannheim 1789, 3f.
- 70 »Die deutsche Litteratur hat in unsern Tagen eine Revolution erlebt, welche eben so merkwürdig als schnell ist. Sie welche noch vor kurzem das Gespött ihrer witzigen Nachbarn war, hat bereits angefangen die Aufmerksamkeit ihrer Schwestern, und selbst die Eifersucht einiger derselben rege zu machen.« (ebd., 3).
- 71 Vgl. ebd., 4f.
- 72 Johann Gottfried Herder, *Briefe zur Beförderung der Humanität. Achte Sammlung* [1796], Nr. 101, in: ders., *Sämmtliche Werke*, Bd. 18, 112.
- 73 August Mahlmann, *Ueber das goldne Zeitalter der deutschen Literatur*, in: *Zeitung für die elegante Welt*, 5 (1805), 1. Stück vom 5. Januar 1805, 17.
- 74 Ebd., 18.
- 75 Ebd., 19.
- 76 Ebd., 18f.
- 77 Johann Gottfried Herder, *Ueber die Wirkung der Dichtkunst auf die Sitten der Völker in alten und neuen Zeiten* [1778], in: ders., *Sämmtliche Werke*, Bd. 8, 430.

- 78 Ebd. – Solcherart Rückblicke, wie sie Herder dann später insbesondere in der *Adrastea* fortsetzte, fanden zumindest bei Goethe und Schiller höchstens kritische Aufmerksamkeit; für sie verfolgte Herder mit diesem »erbärmlichen! Hervorklauben der frühern und abgelebten Literatur« nur ein Ziel – »die Gegenwart zu ignorieren.« (Schiller an Goethe, 20. März 1801, in: *Schillers Werke. Nationalausgabe*, hg. im Auftrag der Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur in Weimar [Goethe- u. Schiller-Archiv] u. des Schiller-Nationalmuseums in Marbach des Schiller-Nationalmuseums und der Deutschen Akademie von Lieselotte Blumenthal und Benno von Wiese [seit 1978 von Siegfried Seidel u. Norbert Oellers], Weimar 1943ff., Bd. 31, 20). Siehe auch Gerhard Sauder, *Die Darstellung von Aufklärung in Herders »Adrastea« und die Kritik Schillers und Goethes*, in: André Rudolph, Ernst Stöckmann (Hg.), *Aufklärung und Weimarer Klassik im Dialog*, Tübingen 2009, 169–185.
- 79 Alle Zitate: Johann Joachim Eschenburg, *Grundzüge eines Gemäldes der deutschen Litteratur*, 5f.
- 80 Über den Zustand der Literaturgesellschaft an der Wende zum 19. Jahrhundert klagt auch Friedrich Schiller, ohne jedoch deshalb wie Herder die deutsche Literatur der letzten Jahrzehnte aufzuwerten: »Es ist jetzt ein so kläglicher Zustand in der ganzen Poesie, der Deutschen und Ausländer, daß alle Liebe und aller Glaube dazu gehört, um noch an ein Weiterstreben zu denken, und auf eine bessere Zeit zu hoffen. Die Schlegel- und Tieckische Schule erscheint immer hohler und frazenhafter, während daß sich ihre Antipoden immer platter und erbärmlicher zeigen, und zwischen diesen beiden Formen schwankt nun das Publicum. An ein Zusammenhalten zu einem guten Zweck ist nicht zu denken, jeder steht für sich und muß sich seiner Haut wie im Naturstande wehren.« (Friedrich Schiller an Wilhelm von Humboldt, 17. Februar 1803, in: *Schillers Werke. Nationalausgabe*, Bd. 32, 11f.); siehe auch Uwe Hentschel, *Die Berliner Aufklärer und der Weimarer Musenhof um 1800. Im Streit um Einfluss und bürgerliche Werte*, in: *Mitteilungen des Vereins für die Geschichte Berlins*, 109 (2013), 286–296.
- 81 Wilhelm von Humboldt berichtet Schiller anlässlich eines Besuchs bei dem alten Dichter Johann Nepomuk Cosmas Michael Denis (1729–1800) von dessen »Lob der frühern Deutschen Literatur« sowie über dessen »Klage, daß das goldne Alter vorüber« sei und »Rabener, Gellert, Schlegel usf. nicht mehr gelesen« würden. (Humboldt an Schiller, 4. September 1797, in: *Schillers Werke. Nationalausgabe*, Bd. 37.1, 125); Ganz ähnlich äußern sich auch die jüngeren Adolph Freiherr von Knigge (1752–1796) und Barthold Georg Niebuhr (1776–1831): »Die glänzendste Periode unsrer Dichtkunst hat, wenn ich nicht sehr irre, mit dem siebenjährigen Kriege angefangen und ungefähr mit dem Jahre 1780 aufgehört.« (Adolph Freiherr von Knigge, *Ueber Schriftsteller und Schriftstellerey*, Hannover 1793, 199); »Es scheint, daß es sichtbarlich mit Deutschlands Litteratur auf die Neige geht. [...] die Blüthe unsrer Literatur ist dahin, und außer dem gewöhnlichen Naturgange, der sich durchgängig bewiesen hat bei allen Völkern, ist es die französische Revolution, die infame Politik, und die schändliche Geringschätzung unseres Volks, die allgemeine Indifferenz, die Rohheit als Folge der Verachtung, und die Entweihung und scheusliche Anwendung der Philosophie, die uns zu dieser Heillosigkeit geführt hat.« (Barthold Georg Niebuhr an Adam Moltke, 9. Dezember 1796, in: Dora Hensler, *Lebensnachrichten über Barthold Georg Niebuhr*, Bd. 2, Hamburg 1838, 25).
- 82 Friedrich Schlegel, *Geschichte der alten und neuen Literatur* [1812], in: *Kritische*

- Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, hg. von Ernst Behler, Abt. I, Bd. 6, München-Paderborn-Wien 1961, 377.
- 83 Ebd.
- 84 Ebd.
- 85 Ebd., 381.
- 86 Ebd., 381f.
- 87 August Wilhelm Schlegel, *Ueber Literatur, Kunst und Geist des Zeitalters*, in: *Europa. Eine Zeitschrift*, hg. von Friedrich Schlegel, Bd. 2. Frankfurt/Main 1803, 93.
- 88 Siehe ebd., 93ff.
- 89 Ebd., 94. – Ganz ähnlich auch Ludwig Tieck: »Gegenwärtig haben wir nun endlich das so oft gepriesene goldne Zeitalter der deutschen Literatur überstanden, und einem großen Künstler, Goethe, war es vorbehalten, mit einem neuen Frühlingshauche die erstorbene Welt zu beseelen und den Glauben an Poesie und Schönheit wieder herzustellen.« (Ludwig Tieck, *Einleitung*, in: *Poetisches Journal*, hg. von Ludwig Tieck, 1 [1800], Stück 1, 6).
- 90 Ganz ähnlich konstatiert auch Friedrich Bouterwek, dass sich vor allem »der jüngere Theil des Publikums, entweder dem Neuesten nachjagend, oder nur das Alt=Romantische wieder hervorhebend«, für jene »merkwürdige Zeit« zwischen 1740 und 1770 kaum noch interessiert. (Friedrich Bouterwek, *Geschichte der deutschen Poesie und Beredsamkeit seit dem Ende des dreizehnten Jahrhunderts*, Bd. 3, Göttingen 1819, V).
- 91 Goethe an Heinrich Karl Abraham Eichstädt, 8. Dezember 1808, in: Goethe, *Werke* (= Sophien-Ausgabe), Abt. IV, Bd. 20, 250. – Die Aussage erfolgte im Zusammenhang mit einer Kritik an den Herausgebern von *Des Knaben Wunderhorn* Clemens Brentano und Achim von Arnim.
- 92 Goethe, *Dichtung und Wahrheit*, in: Goethe, *Werke* (= Sophien-Ausgabe), Abt. I, Bd. 27, 71.
- 93 Ebd., 71.
- 94 Ebd., 77.
- 95 »[...] denn sie überlieferte von allen Dichtungsarten eine historische Kenntniß, so wie vom Rhythmus und den verschiedenen Bewegungen desselben; das poetische Genie ward vorausgesetzt! Übrigens aber sollte der Dichter Kenntnisse haben, ja gelehrt sein, er sollte Geschmack besitzen, und was dergleichen mehr war.« (ebd., 77).
- 96 Ebd.
- 97 Ebd., 78f.
- 98 »Betrachtet man genau, was der deutschen Poesie fehlte, so war es ein Gehalt, und zwar ein nationeller [...]« (ebd., 81).
- 99 Ebd., 88.
- 100 Alle Zitate: Goethe, *Deutsche Literatur*, in: ders.: *Werke* (= Sophien-Ausgabe), Abt. I, Bd. 42.2, 512f.
- 101 Franz Horn, *Die Poesie und Beredsamkeit der Deutschen, von Luthers Zeit bis zur Gegenwart*, 63.
- 102 Ebd.
- 103 Die Aufarbeitung der Forschung zu diesem Zeitraum stellt ein Desiderat dar; sie kann im Rahmen dieser Studie, die sich vor allem mit der Geschichte einer Selbstzuschreibung beschäftigt, nicht geleistet werden.

Dietmar Voss
Ohnmächtige Souveränität
Zur Figur des Antihelden im Kontext der Moderne

Der ›brave Soldat‹ Schwejk – antiheroischer Protagonist in Jaroslavs Hašeks berühmtem Roman – beobachtet auf dem Weg zur Front einen vorbeifahrenden Militärzug mit offenen Waggons: Ein Korporal der Deutschmeister »mit herausfordernd aufgezwickeltem Schnurrbart« stützt sich wie in einem lebendem Bild quer auf seine sitzende Mannschaft, schmettert voller Inbrunst das Prinz-Eugen-Lied, lehnt sich übermütig hinaus – und fliegt aus der offenen Waggontür, wobei er »mit aller Kraft im Flug mit dem Bauch auf den Weichenhebel [schlug], auf dem er aufgespießt hängenblieb«. »Mit Kennermiene« betrachtet Schwejk neugierig den Leichnam: »Der hats schon hinter sich [...] hat sich akkurat aufgespießt [...], hat die Därme in den Hosen.¹ Das groteske Ende des Offiziers der Deutschmeister, jenes Ritterordens aus dem 12. Jahrhundert, symbolisiert den Untergang des aristokratischen Kriegerstandes – *des* Inbegriffs menschlicher Souveränität, die in Gestalt verführerischer Husaren noch Romane und Operetten des 19. Jahrhunderts bevölkerte – in den Höllenfeuern des Maschinenkrieges, zu dem Schwejk und seine Kameraden gerade unterwegs sind. Auch sein geliebter Herr, Oberleutnant Lukasch, ein notorischer Verführer, repräsentiert noch jene aristokratische Souveränität, Glanzstück des feudalen Ständestaates: Hoch zu Roß reitet er nicht nur dem Feind entgegen, sondern zugleich seinem Untergang, der sich in den Materialschlachten des großindustriellen Krieges vollzieht.²

1. Moderne Divergenz von Macht und Souveränität. – Was Schwejk fasziniert beobachtet, ist das finale Stadium des Zusammenbruchs der ständischen Ordnung, der patriarchalischen Autorität, der feudalen Tugenden, der symbolischen Repräsentation, der Hierarchie der Gemeinschaften im Versachlichungs- und Entzauberungsprozess der Moderne. Dabei bewegte Literatur und Philosophie des 19. Jahrhunderts vor allem eine Frage: Was geschieht eigentlich, wenn ›der Knecht‹ (aus Hegels *Phänomenologie des Geistes*) – das »durch die Arbeit« erwirkte Selbstbewusstsein mit seinem Primat von Selbsterhaltung und instrumenteller Rationalität – zum Herrn wird, mit den souveränen Eigenschaften des untergegangenen Herrn? Jene souveräne Subjektivität, die »dem Tode«, »der Verwüstung«, »dem Negativen

ins Angesicht schaut, bei ihm verweilt³ ist nach Hegel und seinem Schüler Marx für die Menschen der modernen Welt definitiv verloren: Hegel lässt sie an die Struktur des Weltgeistes, Marx an die Struktur des *Kapitals* übergehen, welche jeweils, was früher als verschwenderische, rauschhafte, übermütige Bewegung exemplarischen Menschen (wie z.B. Alexander dem Großen) zukam, nun den, *allen* Menschen als erhabenes Schauspiel *gegenüberstellen* – sei es in der selbtherrlichen Gestalt eines Geistes der Geschichte, sei es in Form der grenzüberschreitenden Dynamik der Kapitalverwertung, deren gottähnliche Macht Marx oft betont. Gegen solchen *Entzug* legte Nietzsche Protest ein, indem er »Souveränität«, den »souveränen Menschen« als »die höchste Form von Individual-Freiheit« ansetzte, von der politischen Machtfunktion, vom Problem der Legitimität unterschied.⁴ Souverän sein und handeln kann somit auch, wer seine Macht verliert, wer geschichtlich zur Ohnmacht verurteilt ist – wie Mozarts/ Da Pontes *Don Giovanni*, der seine aristokratischen Augenblicks-Tugenden, sich in Rausch, Erotik, Kampf zu verschwenden, gegen eine verbürgerlichte Welt (auch des Adels) behauptet, der die Grenzen von Moral und Scham, Angst und Konvention lachend übertritt und dem steinernen Gast sein *io non mi pento* entgegenschleudert. In der Selbtherrlichkeit des spanischen Granden verkörpert sich genau das, was der bürgerlichen Freiheit (der juristischen *Person*, des *homo oeconomicus*) zur Freiheit fehlt: die Weigerung, nützlich zu sein, die Fähigkeit, sich über Gebote der Selbsterhaltung hinwegzusetzen.

Allerdings hielt Nietzsche seine analytische Unterscheidung nicht durch und erlag der Versuchung, die Impulse des Souveränen mit Machtstreben, mit historischen Kostümen patriarchalischer Herrschaft zu vermischen, was auf die unheilvolle Vision des »höheren Menschen« hinauslief. Erst Georges Bataille machte den Blick frei auf eine Sphäre des Souveränen, die als »allgemeine Subjektivität« existiert, als Zeichen und Gefühl einer »untergründigen, ungreifbaren Subjektivität«,⁵ deren Impulse (Verschwendung, Mut, Hingabe, Übertretung der Grenzen von Moral, Konvention, Scham, Ich) in der Masse der – früheren – Untertanen per dialektischer Übertragung latent fortleben. Was vormodern auf Seiten einer aristokratischen Krieger-Kaste monopolisiert war, wird in der modernen Welt auf der Ebene der Zeichen sozusagen »demokratisiert«, schwingt als verborgene Konnotation in den Zeichenströmen der Gesellschaft: Jeder trägt nun den Gegensatz von Herr und Knecht, von Sklaven- und Herren-Moral, in seiner Brust, jeder will sich selbst erhalten, sich aufsparen für die Zukunft – und strebt doch wenigstens unbewusst dahin, was nach Nietzsche einst die »vornehme Seele« auszeichnete: sich verschwenden, leben in der Intensität des leuchtenden Augenblicks.

Damit verwandelt sich »Souveränität« in eine *paradoxe* Wirklichkeit: Die souveräne Existenz ist nunmehr von politischer Macht, von der sie – wie der Glanz des Lichts von latenter Energie – eigentlich abhängig und geschichtlich geprägt

ist, getrennt, ja sie gerät in der Moderne zusehends in Gegensatz zur Macht. Mit durchgreifender Kapitalisierung der Gesellschaft, mit der Anonymisierung der Kapitalströme, mit modernem Verfassungsstaat und gouvernementaler Demokratie verliert der »souveräne Glanz« der Macht jegliche legitimatorische Funktion. Die Macht gibt sich fortan glanzlos. Parlamentsabgeordnete, Wirtschaftsmanager, ja selbst Präsidenten und Regierungschefs, die aus der Grauzone anonymer Kapitalmächte kommen, suchen durch ein möglichst unauffälliges, individualitätsarmes Image Spitzenwerte auf der Normalitätsskala zu erzielen, deren Zeichen heute an die Stelle der repräsentativen Symbole getreten sind, die früher Standeszugehörigkeit und Privilegien sichtbar machten.⁶ Die moderne Demokratie schließt strenggenommen politische und menschliche Souveränität ihrer Machthaber aus, bildet eine Gesellschaft »von Menschen ohne Souveränität« (de Maistre). All das ist jedoch nicht im Sinne der politischen Romantik zu beklagen, sondern als notwendiges Entzauberungsspensum der Moderne zu begreifen.

Aus gutem Grund forderte Bataille, dass der Ausdruck jener »untergründigen« Impulse, die in den Menschen auf eine »souveränes« Leben drängen, an die »Verweigerung der Macht« gebunden sein müsse.⁷ Denn die Erfahrung des Faschismus, des Nazi-Regimes machte auf globaler Stufe offenbar, welche Folgen es hat, wenn jene heimlichen Massenimpulse des Souveränen unter Bedingungen moderner Rationalität für politisches Machtstreben in Dienst genommen werden: die Entfesselung purer Gewalttätigkeit, den Rausch der Vernichtung. Indem sich die Nazi-Macht als Ort ostentativer politischer Souveränität inszenierte, die Massen in den Sog kollektiver Ekstasen, rauschhafter Gewaltorgien zog, reanimierte sie einen schauerlichen Glanz des Souveränen. Damit griff sie allerdings weniger auf Traditionen der aristokratischen Vornehmheit zurück, der das aufstrebende Bürgertum auf seiner Jagd nach dem »Phantom [...] seiner souveränen Würde«⁸ nacheiferte (wie Thomas Buddenbrook mit seinem parfümierten »à la Napoleon III. ausgezogenen Schnurrbart«⁹), als vielmehr auf die Reflexe der untergegangenen Souveränität in der Masse der Untertanen. Gerade im »niedern Volk« gibt es, wie Nietzsche betonte, ein tiefes Empfinden fürs Souveräne, wobei die souveränen Tugenden indes mit Affekten der »Sklaven-Moral«, des »Ressentiments« oft »innerhalb Einer Seele« verflochten sind¹⁰ – wie schon bei der von Thomas Mann erfundenen Küchenmamsell Ida Jungmann, die im Hause der *Buddenbrooks* »mit aristokratischen Grundsätzen«, mit Leidenschaft fürs Vornehme ihren Dienst tut,¹¹ dies aber verknüpft mit rassistischen Ressentiments, die es erlauben, das Barbarische des »eigenen« souveränen Begehrens aufs *Fremde* abzuwälzen.

Die »untergründige Subjektivität« des Souveränen birgt explosives Potenzial, das sich entzündet, »antimodernistische« Gewaltexzesse hervorruft, sobald es

unter Bedingungen der modernen Welt mit Politischem, mit Ideologischem kurzgeschlossen wird (wie heute die Selbstmordkommandos islamistischer Terrormilizen zeigen). In dieser Situation tritt die *kulturelle Figur des Antihelden* auf den Plan: Sie übernimmt paradigmatisch die Aufgabe, der paradoxalen und latenten Wirklichkeit der ›soveränen Subjektivität‹ Ausdruck zu geben, sie in besonderen Augenblicken zu verkörpern, ohne sie an die Welt der Macht, der politischen Kämpfe zu verraten. Die moderne Trennung von Macht und Souveränität ist die strukturelle Voraussetzung, unter der ein ›Antiheld‹ entstehen kann; und sie ist zugleich seine politische Tugend.¹² Indem er seine ›Subjektivität‹ wesentlich *im Scheitern* an der Macht – sei es der Natur, sei es der Gesellschaft, der Justiz usf. – entwickelt und sich der Komplizenschaft mit ihr entwindet, verinnerlicht er die Abstinenz vom Machtstreben – wie etwa Meursault, Albert Camus' berühmter Antiheld, wenn er, »von Hoffnung entleert«, das Absurde des Lebens, der Macht hinnimmt, verwindet, um sich »zum ersten Mal der zärtlichen Gleichgültigkeit der Welt« zu öffnen.¹³ Die kulturelle Leistung der Figur des Antihelden besteht darin, dass sie Spurenelemente jener ›soveränen Subjektivität‹ aufblitzen lässt und im gleichen Atemzug gegen eine politische Affektaufladung derselben immunisiert. Das macht plausibel, warum seit dem 19. Jahrhundert mit dem ›Antihelden‹ eine Figur mediale Konjunktur und allgemeine Anziehungskraft gewinnt, die entweder bei heroischen Projekten (der Jagd, der Eroberung) scheitert, sich partiell als Subjekt auflöst, dem Wahn verfällt – wie Melvilles Kapitän Ahab, wie Conrads Mr. Kurtz oder manch einsamer Jäger in Hemingways Geschichten – oder sich von vornherein in einer Situation hoffnungsloser Ohnmacht befindet – wie Hašeks Schwejk oder Kafkas Josef K.

2. *Auf den Spuren antiker Heroen: Ironie eines Scheiterns.* – Die antiken Helden bekämpften die erdmütterlichen Ungeheuer, indem sie zunächst ins tellurische Unterreich vordrangen – Herakles in die Höhle des nemeischen Löwen, Iason in den Rachen der Riesenschlange, die das Goldene Vlies bewacht, Theseus ins verschlingende Labyrinth, wo Minotaurus, das kinderfressende Stier-Ungeheuer, herrscht. Im 19. Jahrhundert, *der* Epoche des bürgerlichen Heroenkultes – entstanden im Kontext imperialer, kolonialistischer Projekte sowie der Kapitalisierung des Zeitungswesens –, dringen wieder ›Helden‹ in unbekannte, unbezähmte Natur vor: wie Henry Morton Stanley (im Auftrag des *New York Herald*) ins Innere Afrikas, um den verschollenen Naturforscher David Livingstone zu suchen, der jedoch, kaum gefunden, weiterforschte und in der Wildnis starb. Auf ihren Spuren gelangen abenteuerdurstige Romanhelden wie Mr. Kurtz bzw. der Seemann Marlowe auf dem Kongo in *Das Herz der Finsternis* (in Joseph Conrads gleichnamigem Roman), wo die Erde »unirdisch« und »ungeheuer« wird;¹⁴ oder wie Ingenieur Brandlberger

(aus Robert Müllers Roman *Tropen*) auf dem Rio Taquado in die Wildnis des südamerikanischen Dschungels, in dessen wollüstig trüben Fluten das »mütterlich Nährsame«, der dämonische »Reiz der Gebälerin« aufscheint;¹⁵ oder sie nähern sich wie Hemingways Nick Adams den Tiefen der Sümpfe, wo die größten Forellen harren: »Er spürte einen Widerwillen [...] Im Sumpf war angeln ein tragisches Abenteuer.«¹⁶ Dieser Sumpf ist mythologisch dem dunklen See verbunden, einem Eingang zum Hades, wo die lernäische Hydra hauste, mit der Herakles kämpfte – ein symbolischer Ort des weiblichen Abgrunds, des Chaos, wo Vermischung, Kastration und Tod drohen. Auch schon Stanley sah sich bei seiner ersten Afrika-Expedition in der »mythischen« Nachfolge antiker Zivilisationsheroen: wie Herakles steigt er in die Unterwelt, in »den stygischen pestilenzialischen Kot« schlammiger Flüsse, durchwatet er schmutzige Sümpfe mit »ungeheurem« Ungeziefer.¹⁷

Allerdings ist der antike Heros nur insofern Held, als sein Tun im Dienst der Zivilisation und der Gemeinschaft steht, was man allenfalls vom Tun des Arztes und Wissenschaftlers Livingstone behaupten kann. Die Imagestrategie des Journalisten Stanley bestand nun darin, den Briten zunächst zu heroisieren,¹⁸ um dann als dessen »Retter« den Heldenruhm auf sich zu übertragen, und sich anschließend – auf seiner dritten Afrika-Expedition mit direktem Kolonisationsauftrag des belgischen Königs – im Glanz eines modernen Gründungsheroen zu sonnen. Doch statt der »Zivilisation« brachte Stanley die Barbarei ins Herz Afrikas: Geschickt von Leopold II., der hier statt als königlicher Souverän ganz als personifiziertes Handelskapital agierte, errichtete Stanley im Pakt mit arabischen Sklavenhändlern, mit deren Brutalität und Tricks, einen Zwangsarbeiter-Staat zum Zweck der räuberischen Ausplünderung des Landes, seiner Rohstoffe (Elfenbein, Kautschuk) und Arbeitskräfte.¹⁹

Die hemmungslose Gewaltsamkeit Stanleys,²⁰ genannt *Bula Matari* (der die Steine bricht), würde indes eher zu den Gegnern der antiken Heroen, Titanen wie dem erdgeborenen Riesen Antäus, passen. Zivilisatorisches Signum des Heroen sind vielmehr dialektische, mimetische Listen: Herakles besiegt den nemeischen Löwen, indem er selbst Löwe wird. Er bezwingt Sümpfe, unterweltlichen Schlamm, indem er Flüsse umleitet. Er bekämpft die ungeheure Natur, indem er sich deren Kräfte – wie Wasserkraft, Blut der Hydra, Löwenfell – instrumentell aneignet und sie listig für die Zwecke der Arbeit – Abfallbeseitigung, Jagd, Ackerbau usw. – einspannt. Perseus überlistet die Gorgo Medusa, um ihren versteinernen Blick für seine, für zivilisatorische Zwecke anzuwenden.

Modernen Abenteurern auf »heroischer Spur« misslingt es in der Regel, sich den Kräften der ungebändigten Natur partiell zu unterwerfen, ihnen ähnlich zu werden, um sich selbst, ihre innere Einheit, Männlichkeit zu stärken oder für andere zivilisatorische Zwecke zu nutzen. So verfehlt Hemingways *Old Man*

die mythische Identifikation mit dem schönen Ungeheuer – einem Marlin von »ungeheurer Länge« – auf eklatante Weise: Nachdem er ihn getötet hat, wird er ihm von Haien – mit ihrem »alles verschlingenden Rachen« Agenten des weiblichen Chaos – weggefressen. Die mythische Assimilation einer potenzsteigernden Naturkraft verkehrt sich zur Identifikation mit einem Kastrierten (»Er mochte den Fisch nicht mehr ansehen, seit er verstümmelt war. Als der Hai den Fisch anfiel, war es, als ob er selbst angefallen wurde«).²¹ Ähnlich ergeht es Kapitän Ahab (aus Hermann Melvilles *Moby Dick*) mit dem dämonischen Weißen Wal, Wiedergänger des Leviathan, des biblischen Chaos-Drachen: Der mäht ihm erst sein Bein ab, später stranguliert er Ahab mit der Leine von dessen Harpune und zieht ihn mit hinunter in chthonische Tiefen. Wenn eine mythische Assimilation des Helden an sein Objekt der Eroberung stattfindet, dann geht sie von der ungeheuren Natur selbst aus. »Die Wildnis hatte ihm den Schädel getätschelt; [...] er war wie eine Kugel – eine Elfenbeinkugel; [...] sie hatte Besitz von ihm ergriffen, ihn geliebt, ihn umarmt, war in seine Adern eingedrungen.«²² Der Elfenbeinjäger Mr. Kurtz wird seinem Objekt tatsächlich ähnlich – allerdings nicht kraft der mimetischen List des Jägers, sondern kraft der verschlingenden Macht der Natur. Mit grausamer Ironie verkehrt der Weiße Wal die Mimesis des Jägers: Er verschafft Ahab ein »weißes neues Knochenbein.«²³ Nicht allein sein Steuermann Starbuck (bei aller Vernunft zum Tyrannenmord unfähig), auch Ahab selbst ist ein Mann, »dessen Heldentum gebrochen ist.«²⁴ Statt die chthonischen Mächte zu bezähmen, werden sie deren Beute. Wie seine antiken Vorfahren geht der moderne Abenteurer über die Schwelle zum Unheimlichen, über sich selbst hinaus: Dort aber verfehlt er die entscheidende Volte: die listige Assimilation, verfehlt er – zumal in Ermangelung tellurischer Helferinnen wie Ariadnes, die Theseus aus dem Labyrinth befreit, oder Medeias, die Iason mit Zauberkräutern aus der »Todestrunkenheit« der Drachen-Unterwelt erlöst²⁵ – sich selbst und wird – Antiheld.

3. Übermütige Antihelden: Momente ›unproduktiver‹ Selbstverausgabung. – Der Glanz der Überwindung der chthonischen Mächte, in dem der antike Heros erstrahlt, ist durch Verdrängung erkaufte. Die Heroen *verdrängen*, dass sie die Natur nur überwinden können, indem sie deren Kräfte sich zu eigen machen, Töchter der Erdmutter für sich arbeiten lassen (Theseus lässt Ariadne auf Naxos zurück); sie *verdrängen*, dass die furchtbaren tellurischen Mächte latent in ihnen gegenwärtig bleiben wie das Blut der Hydra in Herakles' Pfeilen, wie das Gorgonenhaupt auf dem Schild des Perseus. Der Schrecken und seine dialektische Umfunktionierung für zivilisatorische Zwecke müssen verborgen, inoffiziell bleiben. Das macht den Sieg der zivilisatorischen Ordnung brüchig: »Jeder Heros, der in das Totenreich hinabsteigt und wiederkehrt, schleppt

das Totenreich mit hoch: er wird selber zum Agenten der Unterwelt.«²⁶ Dabei können die antiken Helden das Grauen nur in sich hineinnehmen, indem sie sich nach außen vor ihm wappnen, die direkte Konfrontation meiden, vor dem – dissoziierenden – Schrecken den Blick verschließen. Perseus überlistet die Gorgo Medusa, indem er seinen ehernen Schild als Spiegel benutzt und somit dem versteinernenden Blick entgeht; Odysseus verstopft sich und den Gefährten vor dem Gesang der Sirenen die Ohren.

Anders der moderne Antiheld, der zunächst aus der Inversion des antiken Modells entsteht: Statt sich zu hüten, das Grauen ins Auge zu fassen, geht er, ungeachtet der Gefahren, direkt auf das Grauen los. Wie Kapitän Ahab, wenn er immer wieder die Konfrontation mit der »schneeweißen, faltigen Stirn« des Ungeheuers herausfordert, dessen Schrecken »aus nächster Nähe« ins Auge fasst.²⁷ In seinem wahnhaften Tun entfesselt Ahab Augenblicke von souveräner Selbstverschwendung, die entstehen, wenn das Ich eben *aus sich heraustretend* das Grauen in den Blick nimmt.²⁸ Solch ekstatische Momente übertragen sich auch auf seine eher nüchternen Steuerleute: Starbuck blickt direkt in den »furchtbaren Rachen« des dämonischen Tiers, und Stubbs, Zweiter Steuermann, schreit, den Untergang vor Augen: »Ich blecke dir die Zähne, du zähnefletschender Wal! [...] Ich grinse dich an, du grinsender Wal!«²⁹ Der moderne Antiheld ist – in souveräner Missachtung von Sicherheit, Leib, Leben – so mutig, ja übermütig, dass er auf das »letzte Reale« (Lacan) ausgeht, wo »alle Worte aufhören und sämtliche Kategorien scheitern«.³⁰ Auch das *souveräne Prestige*, das Conrads Mr. Kurtz in den Augen Marlowes – oder in Coppolas Film *Apocalypse Now* (USA 1979) Colonel Kurtz in den Augen Captain Willards – gewinnt, rührt daher, dass jener »jenen letzten Schritt getan«, und »das Grauen! Das Grauen!« (der Wildnis und seiner selbst) *wahrgenommen* hatte, das er noch sterbend, »flüsternd« aus sich herausschreit.³¹ Von einem bloß scheiternden Helden unterscheidet sich der Antiheld insofern, als er in seinem Scheitern für Augenblicke Funken *ekstatischer Souveränität* aufblitzen lässt.

4. »Reflektierte« Antihelden, auf der Höhe des inneren Abgrunds. – Joseph Conrad ließ in der Figur des Mr. Kurtz Züge Henry M. Stanleys – seine Brutalität, journalistische Passion, seine »heroischen« Attitüde – mit jenen, von der zeitgenössischen Presse »erzählten« Charakterzügen David Livingstones verschmelzen, die diesen als gescheiterten Helden, als »dekomponierte« Figur erscheinen lassen, an der (ganz wie in Conrads Roman) »die Wildnis [...] fürchterliche Rache« genommen, deren »Fleisch [s]ie aufgezehrt«, deren »Seele [s]ie an die ihre geschmiedet« hatte.³² Zum Antihelden avanciert Mr. Kurtz, indem er sich mit der »Macht der Hingabe« ganz dem »stummen Bann der Wildnis« aussetzt, indem er ihrem »Geflüster« lauscht, worin er Entscheidendes

über sich selbst erfährt: »brutale Instinkte«, »gräßliche Leidenschaften«, einen Abgrund, der sich erschließt, wenn er »*in sich* hinabschaut«. ³³

Der Abenteurer der imperialen Moderne lässt sich über die Grenzen des bürgerlichen Lebens, der geordneten Identitäten und Beziehungen, hinaustreiben. Er lernt die Wildnis, den Raum des Unbekannten als Landschaft seines Unbewussten lesen, als Territorium einer Dritten Welt im Innern, die das Ich verdrängt hatte. So entdeckt Lawrence von Arabien im heißen Wüstensand (wie die Verfilmung von David Lean herausstellt) die unbewussten Antriebe seiner Taten – sadistische, masochistische, auch homosexuelle Triebregungen. Er lebt oder »agiert« sie dann bewusst aus, wird bei klarem Verstand wahnsinnig. Der von »seiner schäumenden Besessenheit« vom Weißen Wal – und mithin von sich selbst als dem Erlöser vom Bösen der Welt – getriebene Kapitän Ahab ahnt dunkel in seinem Herzen: »Vernunft ist mein Werkzeug, Wahn die Triebkraft und das Ziel.« ³⁴ Wie Ahab wird Conrads Mr. Kurtz bei »vollkommen klarem« Bewusstsein »wahnsinnig«, – eine »Seele, die keine Hemmung, keinen Glauben, keine Furcht kannte.« ³⁵ Robert Müllers Ingenieur Brandlberger lernt im fauligen Sumpfwasser der Tropen die Chiffrenschrift seines Unbewussten zu lesen: »All dies hatte ich schon einmal erlebt. Diese milden müden Wasser hatten um mich gespült«, – »als ich noch in meiner Mutter Schoß im lauen Klima, von Nahrung umbrandet und umspült, lag.« ³⁶

All diese Antihelden zeichnet gegenüber bloß scheiternden Helden aus: dass sie die Konfrontation mit sich selbst, ihrer eigenen Dunkelheit suchen, ihr – wie Camus' Meursault – »ins Auge« sehen, sie aushalten; dass sie verdrängte Teile ihres Selbst, grausame, selbstquälerische, ungeheuer vermischte, unheimliche Triebregungen entdecken und – *annehmen*. Mit souveräner Gelassenheit öffnen sich die Antihelden ihrem unbewussten Triebleben, schauen sie ihrer Auflösung zu: »Eine fröhliche somnolente Verlassenheit kam mich an, ich fühlte mein knifflisches altes Ich vergehen und löste mich in eine unendliche, von keiner bewußten Einheit zusammengehaltenen Empfindlichkeit [...] auf«, fasst Brandlberger zusammen. ³⁷ Dabei öffnen sie sich zumal den verfemten, den grausamen, den masochistischen, den weiblichen Elementen ihres Selbst, wie Hemingways *Old Man*, als er mit dem verführerisch schimmernden Marlin kämpft: »Niemals habe ich etwas Größeres und Schöneres [...] gesehen als dich, Bruder. Komm nur und töte mich. Mir ist es gleich, wer wen tötet.« ³⁸

Wenn der Antiheld in seinem Selbsterfahrungsprozess »vergessene Instinkte« (Conrad) entdeckt, geht es nicht allein um »wilde Natur«. In seinem Jasagen zu unliebsamen Triebregungen, zur »Tiefe der Lust in allem Zerstören« ebenso wie zu »jenen gefährlichen Schauern der *gegen sich selbst* gewendeten Grausamkeit« (Nietzsche) ³⁹, geht der Antiheld auf Spuren und Zeichen jener »untergründigen Subjektivität« des Souveränen (Bataille) zurück. Denn Signum des »souveränen Menschen« ist es nach Nietzsche nicht zuletzt, auch die verfemten Bestandteile

seines Begehrens als *eigene* anzunehmen, ohne sich um Vorteile oder um das Ansehen bei anderen zu sorgen; auf der Höhe seiner inneren Abgründe zu sein, statt sie wie der »gemeine« Mensch des »Ressentiments« auf *andere*, auf äußere Feindbilder zu projizieren.⁴⁰ Weil der Antiheld das »Fremde«, das »Böse« in sich wahr und ernst nimmt, kommt er weder in Versuchung noch in die Lage, mit »dem Bösen«, mit »bösen Feinden« zu kämpfen (was ihn prägnant von Westernhelden, gerade auch scheiternden, abhebt⁴¹).

5. Der Antiheld und die kapitalistische Marktgesellschaft. – Die klassischen Helden wurden von Königen ausgesandt, um ihrer Macht souveränen Glanz zu verleihen: König Pelias schickt Iason, das Goldene Vlies von Kolybis zu erobern, König Polydektes schickt Perseus zur Gorgo Medusa usw. Auch wenn die Helden ihre königlichen Auftraggeber am Ende oft übertrumpfen – wie Perseus, wenn er Polydektes mit dem Gorgonenhaupt versteinert –, so ist und bleibt doch die *souveräne Instanz* des Königtums das energetische Zentrum ihres Tuns, mag es noch so territorial beschränkt sein.

Für den Wirkungsraum der Antihelden ist dagegen die Abwesenheit einer souveränen Macht-Instanz charakteristisch. Das bedeutet allerdings keineswegs, dass sie aus der Gesellschaft ausgeschlossen, etwa wegen ihres partiellen Wahnsinns marginalisiert würden. Conrads Mr. Kurtz ist nicht trotz, gerade aufgrund seines Größenwahns, seines Sadismus ein »erstklassiger Agent« der belgischen Handelsgesellschaft.⁴² Melvilles Kapitän Ahab steht nicht trotz, gerade aufgrund seiner paranoiden Besessenheit, seiner Tobsucht, seines Größenwahns im Profitkalkül seiner Auftraggeber: »die klugen Rechner« der amerikanischen Walfanggesellschaft waren »weit entfernt davon, ihm wegen so dunkler Zeichen die Eignung für neue Walfangreisen abzusprechen«, zogen im Gegenteil den Schluss, »gerade sein Unglück werde ihn anspornen und ihn ganz besonders zu einem so wilden, tollkühnen Geschäft wie der blutigen Jagd auf Wale befähigen. Solch einen konnten sie brauchen: von innen zernagt und von außen versengt, dem ein unheilbarer Wahn die Fänge ins Fleisch geschlagen hat – der war der rechte Mann.«⁴³ Kapitalunternehmen des globalen Rohstoffhandels, der Elfenbein- oder Walfangindustrie brauchen an exponierten Schlüsselstellen Akteure, die, wie es in der Designer-Sprache des heutigen Managements heißt, *positiv verrückt* sind. Antihelden wie Ahab oder Kurtz sind gerade in ihrer bizarren Anormalität keineswegs abgehoben, sondern funktional verankert im System der kapitalistischen Moderne. In ihrem je besonderen Wahn spiegelt sich gebrochen der Wahn der Moderne selbst, der Wahn einer maßlosen Produktion um der Produktion willen, einer maßlosen Ausbeutung der Natur.

Schon für Goethe birgt die kapitalistische Marktgesellschaft »dämonische« Elementarkräfte: Sie bewirken (was einst Mandeville entdeckte), dass alles, was

in einer Gemeinschaft von Übel wäre, also moralische Laster, Perversionen, auch Unglücke und Katastrophen, sich in Vermittlungshebel wirtschaftlichen Wohlstands, in Motoren des Fortschritts verwandeln. Das Wilde und Zerstörerische ist daher nicht das *Andere* der modernen Zivilisation, es bricht vielmehr – wie Goethes *Novelle* zeigt – in ihrem Zentrum, im »verwirrenden Labyrinth« der Märkte selbst hervor, wo die Lust am »Überfluß«, am »Schrecklichen« üppig bedient, wo die menschliche Natur erst eigentlich herausgearbeitet wird. Das ruft für Goethe die strukturelle Drohung eines »allgemeinen Brandes« (*Faust II*) auf den Plan. Faust selbst, das »unbedingte Streben« nach Transgressionen verkörpernd, denen »kein Maß und Ziel gesetzt« ist, das »wilde Feuer« einer dynamischen Entgrenzung in der Brust (*Faust I*), ist – einschließlich seines Scheiterns – ein moderner Heros par excellence. Würde er nicht mit Hilfe der Elfen wiedergeboren im »rettenden« Schleier- und Scheinwesen der Natur (womit sich der Beistand, den der antike Heros durch Nymphen und andere Töchter der Erdmutter erfuhr, gewissermaßen wiederholt), wäre er der Prototyp eines modernen Antihelden, der bei Goethe noch gleichsam klassizistisch verpuppt ist.

Im Pakt mit der Marktgesellschaft agieren auch spätere Generationen von Antihelden, die im Unterschied zu den Abenteurern der imperialen Moderne von vornherein jeden heroischen Anspruch aufgegeben haben, sich in einer Lage hoffnungsloser Ohnmacht befinden. So exemplarisch Hašeks »braver Soldat« Schwejk, den der Erzähler mit den Zügen des antiken Hermes sowie des Dionysoskindes ausstattete, das Hermes zu den Nymphen brachte: mit dessen »göttlicher Ruhe eines unschuldigen Kindes« schaut Schwejk die verwirrten Machthaber an,⁴⁴ mit dionysisch entgrenzten Triebenergien bestrahlt er die Agenten der – untergehenden – patriarchalischen Ordnungsmacht. Als »kopfloses« Subjekt des Begehrens sucht Schwejk in den Machtapparaten nach einer Leerstelle, um sie mit »passender« Libido zu füllen – oft mit homosexueller, aber auch mit heterosexueller, oft mit masochistischer, aber auch mit sadistischer Triebenergie, wie im Fall des Feldkuraten Katz, der sich von Schwejk gerne lustvoll verprügeln lässt.⁴⁵ Schwejks Verlangen, seine Lust mit derjenigen der Machthaber zu verketteten, verwandelt Segmente der paternitären Ordnung in *Wunschmaschinen*, welche ihrerseits der gesellschaftlichen Vermittlung bedürfen. Daran arbeitet Schwejk, das hermeshafte Wesen, mit solcher Hingabe, dass er »mit dem kapitalistischen Geschäftsgeist« paktiert.⁴⁶ So kauft er bei der Heimwerker-Firma Polak in Prag, die »keinen Käufer« auslässt, »ohne seine Wünsche zu befriedigen«, z.B. »vom Bischof geweihtes Öl«, d.h. zehn Dekagramm Hanföl Nr. 3 für die Letzte Ölung (»beste Qualität, wir können damit ein ganzes Bataillon einschmieren«)⁴⁷; so fördert er als Bursche des Feldkuraten nach Kräften dessen Alkoholsucht und Verschwendung.⁴⁸ Schwejks Pakt ist tiefenstrukturell fundiert. Denn was er im Kleinen tut, das tut die entfesselte

kapitalistische Marktwirtschaft im Großen – sie befördert systematisch Laster und Perversionen, moralische Übel und Katastrophen. Gerade sie wirken im *System der Bedürfnisse*, wie Mandeville erkannte, als Motoren der Konjunktur, des gesellschaftlichen Lebens, während moralische Tugenden, da sie niemandem etwas zu tun geben, Stillstand bedeuten.⁴⁹ Mit grausamer Lust erzählt Schwejk die Geschichte vom Selcher Linek, der zu Reichtum kam, weil er mit seinen Würsten, die (zunächst versehentlich) »Insektengift« enthielten, ein geheimes Laster förderte, was ihm reißenden Absatz bescherte.⁵⁰

Die berühmten Antihelden der Romane Franz Kafkas bewegen sich in phantasmagorischen Räumen, die scheinbar ohne Referenz auf »Wirkliches« sind, da sie allen herkömmlichen Vorstellungen von Macht und Obrigkeit widersprechen. Ohne ersichtliche Ordnung, ohne Hierarchie, ohne Souverän, ohne Zentrum, dafür labyrinthisch, segmentär, kontiguitär, grenzenlos – zeigen jene Räume indessen Charaktere eines *chaotischen Systems*, beziehen sie sich strukturell auf die kapitalistische Marktgesellschaft. »Der Proceß war nichts anderes als ein großes Geschäft, wie er es schon oft mit Vorteil für die Bank abgeschlossen hatte«, erkennt Josef K.⁵¹

6. *Antihelden, geboren aus der Inversion des rebellischen Volkshelden.* – Während die zum Antihelden mutierenden Abenteurer der imperialen Moderne aus der Inversion des antiken Heroen-Modells entstanden, gingen Antihelden à la Schwejk oder Josef K. aus einer *anderen* Quelle hervor: aus der Inversion des rebellischen Volkshelden. Als strahlender Kontrast zu dämonischen »Helden« wie Kapitän Ahab, Mr. Kurtz oder – ein zeitgenössisches Beispiel – der Profikiller Anton Chigurh (aus Cormac McCarthys Roman *No Country for Old Men* von 2005) geistert der Verbrecher als rebellischer Volks- bzw. Medienheld durch die Geschichte der modernen Welt – von Billy the Kid über John Dillinger bis zu Gangstern wie Jacques Mesrin. Die Figur des heroischen Verbrechers, der die Massen elektrisiert, stellvertretend für sie Rache übt, ist allerdings nicht in der modernen Gesellschaft verwurzelt, sondern im politischen Ritual einer königlichen Macht, die sich selbst, ihre Souveränität, als maßlos entfesselte Gewalt zelebriert: im Schreckenstheater öffentlicher Martern und Hinrichtungen. Diese besaßen stets »etwas Karnevalskes, das die Rollen vertauscht, die Gewalten verhöhnt und die Verbrecher heroisiert.«⁵² Mit der offiziellen Funktion der moralischen Abschreckung verwirklichte sich – vermittels der letzten Worte und Gesten des Delinquenten, verbreitet in Hinrichtungsschoniken, Volksalmanachen usw. – gleichzeitig eine inoffizielle: die populäre Heroisierung des Verbrechers. In der Moderne des späten 19. und 20. Jahrhunderts bedienen und fördern die Medien Kollektiv-Phantasien der Masse, die um einen rebellischen Volkshelden kreisen, sodass die ungleichzeitige Figur periodisch wiederkehrt.

Auch Hašek's ›braver Soldat‹ Schwejk scheint auf den Spuren des ›rebellischen Volkstribuns‹ zu wandeln. Im Prag der K.-u.-k.-Monarchie sorgt er während des Weltkriegs für Massenaufmärsche unter unterdrückten tschechischen Volksgruppen, die ihm ›begeistert‹ folgen, und wird umgehend von den Behörden der Habsburger Monarchie wegen staatsfeindlicher Aufwieglung verhaftet. Wie ihm dies gelang? Er hatte ein Plakat mit dem Kriegsmanifest des österreichischen Monarchen erblickt, und, von einer Menschenmenge umringt, voller Inbrunst geschrien: »Heil Kaiser Franz Josef! Diesen Krieg gewinnen wir!«⁵³ Was für die Staatsmacht (ähnlich wie für die aufsässigen tschechischen Volksgruppen) eine hinterhältige agitatorische List, ein sarkastischer Affront ist, entspringt jedoch bei Hašek's ›dionysischem‹ Antihelden einer entwaffnenden *Liebe* zur untergehenden patriarchalischen Ordnung.⁵⁴ Doch solche ›Liebe‹ wirkt zersetzender auf ihren Gegenstand, als es Wut und Zorn vermocht hätten: Bestrahlt von Schwejk's entfesselten Triebenergien, kommen die Agenten der Macht völlig aus dem Konzept, sehen sie sich der Lächerlichkeit preisgegeben, wie Oberleutnant Lukasch oder Untersuchungsauditor Bernis, deren scharfe Blicke an Schwejk ›zerschellen‹, die aufgeregt, in stiller Wut in ihren Kanzleien ›auf und ab gehen‹, oder wie der tyrannische Feldwebel Nasaklo in ›Ohnmacht‹ fallen.⁵⁵ So lässt sich der Mann nicht überführen, bringt indes die Staatsmacht dazu, sich selbst zu misstrauen, ihn als ›notorischen Idioten‹ abzustempeln. Schwejk verdreht das Modell des rebellischen Volkshelden, an dem sich seine Umgebung zunächst noch orientiert, von Innen heraus.

Anders Josef K. – statt mit ›Liebe‹ überschüttet Kafkas Antiheld die vermeintlich paternitären Mächte zunächst mit Hass und ›Verachtung‹, Gefühle, die, da familial, ödipaldramatisch verwurzelt, eng mit Scham, Angst und Schuld verbunden sind (so will er etwa, um sich nicht ›zu erniedrigen‹, absichtlich zu spät kommen, fällt dann aber ins Laufen, um das Gericht schnellstmöglich zu erreichen). Zugleich ist K. im überfüllten Versammlungssaal vor der Untersuchungskommission bestrebt, die Agenten des Gerichts *im Namen der Volksmenge* zu demütigen und zu attackieren: Er sehe in seinem Fall nur ›das Zeichen eines Verfahrens, wie es gegen viele geübt wird. Für diese stehe ich hier ein, nicht für mich‹; und er ist zunächst ›überzeugt, in ihrem Sinne zu sprechen‹.⁵⁶ Er schlägt mit der Faust auf den Tisch des Richters, klagt stellvertretend für die Menge das Gericht des ›stumpfsinnigsten Hochmuts‹, der ›schlimmsten Korruption‹ an, ›lacht‹ öffentlich über seine Verhaftung, will die ›Sinnlosigkeit des Ganzen‹ entlarven.⁵⁷ Dann muss er allerdings feststellen, dass die riesige Versammlungsmenge aus nichts anderem besteht als aus Gerichtsbeamten – und aus aufdringlichen härtigen Greisen: ›Ihr seid ja alle Beamte wie ich sehe, Ihr seid ja die korrupte Bande, gegen die ich sprach! K.'s ödipale Revolte gegen die Macht verpufft ins Leere.

Die groteske Ausdehnung eines ambivalenten, als Karikatur verspotteten

und gefürchteten Vater-Bildes – das Gericht wimmelt von zitternden Greisen – steht am Beginn von K.'s Entdeckungsreise, die in einer befreienden Einsicht mündet: Die ödipal verwurzelten Gefühle von Schuld, Scham und Angst, die der einzelne Untertan der Macht traditionell entgegenbringt, sind »eigentlich« gegenstandslos, da die modernen Macht-Maschinen nicht mehr wie souveräne Instanzen mit väterlicher Autorität und pyramidalen Rangordnung, mit transzendenter Rechtfertigung und erhabenem Glanz funktionieren – »das ist alles Erfindung«, wie Leni sagt, wie die Bilder der Richter auf goldenen Thronsesseln. »Die Kontiguität der aneinandergereihten Kanzleien und die Segmentiertheit der Macht ersetzen die Hierarchie der Instanzen und die Eminenz des Souveräns.«⁵⁸ Die Macht und das Gesetz sind undurchschaubar, nicht weil sie sich – wie die negative Theologie à la Max Brod glauben machen will – in die Transzendenz zurückgezogen hätten, sondern weil sie in der modernen Welt kein Inneres, kein Zentrum, keine souveräne Instanz mehr besitzen. Wo Bedeutsames vermutet wird – meist hinter der ewigen Tür des Nebenzimmers, zeigt sich regelmäßig eine »Leere«. Die moderne Macht-Maschine funktioniert statt als patriarchalische Ordnung (mit strafender/verzeihender Vater-Imago) als chaotisches System, sodass »plötzlich blitzartig, an einer unvorhersehbaren [...] Stelle eine Erledigung hervorkommt, welche die Angelegenheit [...] willkürlich abschließt. Es ist, als hätte der behördliche Apparat [...] aus sich selbst heraus, ohne Mithilfe der Beamten eine Entscheidung getroffen.«⁵⁹

7. *Chiffren des Souveränen.* – Moderne Machtapparate haben die Tendenz, »die Frage der Souveränität möglichst weit hinauszuschieben«, sie in der Schwebe zu halten, indem Entscheidungen »auf verschiedene, sich gegenseitig hemmende [...] Instanzen verteilt« werden.⁶⁰ Diese – im Unterschied zu Carl Schmitt – keineswegs zu beklagende Trennung von Macht und Souveränität prägt die moderne Welt. Und sie ist die strukturelle Bedingung, unter der »Antihelden« entstehen und wirken. Bei Kafka avanciert jene Trennung sogar zum wesentlichen Gehalt dessen, was seine »Antihelden« erleben. Aber können sie sich auch dazu aufschwingen, für Augenblicke jene »verborgene Subjektivität« des Souveränen aufblitzen zu lassen?

Wie »das Gericht von der Schuld *angezogen*« wird, sind all die zwielichtigen Frauen, lüsternen Mädchen des Gerichts, die sich an den Türen, den Scharnieren der labyrinthisch verketteten Machtsegmente herumdrücken, von den Angeklagten, zumal von deren Schuld-, Angst- und Scham-Gefühlen *erotisch* angezogen. Diese ödipaldramatischen Schatten sind für die Gerichtsmaschine, die ohne väterlicher Autorität auskommt, gleichwohl wertvolle Betriebsmittel: Sie dienen der Unterwerfung.

In ihrer Mischidentität aus Schwestern, Dienstmädchen, Huren erweisen sich die lasziven jungen Frauen zugleich als *subversive* Kräfte, die gegen

Familie, Ehe, bürgerliche Konventionen gerichtet sind, sie stiften Verwirrung und Unordnung wie die junge Waschfrau, die die Tür des Gerichtssaals öffnet und sich einem Mann hingibt. K.'s Begegnungen mit diesen Frauen bilden einen Gegenpol zum »neurotischen Ödipus-Inszenest«, weisen auf eine vom ödipalen Gehäuse der Familie *entgrenzte* Erotik.⁶¹ Deren Signum ist etwas Dämonisches, Vampirhaftes, das K.'s erotische Kontakte kennzeichnet.⁶² Kafka selbst imaginierte sich im Traum als eine Art Dracula (der ja zu seinen »Opfern« nicht gewaltsam eindringt, vielmehr *offene* Fenster, Türen braucht, *eingeladen* werden muss): Er geht auf den Fußspitzen mit großen Schritten durch lange Reihen von Mietskasernen, durchdringt die Wohnungen auf der Höhe des ersten bis zweiten Stockwerks (»so wie man in Durchgangszügen von einem Waggon zum andern geht«), die Türen sind keine Hindernisse (»eben eine riesige Zimmerflucht«), viele Leute liegen noch in ihren Betten, öfters sind die Wohnungen auch Bordelle, so »das letzte Zimmer«, wo der Träumer bleibt.⁶³ In der homoerotischen Verbindung mit dem Maler Titorelli entsteht – in Opposition zur *ödipalen* Homosexualität, die K. mit autoritären Vater-Substituten wie etwa dem Staatsanwalt Hasterer erlebt – ein subversiver Block, der eine *freischwebende Gleit- und Entgrenzungsbewegung* durch die Räume der Macht ermöglicht. »Am liebsten dachte er an Tit. [...] K. erkannte: hier wenn irgendwo war der Durchbruch möglich [...] [Tit.] umfasste K. und zog ihn im Laufe mit sich fort. Gleich waren sie im Gerichtsgebäude und eilten über die Treppen, aber nicht nur aufwärts, sondern auf und ab ohne jede Mühe leicht wie ein leichtes Boot im Wasser.«⁶⁴ Wohl *symbolisiert* Josef K. – im Unterschied zu »realistisch« konstruierten Antihelden à la Ahab, Mr. Kurtz oder Hemingways *Old Man* – kein souveränes Tun. Aber die Figur setzt *Chiffren* des Souveränen frei: Das Surfen auf Energieströmen der Gesellschaft, in den endlosen Korridoren der Macht »wie auf einem Wasser in unerschütterlich schwebender Haltung«⁶⁵ ist die Vision, Gebärde einer Entgrenzung, welche statt auf einen Rausch der eigenen Größe auf eine Auflösung des Subjekts in den Zeichen- und Raumfluchten der modernen Gesellschaft ausgeht. Diese durchdringen Körper, Nerven, Seele des Gleitenden, sodass sein Schweben auch als »stehender Sturmflut«⁶⁶ erscheint. Das innere Telos der Gleitbewegung ist ein *strahlendes Nichts* (»Das Licht [...] strömte blendend von vorn«), das jenes düstere Zwielficht ersetzt, das die Kanzleien, Amtsstellen ansonsten erfüllt. In Josef K.'s emblematischer Entgrenzungsgebärde ist eine Bewegung lustvoller Selbstverschwendung fixiert, eine »sinnlose« Verausgabung, eine Intensität des Lebens »im Augenblick«.⁶⁷ Damit allegorisiert sie Kafkas nächtliches Schreiben, damit bringt sie zugleich Chiffren hervor für die »untergründige Subjektivität« des Souveränen.

Hašeks »braver Soldat« Schwejk, wollüstig hingegeben der untergehenden patriarchalischen Souveränität, scheint selbst von souveränem Glanz unüber-

brückbar entfernt. Die operettenhaften Klischees der Kulturindustrie (auf den Weg gebracht von Max Brod und Hans Reimann) verstärkten diesen Schein, indem sie die Schwejk-Figur zum Bild des »gemütlichen wie gewitzten böhmischen Kleinbürgers« verdinglichten, harmlos und gefühlsduselig verkörpert von Heinz Rühmann oder Peter Alexander, sodass sie zur Ikone der Folklore- und Tourismusindustrie werden konnte.⁶⁸ Doch hinter diesem falschen Schein lebt der Hašek'sche Schwejk: hart und erbarmungslos. Mit grausamer Lust malt er einem mitgefangenen Familienvater, der bei einer Safttour über die Stränge schlug, dessen Zukunft aus, in der Frau und Kinder »verschiedene Laster« würden lernen müssen. Lebensmüden wendet er sich »herzlich« ermunternd zu: »nur lustig ans Werk«! Wo soziale Gefühle, Mitleid, Trost erwartet werden, reagiert Schwejk mit sarkastischer Heiterkeit.⁶⁹ Gegenüber Tod und Todesgefahr offenbart er absoluten Gleichmut: »im Krieg nimmt man auf einen Menschen nicht Rücksicht. Soll er an die Front oder zu Haus gehängt wern. Gehupft wie gesprungen.« Als Schwejk zu Feldkurat Katz gebracht wird, glaubt er sich auf dem Weg zur eigenen Hinrichtung, nimmt dies »gleichmütig« hin, plaudert entspannt mit den Wachsoldaten.⁷⁰ Weint er einmal, dann ist es ein gerissenes Rollen- und Possenspiel, wie Feldkurat Katz erfahren muss, als er während einer Predigt exemplarisch Schwejks »sündige Seele« beschwört. Schwejks Erscheinung und Verhalten lassen keinerlei Rückschlüsse auf eine »Seele« zu, bleiben undurchlässig, opak.

Diese innere Leere weist auf ein unsichtbares Band hin, das Schwejk mit den Frontkämpfern des industriellen Maschinenkrieges verbindet. Denn obwohl in Hašeks Roman keine Schlachten- und Kampfszenen vorkommen, ist die – weltgeschichtlich neue – Erscheinung der Hölle des Maschinenkrieges in ihm überall gegenwärtig.⁷¹ Und damit das Entstehen des Typus eines kollektiven Maschinenhelden, dessen harte, anorganische Konturen sich hinter der kindlich weichen Erscheinung der Schwejkfigur verbergen. Schwejk ist gebannt von Bildern zerrissener, zerfetzter Körper, die den ganzen Roman durchziehen. Wenn er und seine Kameraden dem Grauen nicht ausweichen, es vielmehr – wie einst Ahab – immer wieder ins Auge fassen, tritt die Tiefenbindung an den Arbeiter-Frontsoldaten ans Licht. Wie dieser sieht (und erzählt) Schwejk sich selbst nur als einen *unter* vielen anderen (niemals ihnen *gegenüber*), lebt er in einer virtuellen Kollektivität; wie der Maschinenkämpfer hat er sich von »fremden« Bindungen gelöst, hat weder Geschichte noch Familie; wie der Maschinenkämpfer ist er gepanzert mit martialischen Tugenden wie Gleichmut, Ruhe, Todesverachtung, Sarkasmus, Erbarmungslosigkeit und Härte.

Schwejks Kumpel erzählen gern Geschichten von Frontsoldaten, die aus Rache eigene Offiziere unter Feuer nehmen: »Das Luder hat noch gelebt wie eine Katze, so hamr ihm mit zwei Schüssen den Rest geben müssen, damit nichts draus wird; nur gebrummt hat er, aber so komisch, es war sehr

gelingen.« Ein andermal gebärdet sich ein Oberleutnant, im Todeskampf »plötzlich das Rückzugssignal« pfeifend, so komisch, dass sich die Soldaten »um ihn herum totlachen«.72 Das Lachen der Frontsoldaten ist dem archaischen, dem schwarzen Lachen der Schamanen verwandt, wenn sie etwa die »bösen Geister« der Verstorbenen abwehren oder bei Initiationsritualen (symbolische) Zerstückelungen des Körpers vornehmen. Das schwarze Lachen der Soldaten ist ein *Lachen über den Tod im Maschinenkrieg*. Es will den unerhörten Schrecken, die Katastrophe in Bann halten, ihnen die Stirn bieten. Doch gleichzeitig offenbart und steigert es den Schrecken in der furchtbaren Gebärde. Das Verlachen des großindustriellen Todes ist ein gewalttätiger, drohender Akt, ein verzweifelter Versuch, den »Katastrophen [...] ein Stück Befreiung abzutrotzen«.73 Die »Befreiung« verdichtet sich in den Augenblicken lustvoller Affektentladung: Im schwarzen Lachen scheint die Angst vor an sich unbezwingbaren Gewalten für einen Moment rauschhaft überwunden, entzündet sich in einer von Menschen gemachten Hölle ein Funke menschlicher Souveränität. Das dionysisch entgrenzte Triebwesen, als das uns Schwejk entgegentritt, entsteht im Rausch, in der düsteren Lust der Frontsoldaten des Maschinenkrieges. In dem Lachen über die Absonderlichen und ihren Untergang, in dem Lachen, das Schwejk über die militärische Ordnung auslöst, klingt als Grundton, *keynote*, das schwarze Lachen mit, das den ungeheuren Schrecken des Maschinenkrieges für einen Augenblick bannen, das der wenn auch unterdrückten, so doch allesbeherrschenden Angst einen rauschhaften Augenblick der Lust, einen flüchtigen Moment souveräner Würde abtrotzen will.

8. Der tellurische Kontext des Antihelden. – Helden wirken in uranischem Glanz, Antihelden im Dunkel des Erdhaften, Labyrinthischen. Gebieterisch verwiesen die Ideologen des Nazi-Regimes die »chthonischen Gegengötter des olympischen Zeus«, also Dionysos, Demeter, Gaia usw. – rassistisch stigmatisiert als »Götter der vorderasiatischen Nichtarier« – aus der Zone der Machtrepräsentation: Um die faschistischen »Helden des Lichts und des Himmels« strahlen zu lassen, verbannten sie programmatisch alles »Triebhafte, Gestaltlose, Geschlechtliche, Ekstatische, Chthonische«.74 Rassenwahn und Verdrängung arbeiten sich wechselseitig in die Hände. Der Antiheld dagegen kündigt die neurotischen Verträge, derer die Verdrängung bedarf. Er öffnet sich seinem vermischten, »polymorph perversen« Triebleben, liest – wie R. Müllers Brandlberger, Conrads Mr. Kurtz oder Lawrence von Arabien – die Wildnis, den Raum des Unbekannten oder – wie Kafkas Josef K. – den »gekrümmten«, labyrinthisch verschachtelten Raum der modernen Macht als Landschaft seines Unbewussten. Der Antiheld geht – im Einklang mit der Dynamik der Kapitalverwertung – den Weg der radikalen Entgrenzung, welcher in mythologischer Perspektive der »Weg zu

den Müttern« ist, den Faust, ein »Antäus an Gemüte«, mit Hilfe der Elfen geht. Es ist, als hätte der moderne Antiheld das faustische, von Homunculus ausgesprochene Motto beherzigt: »Wer zu den Müttern sich gewagt,/ Hat weiter nichts zu überstehn.« (*Faust II*)

Das scheint auf Kapitän Ahab, auf den Weltmeeren zu Hause, eher nicht zuzutreffen. Doch im offenen Meer verdichtet sich in biblischer Mythenperspektive eine »unergründliche« Dämonie: die Schrecken des aufgewühlten Meeres verschmelzen mit den verschlingenden Ungeheuern, die es bevölkern; weshalb es im verwirklichten Reich Gottes »das Meer [...] nicht mehr« gebe (Offb. 21, 1). Mit dem offenen Meer verteufelt die christliche Mythologie zugleich die dionysischen Qualitäten, die es in der griechischen Antike besaß. Auch Poseidon trägt deutlich chthonische Züge: Sein ursprünglicher Ort liegt nach Hesiod im »finsternen Dunkel« der Unterwelt, unter den »Wurzeln der Erde und des unwirtlichen Meeres« (*Theogonie*). Als Paroxysmus des Grauens erscheint in Melvilles Roman das »gespenstische Weiß« des Wales, das »mehr als alles andere« Entsetzen hervorruft. Hier scheint auf der Stufe der Tellus Mater, des Chaos der Erdmutter, jenes »letzte Reale« (Lacan) herauf, dem Freud im Traum als »apokalyptischer Offenbarung« begegnete: ein gräuliches Weiß im »Abgrund«, wo Mund und Vulva, Schrecken und Wollust, Leben und Tod einander überblenden.⁷⁵ Dasselbe offenbart sich Ahab im »riesigen Schlund« der Gaia (Hesiod), im grauenhaften Weiß der faltigen Stirn von Moby Dick.

Die Antihelden sind wie der unterirdisch webende Erdgeist, den Faust zunächst vergeblich beschwört, durch ein *vermisches* Triebleben, durch eine »latente Bisexualität«⁷⁶ charakterisiert. Hemingways einsame Jäger erfahren schließlich, dass gerade diejenigen symbolischen Objekte, Jagdtrophäen, phallischen Zeichen, die sie in den Augen der Anderen zu begehrenswerten männlichen Wesen machen sollen, die Objekte *ihrer eigenen* unterwürfigen Liebe sind. Sie erfahren, dass ihr Begehren selbst sumpffählich, will sagen: qualvoll vermischt und verschlungen ist in der Spannung von männlichen und weiblichen, aktiven und passiven, größenwahnsinnigen und selbstzerstörerischen Antrieben. Hašeks Schwejk ist ein dionysisches Triebwesen, dessen libidinöse Energien in allen Tönungen schillern: mal heterosexuell (wenn er einer Geliebten des Olt. Lukasch sexuell zu Diensten ist), mal homosexuell, wenn er sich mit Lukasch (»mein süßes Seelchen«) einen romantischen Liebestod an der Front ausmalt,⁷⁷ mal sadistisch (wenn er Feldkurat Katz auf dessen Befehl hin wollüstig schlägt), mal masochistisch, wenn er lustvoll die Demütigungen der Verhöre, Untersuchungen, Strafen auf sich nimmt.

Brechts »Schweyk« hingegen kennt nur *einen* Grundtrieb – den masochistischen, den er zu politischer Überlebenskunst, zu einer geschichtsphilosophischen Tugend veredelt: »In solchen Zeiten muß man sich unterwerfen«, »in den Arsch kriechen [...] is eine Kunst«.⁷⁸ Hellsichtig erfasst

Brecht, dass zwischen masochistischer Triebanlage und (spöttischer) Ich-Stärke ein innerer Zusammenhang besteht. Die masochistische Triebstruktur wirkt wie Drachenblut auf das Ich: Sich dem Gesetz, der Ordnung unterwerfend, macht der Masochist aus dem, was Lust und Befriedigung eigentlich verbieten soll, selbst eine Quelle der Lust. Durch diese humoristische Verdrehung attackiert er das Gesetz, verspottet er es, wird ein Ich »frech aus Unterwürfigkeit, aufsässig durch Unterwerfung«.79 Im Zentrum der masochistischen Triebmythologie steht das eisige, maskenhaft erstarrte Gesicht einer »oralen« Mutter, das von Empfindungen geheimnisvoll durchstrahlt ist, sodass die gefrorene Fassade jederzeit jäh durchbrochen werden kann. »Kälte« ist für den Masochisten ein idealer Zustand mit dialektischer Qualität. Ihm entsprechen auf der Stufe kollektiver Phantasie die »eisigen Steppen Rußlands«, in denen »Schweyk« in Brechts Stück lange umherirrt, dick »vermummt [...] der Kälte wegen«.80 Die gefrorene Steppe ist in chthonischer Mythologie die Haut der *Tellus Mater*, der großen Erdmutter, deren Kälte den fruchtbaren Humus schützend verbirgt. Die Weite der Steppe ist zugleich Metapher der Zeit, die der Masochist spannungsvoll abwarten, während deren er den Schmerz *abwarten* muss, bis sich Lust und Befreiung einstellen können.81 Die »Mutter der Steppen« – Herzstück der Phantasien Sacher-Masochs – ist eine in ihrer Grausamkeit fürsorgliche Nährerin. Brechts »Schweyk« begegnet ihr in allegorischer Gestalt – als alter Bäuerin in der Taiga, die ihr »Söhnchen« segnet.82 Im Bestreben, aus Schweyk einen politisch funktionierenden Antihelden zu machen, belebt Brecht gezielt tellurische Mythen. Doch je stärker ihr Bann, desto weiter entfernt sich der Antiheld von seinem Potenzial, wie Hašeks Schwejk mit seinem schwarzen Lachen über den Tod Zeichen »souveräner Subjektivität« zu setzen.

In Kafkas Erzählung *Der Bau* berichtet ein Ich-Erzähler in tierischer Gestalt (Dachs, Fuchs) aus der Unterwelt, d.h. von seiner unterirdischen Bauanlage: ein »Labyrinthbau« von Gängen und Lagerplätzen von »ungeheurer Ausdehnung«.83 Der rhizomhafte Bau entspricht mit seiner horizontalen Kontiguität der Segmente, mit seiner labyrinthischen Unübersichtlichkeit, und nicht zuletzt mit seiner inneren »Leere« (die Gänge, die Plätze »alle gleichmäßig still und leer«), die der Erzähler in guten Stunden genießen kann, genau dem Raumgefüge, das Kafkas Romane als modernes Stadium von Macht und Machtarchitektur entwerfen, wie die unabsehbar »ausgedehnte Anlage« des *Schlusses*, die »aus vielen eng aneinander stehenden niedrigen Bauten bestand«, wo es »keine Zentralstelle« gibt.84 Die Dachs-Geschichte macht umgekehrt deutlich, dass das moderne, funktionalistische Machtprinzip der Kontiguität der »fast schon unterirdischen Büros« (Deleuze/Guattari) von der Atmosphäre tellurischer Mythen durchdrungen ist. Darauf deuten auch das stets düstere Zwielicht und die drückende Luft in den Korridoren und Kanzleien der Macht, die das Wirkungsfeld von Kafkas Antihelden bilden – ähnlich wie etwa das

unterirdische Kanalisationssystem im Film *Der dritte Mann* (GB 1949) das Aktionsfeld von Harry Lime (Orson Welles) darstellt, der immer wieder im Gewirr der Kanäle verschwindet.

Gleichzeitig jedoch bringt Kafkas tierischer Erzähler ein zentrales Problem der modernen Macht-Architektur auf den Punkt: Nur wenn er (Dachs oder Fuchs) sich außerhalb seines Baus befindet, vermag er sich als dessen Herr, Souverän fühlen, der dann »sogar das Labyrinth bewundern« kann; sodass er zuweilen dem »kindischen Wunsch« erliegt, »überhaupt nicht mehr in den Bau zurückzukehren.« Er trägt buchstäblich *von außen* (wenn der Bau für ihn funktionslos ist), in der Erwägung, »daß die Macht des Baus mich heraushebe aus dem bisherigen Vernichtungskampf«, den Anspruch auf Souveränität in die Bauanlage hinein.⁸⁵ Innerhalb des rhizomhaften Baus, worin sich das moderne Stadium der Macht verdichtet, bringt er archaische, legendäre Formen der Macht zur Geltung, die ihn veranlassen, sein unterirdisches Labyrinth »*meine Burg*« zu nennen und einen größeren Lagerplatz »*Burgplatz*«. ⁸⁶ Diese Paradoxie ist alles andere als ausgedacht: Sie drückt zugespitzt aus, dass das moderne Stadium der Macht, das Kontiguität, Unüberschaubarkeit und Ferne der Amtsstellen verbindet, das alte Stadium der Souveränitätsmacht nicht einfach ablöst, sondern es durchdringt, sodass sich das Prinzip *Turm* mit dem antagonistischen des *Rhizoms* verschränkt. Beide Stadien der Macht, beide Architekturen der Macht »funktionieren in der modernen Welt. Vertikale Staffelung der himmlischen Hierarchie und gleichzeitig horizontale Kontiguität der fast schon unterirdischen Büros.«⁸⁷ So ist schon *Das Schloß* einerseits »der Turm dort oben«, mit »Mauerzinnen«, wie von unsicherer, ängstlicher Kinderhand gezeichnet, andererseits ausgedehnte Bauanlage, die »kein Ende nahm«, mit »Türen [...], die weiterführen, Barrieren, die man durchschreiten kann.«⁸⁸ Die »Ehrfurcht vor der Behörde« ist zwar, wie K. erkennt, ebenso unangebracht wie seine anfängliche »kindliche« Vorstellung von ihr (»dort oben ist die Behörde in ihrer unentwirrbaren Größe«); aber sie ist, so Olga aus dem *Schloß*, »hier eingeboren«, ist eine *funktionale Fiktion* des behördlichen Betriebs.⁸⁹ Innerhalb dieser Fiktion, die sich – im Turm von Kafkas *Schloß*, in Carol Reeds *Der Dritte Mann* in steilen Treppen, Stiegenhäusern, Wendeltreppen; bei Wolkenkratzern in »märchenhaften« Souveränitätszeichen wie gotischen Fialen und Galerien – eigens materialisiert, ist die Macht wie die Figuren des ödipalen Dramas, wie Vater- und Mutter-Imago – räumlich und emotional – ganz nahe (stets schickt sie »Boten«) und doch in unendlicher Distanz.

Allerdings bildet schließlich das Tellurische den Wirkungsraum auch von Kafkas Antihelden, den dieser durchbrechen muss, um Zeichen des souveränen Augenblicks zu setzen.

Anmerkungen

- 1 Jaroslav Hašek, *Die Abenteuer des braven Soldaten Schwejk* [1923], übersetzt von Grete Reiner, 2. Aufl., Berlin 2011, 508f.
- 2 Siehe hierzu: Wencke Meteling, *Adel und Aristokratismus im preussisch-deutschen Weltkriegsoffizierskorps, 1914-1918*, in: Eckart Conze, Wencke Meteling (Hg.), *Aristokratismus und Moderne. Adel als politisches und kulturelles Konzept. 1860 bis 1945*, Köln-Weimar-Wien 2013, 215-238.
- 3 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, Frankfurt/Main 1973, 36.
- 4 Friedrich Nietzsche, *Der Wille zur Macht. Versuch einer Umwertung aller Werte*, Stuttgart 1964, 513.
- 5 Siehe Georges Bataille, *Die Souveränität* [1956], übersetzt von Rita Bischof, hg. von E. Lenk, München 1978, 80f.
- 6 Siehe Michel Foucault, *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*, übersetzt von Walter Seitter, Frankfurt/Main 1994, 237. – Die moderne rechtsstaatliche Entwicklung strebt außerdem dahin, »den Souverän« im engen politischen Sinn, d.h. als Instanz der Entscheidung über den Ausnahmezustand, zu »beseitigen« (Carl Schmitt, *Politische Theologie. Vier Kapitel zur Lehre von der Souveränität* [1922], 5. Aufl., Berlin 1990, 13). Vgl. Hans-Georg Flickinger, *Mythos der Souveränität und Souveränität des Mythos*, in: ders. (Hg.), *Die Autonomie des Politischen. Carl Schmitts Kampf um einen beschädigten Begriff*, Weinheim 1990, 74ff.
- 7 Siehe Bataille, *Die Souveränität*, 83.
- 8 Ebd., 60.
- 9 Thomas Mann, *Buddenbrooks. Verfall einer Familie. Roman*, Frankfurt/Main 1989, 294.
- 10 Siehe Friedrich Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse*, in: ders., *Sämtliche Werke*, Bd. 5, hg. von Giorgio Colli u. Mazzino Montinari, München 1999, 208f., 217f.
- 11 Thomas Mann, *Buddenbrooks*, 12.
- 12 Die Figur des Westernhelden hingegen bewegt sich auf einer kulturellen Entwicklungsstufe, welche »erst an der Grenze zur Zivilisation steht und markant den von ihm [Hegel] beschriebenen vorbürgerlichen, mythischen Zeiten gleicht« (Josef Früchtl, *Das unverschämte Ich. Eine Heldengeschichte der Moderne*, Frankfurt/Main 2004, 94). Indem der Westernheld die Attitüden, Haltungen, Masken der alten, patriarchalischen Souveränität, die sich in mythischer, grenz- und rechtsetzender Gewalt verdichtet, mit sich schleppt, kann aus ihm kaum ein *Antiheld* hervorgehen, mag er noch so grandios, tragisch oder komisch scheitern. Dafür zeugt gerade eine philosophisch nobilitierende Lesart des Western, die in ihm ein »Genre« sieht, »in dem die von Hegel beschriebene Heldenfigur ihre moderne Auferstehung feiert« (ebd., 94). Denn diese Figur führt weit hinter die moderne Ausdifferenzierung von politischer und menschlicher Souveränität zurück.
- 13 Albert Camus, *Der Fremde* [*L'Étranger*, 1942], übersetzt von Uli Aumüller, Reinbek bei Hamburg 1994, 159.
- 14 Joseph Conrad, *Herz der Finsternis* [*Heart of Darkness*, 1911], übersetzt von Fritz Lorch, Zürich 1977, 84.
- 15 Robert Müller, *Tropen. Der Mythos der Reise. Urkunden eines deutschen Ingenieurs* [1915], Stuttgart 1993, 35.

- 16 Ernest Hemingway, *Großer doppelherziger Strom* [*Big Two-Hearted-River*], übersetzt von Annemarie Horschitz-Horst, in: ders., *Die Nick Adams Stories*, Reinbek bei Hamburg 1983, 195.
- 17 Henry M. Stanley, *Wie ich Livingstone fand* [*How I found Livingstone*, 1872], hg. von Heinrich Pleticha, 3. Aufl., Stuttgart-Wien 1995, 85.
- 18 Livingstone sei ein Mann »mit dem Heldenmut des Spartaners, der Unbeugsamkeit des Römers, der ausdauernden Entschlossenheit des Angelsachsen« (ebd., 259).
- 19 Vgl. Adam Hochschild, *Schatten über dem Kongo*, 6. Aufl., Stuttgart 2001.
- 20 So merkt er zum Marsch durch den Sumpf von Makata an, »daß, wenn Schlamm und Nässe die physische Energie der Träger untergraben hatten, eine Hundepeitsche ihrem Rücken sehr gut bekam« (*Wie ich Livingstone fand*, 93).
- 21 Vgl. Ernest Hemingway, *Der alte Mann und das Meer* [*The Old Man and the Sea* und andere Meisterwerke], übersetzt von Annemarie Horschitz-Horst, Stuttgart o.J., 77.
- 22 Joseph Conrad, *Herz der Finsternis*, 114.
- 23 Herman Melville, *Moby Dick* [1851], übersetzt von Alice und Hans Seiffert, Frankfurt/Main 1977, 629.
- 24 Ebd., 171.
- 25 Vgl. Karl Kerény, *Die Mythologie der Griechen*, Bd. II: *Die Heroen-Geschichten*, 18. Aufl., München 1999, 210.
- 26 Klaus Heinrich und Heiner Müller im Gespräch mit Wolfgang Storch, *Die Faszination der Nibelungen*, in: Günther Heeg, Stefan Schnabel, KD Wolff (Hg.), *Kinder der Nibelungen. Klaus Heinrich und Heiner Müller im Gespräch*, Frankfurt/Main-Basel 2007, 31.
- 27 Herman Melville, *Moby Dick*, 256, 747.
- 28 Wenn man Westernhelden wie Tom Dunson alias John Wayne – aus Howard Hawks Klassiker *Red River* (USA 1948) – als »Kapitän Ahab der wogenden Prärie« identifiziert, geht – im Sog von Ähnlichkeiten wie grenzenloser Weite, Ruhelosigkeit, manischer Fixierung – verloren, dass Ahab kein *politisches* Subjekt ist, keinerlei *politische* Gewalt entfesselt, wie es die Westernhelden in archaisch-mythischer Verkleidung permanent tun – ob als Gründungsheroen, Richter oder Henker (»Ich bin das Gesetz«). Vgl. kritisch J. Früchtl, *Das unverschämte Ich*, 88f.
- 29 Herman Melville, *Moby Dick*, 748f.
- 30 Vgl. Jacques Lacan, *Das Ich in der Theorie Freuds und in der Technik der Psychoanalyse*, übersetzt von Hans-Joachim Metzger, Olten-Freiburg i.Br. 1980, 210.
- 31 Joseph Conrad, *Herz der Finsternis*, 168, 165,
- 32 Ebd., 138, 114.
- 33 Ebd., 117, 156ff.
- 34 Herman Melville, *Moby Dick*, 259f.
- 35 Joseph Conrad, *Herz der Finsternis*, 158.
- 36 Robert Müller, *Tropen*, 24, 126.
- 37 Ebd., 41.
- 38 Ernest Hemingway, *Der alte Mann*, 69f.
- 39 Friedrich Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse*, 166.
- 40 Siehe Friedrich Nietzsche, *Zur Genealogie der Moral*, in: ders., *Sämtliche Werke*, Bd. 5, hg. von Giorgio Colli u. Mazzino Montinari, München 1999, 270ff.
- 41 Rassistische Ressentiments gehören vielmehr zur Grundausstattung des Westernhelden, und sie nehmen im Scheitern nur noch zu. Vgl. exemplarisch die Figur des Ethan Edwards alias John Wayne in John Fords *The Searchers* (USA 1956): Nachdem er

- in Liebe und Kriegshandwerk gescheitert ist, entfesselt er Rassenhass und einen Rachefeldzug gegen die Indianer (s. Früchtl, *Das unverschämte Ich*, 54–59).
- 42 Conrad, *Herz der Finsternis*, 42.
- 43 Melville, *Moby Dick*, 260.
- 44 Jaroslav Hašek, *Schwejk*, 80; siehe ebd., 428.
- 45 Siehe ebd., 122.
- 46 Wolfgang Fritz Haug, *Bestimmte Negation. »Das umwerfende Einverständnis des braven Soldaten Schwejk« und andere Aufsätze*, Frankfurt/Main 1973, 34.
- 47 Jaroslav Hašek, *Schwejk*, 153ff.
- 48 »Melde gehorsamst, Herr Feldkurat, ich hab noch statt zwei Flaschen Nußbranntwein [...] fünf Flaschen gebracht, [...] damit wir was zu trinken ham. Kann ich jetzt das Klavier wegschaffen lassen, bevor man uns das Versatzamt sperrt?« (ebd., 128) Als umherschweifender »Diener vieler Herren«, der die Laster, die Korruptheit insbesondere des *geistlichen* Standes bloßstellt, dabei selbst geschäftstüchtig ist, weist Hašeks Schwejk-Figur zweifellos Anklänge an die Tradition der spanischen *novela picaresca* auf, zumal an die ab 1554 anonym erschienenen *Lazarillo de Tormes*-Romane, welche, literatursoziologisch betrachtet, in der Perspektive der unterdrückten jüdischen (Zwangs-)Konvertiten die »latente Subversion der herrschenden altchristlichen Ordnung Spaniens« betrieben. Vgl. Hans Gerd Rötzer, *Der europäische Schelmenroman*, Stuttgart 2009, 16ff., 32–36. Im Rahmen dieser Studie tritt diese Traditionslinie jedoch konzeptionell in den Hintergrund.
- 49 Vgl. Bernard Mandeville, *Die Bienenfabel oder Private Laster, öffentliche Vorteile*, Frankfurt/Main 1980, 386ff., 396ff.
- 50 Denn die Kunden hatten neben der Blutwurst ihren Rausch und den Zusatzvorteil, dass »alle Schaben und Wanzen ausgewandert« sind (Hašek, *Schwejk*, 788).
- 51 Franz Kafka, *Der Proceß. Roman in der Fassung der Handschrift*, 2. Aufl., Frankfurt/Main 2012, 119f.
- 52 Michel Foucault, *Überwachen und Strafen*, 79.
- 53 Jaroslav Hašek, *Schwejk*, 47.
- 54 Hier wird deutlich, wie sich Hašeks Schwejk-Figur trotz gewisser Anklänge von der barocken Tradition des Schelmenromans unterscheidet: Grimmelshausens *Simplicissimus Teutsch* (1668) lernt nämlich im Laufe seines Umherschweifens, seine »Narrheit« *bewusst* als Tarnung, als kalkuliertes *Spiel* einzusetzen. Vgl. Hans Gerd Rötzer, *Der europäische Schelmenroman*, 88.
- 55 Jaroslav Hašek, *Schwejk*, 429, 101f., 583.
- 56 Franz Kafka, *Der Proceß*, 48, 46.
- 57 Ebd., 49ff.
- 58 Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Kafka. Für eine kleine Literatur*, übersetzt von Burkhard Kroeber, Frankfurt/Main 1976, 70.
- 59 Franz Kafka, *Das Schloß*, Frankfurt/Main 1968, 59f.
- 60 Carl Schmitt, *Politische Theologie*, 17, 12.
- 61 Siehe Deleuze, Guattari, *Kafka*, 88ff.
- 62 Siehe Franz Kafka, *Der Proceß*, 37, 105.
- 63 Siehe Franz Kafka, *Tagebücher 1910–1923*, Frankfurt/Main 1983, 58f.
- 64 Gestrichene Text-Passage. Siehe Michael Müller, *Erläuterungen und Dokumente: Franz Kafka, Der Proceß*, Stuttgart 1993, 50f.
- 65 Franz Kafka, *Ein Traum*, in: ders., *Ein Landarzt und andere Drucke zu Lebzeiten*, Frankfurt/Main 1994, 232.
- 66 Franz Kafka, *Tagebücher 1910–1923*, 106.

- 67 Die »Unmöglichkeit, das Leben, genauer die Aufeinanderfolge des Lebens zu ertragen«, erzeugt die Sehnsucht, »im Augenblick zu ruhn [...] Er ist nicht schrecklich, nur die Furcht vor der Zukunft macht ihn schrecklich« (ebd., 345f).
- 68 Hans-Jürgen Bömelburg, *Der andere Untertan. »Die Abenteuer des braven Soldaten Schwejk« von Jaroslav Hašek*, in: Dirk van Laak (Hg.), *Literatur, die Geschichte schrieb*, Göttingen 2011, 195f.
- 69 Siehe Jaroslav Hašek, *Schwejk*, 41, 44, 739ff.
- 70 Ebd., 108.
- 71 In den »Granatenregen« und »großkalibrigen Geschützen«, die »ganze Kompanien [...] zerrissen und verschütteten« (ebd., 195), in »neuartigen, aus Flugzeugen geschleuderten Bomben, die dreimal nacheinander explodieren« und ganze Städte auslöschten können (235), in »Gasmasken zum Vergiften mit Gas« (332), im »Bombardement der Schützengräben« und im Geschwirr von »Granaten und Schrapnells« (175), im »Fäulnisgestank«, hervorgerufen von Leichen, die im Niemandsland verwesen (700).
- 72 Ebd., 386f.
- 73 Renate Jurzik, *Die zweideutige Lust am Lachen. Eine Symptomanalyse*, in: Dietmar Kamper, Christoph Wulf (Hg.), *Lachen-Gelächter-Lächeln*, Frankfurt/Main 1986, 49.
- 74 Alfred Rosenberg, *Der Mythos des 20. Jahrhunderts*, München 1940, 36f.
- 75 Vgl. Jacques Lacan, *Das Ich in der Theorie Freuds*, 203.– Im Traum von Irmas Injektion deuten »ausgedehnte weißgraue Schorfe« sowohl auf Zeichen des Todes (der Diphtheritis) als auch auf Zeichen weiblicher Sexualität (im Kontext der »merkwürdigen krausen Gebilde« sowie der Formel Trimethylamin). Siehe Sigmund Freud, *Die Traumdeutung* (= *Studienausgabe*, Bd. II), Frankfurt/Main 1972, 127ff., 135f.
- 76 Werner Danckert, *Goethe. Der mythische Urgrund seiner Weltanschauung*, Berlin 1951, 474.
- 77 Siehe Jaroslav Hašek, *Schwejk*, 299, 227.
- 78 Bertolt Brecht, *Schweyk im Zweiten Weltkrieg* (1943), in: ders., *Gesammelte Werke*, Bd. 5, Frankfurt/Main 1967, 1938, 1973.
- 79 Gilles Deleuze, *Sacher-Masoch und der Masochismus*, in: Leopold von Sacher-Masoch, *Venus im Pelz*, Frankfurt/Main–Leipzig 1997, 270, 239.
- 80 Bertolt Brecht, *Schweyk*, 1980, 1977.
- 81 Der Masochist hat nicht, wie das Klischee es will, ein ominöses Empfinden der »Schmerzlust«; er unterliegt vielmehr dem psychischen Zwang, dass er »zunächst stets einen Schmerz, eine Demütigung hinter sich gebracht haben muss, um Lust zu empfinden. Vgl. Gilles Deleuze, *Masochismus*, 198f., 222f.
- 82 Bertolt Brecht, *Schweyk*, 1985.
- 83 Franz Kafka, *Beschreibung eines Kampfes. Novellen, Skizzen, Aphorismen aus dem Nachlaß*, Frankfurt/Main 1980, 133.
- 84 Kafka, *Das Schloß*, 12, 63.
- 85 Kafka, *Beschreibung eines Kampfes*, 144, 141, 138.
- 86 Ebd., 146, 137.
- 87 Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Kafka*, 104.
- 88 Franz Kafka, *Das Schloß*, 12, 14, 156.
- 89 Ebd., 156f.

Armin Weber
»Jedes einzelne Bild nur ein Mosaikstück«?
Zur Funktion des Erzählens in Eva Menasses Werken

1. Eva Menasses erzählerisches Werk hat seit dem Erscheinen ihres ersten Romans *Vienna* (2005) sowohl bei Kritikern als auch beim lesenden Publikum einige Aufmerksamkeit auf sich gezogen. In den vielen, überwiegend positiven Besprechungen ihrer Bücher werden immer wieder deren dichte Atmosphäre, die kunstvolle Komposition, vor allem aber der darin zu findende »scharfe Witz«¹ hervorgehoben, und ihre literarische Qualität wird nur selten in Zweifel gezogen. Angesichts dessen ist es nur wenig verwunderlich, dass auch die Literaturwissenschaft sich bereits für ihre Werke zu interessieren begonnen hat, wenn auch vorwiegend für die spezifischen Identitätsprobleme, die Menasse in *Vienna* unter den Nachfahren der jüdischen Überlebenden des Holocaust ausmacht.² An dieser Schwerpunktsetzung lässt sich insofern auch kaum etwas aussetzen, als Menasse selbst großen Wert auf diese Frage gelegt und nachdrücklich betont hat: »Das einzige für mich wirklich wichtige Thema in *Vienna* ist die Geschichte des 20. Jahrhunderts und die Frage der Identität. Das allein ist der Antrieb gewesen, diesen Roman zu schreiben.«³ Dennoch ist durch die Konzentration auf diese Fragestellung die ästhetische Seite ihrer Bücher bislang weitgehend unbeleuchtet geblieben,⁴ obwohl sich dazu in den Texten mehr als genug Reflexionen finden, gerade was die Frage nach der möglichen Leistung, aber auch nach den Grenzen des Erzählens anbelangt. Dies ist um so bedauerlicher, als genau darin der Kern der bislang erschienen Werke zu bestehen scheint, insofern diese Reflexionen nicht nur das Thema der Identität entscheidend zu erhellen vermögen, sondern überhaupt erst sichtbar werden lassen, dass auch die Bücher nach *Vienna*, trotz ihrer sonst sehr unterschiedlichen Thematik und ästhetischen Anlage, allesamt auf die im ersten Buch bereits aufgeworfenen Probleme bezogen bleiben. Im Folgenden soll deshalb versucht werden, diese Probleme und die Verbindungen zwischen den einzelnen Werken klarer herauszuarbeiten, um so zu einer möglichst deutlichen Anschauung und einer ersten Einordnung von Menasses bisherigem Schaffen zu gelangen.

2. In Eva Menasses erstem Roman *Vienna* wird die Frage nach der Leistungsfähigkeit des Erzählens durch die Anlage des Buches selbst zu einem

Thema, das gleich am Anfang und dann immer wieder angeschnitten wird. Denn erzählt wird, wie die Geschichte einer namenlosen Familie in Wien über mehrere Generationen hinweg bis in die heutige Zeit hinein verläuft, und zwar aus der Perspektive einer Ich-Erzählerin, die große Teile davon selbst nur aus Erzählungen ihrer Eltern und Verwandten kennt, sich also auf die familieninterne Überlieferung verlassen muss. Genau deren Zuverlässigkeit ist jedoch »oft ungewiß«, wie die Erzählerin selbst einzuräumen gezwungen ist, schlicht weil innerhalb der Familie die Faktenlage oft nicht so wichtig ist, sondern es häufig vor allem darum geht, dass sich aus dem, was man weiß oder zu wissen glaubt, eine Anekdote, »eine Geschichte mit einer Pointe«, machen lässt.⁵ Dementsprechend kursieren von vielen Erzählungen innerhalb der Familie – und gerade unter den Jüngeren – mehrere Fassungen, und selbst bei gezielten Bemühungen ist kaum einmal Einigkeit darüber herzustellen, welche davon nun die richtige ist.⁶

Das Besondere an *Vienna* ist nun, dass dieser Perspektivismus im Roman nirgendwo verborgen wird. Dauernd stößt man auf Hinweise darauf, dass man von anderen Familienmitgliedern dieselbe Geschichte auf ganz andere Weise erzählt bekäme, und gerade für die Zeiträume vor der Geburt der Ich-Erzählerin – die zur jüngsten Generation gehört – finden sich zahlreiche Stellen, wo diese ausdrücklich feststellt, dass bestimmte Details nur unzureichend verbürgt sind oder dass der Verlauf bestimmter Ereignisse innerhalb der Familie nicht oder nicht mehr bekannt ist, mögen sie zur Rekonstruktion eines Handlungsstranges noch so nötig sein. Statt dessen wird die innerfamiliäre Vielstimmigkeit im Roman von Anfang an immer wieder nachgeahmt⁷ und so der Eindruck erweckt, man nehme unmittelbar teil an den Rekonstruktionsbemühungen der Erzählerin und habe sich mit ihr über vieles erst noch zu orientieren. Dadurch wird die Überzeugungskraft der Erzählfiktion beträchtlich gesteigert.

Die Unsicherheit über den tatsächlichen Verlauf der Familiengeschichte ist ästhetisch mithin nur von Vorteil. Auf der Ebene der Romanhandlung hingegen stellt sie eines der Hauptprobleme dar. Denn die jüngste Generation – die im Roman die dritte genannt wird, die dritte, die mit dem Holocaust konfrontiert ist – trägt schwer an der Unwissenheit über das genaue Schicksal der eigenen Vorfahren während der Herrschaft der Nationalsozialisten, auch wenn jene größtenteils überlebt haben. Nicht zu wissen, wie sehr die Großeltern unter Verfolgung und Zwangsarbeit gelitten haben, belastet alle so sehr, dass gleich nach dem Tod der zweiten Generation, der Elterngeneration, Kämpfe um die »Deutungshoheit« über die Vergangenheit entbrennen, und zwar um eine Hoheit, »die vor uns keiner gebraucht hatte«.⁸ Und weil diese Kämpfe nur »desto aufgeregter« werden, »je weniger eine Klärung möglich«⁹ ist, führen sie immer und immer wieder nur zu einem Ergebnis, nämlich zu erbitterten Disputen darüber, wer von den Angehörigen der dritten Generation

sich überhaupt legitimerweise als Jude bezeichnen darf. Schließlich haben die Erzählerin und ihr Bruder nur einen jüdischen Vater, aber keine solche Mutter, wie es aber nach der jüdischen Tradition Voraussetzung für eine unzweifelhafte Zugehörigkeit zum Judentum wäre, und auch wenn in der Wiener Gemeinde hier, wie im Roman deutlich wird, teilweise andere Gepflogenheiten geherrscht haben, werden die von solchen Uneindeutigkeiten nicht belasteten Vettern der Erzählerin nicht müde, diesen Punkt als Waffe in den Deutungskämpfen einzusetzen und den anderen Vorhaltungen zu machen. Über den auf diese Weise sich immer weiter verfestigenden Frontstellungen zerbricht schließlich die Familie, reißt der Kontakt zwischen den noch lebenden Mitgliedern fast völlig ab.

Diese Entwicklung wird nun im Roman sehr genau reflektiert und insbesondere die Rolle, die die Anekdotenversessenheit der Familie dabei spielt, eingehend analysiert. Als problematisch an dieser Versessenheit erweist sich nämlich vor allem, dass sie – trotz des immergleichen Endes – alles ist, was die Familie noch zusammenhält. Denn die einzelnen Figuren haben sich, teils auch durch die große räumliche Distanz zwischen ihren Wohnorten, schon vor dem endgültigen Bruch einander so sehr entfremdet, dass es ohne die regelmäßigen Einladungen der Erzählerin schon gar nicht mehr zu Treffen gekommen wäre. Die Erinnerung an die gemeinsame Vergangenheit und das Erzählen von ihr werden so nach und nach zum einzigen Boden, auf dem sie sich begegnen und ihr Zusammengehörigkeitsgefühl zumindest noch einmal beschwören können. Die »Hauptsache dieser Familienabende« ist deshalb »Em-Em«, wie die Frau meines älteren Vetters diesen unvermeidlichen Programmpunkt schon vor vielen Jahren getauft hatte, »manisches Mythologisieren«.¹⁰ Doch dabei müssen die Erzählerin und ihre Angehörigen die Erfahrung machen, dass dieses Mythologisieren, obwohl seit Jahrzehnten Teil aller Zusammenkünfte, mit der Hoffnung, die Familie zusammenzuhalten, überfrachtet ist. Denn das Erzählen *allein*, anders als es die Theorien der neueren Erzählforschung nahelegen, wirkt nicht – oder zumindest nicht unabhängig von weiteren Umständen – gemeinschaftsstiftend, bringt keinen »Zusammenhalt« hervor, sondern bleibt als bloßes »Gerede« wirkungslos.¹¹ Echte »Zusammengehörigkeit« wird nämlich, nach der Erkenntnis der Erzählerin, nur durch die dauerhafte »physische Präsenz«¹² erzeugt, und weil es diese bei ihnen nicht mehr gibt, keinen wirklichen Umgang, kein Miteinanderleben in welchem Sinne auch immer, rührt die Beschäftigung mit der Vergangenheit immer nur an alten Wunden, so sehr jeder zunächst einmal über das geglückte Vorbringen verschiedener Anekdoten befriedigt sein mag. Denn weil bei der Frage der Identität alle auf ihrem persönlichen Standpunkt beharren und sich auf der Basis der Tatsachen die aufgeworfenen Streitfragen nicht entscheiden lassen – die Halacha verlangt die Matrilinearität, aber für die Wiener Gemeinde hat

genau die »damals überhaupt keine Rolle gespielt«,¹³ wie eine Vertreterin dort ohne jeden Einwand gegen diese Praxis bestätigt –, vertieft sich der Dissens nur immer weiter, hat die Erinnerung nur noch eine Wirkung, nämlich die Familienmitglieder voneinander zu entfernen.

Was die Erzählerin und der Roman im Ganzen über die Leistung des Erzählens zu sagen haben, scheint bis hierhin überaus ernüchternd zu sein. Nicht nur, dass es die Faktizität des Geschehenen nicht zu verbürgen vermag und nicht gemeinschaftsstiftend wirkt, nein, es kann eine Gruppe von Menschen sogar dauerhaft voneinander trennen, insofern es den Blick immer wieder genau auf die unter ihnen umstrittenen Punkte lenkt. Im Roman wird diese langwierige Entwicklung prägnant auf den Begriff gebracht: »Vetter Eins meint, wir werden immer weniger Familie, je mehr wir versuchen, sie aus Geschichten und Anekdoten zu konstruieren.« Und trotzdem taucht, gleichsam aus dem Nichts, zum Ende des Romans hin doch noch eine legitimierende Funktion desselben auf, und zwar eine, die alle bis dahin behandelten Probleme noch einmal in einem anderen Licht erscheinen lässt. Denn plötzlich wird sichtbar, dass das Erzählen über die einzigartige Fähigkeit verfügt, den personalen Kern eines Menschen zu erfassen und anschaulich zu machen, wer er war oder ist:

Insbesondere wurden die Toten lebendig gehalten. Das hatte einst schon mein Vater begriffen, als er augenzwinkernd den Wunsch geäußert hatte, »später einmal« auch so sehr im Mittelpunkt von Geschichten zu stehen wie sein Vater, mein Großvater. Damals hatte gerade mein Bruder in einer unvergeßlichen Szene die Ostsportler-Keilerei meines Großvaters am Südbahnhof nachgespielt. Wir waren alle schon recht betrunken, und es war ziemlich spät, und da hatte mein Bruder plötzlich aus dem Vorzimmer einen Regenschirm geholt und rannte nun mit diesem Schirm um den Esstisch herum, die Stockspitze immer Richtung Plafond rammend, dazu rief er »billig, billig, kommen Sie«, er rief Unverständliches, das vermutlich Tschechisch und Ungarisch vorstellen sollte, er rief »beste Ware, beste Preise, Forint, Zloty, Dinar gerne akzeptiert«. So rannte mein Bruder um den Tisch, stieß mit dem Regenschirm in die Höhe, um virtuelle Visitenkarten zu den Zugfenstern hinaufzureichen, und wir lachten und schrien und schlugen uns die Hände vor die heißen Gesichter, bis mein Bruder mit dem Schirm in den Luster geriet und das Licht ausging. Und in eben diese kurze, erschrockene Stille hinein sagte mein alter Vater, er hoffe, über ihn würden »später einmal« auch soviel Geschichten erzählt wie über den armen Opa, der sich bestimmt darüber freuen würde, daß wir seine Fähigkeiten als Vertreter immer noch lobten.¹⁴

Entscheidend an dieser Passage ist nun, dass die Unsicherheit der Fakten und die zweifelhafte Überlieferung für den Wert dieser Geschichten überhaupt keine Rolle mehr spielen. Denn auch wenn die Tatsachenbasis der Anekdoten nicht ganz korrekt sein mag, ist von Belang nur, dass diese Anekdoten

charakteristisch für die Person sind, von der sie handeln, also dass sie sich – nach allem, was man über die Person weiß – so zumindest hätten abspielen können. Die Erzählerin wird hier ganz deutlich, wenn sie betont, dass der Wunsch des Vaters, später selbst einmal im Mittelpunkt von Erzählungen zu stehen, von seinen Nachfahren ganz selbstverständlich *dadurch* erfüllt wird, dass nun auch ihre eigenen »Kinder und die Kinder ihrer Vettern über den berühmten Fußballer Geschichten *zu erfinden* begannen. Sie berichteten ihren Kindern und ihren Freunden so anschaulich von genialen Paßkombinationen, Flanken und wundersamen Toren, *als wären sie selbst dabeigewesen*«. ¹⁵

Der ursprünglich im Roman erhobene Anspruch, sich mit dem Erzählen der historischen Wahrheit schrittweise anzunähern, wird also zum Ende hin bewusst preisgegeben. Als einzige unbestreitbare Leistung des Erzählens wird nun vielmehr dessen Fähigkeit bestimmt, allen nach und nach vor Augen zu führen, wer die Menschen waren, von denen berichtet wird, was sie ausgemacht hat, und dies alles, indem durch die verschiedenen Anekdoten hindurch sichtbar wird, welche Verhaltensweisen für die jeweilige Person typisch waren, welche Stärken und Schwächen sie hatte und wie sie ihre Erfolge errungen, wie ihre Niederlagen erlitten hat. Es wird mithin ein umfassendes Bild des jeweiligen Charakters gezeichnet, und indem auch die übertriebenen und erfundenen Anekdoten noch an dieses Bild – und damit an den Kern der innerfamiliären Überlieferung – gebunden bleiben, leben die Toten tatsächlich weiter, bleiben sie zu einem Grade lebendig, wie es in nur wenigen Familien der Fall ist.

Es ist offenkundig, dass mit dieser Neudefinition der Rolle des Erzählens sich auch das Problem der Identität völlig verwandelt hat und von einer ganz anderen Seite her in das Augenmerk rückt. Plötzlich nämlich ist Identität primär etwas Individuelles, das sich von dem Charakter und dem Verhalten des jeweiligen Menschen her erklärt, nicht aber daher, zu welchen Gruppen er gehört. Statt abstrakter Diskussionen darüber, wo einer nach irgendwelchen Kriterien einzuordnen ist, tritt in den Vordergrund, was er erlebt hat, wie es ihm dabei ergangen ist und inwiefern er dabei selbst Einfluss auf den Lauf der Dinge hatte. Zwar wird die Frage nach der Zugehörigkeit dadurch nicht völlig irrelevant, aber Bedeutung erlangt sie doch erst insofern, als sie das Leben einer Person prägt. Und wo dies der Fall ist, schränken die Kraft dieser Prägung und das Eigengewicht von Tatsachen die fremde Definitionsmacht über die eigene Identität deutlich ein, wie sich an der zweiten oder der Elterngeneration im Roman deutlich zeigt. So entgegnet der Onkel der Erzählerin auf den halachischen Einwand schlicht: »Ich brauch mir nix zu erklären, ich weiß, wer ich bin«, ¹⁶ und sonst verweist er nur noch darauf, dass andernfalls ja erklärte Nazis jüdischer wären als er. Ihr Vater wiederum spürt der eigenen jüdischen Identität zumindest nach, liest Bücher und stellt in der

Gemeinde Nachforschungen an, mit dem bekannten Ergebnis, dass er damals in das Register eingetragen worden und also selbstverständlich Jude sei. Seine Bemühungen stiften so einen faktischen Bezug und zumindest ein gewisses Maß an innerer Bindung, denen gegenüber die halachischen Argumente als künstlich, bloß theoretisch erscheinen. Die Probleme in der dritten Generation scheinen denn unter anderem auch daher zu rühren, dass diese faktischen Bezüge gerade durch die eigene Unsicherheit, wohin man denn nun gehöre, oder auch durch den Unwillen, sich für unsinnig gehaltenen Regeln zu beugen, nicht mehr stark genug geknüpft werden. Denn erst dort, wo diese Bezüge fehlen bzw. nicht reaktualisiert werden, fallen »faktisch« Zugehörigkeit« und »individuelle Identität«¹⁷ überhaupt auseinander, kann die mangelnde Anerkennung durch andere zum Problem werden. Doch gerade die Geschehnisse im Roman und die letztlich durch das Erzählen gefundene Perspektive auf die Identität zeigen, dass diese Probleme sich nicht dadurch auflösen lassen, dass man sich intensiver der Vergangenheit widmet, sondern nur durch die eigene Entscheidung, wie wichtig einem welche Art der Zugehörigkeit ist und welchen Aufwand man deshalb bereit ist zu betreiben, um die dafür nötigen faktischen Bezüge herzustellen.

Entscheidend daran für die literaturwissenschaftliche Analyse ist nun jedoch, dass mit diesem individuellen Identitätsbegriff und der Bestimmung der Leistung des Erzählens als Fähigkeit, einen Menschen zu charakterisieren und ihn in seiner Einzigartigkeit am Leben zu halten, das Fundament des Romans im Ganzen gefunden zu sein scheint. Denn der große Aufwand, den die Erzählerin betreibt, um durch das Erzählen einer Vielzahl von Anekdoten hindurch die eigene Familiengeschichte zu beschreiben, wird überhaupt nur dann nachvollziehbar, wenn man das Bewahren des Andenkens an die Vorfahren als den eigentlichen Zweck des ganzen Unterfangens anerkennt. Schließlich hat das Erzählen nach der Logik des Romans sonst keinerlei praktischen Nutzen, ja zeigt sogar seine destruktive Seite, indem es die Familie sprengt. Doch das Ansinnen, die Erinnerung an die Großeltern und die Elterngeneration wachzuhalten und sie dadurch in einem gewissen Sinne unsterblich zu machen, ist nur zu verständlich, wenn man bedenkt, dass noch die Nazis jede Spur von ihnen auszulöschen versuchten.

Der ästhetische Ansatz, der Eva Menasses erster literarischer Publikation zugrunde liegt, erweist sich auf diese Weise als in sich völlig schlüssig. Konsequenterweise heißt das letzte Kapitel denn auch »Nachruf« und handelt von der – erneut äußerst ereignisreichen und leicht in Anekdoten zu kleidenden – Trauerfeier für den gestorbenen Großvater. Und doch, so gelungen dieser Roman auch ist, treten in ihm noch nicht alle Implikationen dieses Erzählmodells hervor, das ganz auf Personen, die Bewahrung ihrer Einzigartigkeit und die Sichtbarmachung ihrer individuellen Identität

ausgerichtet ist. Dementsprechend zeigt sich auch erst in den folgenden Büchern, dass auch dieses Erzählmodell noch einige Fragen aufwirft, nämlich ob der für *Vienna* so typische Perspektivismus nun schädlich ist für die adäquate Darstellung einer Person und dessen, was sie ausmacht – oder nicht sogar eine Bedingung dafür.

3. In *Vienna* wird nirgendwo ausdrücklich thematisiert, ob der dort zu findende Perspektivismus – d.h. die Beschreibung der Figuren vornehmlich durch die Beobachtungen, Beschreibungen und Kommentare anderer Figuren hindurch – für die Absicht des Romans, die einzigartigen Charaktere der Vorfahren hervortreten zu lassen, günstig ist – oder ob es nicht doch wünschenswert wäre, auch über die Gedankenwelt und die Innenperspektive der dargestellten Figuren zu verfügen, weil diese letztlich nur dadurch vollständig zu erfassen wären. Nur dass mit der Ich-Erzählerin überhaupt eine Figur vorhanden ist, die für sich selbst spricht, scheint eindeutig von Vorteil zu sein, insofern sie mit ihren Urteilen zumindest Hinweise auf die Glaubwürdigkeit der einzelnen Erzählungen liefert und sich außerdem bei allem, was sie selbst erlebt hat, dafür verbürgt, die richtige Fassung vorzutragen. Davon abgesehen kann man jedoch auf der Grundlage von *Vienna* allenfalls abstrakte Überlegungen zu dieser Frage anstellen und etwa vermuten, dass die Außenperspektive eigentlich ausreichen müsste, um das Bild eines Menschen zu zeichnen, da dessen Charakter doch vornehmlich an seinem Verhalten sichtbar wird, dieses aber sich nur im Umgang mit anderen Menschen und also in der Welt zeigt. Die Innenperspektive hingegen wäre dann nicht nur entbehrlich, sondern sogar trügerisch, insofern die falsche Selbstausslegung eines Menschen das Urteil des Beobachters in die Irre leiten kann. Doch wirkliche Textbelege für die eine oder andere Ansicht lassen sich nicht anführen.

Dies ändert sich jedoch mit Menasses jüngstem Buch mit dem Titel *Quasikristalle* (2013). Darin nämlich scheint bereits die Komposition des Romans – das schon auf den ersten Blick Auffälligste an ihm – eine Antwort auf die Frage nach der Bedeutung des Perspektivismus zu geben. Im Mittelpunkt dieses Buches nämlich steht die Figur Xane Molin, deren Werdegang von ihrer Schulzeit bis ins hohe Alter verfolgt wird. Dies geschieht allerdings nicht direkt, sondern dadurch, dass in jedem der dreizehn Kapitel ein personaler Erzähler eine Episode aus dem Leben einer jeweils anderen Figur erzählt, und zwar jeweils aus deren eigener Perspektive. Das einzig Verbindende zwischen den Kapiteln ist dabei, dass alle diese Figuren in irgendeiner Weise mit Xane zu tun haben, es sich also etwa um eine ihrer Schulfreundinnen handelt, um ihren Vermieter, ihre Stieftochter oder einen der Angestellten in ihrer PR-Agentur. Auf diese Weise werden dem Leser die wichtigsten Stationen in Xanes Leben nahegebracht und gleichzeitig ihr Verhalten in ganz verschiedenen Kontexten

– als Freundin, innerhalb ihrer Familie als Tochter, Ehefrau und (Stief-)Mutter, innerhalb des Berufslebens als Chefin und auf Parties, auf denen man »wichtige« Leute trifft, aber auch als Teilnehmerin einer Exkursion nach Auschwitz – aus der Perspektive der Menschen um sie herum geschildert, gedeutet und beurteilt. Der Perspektivismus aus *Vienna* scheint so, jedenfalls auf den ersten Blick, zum Programm erhoben, ja auf die Spitze getrieben worden zu sein, und zwar weiterhin zu dem Zweck, den Charakter eines Menschen so adäquat wie nur möglich zur Erscheinung zu bringen.

Dieser Perspektivismus wird in den *Quasikristallen* erneut ausdrücklich reflektiert, und inzwischen geschieht dies noch viel deutlicher mit Blick auf die Standpunktgebundenheit der eigenen Beobachtungen. So wird etwa bereits ziemlich am Anfang des Romans hervorgehoben, wie stark die Innen- und die Außenperspektive oft auseinanderfallen, sodass man in aller Regel falsch einschätzt, was andere Menschen an einem auffällig finden, und dass auch kaum die Chance besteht, es jemals herauszufinden, da es sich häufig gerade um solche Dinge handelt, die einem gleichsam nebenbei unterlaufen, in einem Zustand der Selbstvergessenheit, die aber doch charakteristisch gerade für einen selbst sind.¹⁸ Im letzten Kapitel wiederum stellt Xanes Sohn fest, dass man gerade in Dingen, die einen selbst betreffen, in aller Regel nie über »das vollständige Bild« verfügt, sondern man nur mit viel Glück dazu gelangt, wenn sich die Menschen um einen herum auch über ihre Wahrnehmungen und Erinnerungen äußern, und sei es erst »Jahre später«.¹⁹ Und selbst wenn man hinsichtlich einer bestimmten Situation zu einer adäquaten Anschauung gelangt ist, so handelt es sich dabei doch immer nur um eine einzige davon, um eine Situation in einem bestimmten Kontext, die nicht repräsentativ für das Verhalten eines Menschen in anderen Situationen und Kontexten sein muss, die Wahrheit genausogut verbergen wie enthüllen kann.

Der zentrale Satz des Romans, der dessen ganzen ästhetischen Ansatz offenlegt, lautet daher: »Jedes einzelne Bild listl nur ein Mosaikstück«.²⁰ Denn daraus folgt, dass nur dadurch, dass man sich das Verhalten eines Menschen in verschiedenen gesellschaftlichen Bereichen, in verschiedenen Situationen und möglichst vielen Menschen gegenüber ansieht, und nur durch den Rückgriff auf die Beobachtungen von Personen, die auf ganz unterschiedliche Weise von diesem Verhalten betroffen sind, man zu einer einigermaßen objektiven Anschauung von ihm und seinem Charakter gelangen kann. Und die *Quasikristalle* stellen, so scheint es, den Versuch dar, sich darüber klar zu werden, ob diese Schlussfolgerung zutrifft.

Um so bedeutsamer ist, dass das siebte Kapitel – genau in der Mitte des Buches – zu einem Zeitpunkt, zu dem man als Leser schon längst nicht mehr damit rechnet, mit dem sonstigen Konstruktionsprinzip des Romans bricht. Denn das erste Wort dieses Kapitels lautet »Ich«,²¹ und schon nach wenigen

Sätzen ist klar, dass nun Xane selbst, in der Mitte ihres Lebens angelangt, von sich erzählt. Und in der Tat sind ihre Wahrnehmungen und Erklärungen in mancherlei Hinsicht sehr aufschlussreich, wenn es darum geht, auf welche Weise Xane sich selbst im Leben verankert fühlt, was ihre Sorgen und Wünsche sind, worin ihre größten Krisen bestanden. Die Beobachtungen aus der Innenperspektive tragen so einiges zum Verständnis auch der vorherigen Kapitel bei: sie erklären ihre Zuneigung zu bestimmten anderen Figuren, schließen aber auch einige Lücken zwischen den Kapiteln, die ja allesamt nur auf kurze Lebensabschnitte beschränkt sind. Die sonstige Skepsis gegenüber der Innenperspektive scheint sich damit erledigt zu haben, ja mehr noch, das Ergebnis scheint zu sein, dass eine zutreffende Charakterisierung eines Menschen ohne dessen eigene Perspektive schlicht nicht zu leisten ist. Das Erzählkonzept aus *Vienna* scheint damit gescheitert zu sein.

Zu diesem Schluss könnte man jedenfalls kommen, solange man nicht die Frage stellt, ob die Neuigkeiten, die in diesem Kapitel ausgebreitet werden, nicht doch auch aus der Außenperspektive darstellbar gewesen wären. Bei dem meisten handelt es sich doch schließlich um Nachträge zu äußeren Entwicklungen, die schon per definitionem auch von anderen geschildert werden könnten, sowie um Beschreibungen darüber, wie Xane ihr Altern als Frau empfindet. Gerade diese Empfindungen aber stellt sie als nicht charakteristisch für sich selbst dar, sondern als typisch für alle Frauen innerhalb einer Gesellschaft, in der diese ab einem gewissen Alter keine Männer mehr abbekämen. Auch hierfür hätte sich vermutlich eine andere Lösung finden lassen. Der vielversprechendste Kandidat für Perspektiven, die allein Xane zugänglich sind, wäre wohl noch ihr Blick auf ihr Verhältnis zu Mor, ihrem Mann, das in dieser Komplexität wohl nur aus ihrer Sicht geschildert konnte. Oder aus der ihres Mannes, die aber im Roman fehlt.

Doch bei alledem handelt es sich um Spekulation. Objektiv feststellen lässt sich nur, dass Eva Menasse in ihrem neuesten Werk die Innenperspektive rehabilitiert und sie zumindest implizit als unverzichtbar darstellt. Dies aber vermag durchaus zu überraschen, wenn man bedenkt, wie sehr in ihrem zweiten Buch, den *Lässlichen Todsünden* (2009), gerade der Impuls, sich auf die Selbstbeschreibung der Menschen zu verlassen, problematisiert wird.

4. Die *Lässlichen Todsünden* sind nicht nur für die ästhetischen Betrachtungen der vorliegenden Untersuchung von besonderem Interesse, sondern auch unabhängig davon ein überaus bemerkenswertes Werk. Die Skurrilität vieler Szenen, die sprachliche Präzision, mit der sie geschildert werden, eine dazu überaus passende Mischung aus hintergründigem Humor und tieferem Ernst sowie die nicht gleich offensichtlichen Querverbindungen zwischen Figuren und Ereignissen, die den einzelnen Erzählungen eine größere Tiefe verleihen, erinnern am ehesten – und im besten Sinne – an die Sprachkunst und die

ausgefeilten Kompositionen eines Heimito von Doderer. Im Vergleich zu den beiden Romanen zeichnen sich die *Lässlichen Todsünden* vor allem durch eine deutlich subtilere Behandlung ästhetischer und inhaltlicher Fragen sowie eine geringere Festlegung des Sinns des Erzählten aus. So ist es dem Leser beispielsweise bis etwa zur Hälfte des Buches nur schwer möglich zu bemerken, dass auch in den *Lässlichen Todsünden* die Probleme des Perspektivismus eine Rolle spielen könnten, weil er bei diesem Buch, das ohne Gattungsbezeichnung daherkommt, zunächst glaubt, sieben voneinander unabhängige Erzählungen vor sich zu haben. Auf Seite 113 und also in der vierten Erzählung taucht erstmals eine Figur, die man aus einem der vorherigen Kapitel bereits kannte, ein zweites Mal auf, und auch danach wird dieses technische Mittel nur sparsam eingesetzt, aber doch so, dass zum Ende hin unverkennbar wird, wie problematisch die Erzählperspektive vielfach ist.

Hinsichtlich dieser Erzählperspektive ähneln die *Lässlichen Todsünden* in vielem den *Quasikristallen*. Erneut gibt es in jedem Kapitel einen personalen Erzähler, abgesehen von einer Ausnahme, nämlich einem Kapitel wieder mit einem Ich-Erzähler. Und erneut steht in jedem Kapitel wieder eine je andere Figur im Mittelpunkt. Anders als in den *Quasikristallen* steht die Figur des Ich-Erzählers hier jedoch nicht im Zentrum des Buches insgesamt, und auch der personale Erzähler hat öfter auktoriale Anwandlungen, die vor allem insofern von Bedeutung sind, als sie zunehmend Zweifel an der Auffassungsgabe verschiedener Figuren aufkommen lassen. Auch das zweite Kapitel erregt solche Zweifel, indem der Erzähler dort die Gedanken und Gefühle gleich zweier Figuren kennt, dadurch aber nur deutlich wird, wie unangemessen die Wahrnehmungen und Erwartungen mancher Figuren bisweilen sind und wie katastrophal sich dies auf deren Verhältnis zueinander auswirkt.

Solche verdrehten Wahrnehmungen und zweifelhaften Erwartungen gibt es zwar auch in den *Quasikristallen*. Dort spielen sie jedoch nur eine untergeordnete Rolle, da die Beobachtungen der Figuren größtenteils zuverlässig sind, nur Schlussfolgerungen, Vermutungen und Erinnerungen gelegentlich zu kleineren Ungerechtigkeiten führen. Ganz anders verhält es sich in den *Lässlichen Todsünden*: Hier sind es gerade Fehler in der Selbst- und Fremdwahrnehmung, die die Situationen eskalieren lassen, und sie sind nicht nur eine Nebensache, sondern das Hauptthema des Buches, wie schon der in sich paradoxe Titel – denn Todsünden können aus theologischer Sicht nie lässlich sein – andeutet. Diese Todsünden erweisen sich nämlich, ganz im Sinne der klassischen Theologie, als Charakterfehler,²² die die Menschen daran hindern, in schwierigen Momenten das Richtige zu tun, ja auch nur zu erkennen, was das Richtige wäre. Es sind dementsprechend gerade diese habituellen Ursachen für individuelle Verblendungen, denen die *Lässlichen Todsünden* nachspüren.

Genau dieser Punkt, nicht oder nur schwer erkennen zu können, was das Richtige wäre, trifft jedoch nicht nur auf die handelnden Figuren in den einzelnen Erzählungen zu, sondern in einem Großteil der Geschichten auch auf den Leser. Denn wie schon die Kritik festgestellt hat, ist es keinesfalls leicht zu sehen, was die Figuren nun konkret falsch gemacht haben, ja wer überhaupt für die Eskalation verantwortlich zu machen ist. Warum dem so ist, zeigt sich bereits in der ersten Erzählung mit dem Titel »Trägheit«, die noch zu den eindeutigsten des gesamten Buches gehört. Darin verliebt sich Fritz, der zuvor von seiner Frau aus der gemeinsamen Wohnung geworfen worden ist, offenbar weil sie bereits einen anderen Mann kennengelernt hatte, in »diese Hilda«,²³ wie er sie im Nachhinein nur noch nennt. Obwohl er sich mit ihr »so wohl wie schon lange nicht mehr«²⁴ fühlt, wagt er es nicht, sich zu ihr zu bekennen. Der Grund dafür wird schnell klar: Er hat Angst vor der Reaktion seiner drei (größtenteils noch minderjährigen) Töchter, insbesondere der mittleren Tochter Paula, die »unter der Trennung« der Eltern »am meisten«²⁵ leidet. Und in der Tat wird die Lage kritisch, als Paula von Hilda erfährt. Als Fritz – in dessen Obhut die Kinder für ein paar Wochen zurückgekehrt waren – nur eine Nacht nicht bei ihnen, sondern bei Hilda verbringt, »erpresst! Paula ihn mit »totaler Nahrungsverweigerung«²⁶. Nachdem sie zwei Tage sogar auf der Intensivstation verbringen musste, gibt er nach und zieht dauerhaft wieder bei den Töchtern ein. Die jüngste öffnet ihm bei seiner Rückkehr die Tür mit dem Satz: »Und jetzt bleibt Papa für immer.«²⁷ Seine Frau hingegen bleibt bei ihrem Liebhaber und heiratet schließlich erneut.

Durch den Titel der Erzählung und einige weitere Hinweise in ihr wird nun nahegelegt, dass sein Scheitern bei der Durchsetzung dieses »eigenen! kleinen! Glücks ...! gegen Töchter und Ehefrau«, wie es im Klappentext heißt, als Fall von Trägheit aufzufassen sei. Auch seine Frau hat ihm den Vorwurf der Trägheit immer wieder gemacht – obwohl sie davon »doch selbst am meisten profitiert« hatte –, und über seine Selbstwahrnehmung heißt es: »Wenn er manche Dinge so nahm, wie sie kamen, dann deswegen, weil er im Widerstand keinen Sinn sah. Also betrachtete er seinen Nicht-Widerstand im Endeffekt als bewusste Entscheidung.«²⁸ Doch könnte man nicht mit demselben Recht die Eifersucht (*invidia!*) der Tochter für den Lauf der Ereignisse verantwortlich machen? Oder die Selbstsucht der Ehefrau? Und wenn man schon auf der Trägheit besteht, könnte man dann nicht auch argumentieren, Hildas »grenzenlosen! Verständnis«²⁹ sei ebenfalls eine Form derselben? Schon hier hängt also viel von der Perspektive ab, aus der man das Geschehen betrachtet, und wenn dieselbe Episode aus der Sicht einer anderen Figur erzählt würde, würde man wohl nur schwerlich Fritz für ihr Ende verantwortlich machen.

Gegen dieses perspektivistische Argument ließe sich nun leicht einwenden, dass der Text selbst mit den besagten Hinweisen doch Fritzens Trägheit für

das Scheitern verantwortlich mache und man diese Signale nicht einfach übergehen dürfe. Dies wäre zweifellos richtig, wenn nicht auch die anderen Kapitel darauf hinwiesen, dass die literarische Darstellung hier nicht darauf zielt, dem Leser vor Augen zu führen, dass eine Betrachtungsweise allen anderen aus bestimmten Gründen vorzuziehen sei, sondern vielmehr darauf zu zeigen, inwiefern die Begrenzungen bestimmter Perspektiven an bestimmten Punkten sich auswirken können. Was auf diese Weise problematisiert wird, ist nicht zuletzt auch die Zuverlässigkeit der Innenperspektive, die in den *Quasikristallen* noch unerlässlich schien, um die zuvor schon gemachten Beobachtungen zu beglaubigen und zu ergänzen.³⁰ In den *Lässlichen Todsünden* hingegen zeigt sich deutlich, dass auch der direkte Zugriff auf die Gedanken und Gefühle einer Figur nicht zu mehr führt als zu Mosaiksteinen, aus denen das vollständige Bild erst noch erschlossen werden muss, und dass man genau dafür auf die Beobachtungen anderer Figuren nicht verzichten kann, weil gerade Wahrnehmungen und Rechtfertigungen der eigenen Person und des eigenen Verhaltens oftmals verzerrt sind.

Besonders deutlich wird dieser Punkt in der dritten Erzählung, in der das Laster der »Wollust« behandelt wird. Dieses Kapitel wird aus der Sicht Ruments geschildert, der mit seiner Frau Joana zusammenlebt und sich in Gedanken des gemeinsamen Liebeslebens grämt, das seit Jahren so ernüchternd ist, dass er lieber erst einmal eine kalte Dusche nimmt, wenn er das Verlangen nach Sex in sich aufsteigen fühlt. Der Grund für diesen unbefriedigenden Zustand wird schnell klar: Offenbar ist Joana reichlich hypochondrisch veranlagt und leidet unter der ständigen Angst vor Pilzen, Entzündungen und eingerissenen Schleimhäuten, die nun einmal meistens »vom Geschlechtsverkehr« herkämen, »der ständig die Immunabwehr destabilisierte«.³¹ Darüber hinaus plagen sie etliche Allergien, die bei ihr dauernd zu Hautausschlägen führen und teils sogar in der Notaufnahme oder zumindest mit Antihistaminspritzen behandelt werden müssen. Oberflächlich betrachtet scheint die Handlung dieses Kapitels nun darin zu bestehen, dass Rument an einem Sonntagmorgen aufwacht und Lust auf seine Frau verspürt, er bei dieser aber, für beide unerwartet, einen schweren Ausschlag vorfindet und sie, nach ihren bisherigen Gepflogenheiten, eigentlich ins Krankenhaus bringen müsste. Doch er zögert, weil er sich die »Beischlaoption«³² offenhalten möchte, auch wenn er sich das vor sich selbst nicht eingestehen kann. Man könnte also meinen, seine Sünde bestehe darin, von Wollust getrieben das Wohl seiner Frau nicht gar so ernst zu nehmen. Doch liest man die entsprechenden Stellen etwas genauer, ist plötzlich gar nicht mehr klar, wer von beiden im Regelfall eigentlich immer darauf dringt, ins Krankenhaus zu fahren:

Er musste sie untersuchen. Er musste sich vergewissern, dass der Ausschlag nicht besorgniserregend war. Er wusste ja schon, was sie sagen würde. Sie würde sagen, solange die Stim nicht anschwillt, müssen wir gar nichts unternehmen. Das Kalzium reicht. Aber er würde sich den Ausschlag anschauen, ganz genau, überall. Natürlich musste er so tun, als ob er sie unbedingt zum Arzt bringen wollte! Das wollte er ja sonst auch immer, also musste er es vorspielen, damit sie sich nicht wunderte. Alles musste so sein wie immer: Sie würde unvernünftig sein, und er würde sagen, lieber einmal zu oft als einmal zu wenig.³³

Es scheint also vornehmlich Rument selbst zu sein, der seine Frau pathologisiert. Joanas Reaktion auf seine Maßnahmen fällt denn auch entsprechend aus:

Sag nichts, sagte sie, ich bitte dich.

Joana, begann er, ich will doch nur ...

Wie oft soll ich es dir noch sagen, sagte sie gereizt, ich bin keine Allergikerin. Ich hab dreimal im Jahr ein paar Flecken, aber du, du tust immer so –³⁴

Und kurz vor dem Ende der Erzählung bietet sie dann sogar noch eine Deutung an, die im völligen Gegensatz zu der zunächst naheliegenden Interpretation steht, seine Begierde sei an allem schuld. Denn was Joana ihm konkret vorwirft, ist vielmehr Herrschsucht – und dass er offenbar nur aus der Ausübung von Macht einen Lustgewinn ziehen könne:

Und schon im nächsten Satz war sie bei seiner Mutter angelangt, die sie nicht leiden konnte, was allerdings auf Gegenseitigkeit beruhte, er sei bald schon genauso wie sie, immer alles besser wissen, immer die ganze Welt zwangsbeglücken und sich erst dann richtig gut fühlen, wenn alles nach eurer Pfeife tanzt.³⁵

Wenn man ihrem Verhalten und ihren Wortmeldungen mehr Glauben schenkt als seiner – nicht sonderlich überzeugenden – Selbstwahrnehmung und Selbstrechtfertigung, so scheint sie zwar in der Tat ein wenig krankheitsanfällig und teils auch hypochondrisch zu sein, aber eben keineswegs so krank, wie er sie macht. Aber indem er sie so behandelt, als könnte sie keine zwei Tage überleben, wenn er ihr einmal keinen garantiert umweltgiftfreien Tee von der »Kräuterhexe« vorsetzte, führt er ihr beider freudloses Leben, das er beklagt, zu einem guten Teil selbst herbei. Dass er diesen Mechanismus nicht erkennt oder sogar bewusst ignoriert, ändert nichts an dessen Wirksamkeit.

Genau dies aber, sich nicht darüber klar zu werden, wie sie in ihre am Ende kaum noch entwirrbaren Verwicklungen überhaupt hineingeraten sind, ist das große Problem vieler Figuren des Buches, mag nun aus ihrer Perspektive erzählt werden oder nicht. Sei es die freiberufliche Journalistin, die einen Parteifunktionär um ein Honorar für ihre von ihm bestellten

Recherchen bittet und auf diese Weise indirekt zum Grund für eine Kampagne samt Antisemitismusvorwurf gegen ihn wird; sei es der Adlige, der sich grämt, in seinem Leben alles falsch gemacht zu haben, keinen personalen Kern ausgebildet zu haben, aber auch nicht zu wissen, wie er dies hätte bewerkstelligen sollen; sei es der Professor, der sich nach fünfzehn Jahren immer noch fragt, was ihm »damals eigentlich passiert«³⁶ ist, als seine Ehe scheiterte und er alles, auch die Kinder, an seine Frau abtrat: sie alle kommen trotz andauernder Reflexionen nicht darauf, woran sie eigentlich gescheitert sind. Und da auch die anderen Beteiligten sich zumeist recht sonderbar verhalten haben, ist der Grund des Unglücks auch für den Leser kaum zu erschließen. Die kurzen Geschichten enthalten nur wenige Mosaikstücke, nur wenige objektive Anhaltspunkte und Perspektiven, so dass daraus nur schwer ein vollständiges Bild zusammzusetzen ist.

Das heißt nicht, dass man am Ende über die Figuren der Erzählungen nichts wüsste. Gerade durch ihr Nichtwissen hindurch erfährt man einiges über sie und ihr typisches Verhalten, fast mehr als über die Situationen, die im Mittelpunkt der einzelnen Kapitel stehen. Doch gerade weil diese Situationen in der Regel so vieldeutig bleiben, fällt es schwer, auf dieser Grundlage ein endgültiges Urteil zu sprechen oder gar den Stab über die Figuren zu brechen. Die Todsünden treten so vor allem im Gewand der Lebensschwäche auf, von der jedoch kaum eine Figur ausgenommen ist, auch die Nebenfiguren nicht, und dies erschwert eindeutige Schuldzuweisungen nur noch mehr.

Genau in dieser Unbestimmtheit besteht jedoch auch die Stärke des Buches. Denn jene rührt keineswegs von mangelnder Sprachkunst oder fehlender Präzision her, sondern ist vielmehr als elementarer Bestandteil des hier gewählten ästhetischen Ansatzes aufzufassen. Denn worum es in den *Lässlichen Todsünden* zuallererst geht, ist die Erschütterung der Perspektiven, insbesondere der Figur, aus deren Sicht erzählt wird, teils aber auch der Sichtweisen anderer Figuren. Die nach und nach sich entbergende Unzuverlässigkeit oder zumindest Beschränktheit der Perspektive, mit der man in die Gegenstände der Erzählung eingeführt wird, führt jedesmal aufs Neue zu der unerwarteten Entdeckung, wie sehr man sich von der Erzählperspektive zu falschen Schlüssen hat verleiten lassen, wie sehr die eigene Sinnerwartung fehlgegangen war, und genau in diesem spielerischen Bruch der Lesererwartungen liegt das Anziehende dieses Buches.

5. Nach dieser kurzen Analyse der bisher publizierten Werke von Eva Menasse bleibt nun nur noch, ihr Verhältnis zueinander noch einmal ins Auge zu fassen und klarer zu bestimmen. Bereits deutlich geworden ist, dass sie alle – und eben nicht nur der erste Roman – auf die Frage bezogen sind, welche Rolle das Erzählen für das Problem der Identität spielt. In *Vienna* hatte sich angedeutet,

dass sich durch das Erzählen grundsätzlich die individuelle Identität und der Charakter eines Menschen zur Darstellung bringen lassen, ja dass das letztlich sogar der einzige Punkt ist, an dem es sich in praktischer Hinsicht überhaupt als nützlich erweist. Allerdings blieb die Frage offen, über welche Informationen der Erzähler verfügen muss, um Anspruch darauf erheben zu können, einen Menschen tatsächlich adäquat dargestellt zu haben.

Diese Frage nun wird allem Anschein nach in den *Quasikristallen* beantwortet. Diese lassen sich nämlich als Versuch verstehen, sich mittels des Romans als Großform der Epik Klarheit genau über die Frage zu verschaffen, was nötig ist, um einen Charakter vollständig zur Erscheinung zu bringen. Die gefundene Antwort lautete schließlich, dass es vor allem einer Sache bedürfe, nämlich einer genügend großen Anzahl an Mosaiksteinen, also an Berichten über Situationen, in denen das Verhalten eines Menschen in möglichst vielen Kontexten sichtbar wird. Denn nur in diesem Verhalten drückt sich dessen Charakter aus, und nur wenn nicht nur sein Verhalten etwa innerhalb der eigenen Familie oder gegenüber Freunden betrachtet wird, sondern in allen nur denkbaren gesellschaftlichen Zusammenhängen, lässt sich ein vollständiges Bild von ihm gewinnen.

Auf dieses Ergebnis deutet auch das schon vier Jahre zuvor erschienene Buch *Lässliche Todsünden* hin. Dort entsteht die Unsicherheit, wer von den Figuren sich nun eigentlich gegen die anderen vergangen hat, und der Eindruck, dass niemand ohne Schuld sei, vor allem dadurch, dass nicht genügend Mosaikstücke vorhanden sind, um zu sicheren Interpretationen zu gelangen. Vor allem aber zeigt sich, was in den *Quasikristallen* ebenfalls thematisiert wird, aber dort nicht so stark in den Vordergrund tritt, dass notwendig jede Perspektive unvollständig ist. Es ist daher eine der größten Herausforderungen des Menschen, dass er im Grunde niemals vollständig im Bilde ist, aber doch handeln muss. Wenn die Innenperspektive in den *Quasikristallen* wieder privilegiert zu werden scheint, so erscheint dies mit Blick auf die *Lässlichen Todsünden* als zumindest zweifelhaft. Denn gerade die Selbstdeutungen erweisen sich allesamt als unbrauchbar, will man wirklich etwas über die Charaktere der Figuren erfahren. Vielmehr geht auch deren Selbstdeutung grundsätzlich nur von den allgemein beobachtbaren Stationen in ihrem Leben aus, und zwar vornehmlich von solchen, die sich als wegweisend für sie erwiesen haben. Das aber heißt nur, dass auch andere Figuren bei der Erkenntnis ihres Charakters genauso weit kommen können sollten wie sie selbst.

Das aber bedeutet, dass ein wesentliches Ergebnis der *Lässlichen Todsünden* in die *Quasikristalle* nicht vollständig eingegangen ist. Da es in den *Quasikristallen* keinerlei Hinweise auf einen sachlichen Grund dafür gibt, lässt sich daraus nur schließen, dass Eva Menasse ihr Thema auch in diesem

Roman – trotz seiner unbestreitbaren Qualitäten – inhaltlich und ästhetisch noch nicht ausgeschöpft hat und man möglicherweise in der Zukunft mit noch kühneren Experimenten rechnen darf. Auf diese kann man durchaus gespannt sein.

Anmerkungen

- 1 So die Begründung für die Verleihung des Gerty-Spies-Literaturpreises, vgl. <http://tinyurl.com/p97ez2f> [letzter Zugriff am 22.10.2014].
- 2 So etwa Bettina Bannasch, *Erinnerung als Erlösung? Zur deutsch-jüdischen Literatur der Gegenwart*, in: Irmela von der Lühe (u. a.) (Hg.), *»Auch in Deutschland waren wir nicht wirklich zu Hause«. Jüdische Remigration nach 1945*, Göttingen 2008, 470–490; Eva Bauer Lucca, *Isolierter Alltag. Individuelle und kollektive Identität bei Viola Roggenkamp und Eva Menasse*, in: Christoph Parry, Liisa Voßschmidt (Hg.), *Europäische Literatur auf Deutsch? Beiträge auf der 13. Internationalen Arbeitstagung »Germanistische Forschungen zum Literarischen Text«, Vaasa 18.-19.5.2006*, München 2008, 111–121; Martina Hamidouche, *The new Austrian family novel: Eva Menasse's »Vienna« (2005)*, in: *Austrian Studies*, 19 (2011): *The Austrian Noughties: Texts, Films, Debates*, 187–199; Marja-Leena Hakkarainen, *Melange of memories. Negotiating transcultural identities in Eva Menasse's »Vienna«*, in: *Orbis Litterarum*, 66 (2011), 468–486; zur These, dass das Behandeln von Fragen der Identität ein allgemeineres Thema der jüdischen Literatur der Gegenwart ist, vgl. Susanne Düwell, *»Das Politische hat jede Aussage angesteckt« - Familienverhältnisse in der deutsch-jüdischen Gegenwartsliteratur*, in: *Tel Aviver Jahrbuch für deutsche Geschichte*, 36 (2008): *Mütterliche Macht und väterliche Autorität. Elternbilder im deutschen Diskurs*, 215–235.
- 3 Matthias Prangel, *Normale Familie. Ein Gespräch mit Eva Menasse*, in: *Deutsche Bücher. Forum für Literatur*, 37 (2007), 185–202, auch online zu finden unter http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=11706.
- 4 Es sei in diesem Zusammenhang auch auf das in vielerlei Hinsicht sehr aufschlussreiche Gespräch mit Eva Menasse über ihre Arbeitsweise verwiesen, das demnächst unter dem Titel *»Wichtig ist mir [...] die Lücke«* erscheinen wird in: François Grosso (u. a.) (Hg.), *Doderer-Gespräche I*, Würzburg 2014.
- 5 Eva Menasse, *Vienna. Roman*, München 2009, 543.
- 6 Vgl. ebd., 389.
- 7 Als Beispiel für die Art und Weise, wie die Kommentare und Meinungen der Angehörigen zu den einzelnen Anekdoten immer wieder eingeflochten werden, sei nur diese eine Stelle zitiert: »Später sagte er [der Großvater] über seine Schwester ausschließlich »das alte Scheißgesicht«. Wir hielten das für senilen Wahnsinn, vor allem, weil er sich weigerte, einen Grund dafür zu nennen. »Den Grund nehm ich ins Grab, und dort wird er gut liegen«, soll er einmal zu meinem Bruder gesagt haben, aber das erwähnte mein Bruder leider erst lange nach unseres Großvaters Tod, weshalb die Authentizität dieser Aussage von einigen in meiner Familie bezweifelt wird.« (ebd., 47).
- 8 Ebd., 548.
- 9 Ebd., 522.
- 10 Ebd., 518.

- 11 Ebd., 546.
- 12 Ebd., 517.
- 13 Ebd., 510.
- 14 Ebd., 519 f.
- 15 Ebd., 520 [Hervorhebungen vom Verf.].
- 16 Ebd., 408.
- 17 Ebd., 536.
- 18 Vgl. Eva Menasse, *Quasikristalle. Roman*, Frankfurt/Main [u. a.] 2013, 49ff.
- 19 Ebd., 421.
- 20 Ebd., 364.
- 21 Ebd., 238.
- 22 Bekanntlich sind die sieben Todsünden nach der klassischen Theologie nicht eigentlich Sünden, sondern vielmehr Laster oder schlechte Charaktereigenschaften, die zu sündhaftem Verhalten führen. In diesem Sinne sind sie auch in Menasses Buch zu verstehen.
- 23 Eva Menasse, *Lässliche Todsünden*, München 2011, 11.
- 24 Ebd., 21.
- 25 Ebd., 19.
- 26 Ebd., 24.
- 27 Ebd., 26.
- 28 Ebd., 13.
- 29 Ebd., 25.
- 30 Zumindest, sofern man nicht zu der Deutung neigt, dass auch mit der Innenperspektive nicht viel Neues zur Darstellung kommt.
- 31 Menasse, *Lässliche Todsünden*, 64.
- 32 Ebd., 80.
- 33 Ebd., 80 [Hervorhebung vom Verf.].
- 34 Ebd., 87ff.
- 35 Ebd., 89.
- 36 Ebd., 196.

Leopold Federmair
Das Spiel von Nähe und Ferne
Hiromi Kawakamis Roman »Manazuru«
in interkultureller und intermedialer Perspektive

I. Vorbemerkung. – Seit der Meiji-Zeit (1868–1912) mit ihren tiefgreifenden gesellschaftlichen Wandlungen stand die japanische Literatur unter dem Einfluss europäischer, später auch amerikanischer Schreib- und Denkformen. Einige der Autoren waren als Vermittler und Übersetzer tätig, zum Beispiel Ogai Mori, in Japan als Autor von Werken wie *Die Wildgans* berühmt, der in Deutschland Medizin studierte und deutschsprachige Literatur wie Goethe, E. T. A. Hoffmann oder Arthur Schnitzler ins Japanische übertrug. Von den heute lebenden Autoren hat sich Haruki Murakami als Übersetzer amerikanischer Literatur (u.a. Raymond Carver, Truman Capote, John Irving) hervorgetan. Die japanische Gegenwartsliteratur verdankt ihre Ausprägung und ihren Reichtum solchen Einflüssen, indem sie gleichzeitig spezifisch japanische Traditionen, fernöstlich geprägte Sichtweisen und Konflikte fortleben lässt. Haruki Murakami, der in Japan als Jugendlicher amerikanische Literatur im Original mit großer Begeisterung las und später in den USA lebte, hat sich bei mehreren Gelegenheiten vom japanischen Kontext losgesagt, nahm später aber bestimmte Ereignisse zum Anlass, um sich seinem Herkunftsland als engagierter Bürger und als Autor neuerlich zuzuwenden. Jay Rubin, einer der amerikanischen Übersetzer Murakamis, bemerkt über »seinen« Autor, dessen Stil überrasche »japanische Leser häufig mit seiner Frische und Neuheit, da er sich manchmal wie eine Übersetzung aus dem Englischen liest.«¹ In seinen literarischen Anfängen schrieb Murakami Passagen seiner Werke zuerst auf englisch, um sie dann selbst ins Japanische zu übersetzen. Eine ähnliche Methode, fremdsprachige Literatur zu verwenden, um einen eigenen Stil zu schmieden, wandte Kenzaburo Oe an, freilich mit ganz anderen Ergebnissen.² Bei Oe führte die Anlehnung an andere Sprachen nicht zu einer Vereinfachung, sondern zu einer Erhöhung der Komplexität des japanischen Ausdrucks. Aus heutiger Perspektive könnte man rückblickend sagen, dass die japanische Gegenwartsliteratur schon durch ihre Entstehungsgeschichte interkulturelle Anlagen hat, und ferner, dass die Entwicklung des Landes nach dem Zweiten Weltkrieg der Verbreitung globalisierungsnaher Gattungen bzw. Medien (Manga, Animé-Film, SMS-Roman) und Genres (Fantasy, Horror) förderlich war.

Bei der 1958 in Tokyo geborenen Hiromi Kawakami, deren Erzählwerke seit einigen Jahren in mehrere Sprachen übersetzt werden und ein internationales Publikum erreichen, lässt sich kein unmittelbarer Einfluss nicht-japanischer Literatur feststellen. Die Autorin gehört einer Generation an, die mit der fortschreitenden Globalisierung groß geworden ist und sich, vor allem mit Hilfe des Internets, an heterogenen Kulturgütern bedient. Andererseits fällt bei der Lektüre ihrer Werke auf, dass sowohl ihre Sprache als auch Themen und Motive spezifisch japanisch geprägt sind, ohne dass dies auf eine bewusste Entscheidung der Autorin zurückginge. Eine Besonderheit zeitgenössischer japanischer Literatur ist ihre Durchlässigkeit für Erzählweisen und Figuren der in diesem Land außerordentlich vielfältigen und beliebten Manga-Kultur. Die hier zunächst nur angedeuteten Merkmale von Kawakamis Erzählwerken und der Kontext, in dem sie erscheinen, legen es nahe, sie unter interkulturellen und intermedialen Gesichtspunkten zu betrachten. Es trifft sich, dass einer der herausragenden Manga-Autoren Japans 2008 in enger Kooperation mit Kawakami eine gezeichnete Version ihres sehr erfolgreichen Romans *Der Himmel ist blau, die Erde ist weiß* (Originaltitel: *Sensei no kaban*) veröffentlichte. Für diese Ausgabe hat die Autorin zwei Kapitel hinzugefügt, in der ihre Neigung zu phantastischer Darstellung in Verbindung mit altjapanischen Überlieferungen besonders gut zum Ausdruck kommt. Kawakamis charakteristische Art, mit phantastischen Elementen umzugehen und gleichzeitig Szenen des japanischen Alltags in postindustrieller Zeit wiederzugeben, lässt sich aber noch besser an ihrem 2006 in Tokyo unter dem Titel *Manazuru* erschienenen dritten Roman studieren.

Geister. – 1993 schrieb Hiromi Kawakami eine kurze Geschichte mit dem Titel *kamisama*, wörtlich übersetzt: »Gott«. Es ist die Titelerzählung ihres im folgenden Jahr erschienenen ersten Buchs, und der darin lustwandelnde Gott ist ein Bär, der sich von gewöhnlichen Bären dadurch unterscheidet, dass er in einem Zinshaus wohnt und die menschliche Sprache beherrscht. Sprechen, das tut er gern, besonders mit der Erzählerin der Geschichte, die im selben Haus wie er wohnt. Gleich beim Vorstellungsbuch in der Wohnungstür, den der aus einem verseuchten Gebiet – man denkt an Fukushima – zugezogene Bär einem alten Brauch gemäß absolviert, erzählt er der Nachbarin seine Familiengeschichte, die mit der ihren weitläufig verbunden sein könnte: »Der Bär erging sich weitschweifig darüber und sprach sichtlich bewegt von einer ›karmischen Verbindung‹ zwischen uns.«³

Hiromi Kawakami ist kein Shooting Star der japanischen Literatur. Sie studierte Biologie, schrieb eine Doktorarbeit über Seeigel, unterrichtete an einem Gymnasium, heiratete und zog eine Tochter groß. Ihre Romane sind zwar nicht als realistisch zu bezeichnen, enthalten aber viel vom japanischen

Alltag der Jahre nach dem Ende der sogenannten Bubble-Economy, die dem Land in den 1980er Jahren einen fast unerschämten Reichtum beschert hatte. Die Periode wird manchmal als *Lost Decade* bezeichnet – eine Dekade, die mittlerweile schon ein Vierteljahrhundert anhält. Wie die Menschen in der japanischen Wirklichkeit sind viele der von Kawakami entworfenen Figuren von der allgemeinen Unsicherheit und Perspektivlosigkeit erfasst, versuchen aber gleichzeitig, an herkömmlichen Formen und Werten festzuhalten und ihre Felle ins Trockene zu bringen. Einige von ihnen sind Singles, andere geschieden oder überlegen eine Trennung vom Partner. Die Geschichten sind zumeist aus weiblicher Perspektive erzählt oder auf eine Frauenfigur fokussiert. Diese Frauen jungen oder mittleren Alters arbeiten in einem Büro oder jobben, kümmern sich aber auch um den Haushalt, kochen oder essen gern (nicht immer beides). Kawakamis Vertrautheit mit dem Hauswesen spürt man in vielen ihrer Texte, die Achtsamkeit für Gebrauchsdinge und Atmosphären gehört zu ihren Stärken als Autorin. Sie schätzt und liest Mangas seit ihrer Kindheit und hat ein Faible für phantastische Literatur. Wirklich erfolgreich war sie erst mit dem Roman *Der Himmel ist blau, die Erde ist weiß* (2001).

In einem Kommentar, den sie 2011 zu *Der Bären Gott* schrieb, steht zu lesen:

Seit alters her kennt man in Japan zahlreiche Gottheiten, die Naturerscheinungen wie einzelne Berge, Flüsse, Meer, Wind, Regen und so fort beseelen. Außerdem bevölkern sie alle möglichen Bereiche des menschlichen Lebens wie Reisfelder, Dörfer, Herdfeuer, Brunnen und sogar Toiletten. Wieder andere Gottheiten sind für Flüche zuständig oder verkörpern sich in Tieren. Neben diesen kennt der Volksglaube weitere regionale Geistererscheinungen, zu denen Namahage (Dämonen), Daidarabotchi (Riesen) und Kijiman (Baumgeister) gehören.⁴

Diese im Shintoismus sozusagen normale Präsenz übersinnlicher Wesen findet man über die Jahrhunderte hinweg auch in der japanischen Literatur, zum Beispiel im *Genji-Monogatari*. Später, ab der Meiji-Zeit, übt auch die phantastische Internationale, deren Ikonen Borges in einem »Buch der imaginären Wesen« versammelte,⁵ ihren Einfluss aus. Man muss aber immer damit rechnen, dass der Geisterglaube im hochmodernen Japan auf selbstverständliche Weise fortlebt. Viele gehen zum Shinto-Schrein und bitten den zuständigen Gott um gutes Gelingen bei der anstehenden Prüfung oder um einen geeigneten Ehepartner. Den Speisen, die sie täglich verzehren, bringen die meisten Menschen eine gleichsam religiöse Ehrerbietung entgegen. Nicht weil ein Gott ihr Wachstum ermöglicht hat, sondern weil die Speisen selbst göttlich sind. Kawakami betont, »im Grunde ihres Herzens« glaube sie nicht unbedingt daran, dass allen Dingen Gottheiten innewohnen. Dennoch

empfinde sie am Morgen oft »die uralte japanische Dankbarkeit gegenüber der lieben Sonne, die wärmend ins Fenster scheint.«⁶

In *Der Himmel ist blau* zitiert der Sensei, eine der beiden Hauptfiguren des Romans, eine Erzählung von Hyakken Uchida, einem etwas skurrilen Autor des 20. Jahrhunderts, den Hiromi Kawakami besonders schätzt. Der Sensei, ein pensionierter Lehrer, fasst den Inhalt der Geschichte kurz zusammen, das eigentliche Zitat besteht aber in einer Handlung, mit der er eine Szene der Erzählung wiederholt. Sein abschließender Kommentar lautet: »Uchida ist wirklich ein genialer Schriftsteller.«⁷ Sein Werk zeichnet sich nicht zuletzt durch die Vielzahl phantastischer Wesen aus, die seine Geschichten bevölkern, von traditionellen Fabelwesen wie dem in Japan allgegenwärtigen Zauberfuchs (*kitsune*) über bedrohliche Kinder bis hin zu einem Mann mit Pferdekopf. Uchidas erste Geschichtensammlung trägt den Titel *Aus dem Schattenreich*.⁸ Kawakamis Roman *Manazuru* könnte auch *Ins Schattenreich* heißen. Oder anders gesagt: Manazuru, der Ort, den es auf einer Halbinsel in Kanagawa (nicht weit von Tokyo) wirklich gibt, wird für die Ich-Erzählerin zur Schattenwelt, die ein europäischer Leser vielleicht mit dem altgriechischen Hades assoziiert. Geht man diesen Zusammenhängen nach, stößt man unweigerlich auf die unterschiedlichen Prägungen von Kawakamis Schreibkunst.

Das Besondere an ihrer Bären Geschichte liegt vielleicht nur darin, dass das Außerordentliche und das Gewöhnliche darin vollkommen selbstverständlich und unkommentiert nebeneinander bestehen. Die Ich-Erzählerin wundert sich nicht, dass sie vom Bären zu einem Spaziergang eingeladen wird. Autofahrer und andere Freizeitler wundern sich, aber auch ihre Verwunderung ist sozusagen normal. »Alle bremsen ab, wenn sie uns sahen, und umfuhren uns weiträumig.«⁹ Sie nehmen aber nicht Reißaus; ein Junge versucht sogar, den Bären zu malträtieren (der nimmt es gelassen hin). Ein kleines Stückchen weit ist das Phantastische schon in die prosaische Welt vorgedrungen. Seltsam scheint nur, dass der Bär der Ich-Erzählerin am Flussufer ein Schlaflied vorsingen möchte. Am Ende zieht die Frau ein zufriedenes Resümee: »Es war kein schlechter Tag gewesen.«¹⁰ Phantastische Literatur wirkt am stärksten, wenn sie unaufdringlich und ohne Erklärungen daherkommt.

Im vorliegenden Fall nimmt man das Seltsame jedoch mit einem Achselzucken hin. Ein menschenfreundlicher Bär, na gut ... Die Erzählung hat so gar nichts Beunruhigendes, sie ist einfach nur nett. Wie auch die Romane Kawakamis nett sind, allerdings mit Beunruhigendem, mit Rätseln und Störungen durchsetzt, sodass man sie nicht ohne weiteres abhaken kann. Ihre Bären Geschichte hat Kawakami 2011 neu bearbeitet. Offenbar nicht, weil sie ein Ungenügen daran empfunden hätte, sondern um sie den neuen Verhältnissen anzupassen. Es handelt sich um eine Adaptierung an die Gegenwart, in der gerade ein bedrohlicher Atomunfall geschehen war. Am Handlungsverlauf hat

sie dabei nichts geändert, auch sprachstilistisch bleibt alles beim Alten, nur ein paar Details sind hinzugefügt, die allesamt mit der Verstrahlung einer nicht genau benannten Gegend zu tun haben: Es könnte Fukushima sein oder ganz Japan, oder auch die ganze Welt. Von einem »Ground Zero« ist jetzt die Rede, die Reisfelder wurden umgepflügt, »um die Erde zu entgiften«. Die radioaktive Belastung wird gemessen, für den Bären liegt der zulässige Grenzwert höher als bei der Frau. Laienhafte Diskussionen werden wiedergegeben, in denen u.a. behauptet wird, Bären seien resistent gegen Strontium und Plutonium. Am Ende der Geschichte umarmt der Bär die Erzählerin mit der Erklärung, das sei in seiner Heimat so Sitte (in Japan umarmt man sich in der Öffentlichkeit nicht und auch zu Hause nur selten). »Da Bären nicht allzu häufig ein Bad nehmen, wies sein Fell vermutlich ziemlich hohe Strahlenwerte auf. Aber schließlich hatte ich mich entschieden, hier wohnen zu bleiben, und von Anfang an beschlossen, mir keine Sorgen zu machen«, bemerkt die Frau dazu.¹¹ Alle diese Hinzufügungen ändern nichts Wesentliches am Text, weder am Handlungsverlauf noch am Erzählrhythmus, weder an den Figurenperspektiven noch an der mitgeteilten Atmosphäre, noch an der Nettigkeit. Mit ihrem Kommentar am Ende der beiden Versionen beweist Kawakami, dass sie sehr bewusst und entschlossen vorgegangen ist. Dennoch kann man sich des Eindrucks nicht erwehren, dass es sich bei den durch Fukushima bedingten Ergänzungen nur um eine Art Erzählschmuck handelt. Nichts Notwendiges, nichts Tiefgreifendes, nichts Erschütterndes. Auch nach einem großen Atomunfall werden die Menschen normal weiterzuleben versuchen und nach Möglichkeit nett zueinander sein. Das ist möglicherweise die intendierte Botschaft. Diese Haltung erinnert an Kenzaburo Oes Hiroshima-Aufzeichnungen, die – allerdings zwei Jahrzehnte nach dem Ereignissen – nicht nur den Heroismus der Ärzte und anderer Helfer, sondern auch den Willen der Bewohner von Hiroshima zur Normalität, zum Weiterleben hervorgehoben hatten, im Unterschied zu den erregten apokalyptischen Äußerungen diverser Autoren in der unmittelbaren Nachkriegszeit. »Es gibt nur eine Möglichkeit, das Gleichgewicht im Alltagsleben zu bewahren und der Krise standzuhalten: an das grüne Gras zu glauben, wenn es vor unseren Augen aus der verbrannten Erde zu sprießen beginnt, und sich nicht verzweifelten Vorstellungen hinzugeben, solange nichts Ungewöhnliches geschieht«, schrieb Oe 1964.¹²

Kawakami gibt uns in ihrem Selbstkommentar ein paar wissenswerte Informationen über Uran und dessen Gebrauch bei der Kernspaltung. Sogar in diesem einerseits nüchternen, andererseits angsteinflößenden Kontext findet sie zu animistischen Bildern, in denen Abstraktes lebendig wird: »Mit anderen Worten, Uran 235 ist ein emsiges und flinkes Kerlchen, dem es leichter fällt, Energie zu produzieren, als seinem gemütlicheren Gefährten Uran 238.«¹³ Die studierte Biologin schafft es, Wissenschaft, Skepsis und Spiritualität

zusammenzubringen. »Was wohl die Gottheit des Urans von alldem hält, falls es sie gibt?«¹⁴ Auch das Uran verdient unseren Respekt, auch in seinen Teilchen wohnt (möglicherweise) ein Gott. Kawakamis Schlussbemerkung verdient es, ausführlich zitiert zu werden. Ihre Haltung hinsichtlich der Nutzung der Kernenergie – friedlich oder kriegerisch – kommt der von Kenzaburo Oe nahe. Sie habe die Bärengeschichte keineswegs in der Absicht umgeschrieben,

von einer höheren Warte aus vor den Gefahren der Kernenergie zu warnen. Vielmehr tat ich es aus einem Gefühl des Erstaunens heraus, wie es möglich ist, dass unser Alltag sich so einschneidend verändern kann und dennoch gewissermaßen normal weitergeht. Seit den Ereignissen hat mich ein stiller Zorn ergriffen, der mich nicht mehr loslässt. Dieser Zorn richtet sich natürlich nicht zuletzt gegen mich selbst. Denn auch ich war ja an der Gestaltung des gegenwärtigen Japan beteiligt. Wir werden mit dieser andauernden Erbitterung leben müssen.¹⁵

Warnen, ja, aber nicht unbedingt in der Cassandra-Pose. Kawakamis Bemerkungen legen es nahe, nicht gebannt auf eine möglicherweise nahe Katastrophe zu starren. Rasch zusammengestellte Anthologien wie jene, in der ihre Bärengeschichte in deutscher Übersetzung erscheint, tragen aber genau dazu bei.¹⁶ Ausgerechnet im Vorwort zum Fukushima-Schwerpunkt der Literaturzeitschrift *Neue Rundschau* schreibt Ryosuke Saegusa, seines Zeichens Herausgeber der japanischen Zeitschrift *Gunzo*: »Aber es ist nicht die Aufgabe der Literatur, nur über die Krise, die jetzt gerade explizit vor unseren Augen zutage tritt, sowie über Krisen, die jeder spüren kann, zu berichten. Vielmehr haben erst die Worte, die latente Krisen aufgreifen, die nicht direkt für unser Auge sichtbar sind und von den Menschen nicht bewusst wahrgenommen werden, einen Wert als Literatur. Ginge es nur um das Erstere, würden journalistische Worte ausreichen.«¹⁷ Ganz richtig – aber warum dann dieser Schwerpunkt?

Antwort: Warum nicht? Hiromi Kawakami gehört jedenfalls zu den Autoren, die jene latenten, untergründigen, vielleicht unbewussten Krisen ans Tageslicht bringen, die viele Menschen im heutigen Japan – und nicht nur hier – spüren. Krisen, die schwer zu benennen sind (sicher nicht mit journalistischen Mitteln), die aber durchaus mit handfesten, historisch lokalisierbaren Fakten zusammenhängen, etwa mit der rapiden Industrialisierung des Landes nach dem Zweiten Weltkrieg, mit der nicht immer glücklichen Übernahme westlicher Lebensmodelle, mit dem Verfolgen einer Atompolitik, die Japan von der Siegermacht USA in den 1950er und 1960er Jahren aufgenötigt wurde.¹⁸

2. *Wo liegt Manazuru?* – *Der Geist der Pastamaschine* ist der Titel eines (noch nicht übersetzten) Romans von Hiromi Kawakami.¹⁹ Wir haben gehört, dass

die Autorin an Geister ein wenig glaubt, auch wenn sie solchen Phänomenen wie die meisten modernen Menschen rational zu begegnen pflegt. Eine ganze Geisterwelt baut sie jedoch in *Manazuru* auf, einem Buch, das 2010 unter dem Titel *Am Meer ist es wärmer* auf Deutsch herauskam. Manazuru ist der Name eines Orts an der Küste südlich von Tokyo. Kei, die Ich-Erzählerin, besucht ihn mehrmals, und während er in ihrem Leben an Bedeutung gewinnt, wird er mehr und mehr zu einem Ort der Phantasie. Im Folgenden behalte ich den Originaltitel bei, weil der deutsche Titel vom Gehalt des Buchs ablenkt, statt auf ihn hinzudeuten. Die Wahl des Verlags scheint mir ähnlich irrig wie jene, als vor über fünfzig Jahren Yukio Mishimas Hauptwerk *Kinkakuji* mit »Der Tempelbrand« übersetzt wurde.²⁰ Die Geisterwelt von *Manazuru* wird nicht von Gespenstern oder Göttern bewohnt, sondern von menschlichen Schattenwesen. Die Gesetze, die dort herrschen, unterscheiden sich zeitweise von denen der realen Welt, in der sich Kei gewöhnlich aufhält. Manazuru gewinnt im Verlauf der Handlung eine immer größere Macht über sie, doch am Ende wird der Einfluss auch wieder schwächer. Die Autorin baut das Gebilde, das sie aufgebaut hat, fast unmerklich wieder ab. Manazuru bleibt im nächtlichen Nichts zurück. Das letzte Bild gehört der Tagwelt, der Präsenz der halbwüchsigen Tochter, der gezähmten städtischen Natur. »Der Park war ganz von Licht durchflutet«, lautet der Schlusssatz.²¹

Nachdem *Der Himmel ist blau, die Erde ist weiß* im deutschsprachigen Raum sowohl beim Publikum als auch bei der Kritik sehr erfolgreich gewesen war, erhielt *Manazuru* wesentlich weniger Zustimmung. Es schien, als hätten die Feuilleton-Redaktionen gnädig davon abgesehen, Besprechungen über das Buch zu veröffentlichen. In den großen Tageszeitungen fand nur Beate Tröger etwas an dem Buch zu loben: die kontrapunktische Komposition, in der sinnlicher Genuss und melancholische Selbstanalyse einander ergänzen. »Deshalb kommen die Anhänger schnörkellosen Erzählens ebenso auf ihre Kosten wie die Liebhaber japanischer Küche«, lautet ihr Fazit.²² Freilich, mit der Schnörkellosigkeit ist es so eine Sache, sie verweist auf die Übersetzung (dazu später). Tatsächlich ist die Form der Erzählung nicht nur sprachlich bemerkenswert, sie besitzt darüber hinaus eine Feinheit von konkreter Beschreibung, kluger Aussparung und atmosphärischer Evokation, die in der zeitgenössischen japanischen Literatur ihresgleichen sucht. Was die von Tröger geschätzte japanische Küche betrifft, so spielt sie, wie es sich für Alltagsgeschichten gehört, in allen Büchern der Autorin eine Rolle, aber nicht in dem Maß wie in *Der Himmel ist blau, die Erde ist weiß* oder in *Herr Nakano und die Frauen*.

Zur altjapanischen Überlieferung des Geisterglaubens, die Kawakami in ihren Werken behutsam fortschreibt, kommt eine besondere, möglicherweise auch weiblich bestimmte Empfänglichkeit für Phänomene hinzu, die rational nicht zu erklären sind: Sehen von Dingen und Gestalten, die »eigentlich«

nicht da sind, und Hören von Geräuschen, von Stimmen, die zu Personen oder Gegenständen gehören, die sich anderswo befinden. Telepathie, Kontakt zu Wesen in anderen Dimensionen – alles das, was man landläufig unter ›Okkultismus‹ zusammenfasst. Schriftsteller haben sich immer wieder dafür interessiert, weil die Arbeit des fiktionalen Schreibens, des Erfindens von Körperumrissen und Stimmen, das oft nur ein besonders intensives Hören und Sehen ist, den okkultistischen, seherischen Praktiken ähnelt. Über die Beschwörung von Geistern (aus dem Totenreich) schreibt Antonio Tabucchi, der in seinem Erzählband *Der schwarze Engel* auf höchst kunstvolle Weise Stimmen aus dem Jenseits mit solchen aus der städtischen Menge verspannt:

Die Stimme der Dichtung hat die Macht, mit dem Geist ins Gespräch zu treten. Sobald er von einem Medium gerufen beziehungsweise beschworen worden ist, können die beiden auf alle Sinneswahrnehmungen verzichten, die die Begegnung überhaupt ermöglicht haben: Stimme, Tastsinn, Sehsinn, Geruch, Geschmack. Ist die Beschwörung gelungen, zählt nur noch die *reine Gegenwart* des Geistes.²³

So ist das auch in *Manazuru*. Phasenweise setzt Kei ihre ganzen Lebensenergie ein, um mit Rei, ihrem verschwundenen, möglicherweise verstorbenen Mann in Verbindung zu treten. Sie spürt die Präsenz von Wesen, deren Identität sie oft nicht zu bestimmen vermag, die aber, wenn es gelingt, sie wahrzunehmen, rein ist im von Tabucchi beschriebenen Sinn. Alles Sinnliche, das in Keis Leben tatsächlich eine wichtige Rolle spielt (das Essen, aber auch die Augenlust, menschliche Nähe, familiäre Geborgenheit, sexuelles Begehren), tritt dann zurück, sodass eine reine Kommunikation stattfinden kann, die in bestimmten Augenblicken zur Kommunion wird. Vielleicht nur in der Einbildung, schon möglich. Aber so funktioniert Fiktion, und eine der Besonderheiten von *Manazuru* liegt darin, dass der Roman dieses Funktionieren zeigt, ohne es auch nur ein einziges Mal verbal erwähnen zu müssen.

Angst und Wunsch. – Mag sein, dass die Fabel des Romans, sozusagen sein Handlungskern, um den herum sich die kontrapunktische Erzählung entfaltet, nicht auf Anhieb glaubwürdig erscheint. Das Verschwinden ihres Mannes liegt dreizehn Jahre zurück, die gemeinsame Tochter, die Kei seitdem allein großzieht (unterstützt wird sie dabei von ihrer Mutter), geht inzwischen an die Oberschule, aber Rei, ihr verschwundener Mann, ist immer noch Teil ihres täglichen Lebens, auch wenn sie einen Liebhaber hat, der selbst verheiratet ist und drei Kinder hat. Warum diese nachhaltige Wirkung der Beziehung zu Rei, dieses geheime Fortbestehen der Zweisamkeit? Er war kein vollkommen außergewöhnlicher Mann, vielleicht nicht einmal besser als Seiji, der Liebhaber, und trotzdem ist er nie aus Keis Leben verschwunden, obwohl er sich physisch

aus dem Staub gemacht hat (oder zu Staub geworden ist). Mit Seiji, das »passt«, denkt Kei einmal, und als er nachfragt, was denn eigentlich passe, antwortet sie etwas nebulös: »Das Ganze.«²⁴ Wenn zwei zueinander passen, genügt das als Basis, um eine Partnerschaft zu errichten. Oder könnte da noch etwas anderes sein? Das, was man Liebe nennt, ohne dass man sein Wie und Warum erklären könnte? Vielleicht liegen hier die Beweggründe, weshalb Rei nach so vielen Jahren immer noch im Leben der Erzählerin präsent ist. Wie dem auch sei, es handelt sich bei dieser Geschichte um einen jener unwahrscheinlichen Fälle, für die sich die Dichter zuständig fühlen. Der pragmatische Seiji mit seinem erfüllten, wo nicht überfüllten Leben sieht sich angesichts des abwesend-anwesenden Konkurrenten zur Eifersucht gedrängt. »Lass mich nicht immer an etwas denken, das nicht da ist«, bittet er und fügt wenig später hinzu: »Ich bin eifersüchtig, eben weil er nicht da ist.«²⁵ Das alles, wohlgemerkt, dreizehn Jahre nach Reis physischem Verschwinden.

Zu den herausragenden schriftstellerischen Fähigkeiten Hiromi Kawakamis gehört die Beschreibung – oder genauer: Beschwörung – von Atmosphären, zunächst in einem recht gewöhnlichen, jedermann vertrauten Sinn. Wie kommt es, dass wir uns manchen Menschen in bestimmten Augenblicken nahe fühlen, in anderen Momenten aber fern? Warum gehen wir zu den einen unwillkürlich auf Distanz, während uns die Nähe von anderen ein kaum definierbares Behagen verschafft? Wie lassen sich solche Empfindungen und Stimmungen überhaupt ausdrücken? Sicher nicht durch strenge Analysen, nicht durch viele Worte; eher schon durch sanfte Pinselstriche, sprachliche Andeutungen, Leerräume zwischen den Sätzen. Dieses unmerkliche, aber stete Spiel von Nähe und Distanz regelt die Ab- oder Anwesenheit des Anderen, seine stärkere oder schwächere Präsenz, die natürlich auch durch seinen Charakter und sein Handeln – oft nur Gesten – bestimmt ist. Ausgangspunkt des Erzählens ist in *Manazuru* nicht das Übersinnliche, es sind vielmehr die Feinheiten des Empfindens und der Wahrnehmung, die die Erzählerin in dieser Geschichte mehr und mehr in halluzinatorische Zustände gleiten lassen. Zustände, die man psychologisch einerseits als paranoid, andererseits als wunschgesteuert bezeichnen und, drittens, mit der fragilen, meist heimlichen Erinnerungsarbeit des Gedächtnisses in Verbindung bringen kann. Ängste und Sehnsüchte erzeugen Bilder, denen noch vor ihrer (möglichen) Niederschrift poetische Qualität zukommt. Tagträume und nächtliche Träume, Wunsch- und Angstträume haben a priori eine ähnliche Struktur wie literarische Fiktionen.²⁶

Als Kei vor der Küste ein brennendes, später dann untergehendes Schiff sieht oder zu sehen glaubt, bemerkt ihre namenlose Verfolgerin, ein ambivalentes, anfangs bedrohliches, oft aber hilfreiches Wesen, das als Botschafter und Vermittler aus der Geisterwelt fungiert: »Vielleicht hast du dir nur gewünscht, dass so etwas geschieht?« Und als Kei sich an eine weit zurückliegende

Situation erinnert (oder zu erinnern glaubt), in der Rei ihr untreu wird – eine Seitensprungszene, bei der sie selbst die detektivische Verfolgerin war –, versucht sie, sich selbst zu beschwichtigen:

Nein, gewiss hatte ich mir die ganze Szene nur eingebildet. Sie hatte sich in mir verselbständigt, wie die Wolken im Sommer ihre Form verändern. Mal sind sie rund, dann wieder spitz, dann lang und dünn oder nur Fetzen. Ebenso wandelbar waren die Vorstellungen, die meine Gedanken hervorbrachten. Bald waren sie groß, bald klein, bisweilen wurden sie zu Schreckgespenstern und dann plötzlich wieder zu etwas Schönerem, Lichtem.²⁷

Eifersucht gebiert paranoide Gefühle und Vorstellungen. Halluzinationen drängen sich dem Eifersüchtigen beinahe auf, und nicht immer, vor allem nicht in der Erinnerung, lassen sie sich von wirklich Erlebtem unterscheiden. In der zeitlosen Gegenwart des Orts Manazuru sieht Kei die (vermeintlichen) Erinnerungen als Vorstellungsbilder vor sich. Und die eine, zugleich aber plurale Geschichte, die die Autorin Hiromi Kawakami uns in *Manazuru* erzählt, hat tatsächlich jene unentwegt changierende Form, die den Wolken eignet. Und so luftig wie ihr Gehalt ist auch die Sprache, in der sie geschrieben ist.

Die angstbestimmte, paranoide Seite des Erzählens in *Manazuru* kommt am deutlichsten in der Passage zum Ausdruck, wo Kei um ihre halbwüchsige Tochter Momo fürchtet, die abends nicht zum vereinbarten Zeitpunkt nach Hause gekommen ist und sich offenbar, statt in der Bücherei zu lernen, irgendwo herumgetrieben hat. Dank der namenlosen Frau, der Botschafterin aus der Geisterwelt, findet Kei Momo in der Nähe eines Baseballplatzes. Bei ihr ist ein Schatten, den Kei sogar anspricht: »Wer sind Sie?« Die Antwort (oder Nicht-Antwort) gibt nicht der Schatten, sondern Momo: »Das spielt keine Rolle.«²⁸ Die beiden Sätze stehen allerdings nicht zwischen Anführungszeichen, sodass der Leser nicht einmal sicher kann, dass sie wirklich ausgesprochen wurden – ein kleines typographisches Mittel, mit dem Kawakami auch sonst immer wieder den Wechsel zwischen realen und inneren Stimmen kennzeichnet. Aus der Szene geht nicht einmal hervor, ob es sich bei dem Schatten um einen Mann oder um eine Frau handelt, obwohl der Leser den Eindruck gewinnt, Momo sei mit einem – vermutlich schon älteren – Mann zusammengewesen. Zu Beginn des folgenden Kapitels besteht Momo darauf, die Identität der Person für sich zu behalten. Gegen Ende des Buchs fragt sie ihre Mutter erstaunt: »Das war mein Vater?« Und gibt erstmals eine Erklärung: »Ich habe mich gefürchtet. Weil ich nichts wusste, hatte ich Angst. Und weil ich Angst hatte, fühlte ich mich zu ihm hingezogen und wollte mit ihm gehen.«²⁹

Dass der Mann ihr Vater war, also der vor dreizehn Jahren verschwundene Rei, den Kei nicht vergessen kann, ist nur eine Vermutung – ein Gefühl –

ihrer Mutter. Es wäre ebensogut möglich, dass sie ihre Tochter damals beim Baseballplatz in letzter Sekunde vor einem unbekanntem Übeltäter gerettet hat. Vergegenwärtigt man sich die Romanhandlung mit kritischen Augen, so wird man zunächst anmerken, dass der Charakter Momos nicht unbedingt Neugier für fremde Männer nahelegt. Dass sich das Mädchen gegen ihre Mutter zusehends verschließt, wäre dann eher ein auktorialer Trick, der diesen – alles in allem sehr dünnen – Erzählstrang rechtfertigen soll. Versetzt man sich andererseits in die Perspektive jenes flüchtigen Schattens und nimmt an, es habe sich tatsächlich um Rei gehandelt, so müsste man annehmen, dass die geheimnisvolle, abwesend-anwesende Hauptfigur nicht gestorben ist und schon gar nicht von Kei – was in einem Kapitel des Romans zumindest als Möglichkeit aufblitzt – ermordet wurde, sondern sich aus irgendwelchen Gründen in eine andere Existenz verabschiedet hat. Unter dieser Voraussetzung ist er ein Vater, der Sehnsucht nach seiner Tochter hat oder wenigstens Neugier dafür, was aus ihr geworden ist. Oder aber ... Noch andere Varianten sind möglich. Die Phantasie des Lesers wird durch die geisterhaften Szenerien des Romans angeregt und nicht, wie es Fantasy-Produkte durch allzu konkretes Ausmalen des Unerhörten oft tun, eingeengt. Viele Möglichkeiten also. Zu viele?

Zeitweise fühlt sich die Ich-Erzählerin von zwanzig oder dreißig »Präsenzen« umgeben, von denen die allermeisten jedoch keine bestimmte Gestalt annehmen. Ausnahmen sind eigentlich nur die namenlose Frau und Rei, dessen Materialisierung Kei herbeisehnt. Die namenlose, schemenhafte Frau erscheint in bestimmten Momenten als Alter-Ego ihrer selbst, sie könnte auch ein inneres Ich sein, das sie entäußert und von sich abgespalten hat. Die Präsenzen sind unterschiedlich dicht, manchmal nur Schatten oder sogar bloße Ahnungen ohne die geringste Sichtbarkeit, substanzlos, dann wieder plastischer, fast greifbar. Auch Kei selbst droht hin und wieder zu solch einem Wesen zu werden; in einer Phase des Romans hat man den Eindruck, als könnte sie jederzeit, begleitet von der Botin, ins Schattenreich hinüberwechseln. »Meine Auflösung hatte begonnen, und ich fühlte mich bis in die Arme gelähmt«, berichtet Kei.³⁰ Einen solchen fortschreitenden Verlust an Materialität erfährt auch die junge Heldin in Hayao Miyazakis (später verfilmtem) Manga *Chihiros Reise ins Zauberreich*. Zum Glück kann die Selbstaflösung dort gestoppt werden; man sieht auf Miyazakis Bildern, wie die Bewegung in beide Richtungen geht, von der Materialität zur Immaterialität und umgekehrt.³¹ So ist das auch in *Manazuru*: Die Ich-Erzählerin verliert als körperliches Wesen ihre materielle Dichte, während das zunächst nur erahnte übersinnliche Wesen an Körperlichkeit gewinnt.

Altjapanische und alteuropäische Überlieferungsstränge. – Reis Vater lässt seinen Sohn nach dreizehn Jahren für tot erklären, und Kei, seine ehemalige

Frau, hat nichts dagegen einzuwenden. Sie nimmt an einer Gedenkfeier in Reis Heimatstadt teil (man erkennt Onomichi, einen spirituellen Ort mit zahlreichen Tempeln und Schreinen, dem Wim Wenders mit einem Foto-Buch ein Denkmal setzte³²), die man sich wohl ähnlich vorzustellen hat wie die familiären Totengedenkfeiern, die man in Japan für die Verstorbenen alle sieben Jahre nach ihrem Abscheiden hält. Keis Aufmerksamkeit wird durch eine Gruppe von Hina-Puppen beansprucht, also von traditionellen Figürchen, die beim jährlichen Mädchen-Fest, dem *hinamatsuri* am 3. März, Verwendung finden. Während der Feier sieht Kei »durch die mit Papier bespannte Schiebetür die Schatten der Bäume im Garten.« Schon vorher hatte sie eine Präsenz wahrgenommen, und neben den Puppen, die selbst etwas Geisterhaftes haben und in eine versunkene Vergangenheit weisen, meldet sie sich erneut. »Die schwache Präsenz kam und ging. Schließlich wurde sie in die Vitrine mit den Puppen hineingesogen. Die Pfeile, die die Minister zur Rechten und zur Linken auf dem Rücken trugen, waren hübsch und in der Form eines Fächers angeordnet.«³³ Die Figuren gehören zum Hofstaat der Heian-Zeit, wie er im *Genji-Monogatari* beschrieben wird. Dort scheint die Präsenz herzustammen.

Die Gedenkfeier findet in einem altjapanischen Zimmer statt, wo Halbschatten herrschen und das Sichtbare oft nur indirekt oder verschleiert wahrgenommen wird. Genau diese Ästhetik der Zurückhaltung herrscht im *Genji-Monogatari*, und Junichiro Tanizaki hat sie in seinem *Lob des Schattens* noch einmal beschrieben und gerühmt, vielleicht zum letzten Mal, denn das moderne Japan frönt einer Ästhetik der grellen Beleuchtung.³⁴ Auch auf diesem Weg kann man Kawakamis Obsession der schwachen Präsenzen verstehen: als Rettung einer vormodernen Ästhetik im Kontext einer Zeit, die Plastizität und Helligkeit, Aufklärung und Pragmatismus bevorzugt. Das eine kann mit dem anderen wechseln bis hin zur Oszillation, jedenfalls in einem Roman wie *Manazuru*, in diesem poetisch-ambivalenten Raum gesteigerter Sensibilität und Aufmerksamkeit, der sich von spätmodernen Verhaltensformen freilich bedroht sehen kann. Gegen Ende des Romans, als Kei sich vom Schattenreich zu entfernen scheint, triumphiert das Sonnenlicht, das die häusliche Welt und den urbanen Park durchflutet, ohne von menschlichen Artefakten geschmälert zu werden. Dabei gewinnen sogar noch dieses Licht und die zutage tretenden Alltagsdinge in Kawakamis Beschwörung etwas Geheimnisvolles, ganz im Sinne des solaren Animismus, den die Autorin in ihrem Kommentar zum *Bärengott* erwähnt.³⁵

Ausgehend von subtilen Wahrnehmungschwankungen der Ich-Figur entfaltet sich die mehrdimensionale Fiktion von *Manazuru* und bringt dabei nach und nach eine Vielzahl japanischer Prägungen ins Spiel, zum Teil sogar im Sinne von Lokalkolorit, das Kawakami wohl ganz bewusst einsetzt, neben Hina-Puppen und buddhistischer Totenfeier auch die traditionellen,

shintoistisch geprägten Umzüge im realen Ort Manazuru, wo die Menge hinter tragbaren Schreinen, sogenannten *mikoshi*, herläuft, und auch die Wetterverhältnisse, indem sie Kei an der Küste in einen Taifun geraten lässt. Im Nachwort zur Taschenbuchausgabe von *Manazuru* weist Masashi Miura nicht nur auf das Genji-Monogatari hin, sondern auch auf das No-Theater, wo Götter und Menschen, Geister und Tiere, aber auch die Seelen Verstorbener gleichberechtigt nebeneinander aufzutreten pflegen.³⁶ Keis ambivalenter Umgang mit dem Geisterreich ließe sich aber auch mit der europäisch-griechischen Vorstellung einer Unterwelt in Zusammenhang bringen, zumal Kawakami die Präsenzen in der Art von Schatten porträtiert. Insofern hat *Manazuru* Anteil an jener telepathischen Literatur, deren Bogen sich von der griechischen Mythologie über Ovid und Goethe bis zu Jean Cocteau, Ingeborg Bachmann und Paul Celan spannt, mit vorläufigem Schlusspunkt bei Elfriede Jelinek und ihrem Theaterstück *Schatten (Eurydike sagt)*. Kei will ihren Mann aus dem Schattenreich zurückholen, und zugleich hat sie Angst davor, oder sie befürchtet, selbst zum Schatten zu werden. Auf dem Höhepunkt ihrer Manazuru-Obsession entspinnt sich ein Dialog mit der namenlosen Frau, also der Botin aus dem Jenseits, die ihr in dieser Szene nicht als Feindin, sondern ausdrücklich als Freundin erscheint.

- »Ich will Rei sehen«, bat ich sie.
- »Willst du das wirklich?«
- »Ja.«
- »Auch wenn du dann vielleicht nicht mehr zurückkannst?«
- »Dann ist es eben so.«
- »Und deine Tochter?«
- »Sie braucht mich nicht mehr.«³⁷

Die Ich-Erzählerin wird, wie wir alle, von der Nicht-Existenz verfolgt, und zugleich ist sie die Verfolgerin, die aus dem Nichts ein Etwas gewinnen (oder zurückgewinnen) will – was letzten Endes die Aufgabe jedes schöpferischen Künstlers, jedes Erzeugers von Fiktionen ist.

Metaphysik. – Die zuletzt zitierte Passage zeigt, dass *Manazuru* metaphysische Fragestellungen berührt, wie sie seit der Antike in Europa ausgeprägt wurden, ohne dass sich die Autorin dabei einer entsprechenden Terminologie bedienen würde. Die metaphysischen Hintergründe schieben sich unmerklich, mit narrativer Selbstverständlichkeit, ins Blickfeld des Lesers. Selbstreflexion vermeidet Hiromi in ihren Romanen, sie beschränkt sie auf Essays wie den eingangs besprochenen über den *Bärengott*. Eine Ausnahme könnte man in der Schlusspassage von *Manazuru* sehen, wo die Ich-Erzählerin feststellt: »Aus dem

Nichts kommen wir, und ins Nichts kehren wir zurück.«³⁸ Dieser Satz erinnert an das jüdisch-christliche Memento Mori, das auf die Genesis zurückgeht: »Bedenke, Mensch, dass du Staub bist und zum Staub zurückkehren wirst.« Damit begnügen sich die Religionen freilich nicht, und auch Kawakamis Heldin äußert im selben Atemzug die wohl eher im Sinne der buddhistischen Wiedergeburtstheorie aufzufassende Hoffnung: »Rei, irgendwann in ferner Zukunft können auch wir uns wiedersehen.«

Die philosophische Grundierung des Romans wird besonders deutlich, wenn Kawakami den zeitlichen Aspekt des Verschwindens ins Spiel bringt. Da taucht nämlich der Gedanke auf, dass jede größere Selbstveränderung bereits als Auflösung des dem Ich vertrauten Subjekts zu verstehen ist. Der Gedankengang beginnt mit der Beobachtung, dass Abwesenheit entweder ein Nicht-mehr- oder ein Noch-nicht-da-Sein sein kann, wobei Letzteres sich mit der Annahme verbindet, dass der Vermisste irgendwann wieder auftauchen wird. In diesem Zusammenhang formuliert die Ich-Erzählerin einen zunächst etwas rätselhaft anmutenden Gedanken:

Nur wer in der Gegenwart präsent ist, dessen vergangene Gestalt kann verschwinden. Wenn jemand jedoch nicht anwesend ist, bleibt sie präsent. Man kann sie nirgendwohin verschwinden lassen. Obwohl die Person gar nicht da ist, verschwindet sie einfach nicht.³⁹

Kei bezieht sich hier auf das Gedächtnis, in dem die Gestalt des in der Realität Abwesenden gespeichert ist. Das Vorhandensein im Gedächtnis tendiert zur Immobilität: Wir erinnern die betreffende Person so, wie sie einst war, ohne die Veränderungen, die sie in der Zwischenzeit zweifellos durchgemacht hat. Echtes Verschwinden wäre in diesem Sinn Identitätswechsel durch Veränderung des eigenen Wesens. Diese Schlussfolgerung mag übertrieben klingen, da bei allen Veränderungen ein unveränderlicher Kern fortbesteht, den man recht eigentlich als Identität bezeichnen mag. Dennoch scheint die Erfahrung, dass Beziehungen nicht abgeschlossen sind, wenn der Andere vorzeitig verschwindet oder man selbst sich vorzeitig von ihm trennt, menschliches Allgemeingut zu sein. Aus der Ich-Perspektive betrachtet, ergibt sich daraus wiederum die Frage, ob man wirklich eine einzige, identische Person ist, oder nicht doch zwei. In bestimmten, biographisch bedeutsamen Augenblicken käme es dann zur Verdoppelung. Die dazugehörige Empfindung formuliert Kawakami in diesem Satz: »Ich legte mir die Arme um den Körper und umarmte mich fest.«⁴⁰ An dieser Stelle endet ein Kapitel, und es ergibt sich ein Leerraum im Erzählverlauf. Ob das Sich-selbst-Festhalten im Interesse des zur Spaltung neigenden Ichs ist oder ob es besser wäre, mit dem Anderen auch das alte Ich loszulassen, bleibt an dieser Stelle offen.

Ausbildung und Veränderung, Verlust und Pluralisierung von Identität sind ein offenes oder unterschwelliges Thema in zahllosen Werken der Weltliteratur. Ja, die Suche nach und Problematisierung von Identität ließe sich geradezu als eine wesentliche *raison d'être* literarischen Ausdrucks definieren. Entsprechend willkürlich muss die Auswahl von zwei oder drei Beispielen wirken, die ich hier anführe, um einen interkulturellen Kontext metaphysisch-phantastischer Literatur, in den sich ein Roman wie *Manazuru* stellen ließe, wenigstens anzudeuten. In ihrem Roman *Die Brücke vom Goldenen Horn* schildert die türkisch-deutsche Autorin Emine Sevgi Özdamar eine für das Leben der Heldin bedeutsame Entscheidungssituation auf eine Weise, die an den Surrealismus – eher der Malerei und des Films als der Literatur – erinnert, in Bezug auf die Erzählhandlung aber nichts anderes als einen Entwicklungssprung der jungen Heldin bezeichnet. »Die Schauspielerin kam aus meinem Körper heraus, vor sich her schob sie einen Mann und ein Kind und warf sie vom Schiff ins Marmara-Meer. Dann kam sie zurück und ging wieder in mich hinein.«⁴¹ Was hier als Mord beschrieben wird, ist in narrativ-kausaler Rationalisierung, die wir als Interpreten betreiben, die Tötung einer Lebensmöglichkeit. Zu solchen »Tötungen« ist jedes Subjekt wenigstens manchmal genötigt, wenn es sich selbst wählt. Diese Freiheitsforderung wurde im Kontext des französischen Existenzialismus formuliert,⁴² sie entspricht aber einer menschlichen Grunderfahrung. Der metaphorische Mord ist, wie Özdamar sehr schön beschreibt, zugleich eine Geburt.

Manchmal wünscht man sich, die Zeit möge stehen bleiben, und manchmal bleibt sie wirklich stehen: in der subjektiven Wahrnehmung, oder aber in der Fiktion, die ja im wirklichen Leben wurzelt. Die schöpferische Fiktion nutzt die Erstarrung, um imaginäre Räume zu öffnen, zum Beispiel im Märchen *Dornröschen*, wo der Stillstand eine Strafe bedeutet. In anderen Fällen ist er die Erfüllung eines Wunsches. In Borges' Erzählung *Das geheime Wunder* erbittet sich ein jüdischer Gelehrter in Prag in dem Augenblick, in dem er füsiliert werden soll (die Handlung spielt im Jahr 1939) von seinem Gott ein Jahr, um ein unvollendet gebliebenes Drama fertigstellen zu können. Das Jahr wird ihm gewährt, seine Umgebung und er selbst sind paralysiert (wie die Figuren in *Dornröschen*), die bereits abgeschossene tödliche Kugel bleibt in der Luft stehen, und nun dehnt sich der Raum zwischen einer Sekunde und der nächsten auf ein Jahr aus, in welchem der arme Gelehrte tatsächlich sein Drama vollendet. »Peinlich genau, unbeweglich, geheim spannt er in der Zeit sein hohes unsichtbares Labyrinth.«⁴³ Traum oder Wirklichkeit? Subjektives Erleben einer Sekunde, gegen die numerisch ablaufende Zeit? In *Manazuru*, dem scheinbar realen, in der fiktionalen Wirklichkeit aber halluzinatorischen Ort, der sich immer wieder in die wirkliche, mehr oder minder realistisch dargestellte Lebenswelt der Ich-Erzählerin schiebt, wartet sie einmal – selbst

das Wort »einmal« wäre zwischen Anführungszeichen zu setzen – auf den Bus, und sie blickt auf ihre Armbanduhr: Der Bus geht in zehn Minuten. Als sie dann neuerlich auf die Uhr schaut, geht er wieder in zehn Minuten. Und so weiter, die Zeit ist stehen geblieben, es gibt nicht einmal ein Und-so-Weiter. Diese andere Welt ist lautlos, die Feuerwehrwagen »standen wie eingefroren«⁴⁴ – eine Szenerie, wie man sie in grotesker Übertreibung etwa auch in der Verfilmung von Michael Endes Roman *Momo* »sehen« kann.⁴⁵ Meister Hora, der Verwalter der Zeit, hat die Zeit angehalten, um der Heldin für ihren Kampf – sozusagen – mehr Zeit zu verschaffen. Hier wie bei Borges nützt der Stillstand dem Helden, bei Kawakami bleibt er ambivalent. Wer in die Zeitlosigkeit hineingesogen wird, kommt möglicherweise nicht mehr aus ihr heraus.

Weibliches Begehren und Häuslichkeit. – Im erzählerischen Alltag zeitgenössischer japanischer Literatur verbergen sich metaphysische Fragen in der Regel hinter lebenspraktischen oder auch hedonistischen Entscheidungszwängen: Wie gehe ich mit meiner halbwüchsigen Tochter um? Welche Rolle soll deren Großmutter im Haushalt spielen? Welche Speisen bestelle ich beim nächsten Besuch im Izakaya? Am Ende der von ihr erzählten Geschichte löst sich Kei, wie wir gesehen haben, vom Schattenreich Manazuru. Ist es besser, auf die »ewige Liebe« zu verzichten? Kommt man im wirklichen Leben ohne pragmatische Anpassung nicht durch? Wieder keine Antworten, der Leser muss sie sich selbst geben. Nachdem wir uns ausführlich mit Keis Beziehungen zum vielgestaltigen Jenseits befasst haben, ist es höchste Zeit anzumerken, dass ein großer Teil des Romans – es wird wohl etwa die Hälfte des Erzählinhalts sein – im sinnlich wahrnehmbaren Diesseits spielt, dem die Figuren einschließlich der Erzählerin durchaus zugetan sind. Hört man in *Manazuru* ein fernes Echo des Genji-Monogatari mit, so geht dieses nicht nur vom alten Geister- und Nachweltglauben aus, sondern auch von der kräftigen Erotik und der subtilen Ästhetik der erzählten Welt von Heian-Kyoto.⁴⁶ *Manazuru* ist ebenfalls ein erotischer Roman – und nicht nur ein »Liebesroman«, wie die deutsche Ausgabe mit Blick auf vermeintliche Zielgruppen suggeriert.⁴⁷ Das sexuelle Begehren der Hauptfigur verschafft sich mit großer Entschiedenheit Ausdruck, sowohl auf der inhaltlichen Ebene als auch auf der sprachlich-erzählerischen. Was die Beschreibung erotischer Szenen betrifft, ist die Autorin jedoch sparsam; Erzählökonomie steigert bekanntlich in vielen Fällen die Wirkung des Erzählten. Zur Zeit, als ihr Roman *Lust* erschien, erklärte Elfriede Jelinek, sie habe versucht, eine weibliche Sprache für das Obszöne zu finden. Sie habe dann aber erkannt, dass eine Frau diesen Anspruch nicht einlösen könne.⁴⁸ Vielleicht wird die Menschheit ja auch in Zukunft ohne weibliche Pornographie auskommen. Nicht aber ohne die Darstellung sexuellen Begehrens aus weiblicher Perspektive, und das gelingt Kawakami

dank der positiven Diesseitsorientierung, die in ihrem Schreiben die Oberhand behält über Möglichkeitslabyrinth und Gesellschaftskritik. Ihr erfolgreichster Roman *Der Himmel ist blau, die Erde ist weiß* geht ganz in dieser sinnlichen Welt auf (erst im Schlusskapitel, in dem die Heldin aus ihrer Kindheit erzählt, tauchen Phantasiewesen aus der japanischen Mythologie und andere seltsame »Begleiter« auf).

Kawakami scheut sich nicht, die häusliche Umgebung als irdisches Reich zu beschreiben, in dem eine Frau in Übereinstimmung mit der selbstgestalteten Umgebung leben kann. Die Ich-Erzählerin von *Manazuru* lebt mit zwei anderen weiblichen Wesen zusammen, ihrer Tochter und ihrer Mutter. Die familiären Beziehungen übergreifen drei Generationen, nicht im Sinn der alten Großfamilie, sondern einer Zeit entsprechend, in welcher Single-Dasein und Patchwork-Familien gang und gäbe sind. Während sich Momos Mutter – also Kei – der Geisterwelt zuwendet, gewinnt ihre Großmutter als Bezugsperson an Bedeutung, sodass trotz der Krise, die Kei durchmacht, ein familiäres Gleichgewicht fortbesteht. Das Thema selbst ist alt, man findet es zum Beispiel bei Adalbert Stifter: Der Brückenschlag zwischen den Generationen sichert eine Dauer, die das Individuum übersteigt und an der es teilhaben kann. Jene Identität, die durch das Vordringen des Schattenreichs in Frage gestellt wird, stellt sich als Einheit von Veränderung und Bewahrung dar. Innerhalb dieses Bereichs, der den Einzelnen Sicherheit gibt, kann das Spiel von Nähe und Distanz stattfinden, zwischen Mann und Frau, aber auch zwischen Mutter und Tochter. Kei denkt zurück an die Zeit, als Umarmungen mit dem Kleinkind selbstverständlich waren, und es gelingt ihr zu akzeptieren, dass die Halbwüchsige auf Distanz zu ihr geht – was nötig ist, damit sie ihre eigene Identität ausbilden kann.

Das Spiel von Nähe und Ferne zwischen den Individuen findet überall auf der Welt statt, es folgt aber unterschiedlichen Normen und Traditionen. Japan hat dabei eine Sonderstellung, da dem Anschein nach Höflichkeitsregeln vorherrschen, die Nähe in den meisten Fällen unterbinden. Nicht nur sind Küsse in der Öffentlichkeit verpönt, man gibt sich nicht einmal die Hand. Händchen haltende Paare sieht man nach wie vor selten, und wenn, dann sieht es so aus, als geschähe es fast heimlich, mit Scham. Man isst nicht auf der Straße oder in öffentlichen Verkehrsmitteln, beim Lachen halten sich viele, vor allem Frauen, die Hand vor den Mund, und wenn man sich erkältet hat, trägt man eine Gesichtsmaske, um die anderen und sich selbst nicht zu gefährden (was manchmal die verbale Kommunikation erschwert). Bezeichnend für diese Reserviertheit ist der folgende häusliche Dialog zwischen Mutter und Großmutter:

»Du würdest Momo gern öfter berühren, nicht?«, sagte meine Mutter ruhig. »Aber man darf Menschen nicht so einfach anfassen«, fügte sie hinzu. Ein unerklärlicher Schauer ergriff mich, und ich sah meiner Mutter ins Gesicht. Sie sah aus wie immer.

»Auch das eigene Kind nicht? Mein eigenes Fleisch und Blut nicht?«, fragte ich hastig.

»Ach, Kei, jetzt redest du selbst wie ein Kind.« Sie lachte wieder. »Was denkst du denn? Du warst doch früher genauso.«⁴⁹

Was für europäische Ohren vielleicht konservativ und streng klingt, ist für Kei durchaus bedenkenswert, obwohl sie die Nähe zu ihrer Tochter (Momo) weiterhin vermissen wird. Die beiden Frauen lassen das Thema auf sich beruhen und widmen sich – wiederum bezeichnend – den eben zubereiteten Speisen.

»Möchtest du vielleicht etwas Niboshi [kleine Sardinen] essen? Ich habe sie mit Sektang und Sojasoße gekocht. Ein paar werden deinem Blutdruck schon nicht schaden. Sie schmecken wirklich gut zu grünem Tee«, schlug ich vor, um wieder etwas Normalität einkehren zu lassen. In Tokyo gab es ein alltägliches Leben, hinter dem man sich verstecken konnte. In Manazuru nicht.⁵⁰

Kawakamis Romane vermitteln immer auch etwas von den Wohltaten und Freuden der Normalität, ohne sich vollends damit zu begnügen.

Neben der Distanz, die dann doch immer wieder in Nähe umschlagen kann, ist die beflissene, geschäftige Lebenshaltung eine atmosphärische Besonderheit des japanischen Alltagslebens. Auch dieser Aspekt kommt in *Manazuru* vor als notwendiger Bestandteil, der nicht selten auch eingesetzt wird, um Distanz aufrecht zu erhalten. Bittet man in Japan um einen Termin oder schlägt ein Zusammentreffen vor, so ist die erste Antwort häufig: »Isogashii« (ich habe viel zu tun). Geht man in ein Konzert, so dankt die Moderatorenstimme dem Publikum fürs Kommen, »obwohl alle so beschäftigt sind«. Sowohl ihre Tochter als auch Seiji, ihr Liebhaber, geben Kei mit dieser Formel einen Korb. Nachdem er mehrmals auf seine beruflichen Verpflichtungen hingewiesen hat, bittet sie Seiji, sie »kurz anzurufen«, wenn er wieder Zeit habe, woraufhin er zögert, »als würde er mich gleich bitten, ihn nicht mehr anzurufen.«⁵¹ Solche Dialoge verweisen nicht nur auf ein strenges Arbeitsethos, das in Japan immer noch die Skala der Werte anführt, sondern auch auf jahrhundertlang gefestigte, im Ursprung konfuzianisch beeinflusste Umgangsformen.

Wenn es so etwas gibt wie eine spezifisch weibliche Sensibilität, in Kawakamis Romanen wird sie greifbar, spürbar, sinnlich erfahrbar. Natürlich ist sie nicht die erste Autorin, für die das gilt. Andere haben vor ihr ausgehend von der häuslichen und/oder mütterlichen Perspektive geschrieben, zum Beispiel die

Sizilianerin Maria Messina. Das Weibliche ist dabei nicht so sehr Kampf für oder gegen etwas, es bestimmt sich vielmehr durch eine Position, die der Frau historisch, kulturell, zum Teil auch biologisch zugefallen ist (und natürlich Veränderungen unterworfen ist). Verständnis für Lebewesen und Lebensmittel, Einfühlungsvermögen in den Mitmenschen, fürsorgliches Verhalten gegenüber Angehörigen, aber auch Dingen, Bevorzugung eines friedlichen Miteinanders anstelle von Kampf und Konkurrenz, sodass das Spiel von Nähe und Ferne recht eigentlich stattfinden kann ... Marguerite Duras, eine Pionierin weiblich-erotischer Erzählliteratur, hat 1986 in ihren Gesprächen mit Jérôme Beaujour, die so etwas wie einen Lebensrückblick der Autorin darstellen, emphatisch behauptet, die Lage der Frau habe sich »im Wesentlichen« nicht geändert; sie kümmere sich »um alles im Haus, auch wenn sie Hilfestellungen erhält und viel erfahrener ist als früher, viel klüger und mutiger. Auch wenn sie viel mehr Selbstbewusstsein besitzt. Öfter als früher ist sie Schriftstellerin, aber im Vergleich zum Mann hat sie sich nicht geändert.«⁵² Das alles trifft auf Hiromi Kawakami und die weiblichen Figuren ihrer Romane zu. Selbstbewusst, klug, mutig, auch zweifelnd, manchmal melancholisch, oder geschäftig in ihrem Beruf, aber immer zu dem stehend, was von alters her ihr Bereich ist: das Haus, die Küche, die Angehörigen, die Erzeugung und das Bewahren von Leben.

Dieser weiblichen Ästhetik korrespondiert bei Kawakami ein Prosastil, dessen hervorstechende Merkmale nicht so sehr Einfachheit oder »Schmucklosigkeit« sind, sondern Weichheit und Aussparung. Also ein annäherungsweise, behutsames, oft auch poetisches Schreiben, das Mehrdeutigkeiten und vage Formulierungen zulässt; eine Erzählform, die mehr mit Andeutungen und Evokationen als mit ausführlichen Beschreibungen arbeitet und gerade dadurch das Andere, die Dinge, das So-Sein zu Wort kommen lässt. Nicht geschwätzig und nicht hermetisch, sondern eine Mischung aus Plauderton und Verschwiegenheit. Mehr als in anderen Büchern gebraucht Kawakami in *Manazuru* Kurzsätze. Sie setzt Punkte, wo sie den Satz fortführen oder einen weiteren Satz nach einem Komma anfügen könnte. Dadurch entstehen viele kleine Pausen, in der eine wortlose Nachdenklichkeit wiederholt: Was könnte es mit jenem Phänomen auf sich haben? Was hat mir das Wesen sagen wollen? War es denn überhaupt da?

Weiche Fügung, harte Übersetzung. – Diese Beobachtungen gelten schon für den ersten Satz des Romans. Übersetzt man ihn möglichst wörtlich, erhält man diese Wortfolge: »Während ich vor mich hinging, war etwas in meiner Nähe.« Liest man nur diesen Satz, ist noch nicht einmal sicher, ob das Wesen (»mono«) menschlich ist oder nicht. Im zweiten Satz erläutert die Erzählerin dann, dass sie nicht sagen konnte, ob das Etwas weiblich oder männlich war. In

der deutschen Übersetzung von Ursula Gräfe (und Kimiko Nakayama-Ziegler, aber für das Deutsche wird die Erstgenannte verantwortlich sein) liest sich der Eingangssatz in extremer Kürze: »Jemand folgte mir.« Mit aller sprachlichen Härte, etwa so, wie ein Krimi beginnen könnte. Diese übersetzerisch-sprachstilistische Tendenz hält Gräfe bis zum Schluss durch. Die ohnehin schon kurzen Sätze, die im Japanischen, das keine Relativsätze kennt, mehr oder minder natürlich wirken, werden in der deutschen Fassung noch kürzer, vielfach steigt die Zahl der Sätze pro Absatz. Die beiden letzten Sätze von *Am Meer ist es wärmer* lauten: »Von fern ertönte Momos weiche Stimme. Der Park war ganz von Licht durchflutet.« Im Original sind sie nicht durch einen Punkt getrennt, sondern durch ein Komma verbunden. Der Rhythmus, der sich in der Übersetzung herstellt, ist nicht weich, tastend oder nachdenklich. Zugespitzt formuliert: Er erinnert an die raschen Schläge eines Holzhackers. Seltsam, aber ganz ähnlich klingen die Sätze in Haruki Murakamis ebenfalls von Ursula Gräfe übersetztem Buch *Wovon ich rede, wenn ich vom Laufen rede*, das inhaltlich nichts und stilistisch (im Original) wenig mit *Manazuru* zu tun hat. Kann es sein, dass bei dieser zweifellos höchst verdienstvollen Übersetzerin die Routine oder die Fülle der Aufträge sprachliche Sensibilität und übersetzerisches Abwägen, das auch in »schnörkelloser« Prosa zuweilen notwendig ist, in den Hintergrund gedrängt hat? Gewiss, man *kann* Kawakamis Bücher »in einem Zug« auslesen. Man *sollte* es aber nicht unbedingt tun, und keinesfalls sollte die Übersetzung einen solchen Leserhythmus fördern.

Es ist hier nicht der Ort, ausgiebig Übersetzungskritik zu treiben, aber wenigstens eine Stelle sei etwas eingehender besprochen. Eine der gekonnten atmosphärischen Beschreibungen – besser gesagt: Evokationen – in *Manazuru* liest sich auf Deutsch so:

Es war mitten in der Nacht.
Laute erfüllten das Hotel. Die Wellen rauschten. Lastwagen donnerten die
Landstraße entlang. Ein Stuhl quietschte, als der müde Nachtportier sich darauf
fallen ließ. Zahllose Insekten sirrten vor dem Fenster.⁵³

Im japanischen Original wird in allen diesen Sätzen (außer dem ersten) das Wort *oto* – Laut oder Geräusch – verwendet.⁵⁴ Im Deutschen geht dieser Parallelismus verloren, die Übersetzerin scheint keinen Versuch gemacht zu haben, ihn zu bewahren. »Die Wellen rauschten« ist im Original ohne Verb ausgedrückt, sodass er wie ein Haiku klingt: »Rauschen der Wellen.« Darüber hinaus wird das Wort »Nacht« aus dem ersten Satz in der folgenden Aufzählung zweimal wiederholt, in der Übersetzung aber nur einmal. Aus der attributiven Fügung »nächtliche Lastwagen« hat sie das Adjektiv gestrichen oder vergessen. Kurz zusammengefasst: Gräfe hat den Inhalt weitgehend korrekt wiedergegeben

und (möglichst?) schnörkellose Sätze fabriziert, aber der Poetizität dieser Sätze keinerlei Bedeutung beigemessen und deshalb erst gar nicht versucht, sie im Deutschen wiedererstehen zu lassen.

Möglichkeitssinn oder Beliebigkeit? – In einem teils erhellenden, teils etwas seltsamen Essay über *Wahrheit und Wirklichkeit* versuchte Karl Gutzkow eine Klassifizierung literarischer Werke anhand der Art ihres Wirklichkeitsbezugs. Er kommt zu einer der damals, in der Epoche Hegels, beliebten Dreiteilungen: »Schale Gemüter wissen nur das, was geschieht; Begabte ahnen, was sein könnte; Freie bauen sich ihre eigene Welt.« Solche Freiheit findet Gutzkow in Religion und Poesie, er scheint aber zuzugestehen, dass auch Wirklichkeitsabbildung und antizipatorisches Schreiben, das sich im Unterschied zur frei phantasierenden Dichtung an das Wahrscheinlichkeitsgebot hält, eine Daseinsberechtigung haben. Der freie Dichter baut auf seinen ausgeprägten Möglichkeitssinn und lässt sich in seinen Schöpfungen von der Wirklichkeit nicht behindern. »Unendlich ist das Reich der Möglichkeit, jenes Schattenreich, das hinter den am Lichte der Begebenheiten sichtbaren Erscheinungen liegt.«⁵⁵ Genau dieses Reich betritt der Leser von *Manazuru*, und es ist gewiss kein Zufall, dass Gutzkow von »Schatten« spricht statt von lebendigen, blutvollen Charakteren, wie sie die Vertreter des literarischen Realismus fordern. Die Kunst des freien Dichters besteht nach Gutzkow darin, Unsichtbares durch Worte sichtbar zu machen; oder auch umgekehrt, nach Rilkes Interpretation von »Verwandlung« in der siebten *Duineser Elegie*, die Erde unsichtbar erstehen zu lassen.⁵⁶ Während Rei, der verschwundene Ehemann der Ich-Erzählerin von *Manazuru*, einer schattenhaften Unterwelt anzugehören scheint, hat die namenlose Frau (die Jenseitsbotin) jedoch etwas Engelhaftes, das sie in einer Reihe mit den durchscheinenden Gestalten von Rilkes Gedichten oder einem Film wie Wenders' *Der Himmel über Berlin* erscheinen lässt.

Während man Gedichten eine Vielzahl semantischer Bezugsmöglichkeiten zugesteht und sogar als Qualitätsmerkmal anrechnet, hat die Literaturkritik gegen solche Offenheit oftmals Einwände, wenn es sich um Romane handelt. So zeigt sich auch Georg Patzer in seiner Besprechung von Kawakamis *Manazuru*-Roman, den er offenbar doch mit Genuss gelesen hat, am Ende etwas ratlos und moniert die Beliebigkeit des Werks: »Das Leben ist geheimnisvoll, scheint Kawakami sagen zu wollen. Das tut dem Roman nicht immer gut, der insgesamt doch etwas zu sehr im Vagen verharret, in einem geisterhaften Zwischenreich.«⁵⁷ Etwas zu sehr ... Aber so ist nun einmal die Machart des Buchs, gebaut »mit den feinsten Fäden der menschlichen Seele.«⁵⁸ Diese Fäden führen in verschiedene Richtungen, sie bilden alle zusammen ein Labyrinth, in dem sich die Heldin (und mit ihr der Leser) tastend, lauschend und ahnend zurechtfindet, ohne jemals sicheren Boden zu gewinnen. Kei pendelt gewissermaßen zwischen

dem Schattenreich – »Zwischenreich« würde ich es nicht nennen – und der helleren, realen Welt, wo die Gesetze von Wahrscheinlichkeit und Kausalität gelten. Die Ich-Erzählerin hat mindestens zwei Gesichter, zwei Existenzen. Empfänglich für übersinnliche Phänomene, gehört sie zugleich zu jenen »schalen Gemütern«, die das Behagen der Normalität goutieren.

Pop oder Elfenbeinturm? – »Sie würden fragen, wo sind sie hin? / Ich werd' niemandem sagen, wo ich bin. / [...] / Lass uns verschwinden, lass uns verschwinden. / Wir lösen uns auf, wir lösen uns auf.« So lautet der Refrain eines Songs der deutschen Popgruppe *Wir sind Helden*.⁵⁹ Der weiche Ton sowohl des Liedtextes als auch der Melodie, des Gesangs, der ganzen musikalischen Atmosphäre (des »Sounds«) erinnern an Kawakamis *Manazuru* – E-Literatur und U-Musik hin oder her. Eine Ich-Erzählerin berichtet von ihrem Wunsch und den ersten Ansätzen, unsichtbar zu werden bzw. sich zu verwandeln. Die sehr behutsam evozierte Verwandlung in einen Hund oder in Krill wäre gleichbedeutend mit der Auslöschung des alten Ichs, und die beiden Verwandelten blieben für die in der menschlichen Normalität Hinterbliebenen unauffindbar.

Gewiss, Kawakamis Roman, bedingt auch durch das Genre, ist viel komplexer, und vor allem fehlt es dem deutschen Song an jener Ambivalenz zwischen Angst und Wunsch, die *Manazuru* so verstörend macht. Der hier nur angedeutete Vergleich bzw. die Vergleichbarkeit als solche kann aber zeigen, dass es einen gemeinsamen Grund der Sensibilität und Subtilität gibt, den ganz unterschiedliche Künstler in unterschiedlichen Bereichen, Elfenbeinturm und Massenkultur, teilen. Oder sollte *Manazuru* doch eher der Pop-Literatur zuzurechnen sein?

3. *Manga*. – Auch *Der Himmel ist blau, die Erde ist weiß*, der Titel des bisher (auch in deutscher Übersetzung) erfolgreichsten Romans von Hiromi Kawakami, passt nicht recht zu seinem Inhalt. Es handelt sich bei diesen zwei Sätzen um ein Zitat aus einem Skifahrerlied, das im Roman rein zufällig vorkommt; nicht etwa in einer Szene in den Bergen in der Umgebung Tokyos, sondern mitten in der Metropole, wohin sich das Liedchen gleichsam verirrt hat. Der Originaltitel des Romans lautet *Die Tasche des Sensei*: für einen deutschen Buchtitel vielleicht nicht so brauchbar, weil »Sensei« beim Massenpublikum allzu fremd anmuten mag. Andererseits sollte man die Leser nicht unterschätzen. Im deutschen Sprachraum erfreuen sich Mangas zunehmender Beliebtheit. Bei dieser Leserschaft bleibt schon einiges hängen an Wissen über japanische Kultur und Sprache.

Das Wort *sensei* ist schwer zu übersetzen. Es bezieht sich nicht allein auf Lehrer und Erzieher, sondern auch, beispielsweise, auf Ärzte. Ein Sensei ist gut

in seinem Beruf oder hat zumindest einen guten Leumund. Oft dient das Wort aber vor allem zur Ehrbezeugung gegenüber einer älteren oder verdienstvollen Person. Der Sensei von Kawakamis Roman ist ein pensionierter Lehrer, gesehen aus der Perspektive der Ich-Erzählerin, einer ehemaligen Schülerin von ihm, 38 Jahre alt und ebenso allein lebend wie er. Jiro Taniguchi hat *Sensei no kaban* als Manga adaptiert und daraus eine *graphic novel* gemacht, einen gezeichneten Roman, der seiner Vorlage entschieden treu ist und viel vom Text wiedergibt, anders als zum Beispiel Nicolas Mahler bei seiner graphischen Bearbeitung von Musils *Mann ohne Eigenschaften*, die vom Text fast gar nichts und kaum etwas von Musilschen Atmosphären übrig lässt.⁶⁰ Taniguchis Verfahren mit seiner Aufmerksamkeit für Details und deren Beziehung zum Bildganzen ist ganz im Sinne des bildnerischen Realismus, den er seit langem pflegt. Die meisten Szenen spielen in Wohngegenden von Tokyo, die Figuren bewegen sich viel im Freien, und so ist es nicht verwunderlich, dass dieses Werk stark an ein anderes, für seine Kunst typisches Werk Taniguchis erinnert, nämlich an den *Spazierenden Mann*.⁶¹ Der Sensei ist auf den Zeichnungen sehr oft mit jener Aktentasche zu sehen, auf die sich der Buchtitel bezieht; in der japanischen Ausgabe ziert er auch das Cover. Diese Aktentasche macht ihn visuell – mehr als in der Romanfassung, wo sie nicht in einem fort Erwähnung findet – zu einem leicht verschrobenern, aber liebenswürdigen Wesen, das ein ganz normales, im Einzelnen aber doch normabweichendes Leben führt. Die Abweichung des Sensei von der Normalität liegt möglicherweise nur in der besonderen Interpretation dessen, was unter »normal« zu verstehen ist. Sein heiteres, undogmatisches Festhalten an Werten und Gepflogenheiten, die sich über lange Zeit als sinnvoll erwiesen haben, kann in einer innovationsstüchtigen Gesellschaft abnormal wirken.

Als sich Tsukiko, die Ich-Erzählerin, in der Kneipe selbst Sake einshenkt, äußert der Sensei Bedenken, denn eine Frau sollte sich nach herkömmlichen Regeln beim Trinken vom ihr zunächst sitzenden Mann bedienen lassen. Tsukikos Antwort: »Sie sind altmodisch, Sensei.« Darauf er: »Das will ich doch hoffen.«⁶² Im Grunde genommen hat aber auch die zirka drei Jahrzehnte jüngere Frau altmodische Züge. Die beiden begegnen sich in einem unsichtbaren Raum, wo bedächtig-bewahrende Gesten vorherrschen. Konservativ im sturen, verbohrten Sinn sind dagegen ihre gleichaltrigen Arbeitskollegen. Einem von ihnen, der sie angeschnauzt hatte, weil ihm ihre Art des Einschenkens nicht gefiel, gibt Tsukiko zurück: »Ist das nicht eine etwas überholte Sichtweise?«⁶³

Von der Zeitschrift des japanischen Buchhandelsvereins nach ihrem Umgang mit Büchern befragt, kam Hiromi Kawakami im Handumdrehen auf Mangas zu sprechen, für die es in Japan viele spezialisierte Buchhandlungen gibt (neben Manga-Cafés, Manga-Bibliotheken ...). So erzählte sie zum Beispiel von ihrer Suche nach bestimmten Folgen der Serie *Bukkomi no*

taku, die in den 1990er Jahren im *Shounen Magazine* erschienen war, einer Manga-Zeitschrift mit Millionenaufgabe, die sich an Jugendliche männlichen Geschlechts richtet, aber auch von anderen Altersgruppen und, wie man sieht, von Frauen gelesen wird.⁶⁴ Ihre Lesebiographie zeigt, dass Kawakami mit Mangas auf vertrautem Fuß steht. Auch aus diesem Grund liegen graphische Umsetzungen ihrer Romane nahe. Und Jiro Taniguchi mit seiner Neugier für Alltagsszenen – statt Fantasy, Horror, Adventure – scheint der richtige Mann dafür zu sein. In seiner Adaptierung von *Sensei no kaban* lernt man zahlreiche Winkel von Tokyo kennen, man sieht städtische Panoramen und ihre eigene, spröde Schönheit, man sieht steil ansteigende Straßen, Flussuferlandschaften und Parks mit blühenden Kirschbäumen, schmale Gassen mit vielen kleinen Geschäften und steilen Treppen, Gemüsemärkte, Stromleitungen, nächtliche Straßenlaternen ... Nur nicht das High-Tech-Tokyo, an das man in Europa denkt, wenn der Name der Stadt fällt. In solchen kleinteiligen, vertrauten, manchmal sogar ein wenig schmutzigen Welten bewegen sich Kawakamis Figuren, die von Taniguchi als Normalbürger gezeichnet werden, ohne Cosplay und andere Verrücktheiten, wie sie von westlichen Medien gern kolportiert werden. Keine stereotypen Kulleraugen, wie sie dem vorherrschenden Manga-Stil entsprechen, sondern Menschen, die lächeln, die Stirn runzeln, den Mund verziehen und nachdenklich oder skeptisch oder müde dreinsehen.

Oft treffen wir die beiden Hauptfiguren in einem bestimmten Izakaya an, einer Kneipe traditioneller Art, wo sie ihrer gemeinsamen Freude am Essen und Trinken fröhnen können. Auch dieser besondere Aspekt von Kawakamis Erzählwelt findet in Taniguchis Zeichnungen seine Entsprechung. Hin und wieder sehen wir Tsukiko auch an ihrem Arbeitsplatz. Sie ist kein ›Freeter‹, führt keine prekäre Existenz, zeigt aber eine Lebenseinstellung, die an die Generation Prekariat (bzw. Praktikum) erinnert. Großraumbüro, viele Computer, voneinander isolierte, in Bildschirme versunkene Angestellte; dann eine Cafeteria, kurzes Gespräch mit einer Kollegin; dann die Single-Wohnung, die eine Art Leere ausstrahlt. Taniguchi zeigt sich im Gespräch unzufrieden mit der Art, wie er Tsukikos Wohnung gezeichnet hat. Kawakami antwortet ihm mit der fürsorglichen Liebe der Schöpferin für die von ihr geschaffene Figur: »Ach? Ich finde sie gut. [...] Tsukiko ist eigentlich ein eher schludriger Mensch, auf kleine Dinge wie Bilder oder Nippes legt sie keinen besonderen Wert.«⁶⁵ Pragmatischer Alltag, aber auch Einsamkeit, Tränen – Tsukiko geht hinaus auf die Straße, wo die Laternen schon ihre Lichtbälle angesteckt haben. Der Zufall will, dass sie dem Sensei über den Weg läuft.

Einmal, nachdem sich die beiden behutsam angenähert haben, machen sie zusammen mit dem Wirt der Stammkneipe einen Ausflug in die Berge, um nach Pilzen zu suchen. Der Sensei scheint ein geübter Waldgeher zu sein, aber seine Aktentasche trägt er auch hier mit sich. Im Gewirk von Zweigen

und Blättern verschwindet er von einem Augenblick zum nächsten aus dem Gesichtsfeld Tsukikos – nicht seitlich, sondern in der Mitte des Bildes. Im dichten Blattwerk sind vom Sensei nur noch Hut und Tasche zu sehen. Kein Grund zur Unruhe, bald wird der Verschwundene wieder sichtbar – und hörbar: »Ich habe Ihnen doch gesagt, dass ich immer bei Ihnen bin.«⁶⁶

Taniguchi setzt in der *graphic novel* auch das Spiel von Nähe und Ferne in Szene, freilich mit ganz realitätsbezogenen, sozusagen real-kausalen Methoden, ohne sich zeichnerisch mit übersinnlichen Phänomenen abplagen zu müssen. Einmal, an der Seite eines früheren Schulkollegen, den sie nach vielen Jahren wiedergetroffen hat, denkt Tsukiko, und Taniguchi zeigt den Gedanken auf ihrem Gesicht, in ihrer Haltung, in der Umgebung, auf die der Gedanke ausstrahlt: »In diesem Moment war der Sensei weit weg. Die Distanz zwischen uns begann mir zuzusetzen.«⁶⁷ An Hilfe aus der Geisterwelt denkt Tsukiko nicht, dazu ist sie viel zu wirklichkeitsorientiert. Erst in den beiden letzten Kapiteln, als sie dem Sensei Erinnerungen an ihre Kindheit erzählt, kommt das Übersinnliche in Gestalt von zwei Tengu, alten japanischen Fabelwesen, ins Spiel. Diese Szenen hat Kawakami für die Manga-Fassung hinzugefügt, sie stehen nicht im Roman. Tatsächlich fallen sie aus dem Rahmen der ansonsten sorgfältig linear erzählten Handlung – aber die Fremdkörper tun dem Manga-Ganzen gar nicht schlecht. Jahre nach der Erstveröffentlichung des Romans über den Sensei und seine Freundin hat sich ein Stück aus der Welt von Manazuru in diese Geschichte eingeschlichen.

Die beiden (gedachten) Sätze über die Ferne des Sensei stehen so nicht im Roman. Vermutlich fassen sie einen Absatz zusammen, den Taniguchi bildnerisch zum Ausdruck bringt. Im Roman sinniert die Ich-Erzählerin: »Alles erschien mir auf einmal so weit fort: Der Sensei, Takashi Kojima, der Mond, alles. [...] Sensei, sagte ich noch einmal, aber wie sollte meine Stimme ihn erreichen?«⁶⁸ In *Manazuru* ist die Hauptfigur für Übersinnliches empfänglicher, sie kann die Stimme ihres abwesenden Mannes hören. Aus Tsukikos Leben jedoch sind die Geister irgendwann in ihrer Kindheit verschwunden. Als das Kind von seiner Mutter, die ebenfalls von einem Fabelwesen begleitet worden war, wissen will, wann dieses verschwunden sei, antwortet sie rätselhaft: »Also das verrate ich nicht.«⁶⁹ Es ist wie in Wim Wenders' Film *Der Himmel über Berlin*: Nur Kinder können die Engel sehen, für die Erwachsenen sind sie unsichtbar.

Während des vorhin erwähnten nächtlichen Spaziergangs geht Tsukiko in sich. Es wird ihr bewusst, dass sie sich in der Mitte ihres Lebensweges befindet, und sie muss sich sagen: »Ich war beinahe vierzig und trotzdem noch wie ein Kind.«⁷⁰ Dieses Kind-Bleiben, dieses Nicht-erwachsen-werden-Können oder -Wollen ist ein zentrales Problem jener Generationen, denen die Unsicherheit und stumme Härte der postindustriellen Arbeitswelt, der

Erwachsenenwelt insgesamt, zu schaffen macht. Der Typus des Hikikomori, des ewigen Nesthockers,⁷¹ ist nur die Spitze eines Eisbergs, unter dem sich ein Strukturproblem der japanischen Gesellschaft verbirgt. Viele junge und – inzwischen – auch weniger junge Japaner gehen nicht mehr zur Schule, zur Arbeit, weil diese Umwelt sie krank macht. Tsukiko ist nicht krank, sie steht ihre Frau, ohne von irgendwem Unterstützung zu erhalten, und der Sensei scheint ein – trotz gescheiterter Ehe – alles in allem erfülltes Leben hinter sich zu haben und, so hat man den Eindruck (der gegen Ende des Romans dementiert wird), auch noch eine Reihe von Jahren vor sich. Aber Tsukiko muss sich eingestehen, dass sie wie ein Kind ist. Gegen Ende des Romans beschließen sie und der Sensei, nach Disneyland vor den Toren Tokyos zu fahren, als Verlobungsreise gewissermaßen.⁷² Keiner der beiden denkt auch nur einen Augenblick daran, dass sie mit dieser Handlung den Mustern einer Infantilgesellschaft entsprechen, die strengen Arbeitsdruck durch kindliche Unterhaltung in den Massenmedien und der Pop-Industrie kompensiert. »Die Musik wurde lauter, und die Zwerge hopsten. Damit ging der Umzug zu Ende. Als Mickey, der den Zug beschloss, tänzelnd verschwand, blieben wir in der Dunkelheit zurück. Wir hielten uns an den Händen. Ich zitterte ein bisschen.«⁷³ Durch Tsukiko ist auch der Sensei kurz vor seinem Tod, auf dem zu diesem Zeitpunkt noch nichts hindeutet, wieder zum Kind geworden.

Eine Frau mittleren Alters und ein pensionierter Lehrer vergnügen sich zusammen in Disneyland. Die Altersdifferenz ist in Japan – vielleicht mehr als anderswo – ungewöhnlich, die Art der Vergnügung aber ganz normal. Das seltsame, von allerlei Normen abweichende Paar sehnt sich nach Normalität, und die Sehnsucht ist nicht schwer zu erfüllen, man muss nur seinen Konsumenten-Obolus entrichten. Tokyo-Disneyland wird in der Realität von vielen Erwachsenen besucht, und nicht nur von jungen Liebespaaren. Zum Studienabschluss machen Scharen von Studenten ihre Reisen dorthin, organisiert vom Studentenwerk ihrer Universität. Mag sein, dass sich der Sensei ein wenig zu dieser Reise nach »Dasnieland« herabgelassen hat. Dann aber lässt er sich von Tsukikos Sentimentalität anstecken, und die beiden weinen zusammen. Taniguchi zeichnet ihn in dieser Szene mit einem Taschentuch vor der Nase, den Blick nach innen gewandt, Tsukikos Frage mit der fast trotzigigen Bemerkung erwidern: »Alte Menschen sind eben leicht zu rühren.«⁷⁴ Der Augenblick der wiedergefundenen Kindlichkeit ist das erste und letzte Mal, dass sich der Sensei als alt bezeichnet. Auch dieses letzte Einverständnis eines bis dahin nicht alten, nur altmodischen – also modernen, der Moderne zugehörigen – Menschen mit der Postmoderne des 21. Jahrhunderts ist Teil seiner stillen, unaufdringlichen Weisheit, für die ihn seine ehemalige Schülerin liebt.

Anmerkungen

- 1 Jay Rubin, *Murakami und die Melodie des Lebens*, Köln 2004, 344.
- 2 Vgl. etwa die Bemerkungen Oes in seinen Gesprächen mit Mariko Ozaki. Ich verweise auf die französische Übersetzung: *Oe Kenzaburo, l'écrivain par lui-même. Entretiens avec Ozaki Mariko*, Arles 2014, 45f. und 54ff.
- 3 Hiromi Kawakami, *Der Bärengott* (übersetzt von Ursula Gräfe und Kimiko Nakayama-Ziegler), in: *Neue Rundschau*, 123(2011)1, 25.
- 4 Ebd., 31.
- 5 Jorge Luis Borges, *Einhorn, Sphinx und Salamander. Das Buch der imaginären Wesen*, 3. Aufl., Frankfurt/Main 2004.
- 6 Kawakami, *Der Bärengott*, 31.
- 7 Hiromi Kawakami, *Der Himmel ist blau, die Erde ist weiß*, übersetzt von Ursula Gräfe und Kimiko Nakayama-Ziegler, München 2010, 78.
- 8 Hyakken Uchida, *Aus dem Schattenreich*, übersetzt von Lisette Gebhardt, München 2009.
- 9 Kawakami, *Bärengott*, 21.
- 10 Ebd., 24.
- 11 Ebd., 29.
- 12 Kenzaburo Oe, *Hiroshima Notes*, übersetzt von David L. Swain und Toshi Yonezawa, New York-London 1995, 126. Vgl. dazu Leopold Federmair, *Hiroshima. Ein Gespräch über Bäume*, in: *kursiv*, Jg. 2006, 101-111 (überarbeitete Version im Internet: <http://www.zintzen.org/2011/03/18/espaced%E2%80%99essays-leopold-federmair-hiroshima-ein-gespraech-ueber-baeume/>).
- 13 Kawakami, *Bärengott*, 31.
- 14 Ebd., 32.
- 15 Ebd., 33.
- 16 Ähnlich, um nur ein Beispiel von vielen zu nennen, der Band *Nachbeben Japan. 12 Standpunkte*, hg. von Jürgen Draschan und Bertlinda Vögel, Wien 2012. Er enthält Beiträge von österreichischen Autoren, die während der vergangenen Jahre Japan besucht haben.
- 17 Ryosuke Saegusa, *Wo steht die japanische Literatur nach Fukushima?*, in: *Neue Rundschau*, 123(2011)1, 10.
- 18 Diesen Prozess beleuchtet Kawakamis Kollegin Randy Taguchi in dem Essay *Hiroshima, Nagasaki, Fukushima. Genshiryoku o ukeireta Nihon*, Tokyo 2011. Der Untertitel bedeutet in etwa: »Japan, ein Land, das die Kernenergie akzeptiert hat«. Vgl. zum Thema auch: Shunichi Takekawa, *Drawing a Line between Peaceful and Military Use of Nuclear Power. The Japanese Press, 1945-1955*, in: *The Asia-Pacific Journal: Japan Focus*, <http://japanfocus.org/-Shunichi-TAKEKAWA/3823> letzter Zugriff 09.04.2015l.
- 19 Hiromi Kawakami, *Pasta mashin no yure*, Tokyo 2010.
- 20 *Der goldene Tempel* wäre eine akzeptable wörtliche Übersetzung. Kinkakuji ist in Japan freilich ein Ortsname mit starker kultureller Strahlkraft und sollte am besten unübersetzt bleiben, zumal es sich um das zentrale Werk eines weltberühmten Autors handelt. Übrigens gibt es in *Manazuru* mindestens eine Stelle, die an *Kinkakuji* erinnert.
- 21 Hiromi Kawakami, *Am Meer ist es wärmer. Eine Liebesgeschichte*, übersetzt von Ursula Gräfe und Kimiko Nakayama-Ziegler, München 2012 (Erstveröffentlichung 2010), 205.

- 22 Beate Tröger, *Spuk des Verlusts, Geist der Heilung*, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 18.11.2010 (auch im Internet).
- 23 Antonio Tabucchi, *Die Autobiographien der anderen. Über die Bücher und das Leben*, übersetzt von Karin Fleischanderl, München 2013, 24.
- 24 Kawakami, *Am Meer ist es wärmer*, 44.
- 25 Ebd., 68.
- 26 Vgl. dazu Leopold Federmair, *Die kleinste Größe*, in: ders., *Die kleinste Größe. Traktat Kafka Montaigne*, Wien 2001, 9–24.
- 27 Kawakami, *Am Meer ist es wärmer*, 125.
- 28 Ebd., 83.
- 29 Ebd., 201.
- 30 Ebd., 95.
- 31 Hayao Miyazaki, *Spirited Away. Chihiros Reise ins Zauberreich*, aus dem Japanischen von Nina Olligschläger, Hamburg 2002, Bd. 1, 102ff.
- 32 Wim Wenders, *Journey to Onomichi*, München 2009. Onomichi ist der Ausgangspunkt der Reise nach Tokyo in der gleichnamigen Filmerzählung des von Wenders verehrten Regisseurs Yasujiro Ono.
- 33 Kawakami, *Am Meer ist es wärmer*, 193.
- 34 Junichiro Tanizaki, *Lob des Schattens. Entwurf einer japanischen Ästhetik*, übersetzt von Eduard Klopfenstein, Zürich 2002. Tanizaki trat unter anderem auch mit Übersetzungen des Genji-Monogatari in modernes Japanisch hervor.
- 35 Kawakami, *Der Bärenkott*, 31.
- 36 Masashi Miura, *Watashi to iu yure - kyori ni sawaru kotoba*, in: Hiromi Kawakami, *Manazuru*, Tokyo 2009, 261ff.
- 37 Kawakami, *Am Meer ist es wärmer*, 163.
- 38 Ebd., 205.
- 39 Ebd., 86.
- 40 Ebd., 109.
- 41 Emine Sevgi Özdamar, *Die Brücke vom Goldenen Horn*, 3. Aufl., Köln 2008, 193f.
- 42 Vgl. etwa Hans Martin Schönherr-Mann: »Im Grunde beschreibt Sartre die Struktur einer äußerst anstrengenden wie beängstigenden Selbstschöpfung, die den Menschen zeitweilig begleitet und ihn nie losläßt. Er ist eben zur Freiheit verurteilt.« – Martin Schönherr-Mann, *Sartre. Philosophie als Lebensform*, München 2005, 56.
- 43 Jorge Luis Borges, *Das geheime Wunder*, in: ders., *Fiktionen*, übersetzt von Karl August Horst und Gisbert Haefs, Frankfurt/Main 1992, 138.
- 44 Kawakami, *Am Meer ist es wärmer*, 165.
- 45 Ich beziehe mich auf den 1986 erschienenen Film *Momo* von Johannes Schaaf, der die Romanvorlage recht getreu adaptiert hat.
- 46 Junichiro Tanizaki, der das *Genji-Monogatari* in modernes Japanisch übersetzte, stellt in seinem Essay über *Liebe und Sinnlichkeit* die Frage: »Wie war es möglich, dass in Japan die Frauen herabgesetzt und gleichsam als Sklavinnen betrachtet wurden, nachdem der Kriegerstand die politische Macht errungen und der *bushido*, der Weg des Kriegers, sich etabliert hatte? Warum nur konnte es dazu kommen, dass Zartheit gegenüber dem weiblichen Geschlecht als »nicht mit dem Samurai-Stand vereinbar, sondern als Zeichen der Verweichlichung angesehen wurde?« (Junichiro Tanizaki, *Liebe und Sinnlichkeit*, übersetzt von Eduard Klopfenstein, Zürich 2011, 30). Kennt man den japanischen Alltag zu Beginn des 21. Jahrhunderts, so stellt sich die Frage, ob der hier benannte Bruch jemals ganz heilen konnte.
- 47 Die Originalausgabe kommt ohne Untertitel aus.

- 48 Sigrid Löffler, »Ich mag Männer nicht, aber ich bin sexuell auf sie angewiesen.« Interview mit Elfriede Jelinek, in: *profil*, 28.3.1989, 83–85.
- 49 Kawakami, *Am Meer ist es wärmer*, 136.
- 50 Ebd.
- 51 Ebd., 150.
- 52 Marguerite Duras, *La vie matérielle. Marguerite Duras parle à Jérôme Beaujour*, Paris 1987, 58.
- 53 Kawakami, *Am Meer ist es wärmer*, 121.
- 54 Seite 148 des Originals (siehe Anm. 35) – falls jemand vergleichen will.
- 55 Karl Gutzkow, *Wahrheit und Wirklichkeit*, in: ders., *Wally, die Zweiflerin*, Stuttgart 1979, 128–132, hier 128.
- 56 Rainer Maria Rilke, *Duineser Elegien*, in: ders., *Sämtliche Werke*, Bd. 1, Wiesbaden–Frankfurt/Main 1955, 717.
- 57 Georg Patzer, *Eine Traumwelt voller Geister und Ahnungen*, in: ders., *Glanz und Elend*, http://www.glanzundelend.de/Artikel/abc/k/hiromi_kawakami.htm |letzter Zugriff 09.04.2015|
- 58 Gutzkow, *Wahrheit und Wirklichkeit*, 129.
- 59 *Lass uns verschwinden*, zitiert nach der Live-Aufnahme auf der CD *Soundso* (EMI Music Germany 2006).
- 60 Nicolas Mahler nach Robert Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*, Berlin 2013. Vgl. dazu Leopold Federmaier, *Drei leere Sprechblasen oder Die Essenz von Musils »Mann ohne Eigenschaften«*, <http://www.begleitschreiben.net/drei-leere-sprechblasen/> |letzter Zugriff 09.04.2015|.
- 61 Jiro Taniguchi, *Der spazierende Mann*, Hamburg 2009 (in Japan erstmals 1992 erschienen).
- 62 Hiromi Kawakami, Jiro Taniguchi, *Der Himmel ist blau, die Erde ist weiß*, Hamburg 2011, Bd. 1, 32.
- 63 Ebd., 41.
- 64 *An interview with Kawakami Hiromi*, <http://japanesetranslator.wordpress.com/2011/06/10/an-interview-with-kawakami-hiromi-part-2/> |letzter Zugriff 09.04.2015|.
- 65 *Im Gespräch mit Hiromi Kawakami und Jiro Taniguchi*, in: Kawakami, Taniguchi, *Der Himmel ist blau ...*, Bd. 2, 239.
- 66 Ebd., Bd. 1, 96.
- 67 Ebd., 192.
- 68 Kawakami, *Der Himmel ist blau ...*, 99.
- 69 Kawakami, Taniguchi, *Der Himmel ist blau ...*, Bd. 2, 212.
- 70 Ebd., Bd. 1, 131 (ähnlich im Roman, 65).
- 71 Die österreichische Autorin Milena Michiko Flašar hat darüber einen Roman geschrieben: *Ich nannte ihn Krawatte*, Berlin 2012.
- 72 Kawakami, *Der Himmel ist blau ...*, 173.
- 73 Ebd., 181.
- 74 Kawakami, Taniguchi, *Der Himmel ist blau ...*, Bd. 2, 178.

Yeon Jeong Gu
**Figurationen des Posthumanen in
Christian Krachts Roman »Ich werde hier sein
im Sonnenschein und im Schatten«**

Einleitung. – »Vielgestaltig ist das Ungeheure, und nichts ist ungeheurer als der Mensch«, beklagte Sophokles in seiner *Antigone*.¹ Hier geht es um den Menschen, der gerühmt und problematisiert wird als der große Technik-Erfinder und Herr der Natur.² Eindeutig ist hier die Idee, dass der Mensch sich von der außermenschlichen Natur abhebt und durch die Technik sein Mängelwesen kompensieren und mit der Natur wetteifern kann. Diese Gegenüberstellung von Mensch versus Natur sieht man schon in Aristoteles' *Nikomachischer Ethik*.³

Die Erklärung des Menschen als eines Wesens, das sich durch die Behandlung der Technik von der Natur unterscheidet, entwickelt sich in der Moderne zur Grundlage der dualistischen Struktur des Begriffs der Menschlichkeit, des Humanismus, wobei die Gegenüberstellung und Unterscheidung von Menschen und Nicht-Menschen auf die Spitze getrieben worden ist: Einerseits wird der Mensch als ein immateriales Subjekt, das einen Körper und eine Seele hat, verstanden, und andererseits als ein Individuum, das von der Umgebung unabhängig ist und zugleich ein untrennbares, festes Ich innehat, anders als das materielle Objekt, das durch die Technik überwältigt werden kann, also die Natur.

Doch kann heutzutage die Technik eine ganz andere Rolle spielen. Sie dient nicht mehr dazu, den Menschen vom Nicht-Menschen zu trennen, sondern vielmehr dazu, das Nicht-Menschliche mit dem menschlichen Körper zu verbinden und einen Menschen auch teilbar zu machen. So kann z.B. ein künstlicher Ersatz oder ein fremdes Herz implantiert werden, oder Organe können transplantiert werden. Vor allem durch Gen- und Biotechnologie wird der Mensch nicht mehr nur geboren, sondern auch gemacht und genetisch verbessert. Also ist die Menschenfigur nicht mehr homogen, sondern heterogen, immer wieder (re)konstruiert, verbunden mit dem fremden Körper, auch mit dem Nicht-Menschlichen: Das radikale, aber naheliegende Beispiel ist ein Mischwesen aus lebendigem Organismus und Maschine, also ein Cyborg. Cyborgs, die im wörtlichen Sinne kybernetische Organismen darstellen, unterscheiden sich von den Robotern oder Androiden.

Zu Cyborgs zählen technisch veränderte Lebensformen, vor allem technisch veränderte Menschen. Diese neue Menschenfigur erfordert zugleich eine neue Selbstbestimmung.

In dieser hybriden Konstruktion ist das Humansein nicht ein unteilbarer fester Seinszustand, sondern ein teilbares und zusammenfügbares offenes Wesen, das im Prozess, ein Mensch zu werden, mit der Umwelt und nichthumanen Akteuren verbunden ist.⁴ Diese neue Menschenform bezeichnet man im Allgemeinen als posthumanes Subjekt.

Noch deutlicher sagt die amerikanische Literaturwissenschaftlerin Katherine Hayles über dieses posthumane Ich: »In the posthuman, there are no essential differences or absolute demarcations between bodily existence and computer simulation, cybernetic mechanism and biological organism, robot teleology and human goals. [...] The posthuman subject is an amalgam, a collection of heterogeneous components, a material-informational entity whose boundaries undergo continuous construction and reconstruction.«⁵

Hayles' Definition des Posthumanen scheint den Begriff des Menschen, der seit Descartes als ein sich selbst denkendes Subjekt verstanden worden ist, zusammenbrechen zu lassen und ein monströses materiell-informationelles Konglomerat hervorzubringen, als ob der Posthumane die Kontinuität mit dem modernen Menschen abgebrochen und eine neue mechanistische Identifikation postuliert hätte. Doch will der posthumanistische Diskurs den Menschen überhaupt nicht verleugnen. Vielmehr verweist er meiner Meinung nach auf den Anbruch einer hybriden Existenz, in der der Mensch mit dem Fremden und dem Technischen, also Nicht-Humanen, zusammensein kann. Insofern lässt sich die Definition des Posthumanen als ein Versuch erkennen, über die dualistische Struktur des Menschen-Begriffs hinaus den Menschen im veränderten historischen Kontext neu zu denken und zu erklären. In Hayles' Worten: »the posthuman need not be recuperated back into liberal humanism, nor need it be construed as antihuman.«⁶

Selbstverständlich wird für die Verwirklichung der posthumanen Welt vorausgesetzt, dass der humanistisch-anthropozentrische Menschenbegriff bzw. seine Geschichte zu einem Ende gelangt sind.⁷ Denn die Idee des Posthumanen beinhaltet im wörtlichen Sinne eine Vorstellung des Menschen, der *nach* dem humanistischen Menschen kommt. Daher muss der posthumane Diskurs nicht im Kontext der apokalyptischen Weltanschauung als das Verschwinden der Menschheit oder als eine »Auslöschungsfantasie« betrachtet werden, sondern in der kommenden historischen Phase als ein neues Ethos, wodurch man den neuen Menschen definieren kann.

Diese Ansicht wird im dritten Roman von Christian Kracht, *Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten* (2008), verdeutlicht: Der Roman wurde seit seinem Erscheinen zwar hauptsächlich als ein dystopischer

Roman, eine Geschichte von der Endzeit aller Zivilisation gelesen, kann aber ebenso dahingehend verstanden werden, dass das Verschwinden der humanistischen Welt, die in Europa entwickelt worden ist, die Voraussetzung für den Anbruch eines neuen Zeitalters bzw. Menschen bildet.⁸

Im Folgenden werde ich mich zuerst den neuen Menschenbildern, die mit der Technik verbessert und zusammengeschlossen werden, annähern und einen Überblick über verschiedene Ausprägungen des Posthumanismus geben.

Die Vielfalt des Posthumanismus

Der Begriff des Posthumanen, der im Allgemeinen auf durch Technik bzw. Gen-Manipulation verbesserte Menschen verweist, klingt immer noch fragwürdig. So lassen sich z. B. die Protagonisten der SF-Literatur oder -Filme wie die *X-Men* als Repräsentanten des Posthumanen ansehen, die vom Humanen im klassischen Sinne entfernt sind. Diese Art der Repräsentation des Posthumanen ist noch ein Produkt der Fantasie, aber inzwischen ist diese neue Menschen-Form durchaus vorstellbar und damit der Realität näher gekommen. Denn ihre Realisierung wird durch die Entwicklung von Nano-, Bio- und Gentechnik immer plausibler und muss als eine spannende Vision der Zukunft ernsthaft in Erwägung gezogen werden. So zeigt sich z.B. Katherine Hayles in ihrem Buch *How We Became Posthuman* (1999) davon überzeugt, dass die Posthumanen schon in dieser Zeit angekommen sind, also konstituiert der Diskurs des Posthumanismus »Vorgaben, von denen das heutige Denken den Blick nicht abwenden kann«.⁹

Nun ist die erste Frage: »Was ist Posthumanismus?«

Auf diese Frage gibt es drei mögliche Antworten, je nach der Einstellung zum Humanismus. Denn der Posthumanismus im wörtlichen Sinne verweist auf »die Welt nach dem Humanismus«: Die erste Gruppe kann man noch als Fortsetzung des Humanismus ansehen. Die zweite Gruppe scheint den Humanismus radikal zu verleugnen: diese Richtung versucht, Posthumanismus als die völlig neue »Erfindung eines »anderen Menschen«¹⁰ zu verstehen. Die dritte Gruppe steht dem Humanismus sozusagen kritisch gegenüber und entdeckt im Posthumanismus ein neues Potenzial für den Menschen. Dies ist die Gruppe, an deren Meinung ich mich anschließen möchte. Im Folgenden gebe ich einen kurzen Überblick über diese Diskussion.

Die erste Gruppe der, wie wir sie nennen können, Verteidiger des Humanismus betrachtet das Posthumane vorwiegend als Anti-Humanismus. Sie bewertet die technische Entwicklung negativ und apokalyptisch. Des Weiteren sieht sie den Versuch, Menschen mit Hilfe von technischen Eingriffen wie genetischen Manipulationen oder durch die Zusammensetzung

von Maschine und menschlichem Körper oder künstlicher Intelligenz zu verbessern bzw. zu verstärken, als gefährlich an, weil dieser technisierte Mensch die menschlichen Eigenschaften verlieren kann. Außerdem könne die Technisierung der Menschen eine neue gesellschaftliche Ungerechtigkeit mit sich bringen, insofern die ökonomische Ungleichheit fortbestehe. Diese Meinung vertreten etwa Michael Sandel, Jürgen Habermas und Francis Fukuyama. Vor allem Fukuyama prognostiziert in seinem Buch *Our Posthuman Future* (2002) die Realisierbarkeit des Human-Clone und die daraus entstehende Verwirrung. Der gemachte Mensch werde von dem technischen Prozess durchaus kontrolliert; zugleich werde er für den natürlich geborenen Menschen ausgenutzt. Also befürchtet Fukuyama, dass die Gen- und Biotechnik in schwere Konflikte mit der Menschenwürde geraten könnte.¹¹ Er weist darauf hin, dass der Anbruch des Posthumanen das Verschwinden der Menschen als natürlicher Wesen hervorrufen oder einen Bruch mit dem traditionellen Menschenbild bedeuten könnte.¹²

Davon ausgehend treten die ethisch-moralischen Probleme wie die Unmenschlichkeit und die Manipulation der Vorstellung vom Menschen oder die Missachtung der Menschenwürde in den Vordergrund. Aus diesem Grund wird die posthumane Welt als negativ betrachtet. Also stünde in der aus *genetisch* Reichen und *genetisch* Armen bestehenden Gesellschaft auch zu befürchten, dass sich die durch die Genmanipulation vollzogene ›Vervollkommnung‹ der Menschen im kapitalistischen System ebenfalls ungerecht vollziehen würde.

Zwar gewinnt diese Meinung an Bedeutung, da sie der technischen Entwicklung nicht blindlings folgt, sondern in ethischer Hinsicht vor der Gefahr des unmenschlichen und ungerechten Missbrauchs der posthumanen Technik warnt. Aber sie übersieht den anderen Aspekt des Posthumanen, dass in der posthumanen Vorstellung die Grenze zwischen Menschen und Nicht-Menschen überschritten werden kann und dadurch das Andere und die Umwelt als eine eigenständige Daseinsform anerkannt werden. Im Gegensatz dazu kommt das Nicht-Menschliche im Rahmen des Humanismus nicht zu seinem Recht und wird als das Ungeheuer aus der menschlichen Welt ausgeschlossen. Also befürchtet diese negative Einstellung gegenüber dem Posthumanismus nur das Schlimmste, übersieht dabei aber die neue Möglichkeit, die darin besteht, das Nicht-Humane wie Natur, Tier und Maschine von der anthropozentrischen Weltanschauung zu befreien.

Die zweite Gruppe sieht die posthumane Zukunft positiv. Dieser Standpunkt verweigert alle metaphysischen Aussagen über den Menschen und betrachtet den Posthumanen als eine Art von völlig neuem Menschen in der hochtechnisierten Zukunft. Dazu gehört z.B. die Idee des ›Superhumanisten‹ von Peter Sloterdijk, die von Nietzsches Übermensch-Konzept beeinflusst ist.

Dabei ist darauf zu achten, dass in diesem Konzept des Superhumanisten auch das westliche aufklärerische Menschen-Bild insofern eingeschlossen ist, als man in dem Übermenschen-Bild den Charakter lesen kann: Das Bild reißt die unmündigen Menschen aus der Unmündigkeit heraus und befreit den ›Menschen‹ von unberechtigtem Tabu und Unterdrückung: Der Wille der Aufklärung, der der verabsolutierten ›Vernunft‹ folgt, schlägt in den Willen der Technik um, die mit allen metaphysischen Traditionen brechen will.

Tatsächlich schätzen einige Posthumanisten wie Hans Moravec und Ray Kurzweil die innovative Rolle der Technik so optimistisch ein, dass sie das Posthumane als ›anthropotechnische‹ Verstärkung verstehen. Sie sagen voraus, dass Technologien wie künstliche Intelligenz und ›Mind Uploading‹ in der nahen Zukunft die Menschheit in eine neue verbesserte Spezies verwandeln könnten.¹³

Doch ist dieses Konzept des Posthumanen auch nicht viel anders als der liberale Individualismus, der die Konstitution des modernen Subjekts ermöglicht hat: Es verabsolutiert die Verbesserung bzw. Verstärkung des Menschen, auf die bereits der Humanismus gezielt hatte. Insofern hält es auch an dem Ideal des Humanismus fest.

Die dritte Gruppe in der Posthumanismus-Diskussion übt wesentliche Kritik an den Bedingungen und Grenzen des traditionellen Humanismus. Diese Position der posthumanistischen Philosophie ist von Stefan Herbrechter als ›kritischer Posthumanismus‹ bezeichnet worden, der grundsätzlich nicht das Ende des Menschen, »lediglich das mögliche Ende einer bestimmten Sichtweise des Menschen, nämlich die des anthropozentrischen Humanismus« unterstreicht.¹⁴ In dieser Hinsicht unterscheidet sich der kritische Posthumanismus von der Super- bzw. Transhumanität und auch von dem allzu menschlich orientierten Posthumanismus.

Für die Produktivität der Diskussion muss man zuerst die Schwächen des Humanismus richtig kritisieren und das Nicht-Menschliche, das für die Realisierung bzw. Bewahrung der humanistischen Idee verdrängt worden ist, aktiv in Erwägung ziehen. In diesem Kontext postuliert Herbrechter die Neuentdeckung bzw. Positivierung des Nicht-Menschlichen als einen der wichtigsten Ansätze des kritischen Posthumanismus¹⁵ und bezieht sich dabei auf Donna Haraway, Bruno Latour, Katherine Hayles und Andrew Pickering. Nach ihrer Meinung ist die Trennung zwischen Menschenwelt und Nicht-Menschen-Welt selbst nicht mehr gültig. Das findet man sehr deutlich im Modell der ›Mensch-Umwelt-Netzwerke‹: »Es lehnt den Begriff von der Trennbarkeit zwischen menschlicher und nicht-menschlicher Welt [...] und die Trennung von Wissen in separate Sphären ab [...] und versucht, der komplexen Art und Weise, in der Menschliches mit Nicht-Menschlichem verstrickt ist, gerecht zu werden.«¹⁶

In der Tat scheint es, dass der humanistische Mensch das Tierische und die Natur in sich und außer sich als das Nicht-Menschliche definiert und sie als das Ungeheure und Unmenschliche negativ bewertet. Dadurch trennt er sich von diesem Unmenschlichen im Namen der Selbstbewahrung. Doch kann man am tiefen Grund dieser Idee die Abhängigkeit von beiden Bereichen insofern erkennen, als man das humanistische Wertesystem, also Selbstsein bzw. Autonomie des Menschen, dadurch bewahrt hat, dass man sich die Welt des Nicht-Menschlichen als ein feindliches Gegenüber der Menschenwelt vorgestellt hat. In dieser Hinsicht sagt Neal Curtis: »While the inhuman understood as evil reinforces our senses of self and secure our autonomy, this other inhuman, understood as that which escapes and yet animates us, is the moment of both radical disruption and radical dependence. In this regard the inhuman does not serve the human but is a challenge to it.«¹⁷ Curtis sieht das Verhältnis zwischen Menschen und Nicht-Menschen als einen radikalen Abbruch und zugleich als Abhängigkeit an, wobei vor allem das Menschliche auf das Nicht-Menschliche angewiesen ist.¹⁸ Also sind in dieser Theorie das Humane und das Inhumane eng miteinander verbunden.

Man kann nicht leugnen, dass diese Nicht-Menschen in einer Umgebung des menschlichen Lebens existieren und dessen wichtige Bestandteile sind. Aber das sind schon sehr anthropozentrische Gedankengänge, die das auf den Menschen hin deuten, was bereits vor der menschlichen Existenz bestand, wie auch Naturereignisse und -geschichte nicht erst mit dem Menschen beginnen. In diese inhumane Welt kommt der Mensch hinein und lebt als ein Element in der Nicht-Menschen-Welt.

Diese Ansicht wird auch von der amerikanischen Posthumanistin Donna Haraway unterstützt. Sie weicht von der anthropozentrischen Weltanschauung ab und betrachtet den Menschen als Bestandteil der Umwelt. Und sie konzipiert das Wesen des Posthumanen als hybride Zusammensetzung von Menschen und Nicht-Menschen. Dies Hybride sei weder als Mensch noch als Nicht-Mensch, sondern als Cyborg zu benennen: »By the late twentieth century, our time, a mythic time, we are all chimeras, theorized and fabricated hybrids of machine and organism; in short, we are cyborgs. The cyborg is our ontology.«¹⁹

Was diese Hybridität verwirklichen kann, ist eine Technologie, jedoch anders als jene, die lediglich der Menschenverstärkung (= human enhancement) dient. Erst mit dieser Technologie wird der Nicht-Mensch nicht länger allein zum Gegenstand der Kontrolle und Herrschaft gemacht. Vielmehr erlaubt sie den Nicht-Menschen, sich von der anthropozentrischen Menschen-Welt zu »befreien«. Also kann die Konzeption des Cyborgs auch einen Anstoß geben, die Welt zu verändern, indem sie politische Kontroll- und Herrschaftsstrukturen unterminiert. Entsprechend sieht Haraway den

Cyborg als »our most important political construction, a world-changing fiction«. ²⁰

Allerdings erkennt Haraway, dass »State Socialism, Militarism, patriarchal Capitalism« den Cyborg hergestellt haben. Insofern könnte die vom Cyborg geprägte Welt »the final imposition of the grid of control on the planet« werden. ²¹ Haraway erwägt zwar diese apokalyptische Vision, glaubt aber, dass die Angst vor der Apokalypse ins neue Potenzial des Cyborgs umschlagen könnte, weil dieser auch Widerstand gegen die totalitären Systeme leistet, die ihn als »illegitimate Offspring« ²² unterdrücken, obwohl diese Systeme als sein Ursprungsort angesehen werden können.

Vor diesem Hintergrund könnte Peter Sloterdijk den Kampf »zwischen Humanisten und Superhumanisten, Menschenfreunden und Übermenschenfreunden« ²³ als den grundlegenden Kampf der Zukunft vorhergesagt haben. Was er aber übersehen hat, ist, dass es unter den Posthumanen verschiedene Formen und Auffassungen geben kann. Meiner Meinung nach geht es hier eher darum, wie man diese vielfältigen Posthumanen über die Dichotomie von menschlich und nicht-menschlich hinweg ontologisch positioniert. Denn diese Posthumanen könnten freundlich oder feindlich mit den Menschen umgehen, je nach unseren Einstellungen. ²⁴

Dabei kann der kritische Posthumanismus entweder durch die erneuerte Definition des Nicht-Menschen das humanistische Erbe als ein in seiner ursprünglichen Zielsetzung relativiertes Projekt aufheben oder das Potenzial des Posthumanen als das neue Denkparadigma erhellen. Dafür braucht man ein neues Konzept, neue Regeln, die Bereitschaft für das Verstehen der neuen Daseinsform usw. Vor allem braucht man ein neues Narrativ: Wie das Konzept des Humanismus einst in Shakespeare ein Paradigma fand, ²⁵ so könnte auch das ontologische Konzept des Nicht-Humanen durch ein neues Narrativ mitgeprägt werden. In der narrativen Auseinandersetzung mit der humanistischen Ideologie und ihrem Wertesystem kann das Bild des Menschen als eines posthumanen jenseits der humanistischen Alternative von menschlich oder nichtmenschlich vorgestellt werden. Der auf diesen Gedanken kommende Posthumanismus kann zu einer Herausforderung für den Humanismus werden, sofern er sich mit dessen über 500jähriger Tradition auseinandersetzt.

Diese Art eines narrativen Modells könnte im Roman von Christian Kracht *Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten* (2008) eine Anregung finden. Denn in diesem Roman zeichnet sich das Ende der westlichen Zivilisation bzw. der Menschheitsgeschichte ab und zugleich die erzählerische Möglichkeit einer neuen historischen Phase. Im Folgenden wird der posthumanistischen Imagination von Kracht nachgegangen.

Die posthumane Welt und Ästhetik in Krachts Roman

Verswinden als Übergangsprozess. – Christian Krachts Roman *Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten*²⁶ geht als eine Art Alternativweltgeschichte von der Annahme aus, dass Lenin 1917 in der Schweiz nicht den Zug nach Sankt Petersburg genommen habe, sondern die bolschewistische Revolution in der Schweiz ausgebrochen und vollendet worden sei. Unter diesen Voraussetzungen ist die europäische Geschichte komplett anders verlaufen: Die Schweiz hat eine Schweizer Sowjet Republik (genannt SSR) gegründet und ist nun eine Weltmacht, die im Norden Krieg gegen deutsche Faschisten und Engländer führt. Der Krieg dauert schon fast 100 Jahre an, und die Hoffnung der SSR ist, mittels einer kommunistischen Weltrevolution ein utopisches menschliches Land zu errichten, das Antisemitismus, Sexismus, Rassismus überwindet und eine »nie gekannte Gleichheit« (*IW*, 77) verwirklicht.

In der Geschichte, die Kracht auf diese Weise neu schreibt, wird die Realisierbarkeit der sozialistischen Revolution und der utopischen Vision der menschlichen Geschichte unter anderen Bedingungen als der historischen Realität durchgespielt: Die Hoffnung auf die Weltrevolution und die Verzweiflung angesichts der Probleme, der Glaube an die europäische Zivilisation und der Verrat an ihr, die Illusion der Menschlichkeit und ihre Zerstörung selbst werden durch die Erfahrungen des Ich-Erzählers berichtet.

Insofern schließt dieser Roman an die beiden früheren Bücher Krachts an, doch gibt es auch wichtige Unterschiede: Während in den beiden früheren Romanen, *Faserland* (1995) und *1979* (2001), die Erwartung der Utopie scheitert und in der Dystopie endet, ist im dritten Roman eher das Apokalyptische aufgehoben, und es entsteht eine neue Welt nach dem Verschwinden der menschlichen, vor allem der europäischen Geschichte. In dieser neuen Welt kommt der Ich-Erzähler an, desillusioniert von allen idealen Bildern des Humanismus. Hier geht es um diese postutopische und posthumanistische Welt, die nach der Abschaffung der Utopiegläubigkeit und westlichen humanistischen Disposition anbricht. Was nun passiert hier mit dem Ich-Erzähler?

Der Ich-Erzähler kommt eigentlich aus einer der afrikanischen Kolonien der SSR, wo »gute Soldaten und Offiziere für den Schweizer Krieg« (*IW*, 55) rekrutiert werden. Nun ist er als Schweizer Offizier und Kommissar in der SSR beauftragt, den Parteiobersten Brazhinsky zu verhaften, der als polnisch-jüdischer Revolutionsoffizier und Arzt früher die »Hoffnung der SSR« war und nun eine Gefahr für die SSR geworden ist (*IW*, 41). Der Ich-Erzähler wird zuerst an die Divisionärin Favre verwiesen, um Brazhinskys Spur aufzunehmen. Er wird von ihr informiert, dass Brazhinsky nun im Réduit

ist, das als »das Jahrhundertwerk der Schweizer – Kern, Nährboden und Ausdruck ihrer Existenz« (*JW*, 98) bekannt ist.

Der Weg zu Brazhinsky wird mehrmals durch Erinnerungsfetzen des Protagonisten unterbrochen: seine Hoffnung auf die Weltrevolution und Zivilisation der SSR, die militärische Ausbildung in der Jugendzeit, der Tod der Brüder für den »gerechten Krieg« usw. Schließlich gelangt er zu dem massiv befestigten Réduit, wo Brazhinsky sich aufhalten soll. Dort trifft er auch auf ihn, aber es gelingt ihm nicht, ihn zu verhaften. Vielmehr erfährt er von Brazhinsky, dass es weder das Revolutionskomitee noch das Réduit gebe. Seiner Aussage nach hat »das Réduit [...] sich verselbständigt« (*JW*, 109) und ist autonom geworden. Langsam lernt der Protagonist zu erkennen, dass der Geist der Revolution zu einem leeren Mechanismus des Kriegs degeneriert ist. Des Weiteren erfährt er auch, dass das Réduit eine Leere ist und alles, was er geglaubt hat, nur Propaganda: »Das Bombastische des Réduits ist ein magisches Ritual [...] ein leeres Ritual. Es war immer leer, es wird immer leer sein.« (*JW*, 127)

Also gibt es kein Réduit, kein sinnvolles Zentrum. Es verbleibt nur der Mechanismus, der den weiteren Krieg steuert, sowie der Kommunismus im (Nach-)Stalinismus in der Realität.

Am Ende entlarvt Brazhinsky die Identifikation des Ich-Erzählers als Schweizer Offizier selbst als eine Fälschung: »Ihre Erinnerungen sind nicht echt, nicht das, was wir als echt bezeichnen. Man hat Sie seit Ihrer Jugend einer Gehirnwäsche unterzogen.« (*JW*, 127) Und weiter: »Sie sind ein Sklave, Kommissär, begreifen Sie das? Sie sind ein Sklave der Schweiz, geboren, gedrillt und gemacht. Sie und Ihr Volk sind Kanonenfutter, Roboter, mehr nicht.« (*JW*, 128)

Dadurch bricht alle idealistische Sinngebung, die der Ich-Erzähler für sicher gehalten hatte, in sich zusammen, ebenso seine Hoffnung: Es gibt kein Réduit, kein utopisches humanistisches Land, kein sinnvolles festes Ich. Die utopische Vision des Ich-Erzählers schlägt in die »Maschinerie des Kriegs« (*JW*, 111) um. Es wiederholt sich nur die Herrschaftsstruktur der Geschichte, egal in welchem alternativen Weltsystem: »Die weissen Affen ohne Fell beherrschen die schwarzen Affen ohne Fell.« (*JW*, 128)

Unter den Voraussetzungen von Krachts Alternativgeschichte gerät die kommunistische Revolution ins Stocken, und die utopische Vision kehrt sich genau in ihr Gegenteil um. So lange die menschliche Geschichte auch fortschreitet, es wird sich immer wieder die gleiche Struktur wiederholen, in der die eine Seite die andere unterdrückt, ausbeutet, opfert. In diesem Sinne ist die SSR »keineswegs ein politisches und soziales Gegenmodell zur Moderne«,²⁷ sondern steht in der Kontinuität der modernen Geschichte und wiederholt damit die Fehler der europäischen Vergangenheit, und die menschliche Geschichte wird wieder in der Katastrophe enden.

Am Ende des Romans verschwindet fast alles: Das Réduit wird von deutschen Luftschiffen bombardiert, ganz Europa steht in »infernalischen, monströsen« (IW, 132) Flammen, Brazhinsky bricht zusammen, der Ich-Erzähler verlässt das Réduit und Europa. Alle urbanen Räume und Manifestationen von Zivilisation, die man seit der Moderne entworfen hat, zerfallen »im gelben Staub« (IW, 149). Nur die wilde Natur wächst unaufhaltsam. Hier scheint sich die Sichtweise derjenigen zu bestätigen, die den Zustand »nach dem Ende der menschlichen Geschichte« als etwas rein Negatives ansehen. Für Krachts Roman ist diese Lesart jedoch voreilig.

Wenn man aufmerksam beobachtet, was verschwindet und was bleibt, kann man die von dem Autor vorgestellte Welt nach der menschlichen Geschichte zumindest erschließen: Was verschwindet, ist die sinnstiftende Menschlichkeit, der Glaube an das humanistische Ideal und die Menschen selbst. Was bleibt und sich erneuert, ist die urwüchsige Natur, Sonne und Schatten, ja, eine menschenleere Welt und ein im Gras friedlich sitzender »Hase«, wie der Autor in seinem Motto nach D. H. Lawrences *Women in Love* (1920) zitiert hat.²⁸ Bemerkenswert ist, dass er diese menschenleere Welt als »beautiful clean« bezeichnet. Auf dieser freien Fläche müssen die Menschen eine neue Standortbestimmung vornehmen. Die leere Welt ist in erster Linie als eine postutopische und posthumanistische zu verstehen, weil sie auf den Untergang der Utopiegläubigkeit und auch der europäischen menschlichen Geschichte folgt. Es scheint eine »neue Zeit« (IW, 138) zu sein, die im Roman ohne bestimmte Bezugspunkte angedeutet wird. Im Folgenden wird dargelegt, wie die posthumanistische Welt bei Kracht aussieht und wie der Ich-Erzähler, der gerade in dieser Welt ankommt, als »sein neues Menschengeschlecht« (IW, 78) modifiziert wird.

Die neue Welt, menschenleer und »beautiful clean«. – Erwacht von seiner Illusion der utopischen Menschlichkeit, lässt der Ich-Erzähler das verbrennende Europa hinter sich und schreitet nach Süden. Wie die Protagonisten in vielen apokalyptischen Filmen entkommt er der Katastrophe und begibt sich auf den Weg in die Heimat. Er wirft den Soldatenmantel und die Rauchsprache, die als Hochtechnologie gilt, weg. Je weiter er nach Süden kommt, desto weitgehender fühlt er sich befreit von allen Menschlichkeitsidealen und den Einflüssen der Zivilisation.

Die posthumane Welt, die der Ich-Erzähler betritt, sieht zuerst wie eine Naturwelt aus, als ob die bisherige Zivilisation zugrunde gegangen wäre. Auch wirkt sie scheinhaft, flüchtig, als wären Temporalität und Kausalität, die von der humanistischen Realität verfasst worden waren, außer Kraft gesetzt. Allerdings wird diese Welt, die wie eine Gegenwelt zur vormalig dargestellten wirkt, nur vom Ich-Erzähler beschrieben. Deswegen kann sie auch als eine

unrealistische Fantasiewelt des Ich aufgefasst werden, doch macht diese Welt das posthumanistische Leben im Horizont des Möglichen sichtbar.

Hier wandert der Ich-Erzähler in der Natur ohne Zweck und Ziel und entdeckt die Welt neu hinter der Illusion, die vom Humanismus errichtet worden war: Die Natur wird nicht mehr dem überwältigenden Blick unterworfen, sondern unterliegt nur der sinnlichen Wahrnehmung und bekommt dadurch ihren eigenen Wert und ihr Ziel zurück. Somit bricht der Protagonist ganz und gar mit dem metaphysischen Wertsystem und kann den Kontakt zur Erde und zu anderen Lebewesen wieder beleben.

In dieser Schilderung sieht die posthumane Welt archaisch und friedlich aus. Die Lesart ist jedoch oberflächlich, weil bei Kracht die Naturwelt eine ironische Gestalt annimmt, sowohl utopisch als auch dystopisch. Diese Zweiseitigkeit versteckt sich auch in der ästhetischen Überbietung der posthumanen Welt.

So kann man etwa auf die Attribute, die diese Welt und Akteure kennzeichnen, aufmerksam machen: Eine »beautiful clean« world, eine blonde Frau, die plötzlich erscheint und verschwindet, und die blauen Augen des Protagonisten scheinen ohne Bezugspunkte aufzutauchen. Aber diese farbliche Konstellation könnte auch andere Assoziationen und Konnotationen wecken, z.B. die NS-Vorstellung des perfekten Deutschen mit blonden Haaren und blauen Augen. Was würde diese Assoziation für den Roman bedeuten? Wenn man Krachts Text in diesem Kontext liest, spürt man schon, dass der »beautiful clean« Welt plötzlich eine andere Bedeutung zukommen könnte, die an die Rassenpolitik der Nazis und das Ideal ethnischer »Sauberkeit« denken lässt. Vor diesem Hintergrund erinnert das friedliche, glückliche Weltbild, bezogen auf das totalitäre System, plötzlich an die grausame menschliche Geschichte.

Allerdings sind die genannten Farben bei Kracht mit einer anderen Semantik belegt: Vor allem werden die blauen Augen der Erzählers »ultramarin« genannt und mit der Farbe des Meeres verglichen. In diesem Kontext könnten die blauen Augen ein Zeichen für das mimetische Vermögen des Protagonisten sein, der Natur ähnlich zu werden, also ein Hinweis auf seine Rückkehr zum naturhaften einfachen Leben ohne Technik und Zivilisation. Doch auch diese Erklärung ist nicht ganz überzeugend, weil die blaue Augenfarbe des Protagonisten kein natürliches Phänomen ist, sondern als Folge einer technischen Manipulation angesehen werden kann.

Ausgehend davon, dass der Protagonist diese »sonderbare Farbe« (*IW*, 139) eher später erworben hat und er »ein angenehmes elektrisches Kribbeln auf der Haut« (*IW*, 139) spürt, kann man wohl vermuten, dass sie sich aus einer technischen Manipulation ergeben hat. Wie Brazhinsky aufgedeckt hat, ist der Protagonist »geboren, gedrillt und gemacht«, vor allem in seiner

Jugendzeit. Damit sind die blauen Augen ein Zeichen der seinem Körper einverleibten Technik, also des Transhumanen. Nach Haraway kann man sagen, dass er als ein Cyborg wiedergeboren ist, zusammengesetzt mit dem Nicht-Menschlichen.²⁹

In dieser Hinsicht sieht die posthumanistische Welt wieder ganz anders aus: Die friedlich erscheinende naturhafte Welt könnte nur eine Scheinwelt sein, die auf ihrer Rückseite mit technischen Errungenschaften durchsetzt ist.

Daher lässt sich vielleicht annehmen, dass das Auftreten des ›Transhumanen‹ die Menschheit in eine unmenschliche Situation drängen und ein neues »Idiom des Kriegs« (*IW*, 138) veranlassen könnte. Andererseits kann man vermuten, dass diese Cyborgisierung als verstärkte Menschenleistung gelten und eine verbesserte Welt hervorbringen könnte. Doch übersehen diese Gedanken erstens das Nicht-Menschliche und wurzeln zweitens immer noch in der humanistischen Menschenerklärung, die die oppositionelle dualistische Struktur der Existenz errichtet hat: Sie gehen von einer Grenze zwischen dem Menschlichen und dem Nicht-Menschlichen aus, das etwa das Tier, die Natur und die Technik umfasst.

Wie Kracht in *Metan* (2007) geäußert hat, nimmt er eine kritische Haltung gegenüber dem Humanismus ein, der den ›Nicht-Menschen‹ aus dem Menschlichen ausgeschlossen und zum ›Unmenschlichen‹ erklärt hat,³⁰ und auch gegenüber den Technokraten, die den Transhumanen nur als »Menschenüberwinder« utopisch betrachten: »Größte Sehnsucht der neuen Technokraten ist es, eine eruptive Steigerung der Intelligenz am eigenen Körper zu erfahren. Deshalb ist es gerade unter den Menschenüberwindern so beliebt, sich kurz vor Eintreten der Hirntodes schockfrieren zu lassen, mit Hilfe der sogenannten angewandten Kryonik.«³¹

An dieser Stellungnahme lässt sich erkennen, dass Kracht deutlich Distanz zum anthropozentrischen Humanismus wahrt, auch zur utopischen Sichtweise des Transhumanismus. Jedoch ist zu bemerken, dass er offen ist gegenüber dem Nicht-Menschlichen.

Was den Roman betrifft, ist der Protagonist zwar ein Transhumaner, aber nicht im Sinne der Verstärkung des Menschen und auch nicht in Form einer unmenschlichen Menschmaschine. Vielmehr ist er, um es mit Haraway zu sagen, als »illegitimate offspring«³² des totalitären Systems wie ein Experimentierobjekt gemacht worden, und seine Daseinsform ist die eines aus Menschlichem und Nicht-Menschlichem zusammengesetzten Hybriden, dem die menschliche Einheitlichkeit wesentlich abgeht. In seiner Daseinsform vollzieht sich die Befreiung des Nichtmenschen vom humanistischen Wertesystem, und zugleich fungiert das Nicht-Menschliche als ein fester Bestandteil des ›posthumanen‹ Menschen. Aufgrund dieser Art

der Reontologisierung vermutet man nur, dass der Protagonist nicht mehr dem Humanen dient, sondern seinerseits eine Herausforderung für die Menschen darstellen könnte. Jedoch weiß man nicht, ob er antihumanistisch oder unmenschlich oder noch menschlicher ist. Insofern kaschiert die posthumane Welt auch viele Spannungen.

In Krachts ironischer Figurenzeichnung schimmert das Wesen des Nicht-Menschlichen bzw. dessen Narrativität durch. Im Folgenden gehe ich mittels einer Figurenanalyse auf die Vielfältigkeit des Posthumanen im Roman ein.

Der Mensch nach dem Menschen. – Letztlich wird gefragt: Was ist das posthumane Ich? Auf diese Frage kann man mit der Figurenanalyse antworten. An allen Hauptfiguren des Romans von Kracht sind mehr oder weniger deutliche Zeichen des Posthumanen erkennbar.

Da ist z.B. Favre, sie legt die Fährte, die den Ich-Erzähler zu Brazhinsky führt. Sie könnte ein technisch ergänzter Mensch wie ein Cyborg sein, sie gibt dem Protagonisten wichtige Informationen und verschwindet spurlos: »Ihr Nacken roch nach Metall. [...] Neben ihrer Achselhöhle war eine Steckdose in die Haut eingelassen, wie die Schnauze eines Schweins.« (IW, 45f.)

Vor allem zeigt sich Favres posthumane Daseinsform als »a material-informational entity«, wie Hayles sie als die Grundform des posthumanen Subjekts definiert hat³³: Über sie ist nicht nur das geschriebene Wort an Brazhinsky vermittelt worden, sondern sie kann auch dem Ich-Erzähler die Information in Bildern zeigen, die wie ein Hologramm projiziert werden: »Ich sah plötzlich etwas vor mir im Raum, sehr konkret, fast projiziert. Favre und Brazhinsky und ein dunkler Mwana [in Luganda-Sprache: Kind], vielleicht fünf, sechs Jahre alt.« (IW, 41)

Zu ihren hochtechnischen Fähigkeiten kann man auch die drahtlose Kommunikation zählen, die auf dem gesprochenen Wort basiert. Hingegen wendet sie sich von der Schriftkultur ab und hält die drahtlose Kommunikation für einen evolutionären Fortschritt gegenüber der Schrift. Dadurch wird erkennbar, dass sie weit von der humanistischen Tradition und Kultur entfernt ist. Das ist auch ein Zeichen für das Ende des Humanismus im Sinne von Sloterdijk, weil der Humanismus nur über die Schriftlichkeit leben kann.³⁴ Zugleich deutet Favre an, dass mit dieser neuen hochtechnisierten Kultur ein neuer Mensch entsteht. Also kann sie als ein Vorzeichen für diesen neuen Menschen und die neue Zeit verstanden werden.

Auch Brazhinsky hat eine Steckdose neben seiner Achselhöhle (vgl. IW, 129). Daher kann man vermuten, dass auch er als einer der technisch ergänzten Transhumanen anzusehen ist. Brazhinsky mutet einerseits sehr mechanisch an, »wie eine Maschine, wie eine sonderbare Apparatur, ein Schweizer Uhrwerk« (IW, 116), andererseits aber auch menschlich, als »jener

altruistische« Arzt und »Skeptiker« (*IW*, 116), der am Menschlichkeitsideal der SSR zweifelt. Diese Zweiseitigkeit spiegelt sich vor allem in der Abgeklärtheit seines Denkens wider, die zwar beweist, dass er das höchste Niveau der Erkenntnis erreicht hat, dass seine Rationalität dabei aber mechanistisch geworden ist. Das zeigt sich in einer Vervollkommnung der menschlichen Vernunft, die dabei aber als kalte Vernunft funktioniert.

So ist Brazhinsky etwa insofern desillusioniert, als er den Revolutionsgeist der SSR als eine dem Mechanismus des Kriegs verfallene Leere kritisiert, aber er bleibt von seinem eigenen utopischen Denken verblendet und nimmt für seinen Glauben sogar einen Mord in Kauf: Er wollte »eine neue Welt« aus »einleml Judelnl, einleml Frau und einleml Schwarzelnl« bilden (*IW*, 124), den Vertretern dreier Gruppen, die vom westlichen Moderne-Projekt unterdrückt und ausgeschlossen sind. Diese Idee kann selbst als humanistisch legitim begriffen werden, aber Brazhinsky wiederholt die Fehler der Menschheitsgeschichte, wenn er für die eigene Zielsetzung das Andere zurückdrängt, ausschließt und opfert.³⁵ Also erschießt Brazhinsky die zwei Rotgardisten, die vom Protagonisten zu seiner Verfolgung geschickt wurden, und rechtfertigt den Mord im Namen des Friedens: »Der Tod eines einzelnen ist nichts im Kosmos, weniger als nichts. Wir dürfen die Gelegenheit, einen wirklichen Frieden zu erreichen, nicht [...] verspielen.« (*IW*, 126) So gesehen, ist er kein Posthumaner im kritischen Sinne. Er glaubt an »eine neue Welt«, aber dieser Glaube kann aus der Welt ein riesiges Schlachthaus machen. Also dient Brazhinskys Transhumanität dazu, die Menschenleistung zu verstärken, wie die Technokraten utopisch wünschen, nicht dazu, das Nicht-Menschliche ontologisch anzuerkennen.

Ganz anders als Brazhinsky zeigt der Protagonist wesentliche Zeichen des Posthumanen. Er ist der Ich-Erzähler, der die Geschichte bis zum Ende erzählt und dennoch keinen Namen trägt, wodurch der Autor ihm eine feste Identität als Mensch verweigert. Vielmehr erkennt man, dass sich sein Körper und seine Gedanken immer wieder im Prozess des Wandels befinden.

Schwarze Haut und blaue Augen kennzeichnen den Protagonisten. Diese seltsame leibliche Konstruktion scheint zuerst anzudeuten, dass er die ethnische Eigenschaft der Weißen und Schwarzen in sich vereint. Doch kommt diese Augenfarbe nicht von seiner Abstammung, sondern von einer Heterogenität seines Wesens: Ursprünglich wurde er in einem kleinen Dorf in Südafrika geboren, einer Kolonie der SSR, und als Letztgeborener wurde er für die militärische Ausbildung zuerst in die Hauptstadt und dann in die Schweiz geschickt. Er war begeistert von der idealisierten Menschlichkeitsidee der SSR und wollte ein schweizerischer Offizier sein. Obwohl er sich herzlich gewünscht hat, ein Schweizer zu werden, scheint diese Verwandlung nicht ganz erfolgreich vor sich zu gehen. Zwar versteht er sich als ganz identisch mit dem

Schweizer Kommissar, doch fühlt er sich ab und zu fremd und unheimlich: »Manchmal fühlte ich mich, als sei ich in einer Art Ei aufgewachsen. [...] In meinen giftigen Träumen sah ich allerdings oft das Glas mit der Heuschrecke zerspringen, fühlte die Kälte der Stethoskopscheibe auf der Haut an meiner linken Brust, dort wo kein Herz verborgen lag. Es schüttelte mich am ganzen Leib, ein Gefühl der Übelkeit überkam mich stets, es war, als würde etwas aus mir geboren, als ob sich etwas abspaltete oder abschälte, es war wie eine Häutung von innen.« (IW, 61)

Diese Szene, in der das unaufhörlich sich abspaltende und verwandelnde Ich beschrieben ist, erinnert an Ridley Scotts Film *Alien* (1979) und zeigt im Traum, wie problematisch der Identitätsübergang vom afrikanischen Mwana zu einem schwarzen schweizerischen Offizier ist. Obwohl als Traum geschildert, kann man diese kalte und genaue Darstellung nicht einfach für etwas Unwirkliches halten. Vielmehr bringen Wörter wie »Glas mit der Heuschrecke« oder »die Kälte der Stethoskopscheibe«, »abspalten«, »abschälen«, »Häutung« usw. den Eindruck hervor, dass der Protagonist einmal in seinem Leben wirklich als Gegenstand eines Experiments behandelt wurde.

Bemerkenswert ist, dass dem Ich-Erzähler die Tatsache, dass sein Herz nicht unter der linken Brust verborgen ist, das unheimlich fremde Gefühl erzeugt, »als würde etwas aus ihm geboren, als ob sich etwas abspaltete oder abschälte, es war wie eine Häutung von innen« (IW, 61). In dieser Darstellung kann man in ihm das Andere oder das Ungeheure, also das Nicht-Menschliche, metaphorisch spüren.

Doch handelt es sich bei dieser Szene nicht um eine Metapher für das Ungeheure. Vielmehr hat dieses Gefühl des Ich-Erzählers einen Bezug zur Realität: Die Kindheit des Ich-Erzählers wird zwar fragmentarisch und rätselhaft geschildert, aber es lässt sich trotzdem folgern, dass er während der militärischen Ausbildungszeit psychisch und körperlich manipuliert worden ist. So nimmt er z.B. jeden Tag eine Tablette, die »Vitamin D« genannt wird, und nun verändert sich seine Augenfarbe *poco a poco* von braun zu blau. Später antwortet er auf die Frage nach dieser Veränderung: »[D]as ist neu. Etwas geschieht.« (IW, 139)

Nach dieser kleinen Skizze kann man wohl vermuten, dass die neue Augenfarbe durch einen technischen Prozess, etwa Gen-Manipulation, hervorgebracht worden ist. In dem Sinne ist der Protagonist ein Transhumaner wie Brazhinsky, zugleich aber ist er anders als Brazhinsky: Bei diesem führte die Technik zu einer »ruptiven Steigerung der Intelligenz, weshalb sie mit einer utopischen Verheißung zu tun hat. Hingegen wird in der Gestalt des Ich die Zusammenschließung des Menschlichen und des Nicht-Menschlichen ontologisch beobachtet. Der Protagonist ist ein Beispiel dafür, wie ein Posthumaner unabhängig von irgendeinem humanistischen Glauben

dargestellt wird. Soweit ist der Protagonist ein Hybride und Cyborg, weil in ihm deutlich »transgressed boundaries«³⁶ zwischen dem Menschlichen und dem Nicht-Menschlichen festzustellen sind.

Man könnte versucht sein, ihn wegen dieses ›Boundary Breakdown‹ nicht mehr ohne Weiteres der Menschen-Kategorie zuzuordnen: Die seltsame Konstruktion von blauen Augen und schwarzer Haut unterstreicht die Differenz zu einem gebürtigen Schweizer und erzeugt den Eindruck, dass der Protagonist weder ein Schwarzer noch ein Weißer ist. Vielmehr prägen sich in dieser Hybridität die »uncanny syntheses«³⁷ aus, die sich aus der Aufnahme der technischen biologischen Faktoren ergeben, wobei das Ich, die Grenze zwischen festen Identifikationen überschreitend, rekonstruiert wird. Diese hybridisierte Daseinsform, die zugleich heterogene Spuren beinhaltet, ermöglicht die Offenheit des Ich, in dem die oppositionelle Gegenüberstellung von Schwarz und Weiß, dem Eigenen und dem Fremden oder dem Menschen und dem Nicht-Menschen annulliert wird.

Die unheimliche Metamorphose des Protagonisten erreicht ihren Höhepunkt darin, dass sein Herz nicht auf der linken, sondern auf der rechten Seite liegt. Das unterscheidet ihn wieder von allen normalen Menschen. Offensichtlich geht es hier nicht um die Anormalität, sondern handelt es sich darum, dass eine Abweichung in Erscheinung tritt, die keine bestehende Kategorie des Menschen umfassen kann. Insofern ließe sich in der Figur des Protagonisten das Zeichen des Nicht-Menschen erkennen. Dadurch wird die Geschichte des Ich als ein Narrativ lesbar, wie das Nicht-Menschliche in der Auseinandersetzung mit dem menschlichen Wertesystem empfunden und dargestellt werden kann.

Diese Konstellation wird in der Konfrontation des Ich-Erzählers mit Brazhinsky noch deutlich erkennbar: Beide sind zwar Posthumane, bei Brazhinsky jedoch hat die menschliche Selbsterkenntnis katastrophale Folgen: Er sticht sich wegen der Selbsttäuschung mit einer Ahle die Augen aus, wie Ödipus, und bricht zusammen, »als habe man den Stecker aus einer Maschine gezogen.« (IW, 131) Hier zeigt sich das Ende der kalten Vernunft. Hingegen lernt das Erzähler-Ich sowohl den Utopismus der SSR als auch seine Identität als eine Täuschung zu erkennen, doch die Enttäuschung überwältigt ihn nicht. Als ob er keine tiefen Emotionen hätte, begibt er sich ohne große Aufregung auf seinen nächsten Weg. Zugleich erwachen seine technischen blauen Augen. Wie erwähnt, signalisiert das, dass er als Cyborg wiedergeboren ist. Anders als Brazhinsky ist seine Transformation als ein Erwachen der Nichtmenschlichkeit zu verstehen.

Dank der Reontologisierung wird in der Weltanschauung des Protagonisten die ›Trennbarkeit zwischen menschlicher und nicht-menschlicher Welt‹ aufgehoben. Er wandelt sich ständig und verbindet sich mit anderen Wesen.

In dieser Hinsicht hat der von Kracht dargestellte künftige Mensch kein festes Ich, kein Subjekt, wie es im Rahmen des Humanismus ausgedacht worden ist. Sondern er lässt sich eher als ein Hybrid von Technik, Natur und Mensch ansehen und zeigt dadurch eine neue ontologische Richtung im Sinne eines posthumanen Menschbildes.

Der Anbruch dieser Menschenform bedeutet keinesfalls ein Ende der Geschichte. Denn der Protagonist schreibt auch die Geschichte dieser ›neuen Zeit‹ und neuen Welt, aber in anderer Sprache: »Ich schrieb Wörter, Sätze, ganze Bücher in die Landschaft hinein – die Geschichte der Honigameisen, die Enzyklopädie der Füchse, das Geblüt der Welt, die unterirdischen Ströme, das tief vibrierende, geräuschlose Summen der unbekanntes Vergangenheit und der darin auftauchenden Zukunft. Ich notierte nicht mit Tusche, sondern mit Schrift, mit den Morphemen der Erde.« (JW, 144)

Bei dieser Geschichte handelt es sich nicht nur um die der Menschen, sondern um die der Anderen, der vielen kleineren Tiere und der Natur, die mittels der Technik von einem viel genaueren und sachlicheren Blick sorgfältig beobachtet werden. Daher klingt die künftige Geschichte vielfältiger, vor allem viel feiner als die auf den Menschen begrenzte Geschichte.

Jedoch kann man hier auch eine leise Ironie spüren, wenn man bedenkt, dass diese Sichtweise von dem Blick der technisch manipulierten ›blauen‹ Augen abhängig ist. Wie erwähnt, enthalten diese blauen Augen einen großen semantischen Spielraum: Sie können ebenso als Produkt eines totalitären Systems ähnlich des Nationalsozialismus verstanden werden wie auch als Zeichen der Befreiung des Nichtmenschlichen. Zudem gibt diese genaue Beobachtung auch Anlass zu bedenken, dass der technisierte Blick unbekanntes Gefahren heraufbeschwören könnte. In diesem Sinn kann Krachts posthumane Welt zwischen utopischer Vision und Gegenutopie vibrieren. Dieser Eindruck wird vom letzten Satz des Ich-Erzählers intensiviert: »Ndafika. Ndakondwa«, also: »Ich komme, ich bin glücklich«, aber er sagt zugleich: »und die blauen Augen unserer Revolution brannten mit der notwendigen Grausamkeit.« (JW, 147)

Vielleicht deutet dieser Satz an, dass die Befreiung des Nichtmenschlichen wieder in eine Konterrevolution, eine Grausamkeit umschlagen könnte. Davon ausgehend fragt man sich, ob die posthumane Welt bei Kracht ebenso katastrophal sein könnte wie der Verlauf der menschlichen Geschichte. Jedoch weiß man noch nicht, wie die posthumane Welt bei Kracht endet. Er hat gerade ein erstes Kapitel nach dem Ende der menschlichen Geschichte geschrieben.

Anmerkungen

- 1 Sophokles, *Antigone*. Griechisch/Deutsch, übersetzt und hg. von N. Zink, Stuttgart 1999, Verse 331–333.
- 2 Vgl. Gernot Böhme, *Der letzte Mensch als Übermensch*, in: Andrea Dietrich, Julia Draganovic, Justus H. Ulbricht (Hg.), *Übermensch. Kolloquium des Kollegs Friedrich Nietzsche der Stiftung Weimarer Klassik*, Weimar 2003, 152–161, hier 155.
- 3 Nach Thomas Philbeck der Unterschied zwischen *Techné* und *Physis* in Aristoteles' *Nikomachischer Ethik* eindeutig in ihrem jeweiligen Ursprung begründet: Ursprung der *techné* ist der Mensch, nicht aber der Natur. Vgl. Thomas Philbeck, *Posthumanist Selfhood. Challenges to being a Conglomerate*, in: *Trans-Humanities*, 6(2013)1, Seoul, 121–134.
- 4 Stefan Herbrechter, *Posthumanismus. Eine kritische Einführung*, Darmstadt 2009, 170.
- 5 Katherine Hayles, *How We Became Posthuman*, Chicago–London 1999, 3.
- 6 Ebd., 287.
- 7 Vgl. Stefan Herbrechter, *Posthumanismus. Eine kritische Einführung*, 19.
- 8 Johannes Birgfeld, Claude D. Conter, *Morgenröte des Post-Humanismus. »Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten« und der Abschied vom Begehren*, in: dies. (Hg.), *Christian Kracht. Zu Leben und Werk*, Köln 2009, 252–269.
- 9 Peter Sloterdijk, *Regeln für den Menschenpark - Ein Antwortschreiben zu Heideggers Brief über den Humanismus*. Frankfurt/Main 1999, 42.
- 10 Stefan Herbrechter, *Posthumanismus. Eine kritische Einführung*, 32.
- 11 Vgl. Francis Fukuyama, *Our Posthuman Future*, London 2002, 171f.
- 12 Vgl. ebd., 7ff.
- 13 Vgl. Ray Kurzweil, *The Coming Merging of Mind and Machine*, in: *Scientific American Reports*, Special Edition, February 2008, 20–25.
- 14 Stefan Herbrechter, *Posthumanismus. Eine kritische Einführung*, 7.
- 15 Vgl. ebd., 52.
- 16 Siehe z.B. Bruno Latours »Actor-Network-Theory«, zitiert nach Herbrechter, *Posthumanismus. Eine kritische Einführung*, 39.
- 17 Neal Curtis, *The Inhuman*, in: *Theory, Culture & Society*, 23(2006)2-3, 434.
- 18 Als ein Beispiel für diese Wechselwirkung nennt Curtis die Relation der Seele und des Affektes. Die Seele ist das Allzumenschliche, die von den verschiedenen Elementen, also von der Außenseite (Outside) der Seele beeinflusst wird. Angenommen, dass diese Außenseite als das Nicht-Menschliche bestimmt wird, kann man glauben, dass die Seele vom Nicht-Menschlichen beeinflusst ist und beide, das Menschliche und das Nicht-Menschliche, eng miteinander verbunden sind: vgl. ebd., 435.
- 19 Donna Haraway, *A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century*, in: dies., *Simians, Cyborgs, and Women. The Reinvention of Nature*, London 1991, 149–181, hier 150.
- 20 Ebd., 149.
- 21 Ebd., 154.
- 22 Ebd., 151.
- 23 Sloterdijk, *Regeln für den Menschenpark*, 40.
- 24 In dem letzten Film *X-Men: Days of Future Past* (2014) kämpfen die Mutanten mit den Menschen auf Leben und Tod: Die Mutanten sind eigentlich nicht gegen die

- Menschen-Welt, aber das Militär verurteilt sie als unrechtmäßige Wesen und will sie eliminieren. Also lässt dieser Film ihnen, wollen sie überleben, keine andere Wahl: ein Anlass zu überlegen, in welchem Licht man als Mensch die »andere« Menschen-Form erblicken und beurteilen soll.
- 25 Herbrechter zitiert Harold Blooms Shakespeare-Interpretation (in: Bloom, *Shakespeare - The Invention of the Human*, London 1999) und macht darauf aufmerksam, dass die Werke von Shakespeare einen »humanistischen Kanon« bilden. Er ist gekennzeichnet durch die »Schöpfung essentiell »menschlicher« Personen wie Rosalind, Shylock, Jago, Lear, Macbeth, Cleopatra, und in besonderem Maße Falstaff and Hamlet, welche die »Erfindung des Humanen, die Begründung von Persönlichkeit, wie wir sie zu verstehen gelernt haben«, darstellen« (Herbrechter, *Posthumanismus. Eine kritische Einführung*, 53f).
 - 26 Zitiert nach der Ausgabe: Christian Kracht, *Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten*, München 2010, im Folgenden unter Angabe der Sigle *IW* mit jeweiliger Seitenanzahl, eingeklammert im Fließtext.
 - 27 Claude D. Conter, *Christian Krachts posthistorische Ästhetik*, in: Johannes Birgfeld, Claude D. Conter (Hg.), *Christian Kracht. Zu Leben und Werk*, Köln 2009, 24-43, hier 40.
 - 28 Vgl. Johannes Birgfeld, Claude D. Conter, *Morgenröte des Post-Humanismus*, in: ebd., 259.
 - 29 Vgl. Donna Haraway, *A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century*, 150.
 - 30 Vgl. Christian Kracht & Ingo Niermann, *Metan*, München 2007, 54.
 - 31 Ebd., 31.
 - 32 Donna Haraway, *A Cyborg Manifesto*, 151.
 - 33 Katherine Hayles, *How We Became Posthuman*, 3.
 - 34 Vgl. Sloterdijk, *Regeln für den Menschenpark*, 4-15.
 - 35 Nach Joachim Fest gehen die utopische Ideen im 20. Jahrhundert vom Nazismus bis zum nachstalin'schen Kommunismus immer von dem »Glaube[n]« aus, »dass der Mensch die Unvollkommenheit seiner Bedingungen überwinden und die Welt gleichsam neu erschaffen könne« (ders., *Der zerstörte Traum. Vom Ende des utopischen Zeitalters*, Berlin 1991, 10).
 - 36 Donna Haraway, *A Cyborg Manifesto*, 154.
 - 37 Bruce Clarke, *Posthuman Metamorphosis. Narrative and Systems*, New York 2008, 2.

Roman Halfmann
Die Sorge des Systemadministrators
Franz Kafkas Aktualität im Zeitalter der Big Data

Franz Kafka hat als Angestellter einer Versicherungsgesellschaft auf abstrakter Ebene immer wieder mit Odradeks zu tun, womit die Verunfallten gemeint sind, welche die Grenzen jeder Statistik sprengen und nicht mehr auf herkömmliche Weise in ein Muster übersetzt werden können. Kafkas Behörde, der AUVA, ist es darum zu tun, diesen Ausfall aus dem Sinngefüge *nachträglich* einzureihen und zudem *vorausgreifend* in verhütender Manier zu verhindern – womit zu Kafkas Zeit ein gesellschaftspolitisches Programm formuliert wird, welches zwar schon länger im Diskurs pendelt, sich nun aber in der Alltagswelt zu etablieren beginnt: »Die AUVA war in Habsburg das Prunkstück [...] eines Staates, in dem Krankheit und Unfall als gesellschaftsbildend gelten, weil sie, einmal als *soziale* Übel erkannt, zur Solidarität zwingen; eines Staates, [...] der »Vorsorge« betreibt und seinem immer drohenden Ruin zuvorkommt, indem er präventiv tätig wird und zur Prävention verpflichtet; und der schließlich sämtliche Individuen versichert, um sich ihrer zugleich zu versichern – der sie also allesamt in ein statistisches Feld der Normen und Abweichungen integriert.«¹ Ein schwieriges Unterfangen, denn wie ist ein Unfall, der als ein solcher per se im toten Winkel stattfindet oder diesen gar erst etabliert, mit statistischen Mitteln überhaupt zu beschreiben, wie einzuordnen – dies die Fragen, die ein soeben erst entstehender Versicherungsdiskurs sich stellt und die Kafka dann am heimischen Schreibtisch in Form seiner Schreibprojekte immer wieder künstlerisch dekliniert, um sie ins Allgemeine zu heben. Hat Kafka doch begriffen, dass die Tagesarbeit im Amt eine statistische Denkart zu entfalten beginnt,² die bald schon jeden Bereich menschlichen Lebens zutiefst prägen sollte und sich spätestens Mitte des letzten Jahrhunderts vom Staat abkoppelt und zunehmend verselbständigt; seitdem werden die Verfahren vor allem zur ökonomisch begründeten Sondierung potentieller Konsumenten genutzt, ist es in einer Marktwirtschaft doch zu einer existentiellen Notwendigkeit geworden, den Menschen als Kunden so gut wie möglich zu kennen und hierzu eine Art »Kunden-Genom«³ zu extrapolieren. Bis sich infolge des »computational turn«⁴ die faktisch gegebene Möglichkeit etabliert, Statistiken zu entwickeln, die eigentlich keine mehr sind: »Because in the era of big data, more isn't just more. More is different.«⁵ Ist in der

statistischen Untersuchung aufgrund von Stichproben das Ergebnis stets nur repräsentativ und das ab- oder ausweichende Datum daher grundsätzlich möglich, hat sich dies nun mit dem Aufkommen des Web 2.0 und mit der damit einhergehenden Verbesserung des Data-Mining entscheidend verändert. De facto verunmöglicht Big Data die Ausnahme, da kein toter Winkel mehr möglich ist – oder, je nach Wertung, nicht mehr hingenommen werden muss.

Den Beginn hiervon, wie gesagt, hat Kafka erlebt, denn durch einen außergewöhnlichen Zufall hat es ihn auf eine Arbeitsstelle versetzt, die den Paradigmenwechsel mit einleitet: »Der Unfallversicherungsjurist Kafka [...] war in eben jener epochalen Turbulenzzone aufgestellt, in der der [...] Kampf um die Verfassung der Moderne stattfand: die Zone der Vermischung zwischen Menschen, Materialien und Technologien. Hier eröffnen das Wissen und die Praktiken der industriellen Unfallversicherung einen neuartigen Wahrnehmungs- und Handlungsraum [...]. Menschen, Materialien und Technologien erscheinen hier gleichermaßen als Risiken, als Faktoren branchenspezifischer Unfallwahrscheinlichkeiten.«⁶

Diese Prämissen ernst nehmend und nebenbei einen gegenwärtig schwelenden Bezug vertiefend, in dem recht oberflächlich von »Kafkas Aktualität« die Rede geht,⁷ definieren wir für die folgende Untersuchung, dass Franz Kafka die Problemstellungen des Big-Data-Zeitalters in seinem Werk vorausdeutet und den als Umbruch bezeichneten Paradigmenwechsel unserer Gegenwart weitaus umfassender reflektiert, als viele, die sich momentan mehr oder minder lautstark zu Wort melden. – Dies wird besonders deutlich, wenn die gegenwärtigen Meinungsmacher sich über Alternativen auslassen und hierbei Konzepte anraten, die Kafka schon längst als unzureichend beschrieben hat. Gemeint ist damit nicht, um Missverständnissen vorzubeugen, eine Alternative der Art, wie sie Frank Schirmmacher vorschlägt, also ein Europa, das dem Gegebenen »Alternativsysteme« entgegenstellt.⁸ Wie sich im Verlauf der Untersuchung zeigen wird, kann dies keine Lösung sein, da erstens der Systemgedanke verbleibt und es dem »Kontrahenten« zudem jederzeit freisteht, das Alternativsystem ebenfalls zum Teil des eigenen Systems zu machen, was ja problemlos möglich wäre und die europäischen Alternativen zu Puppenhäusern degradieren würde. Nein, der Ausweg kann kein weiteres System sein.

1. Wobei in einer kritischen Darstellung möglicher Auswege sogleich die Frage vorangestellt gehört, aus welchem Grund man überhaupt der Datenerfassung entgehen wollen sollte: »Schaltet das Netz ab«, empfiehlt da der Autor Clemens Meyer, »geht in die Bibliotheken, macht auch mal die Handys aus, und schon steht die NSA auf dem Schlauch.«⁹ Alles halb so wild also? – Die Mitmenschen jedenfalls scheinen kaum Probleme damit zu haben,¹⁰ zur Verwunderung der

Experten: »Die Frage«, so etwa Tom Boellstorff, »ist nicht, ob die von der Snowden-Affäre ans Licht gezerrte staatliche Überwachung unumstritten ist (weil sie offensichtlich umstritten ist), sondern warum so viele Menschen Überwachung akzeptabel und sogar angenehm finden.«¹¹ Nun ist das Walten der Geheimdienste zum verkündeten Zwecke der Terrorbekämpfung eine sehr spezielle Facette des Diskurses, speist sich die erhöhte Akzeptanz hier wohl vor allem aus der mehr oder minder rationalen Empfindung tatsächlicher Bedrohung: So scheint einer Mehrheit die Überwachung auch der eigenen Daten das kleinere Übel zu sein. Allein, es geht an dieser Stelle um die Praxis der Datenerfassung insgesamt und studiert man die gegenwärtigen Diskurse, ist immer wieder von der Verwunderung des engagierten Individuums angesichts des Desinteresses eines Großteils der Bevölkerung zu lesen. So scheint es etwa die meisten Deutschen völlig kalt zu lassen, ob und in wie weit sie von Amazon oder Facebook ausspioniert werden: Es wird weiter eifrig gepostet, geliked und geteilt – ungeachtet sich stetig verschärfender Skandale und trotz allgegenwärtiger Mobilisierungsversuche: »Der Sieg der Passivität über die aktive Mitbestimmung ist erschütternd«, schreibt der einflussreiche Netzwerkanalytiker Jaron Lanier, der nicht zufällig 2014 mit dem Friedenspreis des Deutschen Buchhandels ausgezeichnet wurde; und weiter: »Anscheinend wollen die Verbraucher derzeit gar nicht so klug sein, wie sie – also wir alle – sein könnten. Aber die Verbraucher geben nicht nur der Oberflächlichkeit und Passivität den Vorzug, sondern sie haben auch stillschweigend eingewilligt, sich rund um die Uhr ausspionieren zu lassen.«¹² Dies führe zu dem Kuriosum, »dass viele Reaktionen auf das Erstellen von Big Data implizit nicht etwa die Aufrufe ihrer Abschaffung, sondern für ihre Ausweitung sind.«¹³ Kopfschüttelnde Spezialisten demnach, die angesichts dieser Abstimmung mit den Füßen ins Leid fallen. – Doch überwiegen nicht tatsächlich die Vorteile? Letztlich geht es doch bei dieser Big-Data-Geschichte darum, dass wirtschaftlich orientierte Unternehmen Daten sammeln, um ein auf jedes Individuum zugeschnittenes Angebot zu gestalten, welches am Ende immer noch abgelehnt werden kann: Immerhin ist die datentechnische Verortung abstrakter Natur und der Mensch weiterhin ein freies, selbstbestimmtes und authentisches Individuum. So hat der Flirt mit den Big Data letzten Endes nur Vorteile.

Nun, Kafka thematisiert infolge seiner Forschungen über Wohl und Wehe statistischer Erfassungen auch den Ignoranten – denjenigen also, der sich unbeeindruckt davon zeigt, verfolgt, ausspioniert und als Datenansammlung auf geheimnisvolle Weise mit anderen Daten korreliert zu werden. So begegnet Josef K. in dem Roman *Der Prozeß* auf dem steinigen Weg zwecks einer Begründung seiner ominösen Verhaftung der Maler Titorelli, der »wie keine andere Gestalt die Ambivalenzen in Kafkas Kunstauffassung verkörpert.«¹⁴

Obwohl die Ambivalenz bei näherer Ansicht arg zusammenschnürt, reflektiert sich doch an der alles andere als »bohemienartigen Figur«¹⁵ die Frage nach der Vitalität des Authentischen in determinierender Umgebung mit eindeutigem Ergebnis. Anfangs wird die beim Maler vom Gericht in Auftrag gegebene Kunst ausdrücklich als auf Regeln basierendes und daher rein handwerkliches Schaffen definiert; entsprechend erklärt Titorelli die Reglementierung seiner Kunst als umfassend: »Es sind nämlich für das Malen der verschiedenen Beamtengrade so verschiedene vielfache und vor allem geheime Regeln aufgestellt, daß sie überhaupt nicht außerhalb bestimmter Familien bekannt werden.«¹⁶ Titorelli lebt in einem kleinen Verschlag in direkter Nachbarschaft zu den Kanzleien, mehr noch, der Verschlag gehört im Grunde zu diesen: »Auch mein Atelier gehört eigentlich zu den Gerichtskanzleien, das Gericht hat es mir aber zur Verfügung gestellt«,¹⁷ erklärt der Maler und behauptet durch das eingeschobene »eigentlich« eine gewisse Exponiertheit, die sich im Verlauf des Kapitels aber als illusionär erweist: So können die Richter jederzeit durch eine zweite Tür den Verschlag betreten und trampeln zu diesem Zweck auf dem Bett Titorellis herum.¹⁸ Beruflich und topographisch also ist der Maler als fremdbestimmt gezeigt – doch ist dies ja nur eine Facette und letztlich hindert nichts und niemand ihn daran, eine private Authentizität auszuleben und zu bewahren. Und in der Tat, inmitten all der Festlegungen holt der Maler am Ende des Gesprächs mit Josef K. völlig überraschend für Leser und Protagonist ein Bild hervor: »Es stellte zwei schwache Bäume dar, die weit von einander entfernt im dunklen Gras standen. Im Hintergrund war ein vielfarbiger Sonnenuntergang.«¹⁹ In den vom schwindenden Licht beschienenen isoliert voneinander stehenden Bäumen mag man ein typisches *Décadence*-Motiv erkennen,²⁰ versinnbildlicht scheint hier aber vor allem eines: die künstlerische Impotenz Titorellis. Deutlich genug sind die »schwachen« Bäume vermerkt, auch noch voneinander getrennt, zudem malt Titorelli unzählige Kopien der besagten Heidelandschaft, die unter dem Bett verstaut »so mit Staub bedeckt waren, daß dieser, als ihn der Maler vom obersten Bild wegzublasen suchte, längere Zeit atemberaubend K. vor den Augen wirbelte.«²¹ Titorelli freilich sieht das anders und bezeichnet das zweite Werk als »Gegenstück« zum ersten Bild, was Josef K. bezweifelt: »Es mochte als Gegenstück beabsichtigt sein, es war aber nicht der geringste Unterschied gegenüber dem ersten Bild zu merken, hier waren die Bäume, hier das Gras und dort der Sonnenuntergang.«²²

Markanter kann totgeborene Kunst wohl kaum symbolisiert werden – und bezieht man nun noch mit ein, dass die Bilder ausgerechnet unter dem Bett verborgen sind, scheint eine künstlerische Impotenz nachgewiesen. Immerhin jedoch hat Titorelli in einem Akt selbstbestimmter Authentizität unbemerkt am Gericht vorbei jene Heidelandschaften vollbracht, womit zumindest

gedeutet werden kann, dass der Maler dem System auf künstlerische Weise zu entfliehen suchte, doch scheiterte. So bürstet Kafka die Idee einer gelingenden Kunstproduktion im Schatten des Regimes gegen den Strich; hätte man doch nach vorherrschender Meinung annehmen können, der fremdbestimmte Maler fände in seiner Freizeit in Form originärer, ja vielleicht gar genialischer Schaffenskraft einen Ausgleich: Unterm dräuenden Joch allgegenwärtiger Zensur, heißt es doch, schafft der Künstler umso gewaltiger. Stattdessen jedoch ätzt die Fremdbestimmung tief hinein ins private, authentische Dasein und hinterlässt einen impotenten Künstler, der so tief verstrickt in sein Dilemma scheint, dass er hiervon nichts mehr mitbekommt – authentisch ist da gar nichts mehr. Das ist niederschmetternd und dient doch als Kommentar auf die gegenwärtige Situation einer Überwachungsarmee, von der ein mündiger Bürger glaubt, sich getrost durch den Rückzug ins Private entziehen zu können. Wobei wir es uns nicht einfach machen können und nun also erklären, dass die erwähnte Überwachungsmechanik bereits längst damit begonnen hat, auch den privaten Raum zu übernehmen – obgleich es natürlich stimmt, geht es doch längst nicht mehr allein darum, die Linsen schärfer zu stellen, verlässt das Individuum die Wohnung und betritt den öffentlichen Raum: Digitalkameras in Spielkonsolen geben gute Überwachungssysteme inmitten der vier Wände ab und Google zeigt sich sicherlich nicht völlig grundlos an Wärmesensoren in Heizkörpern interessiert. All dies mag bedenklich sein, geht aber an unserer Problematik vorbei, da die Ignoranten letzten Endes davon ausgehen, dass stets zu trennen sein wird zwischen dem öffentlichen und dem authentischen Selbst; gleichgültig also, wie viele Kameras auf es gerichtet sind, im Kern wird es dennoch immer einen Rückzug in die Authentizität finden. Kafka aber, der die Problematik um einiges nüchterner sieht, stellt in der Figur des Kunstmalers dar, wie die Überwachungsperspektive verinnerlicht wird und dies in einer Bewegung, die Foucault mit dem Panopticon beschreiben und als »Schaffung eines bewussten und permanenten Sichtbarkeitszustandes« benennen wird, »der das automatische Funktionieren der Macht sicherstellt. Die Wirkung der Überwachung ist permanent, auch wenn ihre Durchführung sporadisch ist« [..].²³ Dieses Szenario ist spätestens heutzutage zum wiederum idealen Symbol der Big-Data-Verhältnisse geworden, mitsamt auch der Verinnerlichung des Überwachungsblicks, durch welche die Authentizität des Selbst angegriffen und sozusagen ins Scheinwerferlicht gestülpt wird. Das Individuum kann demnach durchaus die Türe schließen, ja, mit lautem Getöse gar zuschlagen, kann hin und wieder das Mobile Phone ausschalten und das Internet gleich dazu, doch kann es die überall herrschende latente Überwachungssituation nicht verdrängen. Und angesichts dieser Implikation fällt es weitaus leichter, Kafkas Maler wiederzuerkennen, dessen selbstbestimmte Authentizität im Sinne einer Originalität abgestorben ist, eben weil er, so ist zu vermuten,

die Fremdbestimmung aller anderen Ebenen seines Daseins auch ins Private hat nehmen müssen. – Weshalb es also wenig nutzt, ignoriert man die Sammelleidenschaften unterschiedlichster Unternehmen; ersprießlicher wäre es da wohl, man würde ganz aussteigen.

2. Anlässlich einer am 10. Dezember 2013 veröffentlichten Petition von 560 Schriftstellern aus 83 Ländern, die eine verbindliche internationale Konvention der digitalen Rechte fordern, erklärt der Bestsellerautor T.C. Boyle in eben diesem Sinne:

Während wir schliefen, haben die Maschinen die Welt übernommen, genau wie es die alten Science-Fiction-Filme voraussagten. Regierungen bauen und betreiben die Maschinen, und die Maschinen sammeln Daten, die immer missbraucht werden. [...] Es gibt kein Rückzugsgebiet mehr. Und es gibt kaum etwas, das wir dagegen tun können, außer auszusteigen. Surfen Sie nicht im Internet, gehen Sie nicht hinaus auf die Straße, sprechen Sie die Drohnen nicht persönlich an. Zerstören Sie einfach das Telefon und den Computer, und nehmen Sie den Hinterausgang Ihres Hauses, Ihres Apartments, Ihrer Hütte oder Ihres Schuppens, und vergraben Sie sich im Dreck. So etwas nennt man demokratische Wahl. Man nennt es auch Rückzugsgebiet.²⁴

Das ist selbstverständlich reine Provokation, denn wer möchte schon gerne in einer Höhle im Dreck vegetieren? Im Elfenbeinturm Sibylle Lewitscharoffs aber womöglich doch. – Natürlich, die 2013 gehaltenen Rede zur Eröffnung der Buch Wien dient vordringlich, dem Anlass also angemessen, einer Feier der Literatur: »Ein Leben ohne Bücher ist für mich nicht vorstellbar«, heißt es zur Freude der anwesenden Buchhändler, Verleger und Autoren, »weil sie eine innigere, tiefere Menschenkenntnis in mich senkten, als das begrenzte Leben bietet.«²⁵ So ermögliche einzig Literatur eine Reflexion über den eigenen Zustand hinaus, einen Erkenntnisgewinn konzедierend, der von keinem anderen Medium erreicht werden könne. Und doch existiere ein Autor, der einen derart »lebhaften Austausch« im Kern ersticke: »Gleichmäßig fremd und undurchdringlich sind nur die Figuren Franz Kafkas, Männer wie Frauen ebenso wie bewegliche Holzspulen oder Maulwürfe.«²⁶

Nun ist die Bezugnahme literarischer Autoren auf Kafka bekanntlich unüberschaubar, wie Sibylle Lewitscharoff selbst angibt, wenn sie nämlich erklärt, Kafka sei »einer der ganz wenigen Dichter, die dem immer wieder zwischen den Sätzen durch Auslassungen ins Dunkel stürzenden Stil der Bibel sehr nahekommen [...] Kein Wunder, daß seine Texte Kommentare mit Macht anziehen und herausfordern, Kommentare, die anzeigen, wie lebendig seine Schriften ausgelegt werden können, wie sie für jede neue Generation ein anderes geistiges Sprungbrett bieten.«²⁷ Bei Sibylle Lewitscharoff selbst

wird aus dem erwähnten geistigen Sprungbrett allerdings eine Sackgasse: »Kafka ist mein ein und alles, der alle anderen überragende Liebling, aber mit den Persönlichkeiten, die in seinen Texten aufkreuzen, lassen sich keine Unterhaltungen fortspinnen. Eine kindliche Inbeschlagnahme von Kafkas Figuren ist nicht möglich.«²⁸ Dies mutet bizarr an, immerhin definiert Lewitscharoff die Literatur vehement als Medium der Kommunikation; weshalb ist dann ausgerechnet der unkommunikativste Autor von allen ihr ausdrücklicher Liebling? Verständlicher wird dies, lesen wir die Ausführungen als hintergründig verhandelte Absatzbewegung vom postindustriellen Kapitalismus: So wird die Rede nur zum Teil von der Liebe zur Literatur grundiert, sondern vor allem vom Hass auf die Firma Amazon, »einem Monopolisten [...], der so ziemlich alles in den Schatten stellt, was Karl Marx einst über den Monopolkapitalismus schrieb.«²⁹ Hiergegen setzt Lewitscharoff ein bewusst altmodisches Programm: »Jedenfalls halte ich dem gedruckten Buch, den erstklassigen Verlagen und den Buchhändlern, die ich liebe, die Treue, schwatze vergnügt mit ihnen und lasse mich von ihnen auch gerne auf etwas hinweisen, was mir bisher entgangen ist.«³⁰ Die Parole ist offensichtlich: Der Kunstschaffende, mit den gegenwärtigen Revolutionen nicht Schritt halten wollend oder könnend, zieht sich mit dem Hinweis auf die glanzvolle Vergangenheit in den Elfenbeinturm zurück – mit Kafka als Schutzpatron der Gesellschaftsverweigerer. Dem das wiederum nicht sonderlich gefallen dürfte: Sich den Zumutungen der Gegenwart zu entziehen, das ist nämlich nicht das Kafka'sche Programm der Prosa und auch nicht der Biographie; da ist die Forschung schon weiter und hat sich vom Eremiten Kafka längst verabschiedet: »Wir haben uns den Mann als einen umfassend informierten Zeitgenossen vorzustellen«,³¹ stellt Bernd Neumann apodiktisch fest, »der eingebettet in regelmäßige Zeitungslektüre und in die Wellen »sozialer Energie«, die diese sowohl spiegelten als auch auslösten, existierte und schrieb.«³² Sicher, in seinen Phantasien sperrt auch Kafka sich in die Höhle, ein masochistisch grundiertes Negativ des Elfenbeinturms:

Oft dachte ich schon daran, daß es die beste Lebensweise für mich wäre, mit Schreibzeug und einer Lampe im innersten Raum eines ausgedehnten, abgesperrten Kellers zu sein. Das Essen brächte man mir, stellte es immer weit von meinem Raum entfernt hinter der äußersten Tür des Kellers nieder. Der Weg um das Essen, im Schlafrock, durch alle Kellergewölbe hindurch wäre mein einziger Spaziergang. Dann kehrte ich zu meinem Tisch zurück, würde langsam und mit Bedacht essen und gleich wieder zu schreiben anfangen. Was ich dann schreiben würde! Aus welchen Tiefen ich es hervorreißen würde!³³

Allein spärliche Nahrung soll von außen zugeführt werden, keine Semantik. Dieser Wunschtraum ganz im Sinne Lewitscharoffs aber ist an die Geliebte

Felice Bauer gerichtet und daher bereits auf eine bestimmte Absicht hin geschrieben: Um die Frau nämlich behutsam auf eine karge Ehe mit dem schriftstellernden Kafka vorzubereiten. Thematisiert Kafka hingegen in seinem Werk Künstlerfiguren, die sich in eben diesem Sinn vollkommen der Welt entzogen haben und nur noch für ihre Kunst leben, stellen sich unangenehme Folgen ein.

Dass der künstlerische Solipsismus zwar eine hochartifizielle Kunst ermöglicht, jedoch den Künstler selbst schwer schädigt, stellt Kafka vor allem in seinen Artisten-Texten eindrücklich dar. Man denke an das *Erste Leid* des Trapezkünstlers, welches auf der dräuenden Erkenntnis beruht, den Solipsismus bis ins Unendliche weitertreiben zu müssen. Hierzu ist genügend gesagt und ohnehin mit gesundem Menschenverstand getrost abzuleiten: Sich außerhalb jedweder gesellschaftlicher Diskurse zu verorten, das kann nicht gut gehen. Bedeutungsvoller ist da die These, die Kafka sozusagen im Vorbeigehen reflektiert, die Frage nämlich, ob eine derartige Stellung außerhalb jeder Verortung tatsächlich realistisch ist. So sitzen Kafkas Künstlerfiguren ja niemals in irgendwelchen Höhlen oder eben Türmen, nein, sie sind an denkbar ironisch konnotierten Orten zu finden, wie etwa dem Varieté. Haben sie es wiederum tatsächlich geschafft, eine Höhle zu bauen und sich ganz abzusondern, wie das Tier in *Der Bau*, scheint die eher zufällig und blindwütig sich heran grabende Feindesmacht nicht fern, eine Entdeckung und damit Aufdeckung sehr wahrscheinlich. Womit wiederum das Schicksal des Trapezkünstlers droht. Nicht Geld, nicht Lust zur Unterhaltung oder herkömmliche Leidenschaft treiben diesen wie den »normalen« Trapezkünstler in die Höhe, sondern, wie es heißt und es heißt ja nicht grundlos so, weil er nicht anders kann; »nicht aus Mutwillen«³⁴ lebe er hoch oben im Trapez, sondern weil es anders nicht möglich sei. So auch der Hungerkünstler im gleichnamigen Text, der hungert, da er keine Speise finden kann, die ihm schmeckt.³⁵ Es sind getriebene Existenzen, denen die Kunst tatsächlich lebensnotwendig ist. Doch, und hier offenbart sich die perfide Ironie Kafkas, diese genialischen Künstler werden mit Artisten verwechselt und in einen Zirkus verfrachtet, wo sie unter scheinbar ihresgleichen wirken. Die Gesellschaft, so Kafka hintersinnig, verortet die eigentlich Ortlosen: Der Elfenbeinturm ist zur Zirkuskuppel verkommen.

Indem das Dogma der Statistik auf die Ebene der Kunst ausgedehnt wird, verhandelt Kafka prosaisch und dadurch unerhört pessimistisch ihre zunehmende Säkularisierung sowie Ökonomisierung. Weshalb Sibylle Lewitscharoff sich zwar weiterhin ausmalen kann, in die Höhle Boyles abzutauchen und der modernen Welt ihren Lauf zu lassen, doch ist sie nach Kafkas Ansicht in dieser Bewegung längst erfasst – als Ortlose, was in statistischer Konsequenz wiederum einem Ort entspricht. Kafka ist daher

keinesfalls Symbolfigur der Aussteiger, sondern derjenige, der den Ausstieg in seinem Werk immer wieder als unmöglich und illusionär beschreibt. Symbol dieses Zustandes ist das Tier in *Der Bau*, ist doch der eigentümliche Bau als ortloser Ort zum reinen Selbstzweck verkommen, da sich die Kunst des Tieres in der niemals abzuschließenden Fertigstellung des Baus erschöpft. Zudem ist der Ort als ortlos ja längst enttarnt: So lauscht das Tier immer wieder dem Graben der nahenden Macht, die ihrerseits blind-zufällig gräbt, doch den Bau durch ihre Anwesenheit bereits determiniert. Auch der Außenseiter, so die Quintessenz Kafkas, ist Teil des Ganzen und damit in seiner zu Beginn sicherlich authentisch gemeinten Absetzung längst diskreditiert. Bleibt letztlich nur noch das Spiel.

3. Wenn man Big Data schon nicht ignorieren kann und sich ihm nicht zu entziehen vermag, kann man auch sein postmodernes Spielehen mit den Datensammlern treiben: »Ich halte es mit der alten Weisheit ›Verwirrung durch Vielfalt‹, die hat schon den Turmbau zu Babel zunichtegemacht: So wirr, wie ich durch die Vorschauen klicke und für meine Freunde mitbestelle, würde nicht einmal ein Logikweltmeister dahinter ein Muster entdecken. Geschweige denn ein Computeralgorithmus. / Wenn mir Amazon in bestimmten Abständen vorschlägt ›diese Artikel könnten Sie auch interessieren‹, löst das bei mir keine Schweiß-, sondern Heiterkeitsausbrüche aus.«³⁶ Indes der Ignorant bewusst im Zustand der Naivität verharret, weiß der Spieler in jeder Sekunde seines Agierens um die Tatsache, überwacht zu werden und richtet sein Handeln hiernach aus. Gemeint ist also nicht ein oberflächlich-spielerisches Agieren wie es Nadine Oberhuber im obigen, doch recht naiv gehaltenen Zitat beschreibt,³⁷ sondern die Tatsache, dass sie sich als hierüber stetig reflektierend schildert. »Manchmal«, twittet ein sich Gebbi Gibson nennender Nutzer in eben diesem Impetus, »scrobble ich etwas auf last.fm, obwohl ich eigentlich gar nicht so genau zugehört habe. Ha, eat this, Überwachungsstaat!«³⁸ Die Sentenz transportiert einen ironischen Kommentar über das eigene »irrationale Verhalten (man weiß, dass man eigentlich sparsam mit seinen Daten umgehen sollte [...])«³⁹ und die Sammelwut der Konzerne, denen man gefälschte Daten zuspießt. »Die Persiflage ist also eine doppelte: Sie betrifft ihn selbst, dessen Datenpraktiken ›braver‹ sind als sie sein sollten, aber eben auch den ›Überwachungsstaat‹, dessen Daten schlechter sind als er denkt [...]«⁴⁰ Johannes Paßmann kritisiert an dieser Einstellung die ironische Distanzierungsbewegung, aufgrund derer nicht entschieden werden könne, ob »diesem Nutzer und allen, die diesen Tweet gefagt und retweetet haben, das dabei angesprochene Problem ›ernst‹ ist oder ob es sich ›nur um einen Witz‹ handelt«⁴¹ doch ist unserer Ansicht nach diese Unbestimmtheit die tatsächliche Botschaft, nämlich spielerisch eine Ambivalenz einzuziehen

und zwischen Ernst und Witz pendelnd eine Distanzierung zu artikulieren; die jedoch nur einen scheinbar übergeordneten Standpunkt etabliert. Denn tatsächlich – und dies hat Kafka vor allem in seinen beiden letzten Romanen herausgearbeitet – geschieht das Gegenteil, da das Individuum sich infolge der Distanzierung den Verhältnissen umso nachhaltiger anpasst, ja willfährig andient.

Auf Kafkas Aktualität hinweisend erklärt Reiner Stach in diesem Sinne, die eigentliche Besonderheit und verblüffende Gegenwärtigkeit Kafkas bestehe nicht allein darin, das Wirken totalitärer Systeme darzustellen, sondern ebenso die rege Teilnahme der Unterdrückten selbst zu schildern.⁴² Stach verweist auf Kafkas Kindheit, welche von prägenden Strukturen vor allem väterlicher Unterdrückung geprägt gewesen sei, die den Erwachsenen zum Experten der Macht habe reifen lassen. Kafka habe demnach im Umgang mit seinem Vater Machtdiskurse in Form von Schuldbewusstsein und zwanghaften Minderwertigkeitsgefühlen verinnerlicht, deren künstlerische Transformation auch die gegenwärtige Problemlage abzubilden in der Lage ist: So wird Kafkas ohnehin streitbarer ›Vater-Komplex‹ zur Blaupause der gegenwärtigen gesellschaftlichen Entwicklung.

Tom Boellstorff wiederum, der in seiner Darstellung des Big-Data-Problems ebenfalls nachzuvollziehen versucht, aus welchem Grund die Menschen so bereitwillig an der eigenen Überwachung mittun, findet in Foucaults »Diskursritual des ›Geständnisses‹«⁴³ einen ebenfalls psychoanalytisch fundierten Zugang: »Das Geständnis ist eine moderne Möglichkeit, Daten zu produzieren, ein Anreiz zum Diskurs, den wir nun einen *Anreiz zur Enthüllung* nennen können.«⁴⁴ Damit etabliere sich ein gesellschaftliches Klima, in welchem »Überwachung mit Anerkennung«⁴⁵ verbunden werde und die Anerkennung vor allem auf dem Geständnis basiere, welches wiederum, nach Foucault, »auf das Christentum und die psychoanalytische Begegnung zwischen Therapeut und Patient zurückgeht.«⁴⁶ Dass die Opfer ›mitmachen‹, wie Stach dies nennt, scheint also nach Ansicht beider Deuter psychologisch begründet – eine höchst problematische Ansicht, die es sich in der einfachen Erweiterung eines individuellen Vorgangs auf gesellschaftliche Bewegungen arg einfach macht.

So fällt es schwer, die obigen Ausführungen Nadine Oberhubers und Gebbi Gibsons über das eigene Wirken innerhalb des Überwachungsdiskurses als geprägt vom Vater-Komplex und also als von einer Schädigung zu Kindeszeiten verursacht zu begreifen; auch ist hier kaum das Geständnis im Sinne Foucaults auszumachen: Beide Protagonisten agieren im Gegenteil recht emanzipiert sowie ironisch-distanziert; nun ist die ironische Haltung nur schwer mit dem notgedrungen bierernsten Prozedere des Geständnisses in Einklang zu bringen. Ganz in diesem Sinne reflektiert Stach in seiner Jugendbiographie

Kafkas über die hierarchisch strukturierte Gesellschaftsordnung, in die Kafka hineingeboren wird und in der keinerlei öffentliche Veranstaltung ohne die sichtbare Anwesenheit eines Zensors stattfindet. »Was diese ausdifferenzierte, doch starre Gesellschaftsformation am wenigstens verfrug, war jegliche soziale Unschärfe: ironische Distanz ebenso wenig wie den spielerischen Umgang mit sozialen Markierungen.«⁴⁷ Die Mittuenden also sind gänzlich unironisch – womit die Ironie in beiden Deutungen zum wirksamen Gegenmittel wird, da sie Autorität grundsätzlich nicht ernst nimmt und Macht in jeder Form aushebelt. Folgt man diesen Deutungsversuchen, müssten die Protagonisten Kafkas geprägt sein von autoritären Strukturen, denen sie gänzlich unironisch gegenüberstehen; tatsächlich müssten sie »Ewige Söhne« im Sinne Peter-André Alts sein. Und Nadine Oberhuber sowie Gebbi Gibson wiederum wären in ihrer Distanzierungsleistung das Kafka'sche Dilemma aushebelnde Rebellen. Tatsächlich aber ist alles ganz anders und die Ironiker sind alles andere als Rebellen, wie Kafka andeutet und dabei die psychologische Deutung ad absurdum führt.

Vor allem K. in *Das Schloß* ist alles andere als von Schuldgefühlen oder gar Minderwertigkeitskomplexen getrieben – was immer diese auch nun genau seien. Im Gegenteil ist K.s Initiation und letztlich Lebensmotiv als Folge einer Hybris beschrieben: So reflektiert K. inmitten eines Schneesturms über ein Kindheitserlebnis, welches von ihm in der Folge als existentiell erkannt wird; so gelingt es dem jungen K., eine Mauer zu erklettern und »das Gefühl dieses Sieges schien ihm damals für ein langes Leben einen Halt zu geben, was nicht ganz töricht gewesen war, denn jetzt nach vielen Jahren in der Schneenacht am Arm des Barnabas kam es ihm zuhülfe.«⁴⁸ – Bedeutsam ist diese Episode nicht nur, da sie die einzige direkte Reflexion über K.s Kindheit abgibt und hier einen Willen zur Eroberung andeutet, der so gar nichts mit Schuldgefühlen oder Vaterkomplexen zu schaffen hat, sondern auch und vor allem, da der Mauerbezwinger aus leerem Selbstzweck agiert: »Nur sehr wenige Jungen hatten diese Mauer schon erklettert, auch K. war es noch nicht gelungen. Nicht Neugier trieb sie dazu, der Friedhof hatte vor ihnen kein Geheimnis mehr, durch seine kleine Gittertür waren sie schon oft hineingekommen, nur die glatte hohe Mauer wollten sie bezwingen.«⁴⁹ Es geht daher allein um den Sieg, doch die herausgehobene, erkämpfte Position über den Dingen erbringt keine neuen Erkenntnisse und ist nur solange relevant, wie sie besteht. Eben dies aber ist das eigentliche Problem K.s, der im Roman stets glaubt, aufgrund seiner Außenseiterposition einen distanzierten Blick auf die wahren Verhältnisse zu haben und sich infolgedessen geradezu ironisch mit den seiner Ansicht nach unterlegenen Dorf- und Schlossbewohnern auseinandersetzt. Symbolisiert ist dies bereits in der Lüge K.s zu Beginn des Romans, ausgerechnet der Landvermesser zu sein, ein Beruf, der die distanzierte Übersicht voraussetzt. Nun hat K. auf den

ersten Blick so unrecht ja nicht: Da die anderen Protagonisten sich im Verlauf des Romans allesamt als bei weitem zu tief verstrickt in die Ereignisse zeigen, kann wohl wirklich nur ein Außenstehender die besagte Landvermessung vornehmen, also das Geflecht aus Dorf und Schloss entwirren. Allein, es geht dem erwachsenen K. letztlich wie dem Kind, da er auch hier nicht in der Lage ist, seine Position tatsächlich zu nutzen. Schlimmer noch, wird er von den Machtstrukturen eben *aufgrund* seiner angenommenen ironischen Distanz, wie wir dies nennen wollen, eingefangen und unschädlich gemacht. So bestätigt die Schloss-Behörde K.s Lüge und ernennt ihn zum Landvermesser, was K. als Kampfansage deutet,⁵⁰ doch wird er in der Folge als Gehilfe des Schullehrers verortet, verbleibt aber ironischerweise stets im niemals beglaubigten, jedoch auch nicht abgewiesenen Zustand des Landvermessers, dessen Position eben noch nicht abschließend geklärt sei, so die Behörde. K. verstrickt sich also nicht aufgrund traumatischer, also psychoanalytisch zu deutender Strukturen mit dem System, sondern weil ein nur illusorisches Überlegenheitsgefühl ihn auf perfide Weise gefügig werden lässt: K. wird vom System im Glauben gelassen, überlegen zu sein und gerade durch diese Hybris verortet; er wird zum Mitmachenden, eben weil seine Überlegenheit bestätigt wird. Dies wiederum ist exakte Beschreibung des heutzutage stattfindenden Vorgangs, nach welchem die Datensender sich in einer illusionären Wendung ins Ironische den Verhältnissen umso heftiger andienen – womit das Spiel in Ernst umschlägt und auch dieser Ausweg sich als unmöglich, ja letzten Endes gar als fatal erweist, da sich die eigentlich destruiierend wirkende Ironie, vom Ironiker unbemerkt, zum Werkzeug der Macht wandelt.

4. So manifestiert sich in Kafkas Werk der Überwachungsdiskurs weitaus vehementer als bislang angenommen und beschränkt sich nicht auf die Aussage, die Protagonisten stünden unter ständiger Beobachtung und ohnehin gehe »unentwegt von Akten die Rede«, woraus insgesamt zu schließen sei, dass »das Sammeln von Daten eine zentrale Rolle« in Kafkas Werk spiele.⁵¹ Tatsächlich dekliniert Kafka, wie gezeigt, die Konsequenzen der statistischen Methode auf vielfältige Weise und negiert so Exit-Strategien, die momentan den Diskurs beherrschen.

Ist Kafka also tatsächlich ein »Seher«? Reiner Stach immerhin folgert, ganz im Sinne unserer nun umfassender zu reflektierenden Annahme zu Beginn, die Gegenwärtigkeit Kafkas sei nicht prophetischen Ursprungs, sondern entstamme Einsichten, die der Jurist während seiner beruflichen Tätigkeit abgeleitet habe: »Er war Angestellter einer staatlichen Unfallversicherung, und er begriff sehr schnell, dass der statistische Zugriff, der für diese Branche typisch ist, etwas grundlegend Neues und Beängstigendes war.«⁵² Hier werden bedauerlicherweise zwei wesentliche Aspekte voneinander abgekoppelt gelesen

und erklärt: Zuerst extrapoliert Stach Kafkas Sichtweise auf totalitäre Systeme und Machtstrukturen als von der Kindheit und speziell dem Vater-Komplex herrührend, also psychoanalytisch – was ja alles andere als neu und zudem höchst umstritten ist. Sodann deutet er, getrennt vom ersten Aspekt, Kafkas apostrophiert hellsehtig genannte Beschreibung des Überwachungsdiskurses als von der beruflichen Tätigkeit abgeleitet. In beiden Fällen werde etwas verinnerlicht: Die aufgrund traumatischer Kindheitserlebnisse problematisierte Ansicht von Macht sowie Autorität einerseits, eine »moderne Art von Verwaltung« andererseits. Doch reflektiert Stach wiederum nicht, *warum* Kafka die statistische Methode der Verwaltung so rasch durchschaut, indes so viele andere Menschen um ihn herum anscheinend vollkommen unbeeindruckt bleiben. Beantwortet man diese Frage aber nicht stichhaltig, etabliert man doch wieder die Behauptung Kafka'scher Hellseherei. Hilfreicher scheint es, führt man die von Stach getrennt ausgeführten Diskurse mutig zusammen, denn Kafka hat die Überwachung *selbst* als autoritäres System gelesen, in seinem Werk über die Folgen eines derart gestalteten Überwachungsstaates reflektiert und ausgehend von diesen Implikationen die möglichen Fluchtwege jeweils negiert: Fluchtwege immerhin, die, wir haben dies angedeutet, in einem herkömmlichen Verständnis autoritärer oder diktatorischer Systeme zwar schwer, aber nicht unmöglich zu gehen sind. Dies aber herausgearbeitet zu haben, bedeutet nicht zwangsläufig, es auch nachvollziehen zu können: Ein wenig beachteter Brief Kafkas wird andeuten, aus welchem Grund Kafka die statistische Methode seiner Arbeitsstelle besonders beachtet und hieraus Folgerungen ableitet, die uns gegenwärtig beschäftigen. Es ist ein nur fragmentarisch erhaltener Brief, der vermutlich im Jahr 1909 verfasst wurde, ein Jahr nach Beginn der Tätigkeit an der AUVA, wo Kafka als promovierter Jurist bis 1922 »im höheren Dienst als »Concipist« oder »Konzeptsbeamter« tätig« war.⁵³ Adressat Ernst Eisner wiederum war Vorgesetzter Kafkas in der Versicherungsgesellschaft *Assicurazioni Generali*, weshalb es nahe liegt, dass der Brief an den Berufsdiskurs anschließt.

Obgleich es denkbar harmlos beginnt, denn Eisner hat zuvor Kafka mit dem Protagonisten Simon Tanner aus Robert Walsers Roman *Geschwister Tanner* verglichen, was diesen nun zu einer längeren Abhandlung anregt. Kafka lässt sich nämlich nur ungern mit dieser Figur vergleichen: »Läuft er nicht überall herum, glücklich bis an die Ohren, und es wird am Ende nichts aus ihm als ein Vergnügen des Lesers?«⁵⁴ Diese wenig schmeichelhafte Beschreibung wird von Kafka nun zuerst bestätigt: »Natürlich laufen auch solche Leute, von außen angesehen, überall herum, ich könnte Ihnen, mich ganz richtig eingeschlossen, einige aufzählen [...].« Doch der Hinweis auf die Außensicht deutet schon die Abwehr des Vergleiches an – wie so oft weist Kafka die Behauptung nun nicht einfach von sich, sondern relativiert die Aussage; so heißt es:

Man kann sagen, es sind Leute, die ein bisschen langsamer aus der vorigen Generation herausgekommen sind, man kann nicht verlangen, daß alle mit gleich regelmäßigen Sprüngen den regelmäßigen Sprüngen der Zeit folgen. Bleibt man aber einmal in einem Marsch zurück, so holt man den allgemeinen Marsch niemals mehr ein, selbstverständlich, doch auch der verlassene Schritt bekommt ein Aussehen, daß man wetten möchte, es sei kein menschlicher Schritt, aber man würde verlieren.

Unzweifelhaft offenbart dies einiges über Kafkas Selbstverständnis zu Beginn seiner schriftstellerischen Karriere als nicht zum heutzutage so bezeichneten Mainstream gehörender und damit notwendig unverstandener Autor. Doch läuft hier der verhandelte Künstlertypus nicht avantgardistisch der Masse voraus, sondern bleibt interessanterweise zurück und wird vom Betrachter nun als Avantgarde missverstanden. – Um dieses komplexe Missverständnis klarzumachen, überträgt Kafka das dargelegte Schema nun in einen Tierversgleich und aus dem Briefschreiber wird ohne große Umschweife der Schriftsteller: »Denken Sie doch«, beginnt Kafka die Überleitung und beschreibt dann folgendes Geschehen auf einer Rennbahn, welches sich vor allem als Einheit zeigt: »Die Einheit der Tribünen, die Einheit des lebenden Publikums, die Einheit der umliegenden Gegend in der bestimmten Jahreszeit usw., auch den letzten Walzer des Orchesters und wie man ihn heute zu spielen liebt.« Hier findet die Analogie ihre Logik und verweist in der betont modernen Musik auf die Künstler, die dem Mainstream folgen. Der Eindruck der Einheit erwächst aus dem Blick des Reiters, denn »der Blick von einem über die Hürde springenden Pferde zeigt einem sicher allein das äußerste, gegenwärtige, ganz wahrhaftige Wesen des Rennbetriebs.« Dressierte Tiere stehen stellvertretend für den funktionierenden, da unbeschädigten Künstler und offenbaren letztlich Kafkas negatives Verständnis von einer gewöhnlichen Kunst, die sozusagen wie dressiert der jeweiligen Zeit dienlich ist. »Wendet sich aber mein Pferd zurück und will es nicht springen und umgeht die Hürde oder bricht aus und begeistert sich im Innenraum oder wirft mich gar ab, natürlich hat der Gesamtblick scheinbar sehr gewonnen.« Auffällig ist hier zuerst einmal die positive Konnotation; dies auf den Künstler zu übertragen, fällt recht leicht, obgleich man es sich bei Kafka niemals leicht machen sollte: Hier aber ist die Deutung statthaft, dass ein Künstler, der sich nicht an das System hält, seinem eigentlichen Wesen nachgibt. Doch stört der Ausfall den Rennbetrieb nicht, immerhin hat der Gesamtblick »gewonnen«. Nämlich an Flexibilität, letztlich Natürlichkeit, da durch den scheinbaren Fehler des Pferdes auch das Gesamtsystem, jedenfalls für den abgeworfenen Beobachter, fehlerhafter und damit dynamischer wird: »Im Publikum sind Lücken, die einen fliegen, andere fallen, die Hände wehen hin und her wie bei jedem möglichen Wind, ein Regen flüchtiger Relationen fällt auf mich

und sehr leicht möglich, daß einige Zuschauer ihn fühlen und mir zustimmen, während ich auf dem Grase liege wie ein Wurm.« Hier bewegt Kafka sich in der Analogie zurück zum Ausgangspunkt, dem des Schriftstellers nämlich, der eine derartige Verkettung von Relationen in seiner Prosa dem Publikum verantwortet: Es sind neuartige Relationen, flüchtig und also lebendig, nicht erstarrt im Regelkanon, zudem sind sie naturhaft, nämlich wie Regen, daher zufällig und unberechenbar. Der Gesamteindruck, so Kafka, habe aber nur scheinbar durch das Ausbrechen des Pferdes gewonnen, da das ausbrechende Pferd letztlich als Teil des Systems *in* diesem System zu verorten ist – ganz im Sinne der erwähnten Künstler, deren Schritt nur unmenschlich anmutet, ohne es tatsächlich zu sein, da sie eben nur langsamer, aber nicht völlig außerhalb der Rhythmik zu finden sind. Eine solche Deutung würde daher bedeuten, dass der nicht funktionierende Künstler nur vermeintlich außerhalb des Mainstream arbeitet, als Außenseiter gleichsam eine gewünschte Nische ausfüllt und eine gewisse Erwartungshaltung des Publikums bedient.

Unschwer sind aus diesem Brief die Thesen herauszulesen, die wir als Register möglicher Auswege aus dem Big-Data-Dilemma vorgestellt haben, wobei es nun unsere Kräfte übersteigen würde, wollten wir aufschlüsseln, ob Kafka diesen Gedanken privat entwickelt und dann seiner Tätigkeit in der Versicherungsbranche extrapoliert oder ob er infolge seiner Arbeit derartige Reflexionen ins Private übernehmend ins Künstlerische transformiert: Hier ist keine eindeutige Antwort möglich und zum Glück auch nicht erforderlich, scheint unser Ziel doch erreicht, nämlich ein Motiv herausgearbeitet zu haben, aus dem heraus Kafka die statistische, also neue Zeit, die mit der Bürokratie und vor allem dem Versicherungswesen Einzug hält, mit besonderem Interesse verfolgt und Analogien findet, die so auch seine Sichtweise auf künstlerische Produktion ausmachen; genauer: In der Frage, wie eine originelle, also authentische Kunst möglich sein kann. Und eben diese, die Authentizität, hat Kafka nicht allein für sich zunehmend verneint, sondern infolge seiner Tätigkeit in der Versicherung in allgemeiner Hinsicht als zunehmend gefährdet, ja als auf dem Prüfstein erkannt. Kafka verinnerlicht während der Arbeit nicht allein den Begriff der Norm,⁵⁵ sondern erkennt, dass die Abweichung als »Abweichung« Teil der Norm ist und somit jede individuelle Bewegung von der statistischen Methode eingeholt wird. Weshalb der Wunsch, Big Data zu entkommen, ein Motiv aufgreift, welches in der Kunst schon längst bekannt ist: Problemlos können daher die oben verhandelten Register in bestimmte künstlerische Strategien eingeordnet werden, wie wir dies auch zum Teil schon getan und den Höhlenbewohner in den Elfenbeinturm versetzt haben; als Kunstauffassung, die sich in dieser Selbstreferentialität genügt. Den Spieler wiederum erkennen wir in der Ironie der Postmoderne und verorten den Ignoranten nun folgerichtig in der Technik einer bewussten Kryptomnesie; ein Widerspruch, bedeutet letzteres doch die »unbewusste Aneignung fremden

geistigen Eigentums, die der Verwender später für seine Eigenleistung hält,⁵⁶ wobei der Ignorant eben sehr wohl weiß, wie die tatsächlichen Verhältnisse sind, diese aber eben, daher sein Name, ignoriert – und die Kraft hieraus vor allem aus der evidenten Annahme schöpft, aufgrund einer privaten Authentizität zu agieren. Diese Taktiken thematisiert Kafka, verwirft sie und deutet mit der seltsamen Figur des Odradek den einzig möglichen Ausweg aus dem Dilemma an.

5. Die seltsame Spule aus möglicherweise Holz und Zwirn, von Sibylle Lewitscharoff als Symbol des Ausstiegs erwähnt und von der Kafka-Forschung zumeist als rätselhafteste Figur im Kafka'schen Werk bezeichnet, vermittelt eben nicht den Eindruck vollkommener Sinnlosigkeit: Immerhin ist »[n]icht einmal die Sinnlosigkeit [...] eindeutig nachweisbar.«⁵⁷ So kann man zwar keinen Nutzen ableiten, im Gegenzug jedoch auch nicht die Nutzlosigkeit behaupten:

Man wäre versucht zu glauben, dieses Gebilde hätte früher irgendeine zweckmäßige Form gehabt und jetzt sei es nur zerbrochen. Dies scheint aber nicht der Fall zu sein; wenigstens findet sich kein Anzeichen dafür; nirgends sind Ansätze oder Bruchstellen zu sehen, die auf etwas Derartiges hinweisen würden; das Ganze erscheint zwar sinnlos, aber in seiner Art abgeschlossen.⁵⁸

Eben diese Stellung des Dazwischen macht *Die Sorge des Hausvaters* so begreiflich, da die Grundsätze der Logik im Sinne der Zweckgerichtetheit eines Gegenstandes gefährdet scheinen: »Kann er denn sterben? Alles, was stirbt, hat vorher eine Art Ziel, eine Art Tätigkeit gehabt und daran hat es sich zerrieben; das trifft bei Odradek nicht zu.«⁵⁹ So diskussionswürdig diese Definition des Lebens ist, so sinnfällig wird die Bemühung des Hausvaters, Odradek mit Hilfe des gesunden Menschenverstandes, sprich: mit Konstruktionen im Sinne von Deutungsmustern zu Leibe zu rücken. So handelt der Kafka-Text zahlreiche Deutungsversuche ab und scheitert, da Odradek sich fern ab von sinnstiftenden Konstruktionen bewegt, ohne aber nun vollkommen außerhalb positioniert zu sein; eine weitaus perfidere Taktik, als sich einfach jedem Bezug zu widersetzen: Der Elfenbeinturm ist Odradeks Heimat nicht, sein Aufenthaltsort entspricht dem Dazwischen als ständige Bewegung im Sinne einer stetigen Abweichung von den Konstruktionen.

Ist dies ein denkbarer Ausweg aus dem statistischen Dilemma? Kafka immerhin scheint dies zu glauben. Nimmt man jedenfalls Kafkas Leben genauer ins Visier, was wir hier nur andeutend vornehmen können, wird rasch klar, dass wir es mit einem ins Prag um 1900 versetzten Odradek zu tun haben: So weigert Kafka sich beispielsweise, den Status des Junggesellen vollumfänglich anzunehmen, gleichwohl das gesellschaftliche Umfeld die generelle Vorstellung des Junggesellentums zunehmend zu verorten und

semantisch zu füllen beginnt. Zuvor eher bitteres Los denn frei gewählte Alternative, tritt angesichts tiefgreifender sozialer Wandlungen eine Veränderung auch der Lebensplanungen ein. Richtete Kafka sich demnach als Junggeselle in Prag ein, verließ beispielsweise die elterliche Wohnung und suchte sich ein Einzelzimmer, agierte er gleichsam stellvertretend für eine Generation, die sich auf diese Weise einrichten *kann*: Gestützt und sicherlich auch angefeuert von kapitalistisch intendierten Zuschreibungsprozessen, in der soziale Nischen zu potentiellen Konsumentenschichten sich wandeln, finden allerorten Legitimationsanstrengungen statt, die neue kulturelle Nischen etablieren. Weshalb man deuten kann, dass Kafka mit seinem Junggesellentum eine gesellschaftlich möglich gewordene Nische ausfüllt und sich recht problemlos als ›Junggeselle‹ definieren könnte, als Vertreter einer neuen sozialen Lebensform sozusagen. Zeit seines Lebens jedoch changiert er zwischen Ehe und Junggesellentum und verweigert sich einer Positionierung.

Das Unvermögen, sich schlussendlich auf eine Seite zu schlagen und zum *Typus* zu werden, durchzieht die Existenz Kafkas in so gut wie jedem Bereich – kein Wunder daher, dass er der vor allem integrierend gemeinten Verwaltungspolitik der AUVA,⁶⁰ die Typisierungen anstrebt, zutiefst skeptisch gegenübersteht, dem hier wirkenden grundsätzlichen Konzept der Wohlfahrt aber eigentlich nichts entgegen zu setzen hat: Kein Typus sein zu wollen, das ist schlechterdings kein zu rechtfertigendes Programm und so kaum zu vermitteln – außer in der hochkomplexen Reflexionsarbeit vor allem künstlerischer Natur: »Ich bin Ende oder Anfang«,⁶¹ erklärt Kafka einmal und besser hieße es wohl, er befände sich zwischen Ende und Anfang – als Symbolen allgemeiner Polarität – in ständiger Bewegung. Der Standpunkt wäre dann in der Fluchtbewegung selbst zu verorten, im Zustand des Nicht-Mehr und Noch-Nicht, wobei Anfang und Ende der Bewegung bewusst nicht erreicht werden sollen, da die Bewegung selbst eigentlicher Gehalt ist: Dies wirkt auf den ersten Blick sicherlich unentschlossen, unfertig, zögerlich, letztlich wie ein Zeichen von Schwäche – und wird in der gängigen Literatur auch häufig so gelesen; mit am prägnantesten fasst Peter-André Alt dies mit dem Schlagwort des ewigen Sohnes zusammen, der sich aufgrund der umfassenden »Furcht vor dem Vater«⁶² weigert, erwachsen zu werden und Stellung zu beziehen. Natürlich, an diesen Deutungen ist etwas Wahres, doch wird unserer Ansicht nach eben vernachlässigt, dass Kafka durchaus gewichtige, nämlich reflektierte und nicht unmittelbar aus einer Psychose resultierende Gründe für eine solche Existenzform hat. »Das Modewort ›Typus‹ hasste er«, erklärt Stach mit Verweis auf einen Tagebucheintrag⁶³ und stellt wenig später eine ›besondere Zuneigung‹ fest, mit der Kafka sich den Außenseitern zuwandte. Kafka verliert allerdings das Interesse, wenn aus dem Außenseiter ein Typus wird. Stach, der diese Leben und

Werk durchziehenden Reflexionen herausarbeitet, bemüht wiederum psychologische Erklärungsmuster und erkennt pubertäre, auf den Vater zielende Motive,⁶⁴ hierbei übersehend, dass Kafka selbst dieses Muster nicht nur sein Leben lang beibehält, sondern auch ganz unpubertär theoretisch zu reflektieren sucht – beginnend mit dem erwähnten Brief an Eisner und später dann im Begriff der *Konstruktionen* eine theoretische Basis suchend: »Mich ergreift das Lesen des Tagebuchs. Ist der Grund dessen, daß ich in der Gegenwart jetzt nicht die geringste Sicherheit mehr habe. *Alles erscheint mir als Konstruktion*. Jede Bemerkung eines andern, jeder zufällige Anblick wälzt alles in mir, selbst Vergessenes, ganz und gar Unbedeutendes, auf eine andere Seite.«⁶⁵ Einige Tage später heißt es:

Dieses Voraussagen, dieses sich nach Beispielen richten, diese bestimmte Angst ist lächerlich. Das sind Konstruktionen, die selbst in der Vorstellung in der allein sie herrschen, nur fast bis zur lebendigen Oberfläche kommen, aber mit einem Ruck überschwemmt werden müssen. Wer hat die Zauberhand, daß er sie in die Maschinerie steckte und sie würde nicht durch tausend Messer zerrissen und verstreut.⁶⁶

Kafka verweist mit dem für ihn ungewohnt abstrakten Begriff auf die Konstruiertheit der Wahrnehmung von Welt, die das Individuum notwendig vom Wahrhaftigen scheidet, da Konstruktionen allein Scheinerklärungen sind, die Menschen zu Typen umwandeln: So arbeitet der Hausvater im Odradek-Text mit Konstruktionen, um das Ambivalente zu bannen, doch scheitert er, was mehr über seine begrenzte Weltsicht als über Odradek aussagt. Es ist also weniger pubertär denn reflektiert, wenn Kafka sich in einer kryptisch anmutenden Tagebuchstelle als Jäger bezeichnet: »Ich bin auf der Jagd nach Konstruktionen. Ich komme in ein Zimmer und finde sie in einem Winkel weißlich durcheinandergeh.«⁶⁷ – Kafka agiert in diesem Sinn als vom Authentischen Getriebener, der daher auch in seinem Tagebuch notieren kann: »Das Grauenhafte des bloß Schematischen.«⁶⁸ Natürlich, es mag sein, dass diese Lebensdeutung zu Beginn von pubertären Schüben angefacht wird, sich jedoch anlässlich der beruflichen Erfahrungen einer statistischen, also stetig neue Konstruktionen etablierenden Verwaltung verselbständigt und zu einer Struktur wird, die Kafka in Leben und Werk verwendet, um die Spreu vom Weizen zu trennen – ausgehend von einer hohen Sensibilität für Authentizität, die ohne Konstruktionen auskommen soll und den Typus verwirft. Als ein derart Getriebener gestaltet Kafka gezwungenermaßen sein Leben im Sinne der Vorgaben Odradeks und kann uns so Blaupause einer Alternative sein, die uns aus dem Big-Data-Dilemma führen könnte.

6. Was aber ist Odradek schon anderes als unbedingt originell. Allein, wie soll Originalität als Blaupause dienen? 1823 jedenfalls, und also in den Nachwehen frühromantischer Reflexionen, scheint all dies noch recht einfach: So schreibt Ludwig Börne in eben diesem Jahr den bekannten Aufsatz vom Original-Schriftsteller: »Jedem menschlichen Geiste sind schöne Gedanken und, weil mit jedem Menschen die Welt neu geschaffen wird, auch neue angeboren; aber das Leben und der Unterricht schreiben ihre unnützen Sachen darauf und bedecken sie.«⁶⁹ Diese Idee ist in ihrer Konsequenz bemerkenswert, so auch der Ratschlag Börnes an jeden Autor, der originell werden möchte: »Nehmt einige Bogen Papier und schreibt drei Tage hintereinander ohne Falsch und Heuchelei alles nieder, was euch durch den Kopf geht. Schreibt, was ihr denkt [...] und nach Verlauf der drei Tage werdet ihr vor Verwunderung, was ihr für neue, unerhörte Gedanken gehabt, ganz außer euch kommen. Das ist die Kunst, in drei Tagen ein Originalschriftsteller zu werden.«⁷⁰ Börnes Text wirkt heutzutage befremdlich, geradezu satirisch in dieser naiven Feier des Originellen in jedem Menschen, welcher allein aus dem Grund originell ist, da er *ist*. Und er ist es im Unterbewussten, welches als im Kern authentisch und damit originell per se gedeutet wird. Doch letzten Endes schwirrt eine ähnliche Vorstellung bis heute durch das kulturelle Gedächtnis und prägt maßgeblich auch die Diskurse um Big Data: So basieren alle vorgestellten Exit-Strategien auf dem klammheimlichen Glauben an einen unverwechselbaren Kern des Individuums. Gemeint ist die in diesem Text schon mehrmals erwähnte Authentizität, die ja auf der unausgesprochenen These beruht, dass jeder Mensch für sich und mit sich einzigartig ist; und dies geradezu notwendigerweise. Eine derartige Ansicht des Selbst kränkelt bereits seit einiger Zeit, doch je vehementer die Welt sich ändert, desto unbeirrter wohl beharrt der Mensch auf der Vorstellung eines unveränderlichen Selbst. Weshalb die diversen Relativierungen der letzten Jahrzehnte, seien sie psychologisch, philosophisch oder gehirnphysiologisch grundiert, der zugrundeliegenden Ansicht eines authentischen Selbst nichts haben anhaben können – was ja reiner Notwehr entspricht. Ist es doch, so die Konvention, nicht nur hilfreich, sondern lebensnotwendig, belässt man die Reflexionen auf einem bestimmten Pegel und lebt demnach mehr oder minder in den Tag hinein, gewappnet eben mit einem authentischen Selbst, welches in seinen Entscheidungen relativ frei ist. So funktioniert die Welt. Oder besser: So funktionierte sie. Denn mit Big Data ist tatsächlich alles anders, nämlich das eigentlich Abstrakte zunehmend konkret geworden: Setzt man ein Individuum in einen Raum und bittet es im Sinne Börnes, drei Tage lang unreflektiert vor sich hin zu schreiben, so kann man das Ergebnis durchaus als originell bezeichnen. Setzt man aber 100 Individuen in den Raum oder gar 1000 oder eben, wie bei Big Data, letztlich alle, dann schwindet das Originäre sowie das

Authentische reziprok mit Erhöhung der Teilnehmer – und ist im letzten Fall gar zur Gänze verschwunden.

Eben dies hat Kafka erkannt und in seinen Texten verdeutlicht, dass es den Einzelnen eben nicht gleichgültig lassen kann, büßt er in der Masse an Authentizität ein: Gleich dem Gefangenen in Foucaults Panopticon, so hat auch das gegenwärtige Individuum schleichend den statistischen Blick der Big Data verinnerlicht, womit eine weitere Reflexionsebene etabliert wird, die das Selbst im als authentisch definierten Kern nachhaltig beschädigt. Eine Beschädigung, die Kafka beispielsweise in seinem *Proceß*-Roman an der Figur des Titorelli beschreibt und hier eine künstlerische Impotenz ableitet, da die Determination durch das Gericht, die ja auch eine Überwachung meint, das Selbstverständnis des Malers eben auch im Privaten angreift. Wobei Titorelli hiervon nichts bemerkt, wie auch der Mensch heutzutage nicht registriert, dass die allüberall waltende Überwachung weitaus mehr Schaden anrichtet, als allein einen Überwachungsstaat zu etablieren: Geht es doch darum, dass die waltenden Kräfte das Selbstverständnis auf eine Weise verändern, die nicht absehbar ist. Bleibt also nur der Rückzug; und Kafka wiederum, der in seinem Werk immer wieder Protagonisten in Fluchtsituationen bringt, dekliniert die faktische Unmöglichkeit eines Auswegs im Sinne der üblichen Exit-Strategien und etabliert die Kultivierung individueller Unruhe, mit deren Hilfe jeder Ortungs- und Berechnungsversuch torpediert wird. Ähnlich wie der Hausvater des Kafka'schen Textes geht auch der gegenwärtig Daten sammelnde und in Muster übertragende Systemadministrator ganz zurecht davon aus, dass eine in einem spezifizierten Bezugssystem sich bewegende und daher zwangsläufig Daten sendende Entität auf irgendeine Weise bestimmt werden kann, weshalb es grundsätzlich keinem Individuum mehr gelingen sollte, die Überwachungsmatrix zu unter- bzw. überlaufen. Gleich dem Odradek geht es daher nicht darum, vollkommen aus dem System zu fallen – vom sich selbst setzenden Genie klassischer Prägung ist die Rede hier eben nicht –, sondern zwischen den Nachahmungsstrahlen im Sinne Tardes⁷¹ zu pendeln und damit den Systemadministrator in die Sorge des Hausvaters zu versetzen: Durch die fortwährende Abweichung im Sinne des *Stehenden Sturmlaufs*, um nicht geortet und zu einem Typus zu werden. Mission des Individuums im Zeitalter der Big Data ist, nach Kafka, also das mühselige und wenig ersprießliche Unterfangen, sich tagtäglich neu erfinden zu müssen. Das ist harte Arbeit, doch es hat ja auch niemand behauptet, dass es einfach werden würde.

Anmerkungen

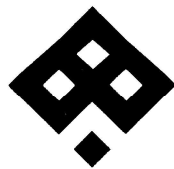
- 1 Burkhardt Wolf, *Die Nacht des Bürokraten. Franz Kafkas statistische Schreibweise*, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 80(2006)1, 97–127, hier 98f.
- 2 Dieser Topos des Vorausgreifens erst später ins Allgemeine zu transferierender Bewegungen thematisiert interessanterweise auch, wenngleich in einem übergeordneten Rahmen, Jürgen Osterhammel, womit die Ansicht erhärtet scheint, dass die Verwaltungstätigkeit durchaus im Vorgriff Strukturen erschafft, die erst später in allgemeinen Zusammenhängen vor allem des Konsumismus sichtbar, da nutzbar werden. (Vgl. Jürgen Osterhammel, *Die Verwandlung der Welt. Eine Geschichte des 19. Jahrhunderts*, München 2009, 879).
- 3 Barbara Junge, *Wer hat meine Daten?*, in: Heinrich Geiselberger, Tobias Moorstedt (Hg.), *Big Data. Das neue Versprechen der Allwissenheit*, Berlin 2013, 23–34, hier 27.
- 4 danah boyd, Kate Crawford, *Big Data als kulturelles, technologisches und wissenschaftliches Phänomen. Sechs Provokationen*, in: Geiselberger, Moorstedt (Hg.), *Big Data*, 187–218, hier 202.
- 5 Anonym, *The Petabyte Age: Because More Isn't Just More - More Is Different*, www.wired.com/science/discoveries/magazine/16-07/pb_intro |letzter Zugriff 27.04.15l.
- 6 Benno Wagner, *Allogenetität und Assemblage. Kafkas Schloss mit Blüher und Latour*, in: Malte Kleinwort, Joseph Vogl (Hg.), *Schloss-Topographien. Lektüren zu Kafkas Romanfragment*, Bielefeld 2013, 131–174, hier 145.
- 7 Vgl. *Spiegel* 40 (2014): Kafka wird auf dem Titelblatt als »Seher« bezeichnet und Reiner Stach hebt im Gespräch mit Volker Hage Kafkas Aktualität hervor. – Wir werden später auf Stachs These näher eingehen.
- 8 Vgl. Frank Schirmacher, *Der verwettete Mensch*, in: Geiselberger, Moorstedt (Hg.), *Big Data*, 273–280, hier 279.
- 9 www.welt.de/kultur/literarischewelt/article123014952/Die-Liste-derer-die-nicht-auf-der-Liste-stehen.html |letzter Zugriff 27.04.15l.
- 10 Vgl. <http://www.spiegel.de/politik/deutschland/dreiviertel-der-deutschen-haben-keine-angst-vor-us-geheimdienst-nsa-a-931382.html> |letzter Zugriff 27.04.15l.
- 11 Tom Boellstorff, *Die Konstruktion von Big Data in der Theorie*, in: Ramón Reichert (Hg.), *Big Data. Analysen zum digitalen Wandel von Wissen, Macht und Ökonomie*, Bielefeld 2014, 105–132, hier 119.
- 12 Jaron Lanier, *Wem gehört die Zukunft?*, Hamburg 2014, 23f.
- 13 Boellstorff, *Die Konstruktion von Big Data*, 119f.
- 14 Manfred Engel, *Zu Kafkas Kunst- und Literaturtheorie: Kunst und Künstler im literarischen Werk*, in: Manfred Engel, Bernd Auerochs (Hg.), *Kafka-Handbuch. Leben - Werk - Wirkung*, Stuttgart 2010, 483–498, hier 484.
- 15 Peter-André Alt, *Franz Kafka, Der ewige Sohn. Eine Biographie*, München 2005, 405.
- 16 Franz Kafka, *Der Proceß*, hg. von Malcolm Pasley, Frankfurt/Main 2002 (=Franz Kafka, *Schriften. Tagebücher, Kritische Ausgabe*, hg. von Jürgen Born u.a.), 204.
- 17 Ebd., 222.
- 18 Vgl. ebd., 210.
- 19 Ebd., 220.
- 20 Vgl. hierzu etwa Engel, *Zu Kafkas Kunst- und Literaturtheorie*, 486.
- 21 Kafka, *Der Proceß*, 220.
- 22 Ebd. – »Dennoch«, erklärt hingegen Ralf Nicolai, »muß man Titorelli glauben. Das

- Gegenstück zu einem Sonnenuntergang ist ein Sonnenaufgang« (Ralf R Nicolai, ›Titorelli: Modell für eine Kafka-Deutung?, in: Wendelin Schmidt-Dengler (Hg.), *Was bleibt von Franz Kafka? Positionsbestimmung. Kafka-Symposium Wien 1983*, Wien 1985, 79–91, hier 83). Josef K., so Nicolai weiter, sei grundsätzlich unfähig, die künstlerische Absicht Titorellis zu erkennen – so steht Aussage gegen Aussage, wobei die von beiden Parteien vermerkte Angabe, es befänden sich unter dem Bett unzählige weitere Heidelandschaften, eher für die Annahme Josef K.s spricht, denn welche Art Gegenstück ist die dritte Kopie, die vierte oder die siebte? Selbst wenn man annimmt, der Kunstmaler habe jeweils Gegenstücke entworfen, stellt sich die Frage, aus welchem Grunde nun unzählige Gegenstücke vorliegen – dann wäre letztlich der Regress nur auf zwei Motive ausgeweitet, aber immer noch ein Regress. – Überhaupt ist die Behauptung, dem Maler sei zu glauben, angesichts der Position des Künstlers innerhalb des Romangefüges zutiefst fragwürdig.
- 23 Michel Foucault, *Überwachen und Strafe. Die Geburt des Gefängnisses*, Frankfurt/Main 1994, 258.
- 24 <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/themen/autoren-gegen-ueberwachung/t-c-boyle-kein-rueckzug-nirgends-12702594.html> [letzter Zugriff 27.04.15].
- 25 Sibylle Lewitscharoff, *Wenn ich eine Firma hasse, dann Amazon*, <http://www.welt.de/kultur/literarische-welt/article122236362/Wenn-ich-eine-Firma-hasse-dann-Amazon.html> [letzter Zugriff 27.04.15].
- 26 Ebd.
- 27 Sibylle Lewitscharoff, *Vom Guten, Wahren und Schönen. Frankfurter und Zürcher Poetikvorlesungen*, Berlin 2012, 195f.
- 28 Lewitscharoff, *Wenn ich eine Firma hasse, dann Amazon*.
- 29 Ebd.
- 30 Ebd.
- 31 Bernd Neumann, *Franz Kafka und der Große Krieg. Eine kulturhistorische Chronik seines Schreibens*, Würzburg 2014, 77.
- 32 Ebd., 118.
- 33 Franz Kafka, *Briefe an Felice und andere Korrespondenz aus der Verlobungszeit*, hg. von Erich Heller, Jürgen Born, Frankfurt 1998, 250.
- 34 Franz Kafka, *Drucke zu Lebzeiten*, hg. von Wolf Kittler, Hans-Gerd Koch, Gerhard Neumann, Frankfurt/Main 2002, 317.
- 35 Vgl. ebd., 349.
- 36 Nadine Oberhuber, *Plädoyer für den Versandhändler*, <http://www.faz.net/aktuell/finanzen/plaedoyer-fuer-den-versandhaendler-amazon-ist-immer-fuer-mich-da-12721960.html> [letzter Zugriff 27.04.15].
- 37 So hat Nadine Oberhuber mit ihrer Einschätzung unrecht, aufgrund anders motivierten Agierens den Algorithmus zu hintergehen: Tatsächlich ist die im Artikel pointiert vorgetragene These gar sträflich naiv, da sie die Algorithmen unterschätzt, die ja durchaus in der Lage sind, genügend Daten vorhanden, die Ausnahmen als solche zu erkennen und entweder herauszurechnen oder neu zu etikettieren; ersteres wäre hierbei sicherlich die denkbar schlechteste Lösung, da das Herausrechnen letztlich Datenverlust bedeutet, was blinde Flecke markiert, die keiner haben möchte. Sinnvoller ist es also, die Ausnahmen erst einmal, wir haben dies im vorigen Kapitel erläutert, als solche zu erkennen und anschließend zu verorten – als Ausnahmen, dann aber mit Zuwachs an Informationen mit gewissen Semantiken versehen. So würde es mit der Zeit keine Probleme mehr machen, Nadine Oberhubers das übliche Schema ignorierende Bestellungen als anderweitig motiviert zu deuten.

- 38 <https://twitter.com/gebbigibson/status/414680633148178432> [letzter Zugriff 27.04.15].
- 39 Johannes Paßmann, *From Mind to Document and Back Again. Zur Reflexivität von Social-Media-Daten*, in: Reichert (Hg.), *Big Data*, Bielefeld 2014, 259–285, hier 275.
- 40 Ebd., 276.
- 41 Ebd., 277.
- 42 Vgl. Reiner Stach, *Wie Kafka unsere Facebook-Existenz voraussah*, <http://www.welt.de/kultur/literarische-welt/article124410648/Wie-Kafka-unsere-Facebook-Existenz-voraussah.html> [letzter Zugriff 27.04.15].
- 43 Boellstorff, *Die Konstruktion von Big Data*, 118.
- 44 Ebd.
- 45 Ebd., 119.
- 46 Ebd., 118.
- 47 Stach, *Kafka. Die frühen Jahre*, 108.
- 48 Franz Kafka, *Das Schloß*, hg. von Malcolm Pasley, Frankfurt/Main 2002 (=Franz Kafka, *Schriften. Tagebücher, Kritische Ausgabe*, hg. von Jürgen Born u.a.), 50.
- 49 Ebd., 49.
- 50 Vgl. ebd., 12f.
- 51 Stach, *Wie Kafka unsere Facebook-Existenz voraussah*.
- 52 Ebd.
- 53 Benno Wagner, ›Beglaubigungssorgen‹. *Zur Problematik von Verfasserschaft, Autorschaft und Werkintegration im Rahmen der Amtlichen Schriften Franz Kafkas*, in: *Editio*, Bd. 17 (2003), 155–169, hier 155.
- 54 Franz Kafka, *Briefe 1900–1912*, hg. von Hans-Gerd Koch, Frankfurt 1999, 115f. – Auch die folgenden Zitate beziehen sich auf diese Quelle.
- 55 Vgl. Wolf, *Die Nacht des Bürokraten*, 104: »Wenn bei Kafka irgendein Gesetz tatsächlich herrscht, dann das der Sozialstatistik oder der ›großen Zahl‹.«
- 56 Kathrin Ackermann-Pojtinger, *Fälschung und Plagiat als Motiv in der zeitgenössischen Literatur*, Heidelberg 1992, 10f.
- 57 Juliane Blank, *Ein Landarzt. Kleine Erzählungen*, in: Manfred Engel, Bernd Auerochs (Hg.), *Kafka-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart 2010, 218–240, hier 227.
- 58 Kafka, *Drucke zu Lebzeiten*, 283.
- 59 Ebd., 284.
- 60 Vgl. Jens Alber, *Vom Armenhaus zum Wohlfahrtsstaat. Analysen zur Entwicklung der Sozialversicherung in Westeuropa*, Frankfurt/Main 1987, 56.
- 61 Franz Kafka, *Nachgelassene Schriften und Fragmente II*, hg. von Jost Schillemeit, Frankfurt/Main 2002 (=Franz Kafka, *Kritische Studienausgabe*), 97.
- 62 Alt, *Franz Kafka. Der ewige Sohn*, 15.
- 63 Stach, *Kafka. Die frühen Jahre*, 265. – Gemeint ist die Benennung »eines äußersten Widerwillens gegen das Wort ›Typus‹« (Franz Kafka, *Tagebücher*, hg. von Hans-Gerd Koch u.a., Frankfurt/Main 2002 (=Franz Kafka, *Kritische Studienausgabe*), 982.
- 64 Vgl. ebd., 296.
- 65 Kafka, *Tagebücher*, 594.
- 66 Ebd., 596.
- 67 Ebd., 517.
- 68 Ebd.
- 69 Ludwig Börne, *Die Kunst, in drei Tagen ein Originalschriftsteller zu werden*, in: ders., *Sämtliche Schriften*, Bd. 1, hg. von Inge Rippmann, Peter Rippmann, Düsseldorf 1964, 740–743, hier 741.

70 Ebd., 743.

71 Vgl. Gabriel Tarde, *Die Gesetze der Nachahmung*, Frankfurt/Main 2009, hier 159–172.



WEIMARER BEITRÄGE

ZEITSCHRIFT FÜR LITERATURWISSENSCHAFT, ÄSTHETIK
UND KULTURWISSENSCHAFTEN

2

2015

61. Jahrgang

John Hamilton Rahmen, Küsten und Nachhaltigkeiten in Storms

»Der Schimmelreiter« ■ *Barbara Natalie Nagel* Häusliche

Gewalt im Realismus ■ *Claude Haas* Im Schatten des »Unbekannten

Soldaten« ■ *Christian Luckscheiter* Thomas Mann und die

Intertextualität ■ *Theodore Ziolkowski* »Mors in Musica« ■

Kai Hammermeister Faust – Nietzsche – Dusapin ■ *Roman Halfmann*

»I have seen myself backward«. Ein neuartiges Persönlichkeitsmodell

Passagen Verlag

Inhalt

<i>John Hamilton</i> Rahmen, Küsten und Nachhaltigkeiten in Theodor Storms »Der Schimmelreiter«	165
<i>Barbara Natalie Nagel</i> Ambige Aggression. Häusliche Gewalt im Realismus	181
<i>Claude Haas</i> Im Schatten des »Unbekannten Soldaten«. Trauer, Heldengedenken und Totenkult in der deutschen Literatur des Ersten Weltkriegs	202
<i>Christian Luckscheiter</i> Noch einmal: Thomas Mann und die Intertextualität am Beispiel des »Erwählten«	229
<i>Theodore Ziolkowski</i> »Mors in Musica«. Mittelalterliche Quellen eines romantischen Motivs	250
<i>Kai Hammermeister</i> Faust – Nietzsche – Dusapin. Zyklus – Gegenzyklus	265
<i>Roman Halfmann</i> »I have seen myself backward«. Dave Eggers' Roman »The Circle« als Anamnese eines neuartigen Persönlichkeitsmodells	274

Bericht - Rezensionen

<i>Maria Brosig</i> »lieben, was es nicht gibt«. Literatur, Pop und Politik bei Ronald M. Schernikau«. Öffentliche Tagung der Universität Potsdam am 19. und 20. März 2015	300
<i>Thomas Möbius</i> Klaus Pankow: Die Einzelheit. Gespräche, Porträts und Kritiken zur Gegenwartsliteratur; Klaus Pankow: In Grenzen lesen. Arbeiten zur Literatur aus der Wochenzeitung Sonntag	303
<i>Michael Wedel</i> Heather L. Gumbert: Envisioning Socialism. Television and the Cold War in the German Democratic Republic	307
<i>Arne Klawitter</i> David Wellbery (Hg.): Kultur-Schreiben als romantisches Projekt. Romantische Ethnographie im Spannungsfeld zwischen Imagination und Wissenschaft	310
<i>Sebastian Lübcke</i> Friedrich Vollhardt (Hg.): Hölderlin in der Moderne; Felix Christen: Das Jetzt der Lektüre. Zur Edition und Deutung von Friedrich Hölderlins Ister-Entwürfen	313
<i>Heiko Ullrich</i> Miriam Seidler (Hg.): Die Grazie tanzt. Schreibweisen Christoph Martin Wielands	318

Herausgeber

Peter Engelmann (Wien)

gemeinsam mit *Michael Franz* (Berlin) und *Daniel Weidner* (Berlin)

Wissenschaftlicher Beirat

Alexander W. Belobratow (St. Petersburg), *Helmut Galle* (São Paulo), *Willi Goetschel* (Toronto), *Dirk Kemper* (Moskau), *Harro Müller* (New York), *Anne-Kathrin Reulecke* (Graz), *Ritchie Robertson* (Oxford), *Klaus R. Scherpe* (Berlin), *Monika Schmitz-Emans* (Bochum), *Céline Trautmann-Waller* (Paris), *David Wellbery* (Chicago)

Autoren dieses Heftes

Brosig, Maria, Dr. – Nedlitzer Straße 18a, D-14469 Potsdam

Haas, Claude, Dr. – Zentrum für Literatur- und Kulturforschung, Schützenstr. 18, D-10117 Berlin

Halfmann, Roman, Dr. – Kaiserstraße 19a, D-55116 Mainz

Hamilton, John T., Prof. – Harvard University, Department of Germanic Languages and Literatures, 12 Quincy Street, 365, Cambridge, MA 02138, USA

Hammermeister, Kai, Prof. Dr. – Ohio State University, Department of Germanic Languages and Literatures, 498 Hagerty Hall, 1775 College Road, Columbus, OH 43210, USA

Klawitter, Arne, Prof. Dr. – Waseda University, School of Letters, Arts and Sciences, German Seminar, Toyama 1-24-1, Shinjuku-ku, 162-8644 Tokyo, Japan

Lübcke, Sebastian – Greizer Str. 24, D-35396 Gießen

Luckscheiter, Christian, Dr. – Bötzwstr. 9, D-10407 Berlin

Möbius, Thomas, Dr. – Gleimstraße 36, D-10437 Berlin

Nagel, Barbara Natalie, Ph.D. – Princeton University, Department of German, East Pyne Hall, Princeton, NJ 08544, USA

Ullrich, Heiko, Dr. – Eggerten 42, D-76646 Bruchsal

Wedel, Michael, Prof. Dr. – Filmuniversität Babelsberg KONRAD WOLF, Marlene-Dietrich-Allee 11, D-14482 Potsdam

Ziolkowski, Theodore, Prof. Dr. – 36 Bainbridge Street, Princeton, NJ 08540, USA

Redaktionsschluss: 10. Juli 2015

John Hamilton

Rahmen, Küsten und Nachhaltigkeiten in Theodor Storms »Der Schimmelreiter«

Überströme

Wenn es Ziel des literarischen Realismus ist, die Wirklichkeit darzustellen, dann stellt Theodor Storms Novelle *Der Schimmelreiter* (1888) ein paradigmatisches Beispiel für diese Bewegung dar. Der Text ist nicht nur darin exemplarisch, dass er ein überlegenes Niveau an sozialer und psychologischer Wirklichkeitsnähe erreicht, sondern auch dadurch, dass er die eigentlichen Vorgänge und Begrenzungen, die jeder Darstellungsebene eigen sind, dramatisch inszeniert. Storms Novelle legt die Sehnsüchte bloß, die Frustrationen und Opfer, die jeden Versuch, vorsprachliche Erfahrungen in sprachliche Form zu verwandeln, zwangsläufig begleiten.¹ Anhand der unvergesslichen Schilderung seines Protagonisten, Hauke Haiens, der nahezu eigenhändig den Dorfbewohnern mehr bewohnbares Land verschafft, macht Storm die überzeitliche, mythische Konfrontation des Menschen mit dem unbändigen Meer zur Allegorie für das realistische Projekt. Vermittels eines allegorischen Schemas wird Hauke Haiens hydrotechnische Arbeit mit Storms literarischen Bemühungen parallelisiert. Diese miteinander verbundenen Aufgaben sind beide *geographisch*, insofern sie Einschreibungen in die Erde durch *technē* sind und das im doppelten Sinne des Wortes: als *Technik* und *Kunst*. Genauso wie der Deichgraf dem Meer mehr ertragreiches Land für seine Nachbarn entreißt, integriert der Schriftsteller mehr Wirklichkeit für seine Leser; genauso wie das neue Land durch den sorgfältigen Deichbau gesichert wird, ist die Erzählung durch eine Reihe vielschichtiger Rahmen geschützt; und genauso wie die erworbene Siedlung von Überschwemmungen bedroht bleibt, schließt die Geschichte, um beständig zu sein, ein widerspenstiges Element in sich ein, welches das ganze Unternehmen motiviert wie aber auch gefährdet. Dieser letzte Punkt wirkt sich vernichtend auf das realistische Darstellungsprojekt aus, das ja einen Sinngehalt artikulieren will, also eine Artikulation anvisiert, die sich direkt auf das Bild der Küste bezieht, genauer auf die Linie, welche Land und Meer voneinander trennt. Es ist genau diese eingeschriebene Linie – die *grammē*, die jede Geographie voraussetzt –, welche der Novelle ihre

unheimlichen Eigenschaften verleiht und auch die unheimliche Verschmelzung von Protagonisten und Verfasser hervorruft.

Es gibt unzählige Ähnlichkeiten zwischen Hauke Haien und seinem Urheber – Ähnlichkeiten, die primär durch die Figur des Schulmeisters, des Binenerzählers, vermittelt werden. In erster Linie kennzeichnet Autor, Erzähler und Protagonisten eine zwanghafte Gesinnung; alle halten an ihren Projekten fest, sei es das Projekt Novelle, Erzählung oder auch Deich. Obwohl der 1888 publizierte *Schimmelreiter* die letzte Novelle ist, welche Storm, der kurz darauf einem Krebsleiden erlag, beendete, geht das Projekt auf eine langwährende Kindheitsfaszination Storms zurück: Als Kind in Husum las Storm die Geschichte eines Deichgrafen, der sich zu Pferde in einen reißenden Strom stürzte; es hieß, dass man sein Gespenst noch immer dann auf Patrouille sehen könne, wenn ein heftiges Gewitter den Koog gefährde. Bereits 1843 nahm Storm Bezug auf diese Erzählung wie auch auf seine Suche nach jener Publikation, die sein kindliches Interesse gefesselt hatte.² Zu dieser Zeit begann er, Geschichten zu sammeln, die am Ende zusammen in einer von Storm und Karl Müllenhoff herausgegebenen Reihe erschienen: *Märchen, Sagen und Lieder der Herzogthümer Schleswig, Holstein und Lautenburg*. Storm sammelte zudem Spukgeschichten für einen weiteren geplanten Band, welcher der Sammlung *Am Kamin* (1862) beigefügt werden sollte. So liegt es nahe, dass seine beharrliche Arbeit an der lokalen Überlieferung auch Teil seiner Suche nach der gedruckten Fassung der Deichgeschichte wurde, die ihn als Kind bezauberte. 1881 schrieb Storm an Karl Gottfried von Leitner, um ihm für die Zusendung seiner neuesten Ausgabe von Novellen zu danken, in denen Storm eine besondere Verwandtschaft zu den Geschichten des Husumer Wochenblatts wahrnahm. Storm bemerkte: »Einzelne jener Geschichten tauchen mir immer wieder auf; einer, [der Schimmelreiter], bin ich später Jahre hindurch vergebens nachgelaufen.«³ Trotz der Jahrzehnte, denen er der Geschichte »nachgelaufen« war – der Geschichte, die aus den Tiefen seiner Kindheitserinnerungen immer noch sozusagen »auftauchte« –, konnte Storm die ursprüngliche Fassung nie auffinden. Folglich begann er Anfang 1885 mit der Arbeit an der Erzählung, die ihn für den Rest seines Lebens immer wieder in Beschlag nehmen sollte.

Diese Lebensgeschichte seiner Suche benutzt Storm, um die Novelle zu öffnen:

Was ich zu berichten beabsichtige, ist mir vor reichlich einem halben Jahrhundert im Hause meiner Urgroßmutter, der alten Frau Senator Feddersen, kundgeworden, während ich, an ihrem Lehnstuhl sitzend, mich mit dem Lesen eines in blaue Pappe eingebundenen Zeitschriftenheftes beschäftigte; ich vermag mich nicht mehr zu entsinnen, ob von den »Leipziger« oder von »Pappes Hamburger Lesefrüchten«. [...] Sie selbst und jene Zeit sind längst begraben; vergebens auch habe ich seitdem jenen Blättern

nachgeforscht, und ich kann daher um so weniger weder die Wahrheit der Tatsachen verbürgen, als, wenn jemand sie bestreiten wollte, dafür aufstehen; nur so viel kann ich versichern, daß ich sie seit jener Zeit, obgleich sie durch keinen äußeren Anlaß in mir aufs neue belebt wurden, niemals aus dem Gedächtnis verloren habe. (SW 3, 634)

Es ist an dieser Stelle wichtig festzuhalten, dass der erste Erzähler hier zwei Quellen für die anstehende Geschichte identifiziert: die mündliche Darstellung der Urgroßmutter und den schriftlichen Bericht durch eine Zeitschrift. Diese Dualität findet sich in der Doppelstruktur der Novelle wieder: einerseits die mehr oder weniger nüchterne Biografie, die vom so gelehrten wie aufgeklärten Schulmeister wiedergegeben wird; und andererseits die recht unheimlichen Details, die Antje Vollmers, der Haushälterin des gegenwärtigen Deichgrafs, zugeschrieben werden. Auf halbem Weg der Novelle unterbricht der Schulmeister seine eigene Fassung, die er in vierzig Jahren Dorfleben, »den Überlieferungen verständiger Leute« zuhörend, zusammengetragen hat, um »das Geschwätz des ganzen Marschdorfes« einzubringen – wir haben es demnach mit zwei unterschiedlichen Quellen zu tun, die dargestellt werden, damit die Zuhörer und Leser sie »in Einklang [...] bringen« können (SW 3, 695). Mit anderen Worten müssen die phantastischen Elemente – die magische Anspielung auf den Schimmel, der teuflische Tausch, Trin Jans' Fluch und das verfolgende Gespenst – mit der *realistischeren* Darstellung von Haukes Leben, seinen außergewöhnlichen Begabungen, seinem Ehrgeiz und seinen Leistungen in Einklang gebracht werden.⁴ Wie der Schulmeister ganz am Anfang seiner Erzählung gesteht, »ist viel Aberglaube dazwischen, und eine Kunst, es ohne diesen zu erzählen« (SW 3, 639). Und wie der eingebettete Erzähler muss auch Storm als Autor danach streben, diese zwei Stränge in einer einheitlichen Geschichte zu vereinen: den unheimlichen und den realistischen.

Die Identifikation des Autors Storm mit dem erzählenden Schulmeister wird um eine weitere Identifikation, und zwar um die des Schulmeisters mit Hauke Haien ergänzt. Es ist klar, dass der Schulmeister als Erzähler seine eigenen Wunschbilder auf den Protagonisten Hauke projiziert: Hauke ist intelligent, vernünftig und aufgeklärt; er ist jemand, der dem Aberglauben abweisend gegenübersteht und seinen Nachbarn dadurch verdächtig erscheint.⁵ In dieser Schilderung stellt Hauke aber auch eine regelrechte Besessenheit zur Schau: da ist seine Begierde, mit der drohenden See zu kämpfen und ihre Kraft zu neutralisieren, eine Begierde, die den Bemühungen des Autors entspricht, die phantastischen, narrativen Komponenten zu zügeln und sie in eine glaubwürdige Erzählung zu integrieren. Wie Storms Faszination für das Unheimliche, so ist auch Haukes Leidenschaft bereits in frühen Kinderjahren entfacht. Schon als

Kind sieht man Hauke auf dem Hauptdeich des Dorfes sitzen: »Nach langem Hinstarren nickte er wohl langsam mit dem Kopfe oder zeichnete, ohne aufzusehen, mit der Hand eine weiche Linie in die Luft, als ob er dem Deiche damit einen sanfteren Abfall geben wollte« (SW 3, 641). Linien in die Luft zu zeichnen, ist eine Unterscheidungsgeste, die auch Erzähler und Autor vornehmen, wenn sie zwischen den phantastischeren und den wahrscheinlicheren Elementen ihrer Geschichten unterscheiden. Kohärenz und Bedeutung verdanken sich dem Urteilsvermögen und dem zur Unterscheidung. Haukes Traumbild, das Deichsystem zu modifizieren und zu erweitern, begleitet ihn seine ganze Lehrzeit, bis er endlich in der Lage ist, das Projekt als neuer Deichgraf zu verwirklichen. Der Höhepunkt seines Berufsweges ist der Aufbau einer neuen Böschung mit Dammstraße, die dem Dorf mehr anbaufähiges Land verschafft. Die Arbeit wird von einem akuten Fieber kurz unterbrochen. Ganz ähnlich begann Storm selbst mit der Arbeit an seiner letzten Novelle, die ebenfalls auf einem langgehegten Plan basierte und ebenfalls aufgrund einer kräftezehrenden Krankheit kurz unterbrochen werden musste. Erst später konnte Storm das Projekt vollenden. Eingedenk der zwei Geschichtsstränge – des unheimlichen und des realistischen – wirkt das Kompositum des Titels *Der Schimmel-reiter* auffallend ikonisch. Denn in der Figur des *Schimmels* kristallisieren sich die seltsamsten Aspekte der Geschichte heraus: eine Unheimlichkeit, die *geritten*, das heißt die in eine sinnvolle und zweckvolle Richtung domestiziert werden muss. Am Mittelpunkt der Novelle gerät die Bestie in Sichtweite, als der Nebel auf einer Hallig jenseits des Hauptdeiches heranzieht: »Ein paar weißgebleichte Knochengerüste ertrunkener Schafe und das Gerippe eines Pferdes, von dem freilich niemand begriff, wie es dort hingekommen sei« (SW 3, 695). Kurz zuvor, als Hauke seiner Frau Elke den Plan für den neuen Deich vorgeschlagen hatte, erfahren wir auch von dem lokalen Aberglauben, der das Opfer eines lebendigen Tieres fordert; um den Damm zu sichern, muss man ein Tier in die Wellen schleudern. Der Schulmeister gibt also einen nachvollziehbaren Grund an für die Entdeckung der Knochen an der Küste. Kurz danach aber, als der vernünftige Erzähler den unheimlicheren Aspekten der Geschichte allmählich nachzugehen beginnt, finden wir Hauke vor, wie er ein recht kränkliches Pferd zum Stall zurückführt. »Es war rauhhaarig und mager, daß man jede Rippe zählen konnte, und die Augen lagen ihm matt und eingefallen in den Schädelhöhlen« (SW 3, 700). In Bälde gewinnt das Pferd nicht nur seine Gesundheit wieder, sondern wird ein geradezu feuriges Tier, das sich allein von Hauke handhaben lässt.

Wir erinnern, dass Storm lange vor der Sage, die immer wieder aus der Tiefe der Kindheitserinnerung »auftauchte«, »davongelaufen« war. Auch Storm strebte also danach, die unheimliche Erzählung zu domestizieren und sie in eine realis-

tische Novellenform zu bringen. In seinem Briefwechsel äußert er sich wiederholt zur Widerspenstigkeit des gewählten Themas. Bezeichnenderweise beschreibt Storm das Projekt als »ein heikel Stück, nicht nur in puncto Deich- und anderer Studien dazu, sondern auch weil es seine Mucken hat, einen Deichspuk in eine würdige Novelle zu verwandeln, die mit den Beinen auf der Erde steht.«⁶ Etwa gleichzeitig schreibt Storm an seinen Freund, den Romanschriftsteller Paul Heyse: »In Arbeit ferner: »Der Schimmelreiter«, eine Deichgeschichte; ein böser Block, da es gilt eine Deichgespenstsage auf die vier Beine einer Novelle zu stellen, ohne den Charakter des Unheimlichen zu verwischen.«⁷ Wie diese Metapher suggeriert, bildet die Novellenvorlage mit ihrer Grundhandlung die skelettartige Struktur, die Storm sodann beleben und nähren muss. Seiner eigenen Einschätzung nach würde sein Erfolg als Schriftsteller von der technischen Fähigkeit abhängen, die unheimliche Sage zu beherrschen und sie in den Stall der realistischen Erzählung zurückführen zu können. Die Linie, die das wirkliche Leben von der Fiktion unterscheidet, entspricht damit der Linie zwischen der Unverständlichkeit des Phantastischen und der Verständlichkeit des Realistischen, die der Novelle eingeschrieben ist. Diese Linie bildet aber auch selbst den Artikulationspunkt, der Sinn herstellt. Innerhalb des Novellenrahmens nimmt sie die Form der Küste an.

Schwellen

Indem sie ihrer Gestalt nach die Schwelle zwischen Land und Meer markiert, ist die Küste eine Mustergrenze dafür, Bestimmungen zu setzen, Strukturen zu schaffen und Sinn herzustellen. Die Küste bildet eine entscheidende Linie, die zeigt, wo der feste Boden beginnt und wo er endet: der Boden, den man kennen, den man messen und zuteilen, kultivieren und bewohnen kann; der Boden, der vom trüben Wasser sicher getrennt ist und von der unermesslichen *Vagheit* des noch nicht Gewussten oder des Unwissbaren differenziert werden kann. Die Küstenlinie ist eine augenscheinliche Grenze, eine, die sich sehen und anerkennen lässt, eine Unterscheidung, die nicht unmittelbar angezweifelt werden kann. Die Küstenlinie ist damit genuin anders als die Länder- und Stadtgrenzen, die sich in das Land einschreiben, anders als diese mehr oder weniger willkürlichen Abgrenzungen, deren Legitimität und fortgesetzte Gültigkeit auf gesellschaftlichen Konventionen oder symbolischen Systeme beruhen. Obwohl die Küste und das jenseitige Gewässer vom Staat angeeignet werden können, scheint der exemplarische Status der Küste als Grenze alle juristischen und politischen Bewandnisse zu transzendieren. Denn die Küste spricht eine universelle, anthropologische Wahrheit an: Hier endet das Land; hier beginnt

das Meer. Am Strand ist man sicher, von festem Boden unterstützt, fähig zu atmen; sollte man aber in die Brandung eintauchen, müsste man schwimmen und sich so gut wie möglich über Wasser zu halten suchen, bevor man in die Tiefe versinkt. Daher bedeutet die Küste die Grenze des Bewohnbaren und des Haltbaren, was Herodot zuerst als die *oikoumenē* identifiziert hat – das domestizierbare und ökonomisierbare Reich, der eingerahmte Grund, worauf der Mensch sein Heim (*oikos*) bauen kann. Im Kontrast dazu ist das Meer *unheimlich* und sogar in gewissem Sinne erhaben. Es widersetzt sich der Domestikation. Seine Fläche beinhaltet keine Markierungen, keine Inschriften. Es ist *asymbolisch*.

Doch wie genau lässt sich diese asymbolische, unbändige Besonderheit des Meeres verstehen? Aus empirischer Perspektive scheint dem allein die Deixis gerecht zu werden: Indem man auf die Küste hinweist, wird ein Schwellenort ausgewiesen, der keine Nennung oder Signifikation benötigt. Gleichwohl scheint die frische Tat der Deixis – diese reine Geste der Demarkation – an einem semantischen Vorgang teilzunehmen: ein Vorgang, der die natürliche Grenze als sinnvollen Beweis konfiguriert. Diese semantische Konfigurierung folgt der Logik der Differentialität, womit das Land spezifisch als *nicht das Meer* definiert wird. Der feste Boden des Strands gilt als der Punkt, wo das *Nicht-Meer* beginnt. Man könnte so weit gehen zu sagen, dass die Küste den Ort bezeichnet, wo das Meer sich selbst negiert. Die Küste hat immer schon als paradigmatische, sinnherstellende Grenze gedient, eben weil sie nach der Differentiallogik funktioniert, die allen Sinn hervorbringt. Die asymbolische Besonderheit des Meeres soll also präziser als das Symbol des Asymbolischen gekennzeichnet werden: eine Komponente innerhalb des grundierten Sinnsystems, die darstellt, was aus dem System herausfällt. Das Meer, von dem sich das Land an der Küste unterscheidet, ist in der Tat *unheimlich*, weil es das Ausgegrenzte bzw. das Verdrängte darstellt, das nicht allein noch nicht in der *oikoumenē* eingeschlossen ist, sondern auch als der negative Kern besteht, der dem Heim einen Sinn gibt. Das Meer ist die Negation, die es überhaupt erlaubt, dass das Land bestimmt werden kann – und zwar spezifisch als das Nicht-Meer, als der Standort, wo der symbolische Sinn durch eine Unterscheidung vom Meer stattfindet.

Innerhalb des Differentialsystems der Sprache ist jeder Signifikant fähig, Sinn hervorzubringen, und das nicht nur, weil er in negativer Beziehung zu anderen Termini steht, sondern entscheidender noch, weil er in Beziehung zur Differenz an sich steht – oder wie Slavoj Žižek nach Hegel formuliert: weil der Signifikant eine Beziehung zu ›der Differenz zwischen einem Element und seiner eigenen Abwesenheit‹ hat.

One has to posit the existence of a signifier which positivizes, »represents«, »gives body to« the very lack of the signifier—that is to say, coincides with the place of inscription of the signifier. This difference is in a way »self-reflective«: the paradoxical, »impossible« yet necessary point at which the signifier differs not only from another (positive) signifier but *from itself as signifier*.⁸

Diese doppelte Differentialbeziehung, durch die der Sinn eines Signifikanten sich sowohl durch die Differenz, die er zu anderen Termini unterhält, als auch durch die Differenz, in der er zu sich selbst steht, definiert, hat auch eine doppelte Konsequenz: Einerseits gibt die Differentialbeziehung Anlass dazu, dass die Wortsprache in Bezug auf das Reale immer irgendwie unzureichend ist, weil das Reale aus dem symbolischen System herausfällt. Andererseits gibt sie den referentiellen Beschreibungen eine dynamische Energie, da sie nie erlaubt, dass die Worte perfekt oder definitiv werden und somit in bewegungsloser, abgetöteter Identität gleichsam gefrieren. Es gibt immer noch etwas, was zu sagen ist, weil jeder Signifikant seine eigene Abwesenheit stets umfasst.

Mit anderen Worten enthüllt diese Differentiallogik, die durch die Küste deiktisch veranschaulicht wird, eine innere Lücke bzw. ein Defizit innerhalb der Identität des Landes, ein Defizit, das es vom Stillstand erlöst. Und es ist genau in dieser unheimlichen Lücke, wo Technik oder Kunst (*technē*) sich wiederholt einstellen. Historisch rekurriert die Menschheit auf eine Reihe von Technologien, die dafür konzipiert wurden, die unheimliche Kraft der Wellen zu bekämpfen, das Meer zu domestizieren und es in ein symbolisches System einzufassen. Ausgestattet mit technischen Künsten oder einfach mit Techniken hat die Küste als Provokation fungiert, als Anreiz also, ein Risiko zusammen mit einem Profitversprechen einzugehen, als Einladung, die Elemente zu beherrschen und ökonomisches Wachstum zu genießen. Die Grenze zwischen Land und Meer hat Herausforderungen beständig heraufbeschworen: Die *oikoumenē* will erweitert, das Unheimliche unterjocht und seine Gewalt dadurch entschärft werden, dass es in den sicheren Hafen der Heimat aufgenommen wird. Brücken verbinden, was ansonsten getrennt, Schiffe ermöglichen Fahrten über das, was ansonsten unzugänglich wäre, und Deiche sind sogar dazu fähig das, was ansonsten unter Wasser bliebe, diesem abzugewinnen und zu bewahren. Diese Technologien oder Künste können aber nie definitive Lösungen darstellen: Im Umgang mit einer konstituierenden inneren Lücke bleiben sie ständig in Arbeit begriffen; sie erfordern Renovierung, Modifizierung und Innovation. Aus diesem Grunde verlangt die Funktionsweise eines Deiches die sorgfältige Arbeit eines Deichgrafen.

Ehrgeiz

Technologie und Kunst ermutigen besonders die Ehrgeizigen. Sie feuern jene an, die sich weigern, die Grenzen und Beschränkungen der Küste zu akzeptieren. Von Kalkulation und Vermessung abgesichert, nährt *technē* den Glauben, dass das Unheimliche ökonomisiert, gezügelt und dem geschäftsführenden Gesetz (*nomos*) des Heims (*oikos*) unterworfen werden könne. Der Künstler oder der Techniker, der an der Schwelle der Küste steht, derjenige, der diese Grenze nicht für ein totes Gleis, sondern für ein zu lösendes Problem hält, tritt dem Unheimlichen entschieden entgegen, wenn auch nur vorläufig. Er zeigt sich der Situation gewachsen und behauptet, seine Stärke sei der Gewalt der Elemente ebenbürtig. Diese Geste des Sich-gewachsen-Zeigens lässt die Differenz vergessen, die zwischen der erdverwurzelten *oikoumenē* und der feindseligen See ansonsten besteht. Der Techniker oder Künstler muss im radikalen Sinne *indifferent* sein. Er kümmert sich nicht um Grenzen, die den Anderen einschüchtern würden. Er wagt sich hinaus, nicht nur um sich mit dem Asymbolischen zu konfrontieren, sondern um Nutzen daraus zu ziehen, während die weniger Risikofreudigen zusammengekauert zu Hause bleiben. Obgleich die Beweggründe für dieses gewagte Benehmen egoistisch erscheinen können, ist es ebenso möglich, sie altruistisch zu sehen: Der Abenteurer kämpft gegen das Asymbolische, weil er begreift, dass das Land, worauf seine Nachbarn ihre Häuser gebaut haben, unter Androhung einer Gewalt steht. Das Land ist bedroht, weil seine Definition als Nicht-Meer in seinem Inneren jenes widerspenstige Element der Differenz birgt, das jederzeit auftauchen kann, um alle definatorische Eindämmung zu überfluten.

Man kann die technische Konfrontation mit dem Meer auf zweierlei Weise interpretieren: Die Bändigung der Wellen lässt sich entweder als die Umwandlung des Unheimlichen ins Heimliche verstehen oder als die Umwandlung des Technikers selbst ins Unheimliche. In der berühmten chorischen »Ode an den Menschen« in Sophokles' *Antigone* ist der Mensch der »Unheimlichste« gerade aufgrund seiner hartnäckigen Bestrebungen, das unheimliche Meer zu überwinden:

πολλὰ τὰ δεινὰ κούδ' ἐν ἀν-
θρώπου δεινότερον πέλει:
τοῦτο καὶ πολλοῦ πέραν
πόντου χειμερίῳ νότῳ
χωρεῖ, περιβρυχίοισιν
περῶν ὑπ' οἴδμασιν.

(Vieles ist unheimlich, aber nichts ist unheimlicher als der Mensch: dieses Wesen geht auch über das graue Meer, das sich im winterlichen Südwind auftürmt, und markiert einen Weg unter die verschlingenden Wellen.)⁹

In dieser exemplarischen Passage ist der Mensch höchst unheimlich aufgrund seines Ehrgeizes, sich dem unheimlichen Meer entgegenzustellen und es zu neutralisieren. Das Verb *chōrei* (geht über) verwandelt emphatisch die fluktuierende Oberfläche des Meeres in eine bewohnbare Landschaft (*chōra*) – einen empfänglichen Raum, der einen Grund für beinahe unbegrenzte Möglichkeiten bereitstellt. In seiner Unheimlichkeit gleicht der Mensch dem Meer und dem Land, weil er einen »Weg *lperōn*« markiert, der die gegebene Grenze (*peras*) der Küste transzendiert. Einen Weg markieren – das ist eine Weiterentwicklung der Idee, einen »einfallsreichen Weg« zu entdecken – einen *poros*. Dieser Einfallsreichtum, welcher durch die menschliche Implementierung der *technē* angetrieben und verstärkt wird, entdeckt einen *poros* gerade durch die furchtbare *aporía* des Meeres. In der zweiten Strophe der Ode beschreibt der Chor den Menschen durch einen auffallenden Kontrast:

παντοπόρος: ἄπορος ἐπ' οὐδὲν ἔρχεται

τὸ μέλλον

(Überall einfallsreich: einfallslos geht er an nichts Künftiges)¹⁰

Ikonisch stellt die Zeile den überall einfallsreichen – überall hindurch kommenden Menschen – konträr der Einfallslosigkeit gegenüber (*pantoporos*: *aporos*), eine Einfallslosigkeit, die demjenigen wenig bedeutet, dessen Ehrgeiz uferlos ist. In der Tat ist der Mensch unheimlich, weil es ihm nie eines Mittels ermanget: *λασιώχενά θ' ἵππον ὀχμάζεται ἀμφὶ λόφον ζθγῶ*, (auch das unhandliche Pferd zügelt er mit Nacken umgebendem Joch).¹¹ Obgleich sterblich – *Ἄϊδα μόνον φεῦξιν οὐκ ἐπάξεται* (Dem Tode allein wird er nicht entgehen)¹² – ist der Mensch Poseidon entwachsen: dem Gott der Meeres, dem Erderschütternden (*Enosichthōn*), dem Pferdähmenden (*Hippodameion*).

Diese Art von Überheblichkeit, welche die dem Menschen auferlegte Grenze (*peras*) missachtet, soll den menschlichen Einfallsreichtum als gefährlichen Weg bestimmen, einen Weg, der durch den gesetzlosen Ursprung des Gesetzes führt. In seiner Glosse zu Sophokles' Ode unterstreicht Martin Heidegger diese einsetzende Gewalt in Bezug auf die Grenzen der *oikumenē*:

Das Unheimliche verstehen wir als jenes, das aus dem »Heimlichen«, d. h. Heimischen, Gewohnten, Geläufigen, Ungefährdeten herauswirft. Das Unheimliche läßt uns nicht einheimisch sein. Darin liegt das Überwältigende. Der Mensch aber ist

das Unheimlichste, weil er nicht nur inmitten des so verstandenen Unheimlichen sein Wesen verbringt, sondern weil er aus seinen zunächst und zumeist gewohnten, heimischen Grenzen heraustritt, austrückt, weil er als der Gewalt-tätige die Grenze des Heimischen überschreitet und zwar gerade in der Richtung auf das Unheimliche im Sinne des Überwältigenden.¹³

Der Mensch, der in diesen Zeilen als das unheimlichste Wesen gesehen wird, strebt danach zu domestizieren, was der heimeligen Einrahmung widersteht. Er ist der Gewaltsame, da er die Grenze der Heimat überschreitet. Der römische Begriff für diese überwältigende Macht ist *imperium* – ein Wort, das auch die Negation der Grenze (*im-perium*) suggerieren könnte. *Imperium* heißt die Neutralisierung der Differenz. Im römischen Zusammenhang wurde das technologisch-verstärkte Reich oft als homogenisierende Kraft interpretiert. In Vergils Ekphrase zum Schild des Aeneas – ein göttliches Kunstwerk, welches die ehrgeizigen Vorhaben und brillanten Leistungen eines wachsenden Reichs kraftvoll einrahmt – endet Vergils lange Beschreibung in einer Aufzählung der Länder, die früher durch Flüsse getrennt, jetzt aber herrschaftlich vom Imperium angeschlossen wurden entgegen aller Proteste der Wasserstraßen. In seiner quasi-realistischen Beschreibung des Schildes wählt Vergil den Araxes-Fluss, der traditionsgemäß die armenische Grenze markierte, nun aber dem römischen Reich einverleibt worden ist. Am Ende der Ekphrase, die das achte Buch des *Aeneis* beschließt, lesen wir: *et pontem indignatus Araxes* (und der von der Brücke geärgerte Araxes).¹⁴ Der Ärger des Flusses resultiert aus seiner Erniedrigung bzw. *indignity*, die der imperialen Vernachlässigung der Differenz entspringt. Die Brücke, die Augustus gebaut hat, überbrückt die natürliche Trennung des Ufers und wandelt dadurch das Unterschiedliche ins Selbe um. Aufgrund des Handwerks ist Armenien jetzt wie Rom. Das einst fremde Land ist nur noch eine Erweiterung des Heimischen.

Das Unbehagen, das ein solcher Ehrgeiz erwecken kann, beschleicht die gesamte Dichtung der römischen Kaiserzeit. In der ersten von Horaz' sogenannten *Römischen Oden* – sechs Gedichte im selben Versmaß, die das dritte Buch der *Carmina* eröffnen – verherrlicht der Dichter das Reich, während er vor unkontrolliertem Streben wie zum Beispiel vor der Begierde nach Übervorteilung warnt:

contracta pisces aequora sentiunt
iactis in altum molibus: huc frequens
caementa demittit redemptor
cum famulis dominusque terrae

fastidiosus: sed Timor et Minae
scandunt eodem, quo dominus, neque
decedit aerata triremi et
post equitem sedet atra Cura.

(Die Fische spüren das verengte Gewässer, als Pfähle in die Tiefe gestoßen werden: hier gießt der Baumeister Bruchsteine ein, mit seinen Dienern und seinem Herrscher, der das Land verachtet: Doch Furcht und Drohungen steigen hinauf, wo der Herrscher ist; *sie* zieht sich nicht vom erzenen Schiff zurück, und sie sitzt sogar hinter dem Reiter – schwarze, trübe Sorge.)¹⁵

In wild entschlossener Herrschsucht verlangt der Baumeister von seinen Menschen, das Gewässer mit rohen Bruchsteinen (*caementa*) zu füllen, so dass er sein Herrschaftsgebiet zementieren kann. Er will sein Eigentum über das gegebene Limit erweitern, um dem Meer mehr Anbaufläche abzugewinnen. Der Herrscher verachtet das Land (*terrae fastidiosus*), weil er mit der gegenwärtigen Zuteilung unzufrieden ist. Ihm begehrt nach Erweiterung. Horazens Ehrgeizling weist direkt auf Goethes Faust voraus, der im Alter das grenzüberschreitende Projekt unternimmt, dem Meer weiteres Land für sein Volk abzugewinnen. Und wie Horaz vorausgesagt hat, wird Goethes tragischer Held von Sorge (*Cura*) geblendet werden.¹⁶ Denn auch ehrgeizige Techniker können »Furcht« und »Drohungen« (*Timor et Minae*) nicht vermeiden. Sie können die Gefahren nicht abwehren, die von widerspenstigen Elementen und neidischen Nachbarn herrühren. Sogar hinter dem Reiter sitzt »schwarze, trübe Sorge«.

Kulturarbeit

Um seinen Vortrag, *Freud und die Zukunft*, gehalten vor dem Akademischen Verein für medizinische Psychologie am 8. Mai 1936 in Wien zur Feier von Sigmund Freuds achtzigstem Geburtstag, zu beschließen, evozierte Thomas Mann ein Bild von besonderem, persönlichem Nachklang:

Freud hat seine Traumlehre einmal »ein Stück wissenschaftlichen Neulandes« genannt, »dem Volksglauben und der Mystik abgewonnen«. In diesem »abgewonnen« liegt der kolonisatorische Geist und Sinn seines Forschertums. »Wo *Es* war, soll ich werden«, sagt er epigrammatisch, und selber nennt er die psychoanalytische Arbeit ein Kulturwerk, vergleichbar der Trockenlegung der Zuidersee.¹⁷

Als Kind in Lübeck aufgewachsen, behält Mann zweifellos ein lebhaftes Gefühl sowohl für die steten Bedrohungen, die vom Meer ausgehen, als auch für den fortschrittlichen Eifer, den die Ingenieure der Region an den Tag legen, die alle

Probleme in den Griff bekommen wollen. Es überrascht insofern nicht, dass der Schriftsteller sich Freuds Schilderung der psychoanalytischen Leistungen als der wissenschaftlichen Absicherung des Landes vor den dunklen Gebieten der Mystik und dem Volksglaube zuwendet – ein auffälliges Bild, ausgearbeitet von Freud in den abschließenden Zeilen seines Vortrages über *Die Zerlegung der psychischen Persönlichkeit* von 1932:

Idiel Absicht Ider Psychoanalyse ist ja, das Ich zu stärken, es vom Über-Ich unabhängiger zu machen, sein Wahrnehmungsfeld zu erweitern und seine Organisation auszubauen, so daß es sich neue Stücke des Es aneignen kann. Wo Es war, soll Ich werden. Es ist Kulturarbeit etwa wie die Trockenlegung der Zuydersee.¹⁸

Mit ihren immensen Begierden und Triebbewegungen gefährdet die stürmische See des Unbewussten die Gesundheit und das Leben des Individuums. Das Unbewusste muss also beherrscht oder zumindest durch die kolonisierende Kraft der psychoanalytischen Forschung neutralisiert werden. Die analytische Zerlegung bzw. die Aufteilung der Psyche zielt darauf ab, die persönliche Identität zu stärken; sie gleicht darin der hydrotechnischen Trockenlegung des Tidengewässers: *Zerlegung* heißt *Trockenlegung*. Nach Freud handelt es sich bei beidem um Kulturarbeit. Schon in *Das Unbehagen in der Kultur* (1930) rekurrierte Freud auf ein ähnliches Bild, wenn er den grundlegenden Sinn der Kultur als Kultivierung des Landes, als Arbeit, die man für die Sicherheit und Festigkeit der Menschheit ausführt, beschrieb. »In einem solchen Land seien Flüsse, die mit Überschwemmungen drohen, in ihrem Lauf reguliert, ihr Wasser durch Kanäle hingeleitet, wo es entbehrt wird.«¹⁹ Hier bestimmt sich Kulturleistung danach, inwieweit das Land »zweckmäßig besorgt« ist, das heißt wie umfassend die Sorge des Landes (*cura*) ist, aus der sich Sekurität ergibt. Denn Sicherheit ist als »Beseitigung der Sorge« (*se-cura*) zu verstehen. Bauingenieure arbeiten Hand in Hand mit Psychoanalytikern, damit die Menschheit ein wenig *sorgenfreier* werden kann.

Der Optimismus, den man in diesen Zitaten von Freuds Werk spürt, begeisterte Thomas Mann, der hier Freuds regulierter Gedankenströmung folgt. Direkt im Anschluss an den Vergleich der psychoanalytischen Arbeit mit der Trockenlegung der Zuydersee bringt Mann seinen Vortrag zu einem provokativen Ende:

So fließen uns zum Schluß die Züge des ehrwürdigen Mannes, den wir feiern, hinüber in die des greisen Faust, den es drängt, »das herrische Meer vom Ufer auszuschließen, der feuchten Breite Grenze zu verengen«.

Eröffn' ich Räume vielen Millionen
Nicht sicher zwar, doch tätigfrei zu wohnen.
Solch ein Gewimmel möcht' ich sehn,
Auf freiem Grund mit freiem Volke stehn.

Es ist das Volk einer angst- und haßbefreiten, zum Frieden gereiften Zukunft.²⁰

Mann beendet seine *laudatio* zunächst mit Rückgriff auf den Schluss von Freuds Vortrag und schließt danach ein Zitat aus Goethes Tragödie an, in dem, wie schon erwähnt, der alte Faust als von Sorge geblendeter Bauunternehmer erscheint. Diese abschließende Anspielung trägt die Stimmung von Manns Kindheit in Schleswig-Holstein in sich, eine Stimmung, die ihn schon früh zur Dichtung und zu den Novellen von Theodor Storm zog.²¹

Storms unheimlicher Schimmelreiter Hauke Haien gehört offensichtlich zur Gruppe männlicher Figuren, die von Unternehmergeist getrieben werden und das nicht ohne Selbstgefälligkeit. Der unerschrockene Ehrgeiz des Deichgrafen, ermutigt von seiner technischen Befähigung zum Berechnen und Bemessen, hat das Ziel, mehr Land vor dem Meer zu sichern. Sichern heißt Sorge vermindern, doch die Sorge (*cura*), die den Reiter anscheinend begleitet, bringt jeden Versuch, Sicherheit zu gewinnen, in Gefahr. Auch Hauke wird von Furcht und Drohungen – *Timor et Minae* – geplagt: Furcht und Drohungen, die von der Brandung wie auch von den Dörflern ausgehen. Die Probleme, die auf beiden Seiten des Ufers auftauchen, sind durchaus miteinander vergleichbar: Die Dorfbewohner sind zerfressen von Neid, von Gerüchten und von Aberglaube, die gemeinsam den Koog zu überschwemmen drohen. Gefangen zwischen der stürmischen Brandung und den neidischen Nachbarn, scheint Hauke insofern das Ufer selbst zu verkörpern, als er den dauernden Konflikt zwischen Land und Meer auszuhandeln hat. Indem er diesen Zwischenraum bewohnt, erscheint er als zweideutige Figur: Obgleich furchtsam, ist er selbst eine Quelle der Furcht. In Hinsicht auf diese Zweideutigkeit teilt Hauke die unheimlichen Eigenschaften mit Sophokles' Menschen, Vergils Kaiser, Horazens Baumeister und Goethes Faust. Wie Anette Schwarz gezeigt hat, charakterisiert diese Ambiguität auch Haukes unheimliche gesellschaftliche Wirkung, die er mit Ödipus gemein hat: dem Exemplar von Doppelsinnigkeit, der simultan die Rollen von Kind und Ehemann, Fremdem und Eingeborenem, Detektiv und Verbrecher verkörpert.²² Wie Horazens *redemptor* ist Hauke nicht nur ein Baumeister, der gewaltsam dem Meer Land abgewinnt, sondern auch ein Erlöser, der die Dorfbewohner durch sein Selbstopfer von der Gefahr der mächtigen Wellen erlöst.

Haukes Schwellenzustand – seine Liminalität in all ihren religiösen Untertönen – ist überall in Storms Novelle präsent. Als der Haupterzähler den

Schulmeister nach Auskunft über den gespenstischen Reiter fragt, dem er gerade begegnet ist (»Verzeiht! [...] was ist das mit dem Schimmelreiter?« *SW* 3, 638), erhält er die Lebensgeschichte des vorherigen Deichgrafen zur Antwort. In der ganzen Novelle bleibt Hauke paradoxe Figur, Inkarnation von Mensch und Geist, Deichgraf und Gespenst. Die Schlussbemerkungen des Schulmeisters unterstreichen Haukes doppelte Natur durch einen Vergleich mit Christus, dem gekreuzigten Erlöser, und mit Sokrates, dem hingerichteten Befreier:

Denn so ist es, Herr: dem Sokrates gaben sie ein Gift zu trinken, und unseren Herrn Christus schlugen sie an das Kreuz! Das geht in den letzten Zeiten nicht mehr so leicht; aber – einen Gewaltmenschen oder einen bösen stiernackigen Pfaffen zum Heiligen oder einen tüchtigen Kerl, nur weil er uns um Kopfeslänge überwachsen war, zum Spuk und Nachtgespenst zu machen – das geht noch alle Tage. (*SW* 3, 754)

Die Unterscheidung zwischen Haukes nützlichen und zerstörerischen Wirkungen verschwimmt in Storms sorgfältig ausgearbeiteter Erzählung immer wieder: Schon als Kind tötet Hauke Vögel mit Steinen und gibt sie dann dem Kater von Trin' Jans zu fressen, den er wiederum bald darauf erwürgt; und es ist der Tod jenes Katers, der letztendlich zum Angriff der Ratten und Mäuse führt, die den Deich durchfressen, den Hauke gebaut hat, um das Dorf zu schützen. In einem sehr konkreten Sinne sind die Zeichen von Nahrung und Schutz durch ihre Negation impliziert. In der Novelle eignet sich Hauke die gefährliche Macht des Meeres an, ohne jedoch dazu fähig zu sein, die Meeresherrschaft völlig zu neutralisieren.

Verständlicherweise sehen die meisten Kommentatoren Haukes Ambiguität in gesellschaftlichem Zusammenhang, das heißt als Teil des schwunghaften Kapitalismus der Gründerzeit, die sich ja ganz den Ideen von Fortschritt, Machtzunahme und technologischer Innovation verpflichtete. Aus der Perspektive der Dorfbewohner erscheinen Haukes Bestrebungen besorgniserregend, weil sie die gewohnte Struktur des Alltagslebens gewaltsam unterbrechen. Haukes Ambitionen unterlaufen die Unterscheidungen zwischen Arbeit und Ruhe, Notwendigkeit und überschüssigem Erwerb – alles Bedrohungen, die sich auch als Folgen der industriellen Modernisierung des 19. Jahrhunderts identifizieren lassen. Wie schon erwähnt, resultiert diese Gewalt aus einer immer intensiver werdenden Tilgung von Differenz. Doch Haukes Zweideutigkeit kann noch genauer bestimmt werden und zwar durch ihre Positionierung in der Lücke, die das Land als das Nicht-See – als das Symbol des Symbolischen – differentiell definiert. In diesem Sinne besteht Haukes Unheimlichkeit in nichts Geringerem als in der technologischen Offenbarung des Meeres selbst als Symbol des Asymbolischen. Aus diesem Grunde ist Storms vierfache Rahmung völlig analog zu den Deichen der erzählten Geschichte zu lesen: nämlich als Abgrenzungen,

die darauf zielen, unheimliche Kräfte zu zähmen. Es sind diese asymbolischen Elemente, die negativ die Form des Landes bestimmen.²³

Die Rahmen und Küsten sind wesentlich Maschinen der Entdifferenzierung. Sie sind Apparate, die durch die Aufdeckung eines negativen Kerns funktionieren. Dieser Kern kann nicht mehr als ein externes Element abgelehnt werden, sondern er muss akzeptiert werden, hingenommen als die interne Negation, die Sinn herstellt, während sie alle vermeintlich festgestellten Bedeutungen gefährdet. Versorgung und Nachhaltigkeit werden dem sich ausdehnenden Wasser abgerungen, das das heimische Dorf weiterhin bedroht, ganz ähnlich wie eine unheimliche Geschichte, die den realistischen Rahmen zu überfluten droht. Wie zuvor zitiert, ist es, wie Storm gegenüber Paul Heyse zugab, »ein böser Block, da es gilt eine Deichgespenstgeschichte auf die vier Beine einer Novelle zu stellen, ohne den Charakter des Unheimlichen zu verwischen.« In Form und Inhalt stellt *Der Schimmelreiter* explizit die Grenzen der Eindämmung auf die Probe. Die Novelle bezweifelt das realistische Projekt, das die Linie zwischen Identität und Differenz, Sicherheit und Risiko, dem Natürlichen und dem Übernatürlichen zu etablieren sucht. Die grundlegende Lektion dieser Novelle – und Kennzeichen für ihren paradigmatischen Stellenwert innerhalb des Realismus – ist, dass jede mögliche Eindämmung auf der Möglichkeit ihrer Kontamination gründet. Eher als die Darstellung einer allzu einfachen Alternative zwischen totalisierender Erzählung einerseits und ausufernder, der Subsumption entgehender Details andererseits, erzeugt Storms Realismus – wie auch das in seiner Novelle beschriebene Deichsystem – eine Dynamik, die eine technische und künstlerische Totalität erzeugt, jedoch eine Totalität gescheiterter Totalisierungen.

Anmerkungen

- 1 Dieser grundlegende Aspekt des Realismus wird in Bezug auf Storms Werk von Eric Downing besprochen. Vgl. Eric Downing, *Repetition and Realism. The ›Ligeia‹ Impulse in Theodor Storm's ›Viola tricolor‹*, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 65 (1991), 265–303.
- 2 Siehe Storms Brief an Theodor Mommsen vom 13. Februar 1843 in Theodor Storm, *Sämtliche Werke*, Bd. 3, *Novellen 1831–1838*, hg. von Karl Ernst Laage, Frankfurt/Main 2001, 1064–66. Im Folgenden zitiert mit der Sigle SW 3.
- 3 Erwin Streitfeld, *Der Grazer Dichter Karl Gottfried von Leitner und Theodor Storm*, in: *Historisches Jahrbuch der Stadt Graz*, Bd. 10 [1979], 169–202; zit. nach SW 3, 1065.
- 4 Zu dieser Dualität siehe Thomas Heine, »Der Schimmelreiter«. *An Analysis of the Narrative Structure*, in: *The German Quarterly*, 55 (1982), 554–564.
- 5 Vgl. John M. Ellis, *Der Schimmelreiter*, in: ders., *Narration in the German Novelle. Theory and Interpretation*, Cambridge 1974, 155–168.

- 6 Storm an seine Verleger, Elwin und Hermann Paetel, Juli-August 1886; zit. nach SW 3, 1053.
- 7 Storm an Paul Heyse, 29. Aug. 1886; zit. nach SW 3, 1053.
- 8 Slavoj Žižek, *For they know not what they do. Enjoyment as a Political Factor*, London 2008, 43.
- 9 Sophokles, *Antigone* (331-337), in: *Sophoclis Fabulae*, hg. von Hugh Lloyd-Jones, Nigel Guy Wilson, Oxford 1990, 196; meine Übersetzung.
- 10 Ebd. (360-361).
- 11 Ebd. (351).
- 12 Ebd. (361-362).
- 13 Martin Heidegger, *Einführung in die Metaphysik*, Tübingen 1987 [1935], 115-116.
- 14 Vergil, *Aeneis* (8, 728), in: P. Vergili Maronis, *Opera*, hg. von Roger A. B. Mynors, Oxford 1969, 305; meine Übersetzung.
- 15 Horaz, *Carmina* (*Carm.* 3, 1, 33-40), in: Q. Horati Flacci, *Opera*, hg. von E. Charles Wickham, Oxford 1986 [1901], 54; meine Übersetzung.
- 16 Johann Wolfgang von Goethe, *Faust II* (11408-11510), in: ders., *Faust: Der Tragödie erster und zweiter Teil, Urfaust*, hg. von Erich Trunz, München 1986, 343-346.
- 17 Thomas Mann, *Freud und die Zukunft*, Wien 1936, 30.
- 18 Sigmund Freud, *Neue Folge der Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse* (1932), in: ders., *Gesammelte Werke*, Bd. 15, Frankfurt/Main 1999, 86.
- 19 Freud, *Das Unbehagen in der Kultur* (1930), in: ders., *Gesammelte Werke*, Bd. 14, 451.
- 20 Mann, *Freud und die Zukunft*, 30.
- 21 Siehe Günther Weydt, *Umwertung des Stormbildes durch Thomas Mann*, in: *Schriften der Theodor-Storm-Gesellschaft*, 17 (1968), 94-101 und Karl Ernst Laage, *Theodor Storm - ein literarischer Vorfahre von Thomas Manns ›Buddenbrooks‹?*, in: *Thomas Mann Jahrbuch*, 15 (2002), 15-34.
- 22 Anette Schwarz, *Social Subjects and Tragic Legacies. The Uncanny in Theodor Storm's ›Der Schimmelreiter‹*, in: *The Germanic Review*, 73(1998)3, 251-266.
- 23 Siehe Derek Hillard, *Violence, Ritual, and Community. On Sacrifice in Keller's ›Romeo und Julia‹ auf dem Dorfe and Storm's ›Der Schimmelreiter‹*, in: *Monatshefte*, 101(2009)3, 361-381.

Barbara Natalie Nagel
Ambige Aggression
Häusliche Gewalt im Realismus

Von häuslicher Gewalt in der deutschsprachigen Literatur zu sprechen, grenzt an sich an eine Übertreibung angesichts der wenigen Beispiele, die der Kanon enthält.¹ Das gilt umso mehr, wenn man vor 1945 sucht, das heißt zu einer Zeit, in der sich jener Bruch mit dem Vaterland noch nicht vollzogen hatte, der auch literarische Brüche mit Vätern, Müttern und auch Kindern nach sich ziehen sollte (ich denke hier an Peter Weiss' *Abschied von den Eltern* [1961], Ingeborg Bachmanns *Malina* [1971] oder auch an Elfriede Jelineks *Die Klavierspielerin* [1983]). Die längste Zeit wurden körperliche Auseinandersetzungen in der Familie nicht wirklich als Gewalt registriert; stattdessen erscheint bei Autoren wie Hans Sachs, J.M.R. Lenz oder August von Kotzebue häusliche Gewalt schon aufgrund ihrer plumpen Körperlichkeit komisch. So macht man sich in Kotzebues *Die Leiden der Ortenbergischen Familie* (1804) einen Witz daraus, der nörgelnden Hausfrau Barbara damit zu drohen, dass man sie, wenn sie nicht endlich die Klappe halte, auspeitschen oder bespucken werde.² Und dann ist da Kleist, dessen gesamtes *Œuvre* der zerstörerischen Kraft der Familie gewidmet ist.³ Wir müssen aber auf den Realismus warten, dass eine breitere literarische Strömung – und nicht nur vereinzelt ein Autor wie Kleist – die noch relativ neue Institution der Literatur für prosaische Alltagsgeschehnisse öffnet und sich damit auch dem Gemeinplatz der Familie kritisch und als ästhetische Herausforderung annähert. Fredric Jameson gab jüngst zu bedenken, dass erst dann ein neuer Zugang zum Realismus möglich sei, wenn man gleichzeitig die Genealogie des Erzählens und ihre drohende Auflösung in literarischen Repräsentationen von Affekten im Auge behalte.⁴ Und wirklich präsentieren realistische Texte ganze Archive, um die Komplexität und Rhetorizität von Affekten im Allgemeinen und von Aggressionen im Speziellen zu studieren: Aggressionen in Tropenform, Aggressionen mit hohem Reflexivitätsgrad.

Ein bekannter Text des deutschsprachigen Realismus, der das Phänomen der häuslichen Gewalt in dieser Weise reflektiert, ist Adalbert Stifters Erzählung *Granit* aus der Geschichtensammlung *Bunte Steine* (1853); jenen, die an den Grenzen des Kanons lesen, wird Theodor Storms Novelle *Ein Doppelgänger* (1887) in den Sinn kommen; wohl jeder denkt an Gerhart Hauptmanns naturalistische Studie

Bahnwärter Thiel, die im darauf folgenden Jahr erschien. Und wenn wir noch Robert Walser als späten realistischen Autor ansehen, dann stellt *Der Gehülfe* (1908) einen der denkwürdigsten Texte zum Thema häuslicher Gewalt dar.

Diese begrenzte, wenn auch in keiner Weise vollständige Beispielreihe zeigt, dass Gewalt in der Familie längste Zeit ein Un-Thema war – was natürlich nicht bedeutet, dass es sie nicht gab oder gibt. Vielmehr kann die Seltenheit ihres literarischen Vorkommens entweder als Zeichen dafür gedeutet werden, dass häusliche Gewalt ein so alltägliches Phänomen darstellte, dass es nicht weiter erwähnenswert war oder aber, dass häusliche Gewalt ein solches Tabu war, dass sie nicht thematisiert werden konnte. Diese beiden Hypothesen koexistieren miteinander, denn Schläge von der Familie werden für gewöhnlich mit einem Imperativ zur Ausstreichung ausgeteilt. Im Folgenden werde ich literarische Szenen untersuchen, die diese Ausstreichung reflektieren, dabei aber noch als Porträts familiärer Gewalt identifizierbar bleiben, indem sie die Kapazität der Familie zeigen, Gewalt ambig erscheinen zu lassen: Familie führt Gewalt vor und verneint sie doch zugleich, wodurch ihre Gewalt noch potenziert wird. Wir müssen es also mit einer starken literarischen Ambiguität zu tun haben – allein keiner anmutigen Ambiguität, wie sie seit Empson und Jakobson das Steckenpferd der Literaturwissenschaften ist,⁵ sondern einem perfiden Typus des Ambigen (Quintilian würde wohl von *dissimulatio* sprechen⁶).

Die Analysen, die ich hier wagen will, sind keine traditionellen Traumalektüren. Obgleich wir mit Repräsentationen traumatischer Erlebnisse konfrontiert werden, ist es nicht mein Anliegen, mich in ausgedehnter Lektüre auf nur einen Text einzulassen (auch wenn man dies tun könnte). Mein eigenes Interesse ist eher ein formalistisches, weshalb wir uns recht zügig von einer Szene zur nächsten bewegen werden – insgesamt drei Gewaltszenen von Stifter, Hauptmann und Walser betrachtend. Was ein solcher fokussierter Überblick erbringen soll, ist ein kurzer Katalog der formalen Aspekte häuslicher Gewalt im Realismus (bzw. Modernismus bei Walser). Unsere Fragestellung lautet denn auch: Gibt es so etwas wie eine Poetik familiärer Gewalt? Gibt es ein gemeinsames Arsenal spezifischer narrativer Perspektiven, Tropen, Stile, Syntaxen und anderer Strukturen?

Hyperbaton: ›master trope‹ familiärer Gewalt (Stifter)

Was, in aller Welt, sollte an häuslicher Gewalt ›ambig‹ sein? Nehmen wir Stifiers *Granit*: Je nachdem, für wie vertrauenswürdig man die Perspektive des Kindes erachtet, kann man das folgende Zitat entweder als Beschreibung lesen, wie eine Mutter brutal die Fußsohlen ihres Sohnes mit Ruten auspeitscht oder – begegnet

man der kindlichen Erzählsicht mit mehr Skepsis – als übertriebene Darstellung, wie eine Mutter die dreckigen Füße ihres Sohnes säubert. Die Tatsache, dass die Szene zwei konträre Interpretationen zulässt, verkompliziert auf produktive Weise die irrige Vorstellung, der Realismus wäre rein mimetisch; stattdessen untermauert die Szene Eric Downings These, der literarische Realismus dekonstruiere sich selbst, weil das realistische Projekt gerade Erfahrungen von Realitätsverlust provoziere.⁷ In der erwähnten Passage erinnert sich der Erzähler, wie er als kleiner Junge eines Tages nach Hause kam mit Füßen schwarz von Pech:

Da sie mich so kommen und vorwärts schreiten sah, sprang sie auf. Sie blieb einen Augenblick in der Schwebel, entweder weil sie mich so bewunderte, oder weil sie sich nach einem Werkzeuge umsah, mich zu empfangen. Endlich aber rief sie: »Was hat denn dieser heillose, eingefleischte Sohn heute für Dinge an sich?«

Und damit ich nicht noch weiter vorwärts ginge, eilte sie mir entgegen, hob mich empor und trug mich, meines Schreckes und ihrer Schürze nicht achtend, in das Vorhaus hinaus. Dort ließ sie mich nieder, nahm unter der Bodenstiege, wohin wir, weil es an einem andern Orte nicht erlaubt war, alle nach Hause gebrachten Ruten und Zweige legen mußten, und wo ich selber in den letzten Tagen eine große Menge dieser Dinge angesammelt hatte, heraus, was sie nur immer erwischen konnte, und schlug damit so lange und so heftig gegen meine Füße, bis das ganze Laubwerk der Ruten, meine Höschen, ihre Schürze, die Steine des Fußbodens und die Umgebung voll Pech waren. Dann ließ sie mich los, und ging wieder in die Stube hinein.⁸

Die narrative Sichtweise spiegelt auf vollkommene Weise die (Dys-)Funktionen familiärer Gewalt wider: Zwar wählt Stifter einen Erzähler in der ersten Person Singular, dessen Stimme sich aber insofern auktorial anhört, als seine Beschreibungen allein dazu dienen, die Handlungen seiner Mutter nachzuvollziehen, während seine eigenen Gefühle im Dunkeln bleiben. Dies hat zur Folge, dass der Sohn auf diegetischer Ebene genauso ohnmächtig erscheint wie er auf narratologischer übermächtig ist: Das Kind zeigt eine grenzenlose, unwahrscheinliche Empathie mit seiner Mutter, selbst dann noch, als sie sich gegen ihn wendet. Diese Omni-Empathie oder Über-Nähe des Erzählers zeugt von einer klaustrophobischen Bindungsstärke, die sich mit Hilfe der (späteren, unorthodoxen) Psychoanalyse nachvollziehen lässt: Familiäre Gewalt nämlich setzt eine bestimmte Art von Bindung voraus – eine Verbundenheit, die so stark ist, dass sie letztlich zur Trennung führt. Laut Gregory Bateson und Alice Miller basiert jede Nähe auf einer vorhergehenden, notwendigen Distanz zwischen den Positionen von Selbst und Anderem.⁹ Ein destruktiv hohes Maß an Bindung, wie es hier von Stifter imaginiert wird, würde sich also nicht nur in der Beziehung zu Anderen (z.B. zur Mutter) manifestieren, sondern auch eine

innere Spaltung bewirken, eine Krise des Subjekts. Mit Freud könnte man von mangelndem primären (also normalem) Narzissmus sprechen,¹⁰ für den das auffällige Zögern seitens des Erzählers, »ich« anstatt nur im Akkusativ »mich« zu sagen, symptomatisch wäre.

Zusammenfassend funktioniert die narratologische Herangehensweise fast zu symptomatisch, um einem als Methode dienlich zu sein, denn sie wiederholt schlicht einzelne Dysfunktionen der Familie – in diesem Fall den fehlenden Selbstbezug des Jungen. Zwar erlaubt es einem die Erzähltheorie, die spezifische Blindheit, die von familiärer Gewalt verursacht wird, nachzuvollziehen, sie gewährt aber keinen Blick über diese Selbstblendung der Familie hinaus.

Aus diesem Grund möchte ich das Problem nun vom narrativen ins rhetorische Register transponieren. Der Vorteil der rhetorischen Analyse liegt ironischerweise in ihrer Beschränktheit: Die Rhetorik setzt kein Bewusstsein voraus, schnappt deshalb aber auch nicht nach dem Köder der Empathie. Wenn wir uns jetzt noch einmal von Neuem Stifters Passage zuwenden vermittels einer rhetorischen Analyse, dann sehen wir auch jenen Augenblick neu, in dem das Kind die Mutter »in der Schwebeliege«, entweder weil sie mich so bewunderte, oder weil sie sich nach einem Werkzeuge umsah, mich zu empfangen.« In den Augen des pechbefleckten Kindes schwebt die Mutter zunächst fast wie eine Marienerscheinung, Sinnbild der körperlosen, *unbefleckten* Empfängnis. Dann ergreift sie das Kind, und das Kind begreift, dass es anstatt der erwarteten Lobpreisung oder Umarmung Schläge empfängt. Die ursprünglich optimistische Fehlinterpretation der Szene seitens des Jungen würde nicht einer gewissen Komik entbehren, wäre die Wendung der Ereignisse nicht so bedrückend. Stifters Erzähler teilt seine nahezu komisch anmutende, tragische Naivität mit anderen jungen, literarischen Charakteren, die zum ersten Mal Gewalt erfahren: Grimmelshausens *Simplicissimus*, Voltaires *Candide* oder Imre Kertész' *Köves* übersetzen alle traumatische Erlebnisse in vertrautere Gnadensakte, wobei die Formel *als ob...* das einzige Anzeichen dafür ist, dass bei dieser Übersetzung der Realität etwas weniger Vertrautes abgezogen wurde. »Kurz zuvor konnte ich nichts anders wissen...«,¹¹ lauten die Worte, mit denen *Simplicissimus* diesen Zustand des Nicht-Wissens zu fassen sucht. Während heutzutage Gewalt oft als letztes Refugium des Realen präsentiert wird, erleben die Protagonisten Gewalt im Modus des *als ob...*, das heißt im Modus hypothetischer Wahrheit und Fiktion, die das Leben nur imitiert.¹² Warum aber greifen diese Charaktere auf Fiktionen zurück, um ihre Erlebnisse zu beschreiben? Vielleicht weil sie für die Gewalt, die sie erfahren, eines Vokabulars entbehren und sich deshalb der neuen, traumatischen Realität nur durch Vergleich mit etwas Vertrautem antasten können; vielleicht weil der Begriff der »Realität« als solcher in Mitleidenschaft gezogen

wurde genauso wie jede Unterscheidung davon, was real oder unreal ist? Oder aber das ›als ob‹ hat die konservativere Funktion, die traumatische Erfahrung vom Realen abzuschneiden und unter die Quarantäne der Fiktion zu setzen – als ob die gewaltsame Erfahrung dort, in der Fiktion, sicherer verwahrt wäre. Im Fall von Stifters Erzähler gibt es noch einen weiteren Grund, warum Aggression in (fiktive) Gnade übersetzt wird, und das ist die Ideologie der Familie. Dieser Zensurmechanismus wirkt von Anbeginn der Erzählung – einer Erzählung, die eine Geschichte vom *Pech* ist in seiner zweifachen Bedeutung: als Material und Missgeschick. Nimmt man diese zweite Bedeutung ernst, so wird die Aggression, welcher der Junge ausgesetzt ist, zuerst entpersonalisiert, von der Mutter abstrahiert und erhält dann eine lapidare, metaphysische Qualität: ›Es war halt Pech.‹ Angesichts der Tatsache, dass das Werkzeug, mit dem der Junge malträtirt wird, Ruten sind, mag man sich auch an den Bibelspruch erinnern: ›Wer seine Rute schont, der haßt seinen Sohn; wer ihn aber lieb hat, der züchtigt ihn beizeiten.‹¹³ Dieser Spruch, der Sensibilität zu Hass und Gewalt zu Liebe umkodiert, ist exemplarisch für die jüdisch-christliche Umwertung der Werte, die Gewalttaten durch die zwei Kernparadigmen der Familie filtert: Liebe und Erziehung. Selbst Walter Benjamin gehört noch in diese Tradition mit seiner rätselhaften Bemerkung, dass man es bei der erzieherischen Gewalt mit einer der seltenen, vom Menschen ausgeführten Manifestationen göttlicher Gewalt zu tun habe.¹⁴

Wollen wir uns dieser Szene nun vermittelt einer rhetorischen Analyse annähern, so fällt als Erstes das enorme Hyperbaton auf: Ein Tropus, der mit erstaunlicher Regelmäßigkeit in Szenen häuslicher Gewalt auftaucht. Die Ursache hierfür findet sich in Longinus' Beschreibung der mit dem Hyperbaton assoziierten extremen Emotionen:

Dies (das Hyperbaton) ist eine von der natürlichen Folge abweichende Ordnung der Worte oder Gedanken und gleichsam der treueste Abdruck erregter Leidenschaften. Wie nämlich Leute, die wirklich zürnen, sich fürchten oder ärgern, durch Eifersucht oder sonst einen Affekt (es gibt ja vielerlei und zahllose Leidenschaften, und niemand kann genau sagen, wie viele) immer wieder vom Weg abkommen, sich etwas vornehmen, aber oft zu anderem überspringen und sinnlos Einschübe machen, dann wieder zum Anfang zurückkehren und von der Aufregung ganz wie von einem Wirbelwind rasch umschlagend hin- und hergetrieben ihre Worte, die Gedanken, die natürliche Verknüpfung und Ordnung tausendfach verändern, so wollen die besten Schriftsteller mittels der Hyperbata das Wirken der Natur nachahmen.¹⁵

Longinus' Bild, »wie von einem Wirbelwind rasch umschlagend hin- und hergetrieben« zu werden, macht ein Motiv besser lesbar, das ansonsten selbst in der Schwebeliebe: das Fliegen. Was hat häuslicher Gewalt mit Fliegen zu tun? Anlass meiner Frage ist, dass schwebende und fliegende Bewegungen in fast allen Textbeispielen vorkommen: Stifters Mutter ist »in der Schwebeliebe«;¹⁶ Storms Mutter in *Ein Doppelgänger* »flog in eine Ecke des Zimmers«,¹⁷ als ihr Ehemann sie attackiert; und noch in Robert Walsers *Der Gehülfe* macht der Erzähler einen »Anflug«¹⁸ mit dem vergeblichen Versuch, den Ehemann davon abzuhalten, seine Frau zu misshandeln. Verstehen wir dieses Fliegen rein thematisch, dann übersehen wir die komplexe Art und Weise, wie Hyperbata funktionieren, denn beim Hyperbaton ist das emotionale Register innig mit dem syntaktischen und epistemologischen verschränkt. Wer ein Hyperbaton liest, muss, weil die Einheiten des Satzes getrennt sind, über ganze textuelle *flyover zones* »fliegen«, ohne dass er wüsste, wo genau er landen wird. In diesem Sinne handelt es sich beim Hyperbaton um eine sehr deutsche Trope: Die deutsche Sprache hat die besondere Kapazität, durch Integrierung subordinierter Satzglieder extrem lange Sätze zu bilden; ja, man könnte sogar darüber nachsinnen, was die Häufigkeit von Hyperbata über »deutsche Emotionen« an sich aussagt. Denn wenn Longinus zufolge Emotionen Syntax bilden und Syntax Emotionen, dann möchte man ihm vielleicht ein Kapitel über deutsche Emotionen hinzufügen und fragen: Welche Emotionen sind auf Deutsch möglich?

Eine Definition des Hyperbatons lautet, dass das Hyperbaton Bedeutungseinheiten voneinander separiert und dadurch einen Zustand der Ungewissheit erzeugt. Hyperbata haben den Effekt, dass das Verstehen eine Frage der Zeit wird. Longinus schreibt über Demosthenes:

Indem er nämlich oft den begonnenen Gedanken in der Schwebeliebe lässt und dazwischen wie in einen fremden, gar nicht herpassenden Zusammenhang alles Mögliche von außen mitten hinein schiebt, macht er dem Hörer Angst, der Satz könnte ganz auseinanderbrechen, zwingt ihn, aufgewühlt an den Wagnissen des Sprechers teilzunehmen, fügt dann schließlich unerwartet nach langem Zwischenraum das längst erwartete Wort eben noch rechtzeitig an und erschüttert gerade durch die gewagten und gefährlichen Hyperbata um so stärker. Da es Beispiele in Menge gibt, können wir sie sparen.¹⁹

Obgleich die Wirkung von Longinus' ironischem Beispiel eines Hyperbatons kaum traumatisch ist, könnte man die Aufhebung von Zeitlichkeit in der Passage aus *Granit* als traumatische Nachträglichkeit deuten. Bei Stifter erstreckt sich das Nicht-Wissen des Kindes über nicht weniger als sechs Zeilen – sechs

Zeilen, welche die Ankündigung davon, was geschehen könnte, trennen von der plötzlichen Wende, welche das Kind als Katastrophe empfindet.

Was das Hyperbaton mit dem Zerbersten familiärer Bindungen verbindet, ist aber noch mehr: Hyperbata funktionieren im Lesevorgang so, fasst Quintilian zusammen, dass »aus zwei Worten zusammengesetzt werden muß, was den Sinn verständlich macht.«²⁰ Es ist nicht zuletzt diese dialektische Spannung zwischen Unterbrechung und Wiederaufnahme, die Hyperbata zur *master trope* familiärer Gewalt machen, denn familiäre Gewalt bindet ebenfalls durch Entbindung bzw. Auflösung. Auch beim Hyperbaton ist der Eindruck der Trennung nur ein Übergangsphänomen, denn die Unentschiedenheit, der Eindruck des Schwebens, der Trennung, Unordnung wird nachträglich zurückgenommen, wenn der Hauptsatz wieder zusammenfindet – fast wie in einer Familienzusammenführung. Man mag sich fragen, welcher dieser beiden Akte brutaler ist: die Trennung dessen, was (angeblich) zusammengehört oder die Zusammenführung dessen, was getrennt ist? Longinus zumindest geht in seinen Reflexionen zum Hyperbaton noch von der Existenz einer »natürliche(n) Verknüpfung und Ordnung«²¹ aus. Auch Quintilian meint, das Hyperbaton bedeute eine Transgression der »notwendigen Ordnung«, bringt dann aber den folgenschweren Nachsatz: »auch wenn eine Verbindung nicht möglich ist.«²² Dieser Punkt ist zentral: Quintilian akzeptiert und suspendiert zugleich die Effektivität der Ordnung der Sprache. Übertragen wir Quintilians tropologische Weisheit auf das Problem familiärer Gewalt – einen Zustand der Unordnung, die im Hyperbaton formalisiert wird –, dann wäre das Hyperbaton das Symptom eines scheinbar unnatürlichen Auseinanderfallens der Familie. Doch zugleich würde uns die Trope daran erinnern, dass eine natürliche Einheit oder Bindung nicht existiert – weder zwischen Worten noch zwischen Menschen.

Tropen sind räumliche Konstruktionen, und in *Granit* übersteigt diese räumliche Dimension des Hyperbatons die Grenzen der Syntax durch einen tänzerischen Sprung: Die Mutter fliegt auf ihr Kind zu, sie hebt es hoch und trägt es pfeilartig hinüber an einen Ort außerhalb des Blickfeldes in einer Art *décadra*ge. Während nur zwei banale Verben die Bewegungen des Kindes benennen (kommen und gehen), umschreiben ätherische Verben die Bewegungen der Mutter – ›schreiten‹, ›springen‹, ›schweben‹, ›eilen‹, ›heben‹, ›tragen‹ – Bewegungen, die zwischen Luft und Erde, zwischen Gehen und Fliegen oszillieren.²³ Lag unser Fokus zuvor auf dem gewalttätigen Charakter des Hyperbatons, dann ist es nun an der Zeit, uns seiner verstörenden Schönheit zuzuwenden, dem geradezu erhabenen Terror dieser Trope. So sind etwa die berückend schönen, die Gesten der Mutter nachahmenden, tänzerischen Verben allesamt literarisch: das Verb ›tragen‹ steht

in Beziehung zur metaphorischen Übertragung, ›schreiten‹ zum Schreittanz bzw. Sonett (klassische lyrische Form, um die Trennung zweier Liebender zu gestalten); ›springen‹ trennt und verbindet qua Zeilensprung zwei Zeilen im Gedicht; das Verb ›heben‹ nimmt Bezug auf die lyrische, betonte Silbe, die ›Hebung‹. Stifter bemüht also auf der Ebene des Lexikons eine hoch-poetische Sprache, um eine Choreographie zu schreiben. Wenn aber die Mutter die Energie für ihre Handlungen aus einem poetischen Vokabular nimmt, dann bedeutet dies in gewisser Weise, dass die Literatur teilhat an der (An-)Ästhetisierung der Gewalt. Schließlich stehen die Eloquenz und Eleganz der Literatur in Kontrast zu dem, was hier passiert: »Ein Kind wird geschlagen.« Anders als in Stifters literarischem *tableau* war es genau der literale, *anti-literarische* Charakter der rein deskriptiven Formel »Ein Kind wird geschlagen«, welcher Freud so perplex machte, als er den Schilderungen von Patienten zuhörte, die, ohne jegliche Kontextualisierung und linguistische Ausschmückung, davon phantasierten, wie Kinder geschlagen wurden – eine Fantasie, die Freud später ins geschmeidig arbeitende System der Verführungstheorie inkorporierte.²⁴

Das Vokabular der hohen Literatur, das Stifter einbringt, ist aber auch insofern bemerkenswert, als wir über realistische Literatur reden, und man beim Realismus weniger an Literarizität oder Stil denkt, sondern eher an einen Mangel an Stil. Georg Lukács etwa kritisierte, der Realismus regrediere in eine bloß naturalistische Auflistung von Details und zersetze dadurch die narrative, eigentlich literarische Funktion.²⁵ Strebt der Realismus also gemeinhin nach (einem Übermaß an) Transparenz, so besteht im Gegenteil das Außergewöhnliche an dem Zitat darin, dass Stifter die sprachliche Textur so stark herausstellt, dass das Ästhetische den Platz des Diegetischen einnimmt, so dass die Sprache selbst präsent wird statt nur zu repräsentieren. Ein Weg, um sich die ausgeprägte Literarizität von Stifters Realismus zu erklären (und so Rhetorik ›realistisch‹ zu machen), wäre, den poetisch-irrationalen Charakter damit zu erklären, dass die Szene die psychische Störung eines Kindes wiedergebe. Doch bleibt das ungute Gefühl, dass der Realismus in diesen Zeilen seine eigentliche Berufung im Stich lässt – nämlich die Beschreibung – und darin vielleicht nicht unähnlich der Mutter ist, die ihr Kind im Stich lässt. Der Aspekt des Verlassens wird natürlich immer dann relevant, wenn ein Elternteil ein Kind misshandelt oder es hinnimmt, dass das Kind von einem Anderen misshandelt wird. In *Granit* nun wendet sich auch die Literatur von der Beschreibung ab, wodurch wir einen Eindruck gewinnen von der Ambiguität der Gewalt und der Gewalt der Ambiguität.

Semantisches Feld: Schlagen mit System (Hauptmann)

Gerhart Hauptmanns *Bahnwärter Thiel* ist der exemplarische deutsche Text zum Thema Gewalt in der Familie.²⁶ Es ist eine Geschichte der Verleugnung, die übertroffen wird nur noch von der Fähigkeit des Autors zur Verleugnung der desaströsen Übel des Nationalsozialismus.²⁷ *Bahnwärter Thiel* präsentiert die psychologische Studie eines an sich liebenden Vaters, der dennoch seine Augen verschließt vor den Misshandlungen, denen sein Sohn durch Thiels zweite Frau ausgesetzt ist. Der Grund für die Verleugnung ist so unappetitlich wie antiquiert: Der Bahnwärter, lernen wir, ist der neuen Frau sexuell hörig, und verdrängt daher den Missbrauch seines Sohnes. Die Novelle erscheint mal wieder als unerhörte Begebenheit: *Bahnwärter Thiel* kreist um das Nicht-Hören und vor allem Nicht-Sehen der häuslichen Gewalt. Der Name des Jungen macht diese Blindheit besonders sichtbar: Tobias heißt er, wohl in Anlehnung an das *Das Buch Tobit* bzw. *Tobias*, in dem der Sohn mit göttlicher Hilfe erst die Blindheit seines Vaters und dann den Dämon der Lust bekämpft. Nichts der Art passiert in Hauptmanns Version der Geschichte – weder eine göttliche noch eine elterliche Intervention findet statt, die die Dinge zum Besseren wenden könnte. Der Vater bleibt blind für die Leiden seines Jungen, auch weil er bei der Arbeit ist, während die Stiefmutter ihre Launen an dem Jungen auslässt. Eines Tages aber kehrt Thiel auf dem Weg zur Arbeit um, weil er sein Mittagessen vergessen hat. Als er sich dem Haus annähert, vernimmt der Vater den *soundtrack* häuslicher Gewalt, und anders als vor dem visuellen Sinn lässt sich vor dem auditiven nicht das Auge bzw. das Ohr verschließen:

»Was, du unbarmherziger, herzloser Schuft! [...] – na, wart nur, wart, ich will dich lehren aufpassen! – du sollst dran denken.« Einige Augenblicke blieb es still; dann hörte man ein Geräusch, wie wenn Kleidungsstücke ausgeklopft würden; unmittelbar darauf entlud sich ein neues Hagelwetter von Schimpfworten. [...]

»Halt's Maul!«, schrie es als ein leises Wimmern hörbar wurde, »oder du sollst eine Portion kriegen, an der du acht Tage zu fressen hast.«

Das Wimmern verstummte nicht.

Der Wärter fühlte, wie sein Herz in schweren, unregelmäßigen Schlägen ging. (BT, 15)

Doch wieder verdrängt Hauptmanns allwissender Erzähler, der fast ausschließlich die Perspektive des Vaters einnimmt, die Gewalt, indem er die Geräuschkulisse neutralisiert: Wieder mit Rückgriff auf die *als ob...*-Formel werden die Geräusche von Aggression und Leid in Hausarbeitsklänge übersetzt (»wie wenn Kleidungsstücke ausgeklopft würden«). Ist uns bei Stifters Erzählung *Granit* – auf die Hauptmann vermutlich an verschiedenen Stellen anspielt²⁸ – die exzessiv

empathische, narrative Stimme des Sohnes aufgefallen, der mit seiner Mutter fühlt, gilt für Hauptmann das Gegenteil: Der Vater ist nicht bei seinem Sohn, noch nicht mal in seiner Vorstellung; stattdessen löscht er den Körper des Sohnes aus der Szene, bis nichts von dem Jungen übrig bleibt als dessen Kleider. Wie bei Stifter werden die Aggressionen der Mutter als Hausarbeiten gerahmt. Als der in der Tür stehende Ehemann seine Frau konfrontieren will, nutzt sie Thiels Zögern aus, um den Spieß umzudrehen und ihn dafür auszuschimpfen, dass er sich vermeintlich an sie herangeschlichen habe. Die Weise, in der diese Szene formuliert ist, ist recht eigenartig: »[Siel ermannte sich endlich so weit, ihren Mann heftig anzulassen« (BT, 16). Die gewalttätige Frau wird nicht nur vermännlicht (»[siel ermannte sich«), sondern das Verb, das ihr Tun beschreibt, lautet »anlassen: ein Verb, das gewaltsame Sprache indiziert, aber auch das Anstellen einer mächtigen Maschine. Wir werden auf diesen Punkt zurückkommen.

Zwar sind die Schläge der Mutter vorm diegetischen Auge des Textes versteckt, doch sind sie auf andere Art präsent, weil, wer aufmerksam liest, feststellen wird, dass das Wort »schlagen« über den gesamten Text verteilt ist. Zuerst bemerkt der Erzähler zu Beginn der Novelle in einer Prolepse: Seit der Geburt ihres eigenen Kindes »*schlug* die Liebe der Stiefmutter zu Tobias in unverkennbare Abneigung um«. (BT, 9; Hervorhebungen B.N.N.) Zweitens wird diese Prolepse in der bereits zitierten Passage, als sich der Vater dem Haus annähert, literalisiert: »Ein Schwall [...] misstönender Laute *schlug* an sein Ohr« (BT, 15). Drittens lesen wir am Ende der Szene: »Der Wärter fühlte, wie sein Herz in schweren, unregelmäßigen *Schlägen* ging.« (BT, 15). Als Viertes antworten sogar die Kirchenglocken »mit drei schrillen *Schlägen*« auf das unerhörte Ereignis (BT, 18). Was passiert hier? Hauptmann bedient sich der von Empson diagnostizierten »method of reiterative imagery«²⁹ der Konstruktion eines semantischen Felds durch ein latentes Leitmotiv. Die Frage ist, welche Funktion dem wiederholten Bild »schlagen« in *Bahnwärter Thiel* zukommt. Dienen die Variationen des Verbs »schlagen« als transitorischer Empathieausdruck, um die Leiden des Jungen widerzuspiegeln? Oder muss man das Schlagen eher als schlechtes Gewissen lesen, das den Vater peinigt? Angesichts Hauptmanns lebenslanger Obsession für die Figur Christi erscheint die dreimal schlagende Glocke wie eine nicht sonderlich subtile Anspielung auf Petrus' dreimalige Leugnung Jesu, bevor der Hahn kräht. Doch hier müssen wir schon die sentimentalsten Freuden, die die biblische Allegorie bereitet, unterbrechen, um nicht das Objekt der Schläge zu vergessen: das Kind.

Derlei Ablenkungsmanöver scheinen mir symptomatisch für Texte familiärer Gewalt. Was hier geschieht, kann als ein weiterer Typus eines Hyperbatons erklärt werden: als *hypallage*, eine bestimmte Inversionsart, in der sich die

Adjektive vom regulären Substantiv zu einem anderen hin verlagern. Das klassische Beispiel für eine *hypallage* finden wir in Vergils *Aeneis*: »die Mauern des hohen Rom.«³⁰ Rom wird als »altae moenia Romae«³¹ beschrieben, indem *altus* (hoch) seltsamerweise *Roma* modifiziert anstatt die Mauern; der Anlass für diese Verschiebung ist wohl, dass der Gedanke an Roms Größe die grammatische Sicherheit des Autors ins Wanken bringt. In Hauptmanns Text ist es kein Adjektiv, das seine Position verändert, sondern das Wort »schlagen«, das von dem Jungen weg in seine Umgebung verschoben wird. Die Folge hiervon ist, dass sich am Text eine Art Abstraktion vollzieht: Denn wenn auch der passive Vater (metaphorische) Schläge erleidet, dann könnte man meinen, dass es der Familie immer am meisten wehtut, wenn sie eines ihrer Mitglieder hart rannehmen muss (vergleichbar jener Szene aus Michael Hanekes *Das weiße Band* [2009], wo der Vater den Jungen erst auspeitscht und danach erklärt, es tue ihm – dem Vater – am meisten weh). Momente wie diese sind typische Beispiele für *double bind*-Kommunikation, wo jede negative Untersagung sofort negiert wird wie in Gregory Batesons exemplarischem Satz: »Do not see me as the punishing agent.«³² Man kann auch sagen: Innerhalb der netzähnlichen Struktur, die das Wort »schlagen« bei Hauptmann auswirft, findet sich eine spezifische Form der Aggression reflektiert, die aus der Ambiguität familiärer Gewalt entsteht. Der Ursprung dieser Ambiguität liegt in der Idee der Familie als System: einem System der totalen Inklusion, wie Luhmann die Familie nennt,³³ einem System ungehemmter Kommunikation in seiner extremsten Ausprägung, einem System, das es vermag, Gewalt zu neutralisieren. Die Familie ist aufgrund ihrer Struktur immer beides: Subjekt und Objekt ihrer eigenen Gewalttätigkeit.

Vielleicht könnte man sogar so weit gehen, Hauptmanns exzessive Verwendung des Wortes »schlagen« nicht nur als Inversion und Fehluweisung eines Wortes zu lesen wie im Fall der *hypallage*, sondern zudem als Literalisierung des perkussiven Aspekts dieses Tropus. Schließlich hat das wiederholte Schlagen auch einen rhythmischen Effekt, das heißt das Wort hat mit Kraft statt mit Semantik zu tun: mit dem aggressiven Alternieren zwischen Semantik und Anti-Semantik. In der Tat ist der Schlag insofern eine Meta-Figur, als er Figur der Insistenz und Wiederholung ist – Wiederholung auch in dem Sinne, dass das perkussive Schlagen in *Bahnwärter Thiel* als Echo auf ein anderes, unheimliches Schlagen interpretiert werden kann: nämlich auf das Pochen in Goethes *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* (1795). In der Novelle *Das Pochen*³⁴ geht es um ein Waisenmädchen, das in einer Adelsfamilie aufwächst. Später lehnt die junge Frau alle Werber ab, um bei ihrer Adoptivfamilie zu bleiben. Nun aber setzt ein gespenstisches Pochen ein, wann immer die junge Frau durchs Haus schreitet.

Der Erzähler beschreibt diesen Klang wahlweise als »das Klopfen«, dann als »das Pochen« und schließlich als »die Schläge.«³⁵

Entrüstet über diese Begebenheit und Verwirrung, griff der Hausherr zu einem strengen Mittel, nahm seine größte Hetzpeitsche von der Wand und schwur, daß er das Mädchen bis auf den Tod prügeln wolle, wenn sich noch ein einzigmal das Pochen hören ließe. Von da an ging sie ohne Anfechtung im ganzen Hause herum, und man vernahm von dem Pochen nichts weiter.³⁶

Die Chronologie zwischen Goethes und Hauptmanns Text ist umgekehrt: Während bei Goethe der schlagende Klang von einer Androhung häuslicher Gewalt beantwortet wird, wird bei Hauptmann die Stiefmutter erst gewalttätig, was in einem Echo perkussiver Laute widerhallt. Auch könnte man einwenden, dass ja in Goethes Erzählung die Drohung der Gewalt nicht realisiert werde; vielmehr ist die Drohung, die junge Frau zu Tode zu peitschen, Teil der rechtsbewahrenden Gewalt – in diesem Fall des väterlichen Gesetzes. Wie in Benjamins *Zur Kritik der Gewalt*³⁷ angesprochen, neigt die Drohung dazu, sich als schicksalhaft auszugeben, wodurch sie nur noch machtvoller wird – bei Goethe verstummt sogar der Text. Das väterliche Machtwort bringt die Novelle zu einem erzwungen harmonischen Ende Kleist'scher Couleur, in dem die Todesdrohung durch den Vater als beschützende Geste rehabilitiert wird.

Obwohl die Szenen, die wir untersuchen, größtenteils Beschreibungen von Bewegungen sind, gibt es in jeder auch ein wenig Dialog, der den körperlichen Angriff ankündigt oder (in Walsers Fall) kommentiert. Aber können wir überhaupt noch von »Dialog« sprechen, wenn es niemanden gibt, der etwas erwidern könnte? Der Andere wird zum Schweigen gebracht, und das gesprochene Wort geht über in physischen Ausdruck. Ist es vielleicht das, was Luhmann im Sinn hatte, als er schrieb, das Familiensystem werde von der Forderung nach »ungehemmter Kommunikation«³⁸ dominiert? Allgemein scheint physischer Kontakt immer dann stattzufinden, wenn verbale Kommunikation als nicht mehr ausreichend wahrgenommen wird. Goethe nimmt derlei Sprünge oder Kurzschlüsse in den Kommunikationsmustern besonders genau wahr, wobei Tasso das berühmtest-berühmteste Beispiel für jemanden ist, der das Etikett verletzt: Erst fordert Tasso Antonio zum Duell auf, dann umarmt er die Prinzessin und ersetzt dabei, den guten Ton verletzend, verbale durch physische Kommunikation.

In unserem Fall ist es aber nicht nur die physische »Kommunikation«, welche Regeln verletzt – auch die gesprochene Sprachform bricht rhetorische Regeln der Angemessenheit und zwar in stilistischer Hinsicht. Bei Stifter entfährt es

der rasenden Mutter (einer Bauersfrau) mit apokalyptischem Pathos: »Was hat denn dieser heillose, eingefleischte Sohn heute für Dinge an sich?« In Storms *Ein Doppelgänger* legt der losgelassene Ehemann (ein Arbeiter und früherer Gefängnisinsasse) den theologischen Jargon ähnlich dick auf, bevor er seiner Frau eine runterhaut: »Willst du mich höhnen, Weib? [...] So helf dir Gott!« schrie John und hob die Faust.³⁹ In *Bahnwärter Thiel* ist es, als würde die Stiefmutter – »[d]ie frühere Kuhmagd,« auch »das Mensch« oder »[das] Tier« genannt (BT, 5) – den Stiefsohn von einer Opernbühne herab anrufen: »du unbarmherziger, herzloser Schuft! [...] du sollst eine Portion kriegen, an der du acht Tage zu fressen hast.« (BT, 15). Das alles sind auch *ästhetische* Beleidigungen: schlecht geschrieben, *trash* – bzw. in weniger trashiger, lateinischer Sprache: *inconcinnitas*, das heißt uneleganter, unangebrachter Stil, der oft mit dem Hyperbaton einhergeht. Mir liegt nicht daran, mich als Literaturkritikerin aufzuspielen, sondern ich will auf eine Beobachtung hinaus, die Benjamin am (vermeintlich zu sprachwuchtigen) barocken Trauerspiel machte: Wenn wir eine bestimmte Form begreifen wollen, schreibt Benjamin, dann seien bei diesem Vorhaben solche Kunstformen besonders hilfreich, die erst einmal ungenügend scheinen; der Grund hierfür sei, dass in »schlechter Kunst« die Form sichtbar werde und wie ein Skelett hervorscheine.⁴⁰ Es lohnt sich also, das Missglücken der Dialoge genauer zu analysieren: Die »Unangemessenheit« der Ansprachen resultiert erst einmal aus der Tatsache, dass sie angesichts des sozialen Milieus der Sprecher/innen unglaubwürdig sind. Zweitens werden hoher und niedriger Stil unorthodox miteinander vermischt. Da drittens an sich bei der Rhetorik alles darum geht, die richtige Rede zum richtigen Anlass zu geben, müssen wir uns fragen: Was hat dieser Anlass an sich, dass er eine solche Konfusion zwischen *genus sublime* und *genus humile*, dem Erhabenen und dem Lächerlichen, provoziert? Für eine klassische Szene der *persuasio* – eine, in der jemand seine Handlung zu legitimieren sucht – ist es untypisch, dass wir uns nicht wirklich sicher sein können über den Adressaten der Rede: Ist es wirklich der- bzw. diejenige, welche(r) die Schläge empfangen wird oder eigentlich Gott, der angesprochen wird, oder gar die Leserin?

Sicher ist: Es geht um Gewalt, und Gewalt ist immer zu einem gewissen Grad metaphysisch (insbesondere, wenn man Benjamins Ausführungen zur erzieherischen Gewalt zustimmt). Exemplarisch für diesen metaphysischen Aspekt der Gewalt wäre der Gott der *Genesis*. Aber wenn dieser Gott, nachdem er fast die gesamte Menschheit getötet hat, wenn er Noah verspricht »es nicht wieder zu tun«, nicht ganz zurechnungsfähig scheint, so wirkt Storms gewalttätiger Ehemann, der wiederholt dasselbe reuevolle Versprechen macht, bis er seine Frau versehentlich umbringt, geradezu grotesk. Natürlich sprechen wir

von ganz verschiedenen Kontexten: Wo sich das göttliche Versprechen an die gesamte Welt wendet, verhallen die Schreie des Ehemanns im Zuhause – einem femininen, kastrierten Raum. Deshalb wirkt auch das Gewaltmaß lächerlich, weil die Wucht und Emphase der Rede in keinem Verhältnis stehen zur beschränkten Örtlichkeit. Schon Adorno warnte, wie schnell der Haustyran in einen »Pantoffelheld(en)«⁴¹ degeneriere. Die Gewalt der Mütter bei Stifter und Hauptmann wird noch nicht mal mehr als Gewalt wahrgenommen: Sie reinigen Füße und klopfen Kleider aus.

Energie: Poetik der Rechenschaftslosigkeit (Walser)

Bisher habe ich mich zu den zwei Diskursen geäußert, die wohl am erfolgreichsten Gewalt mehrdeutig machen: Da ist zum einen der Diskurs der Theologie, der Leiden als Martyrium rechtfertigt, und zum anderen Freuds Verführungstheorie, die zumindest das Potential besitzt, Opfer als Täter zu verstehen. Beide Diskurse sind relativ leicht erkennbar. Im Vergleich dazu ist es sehr viel schwieriger, ein Vokabular für einen dritten Ambiguitätstyp zu entwickeln: den der Energie. Energie verleiht Stifters Familienszene erst Kraft und Gewalt; sie lässt die wütende Mutter durch den Raum wirbeln und bleibt doch selbst nur schwer begreifbar, weil abstrakt. Wenn häusliche Gewalt als Energie imaginiert wird, dann sprechen wir von abstrakten Mustern und Bewegungen von Schönheit und auch Terror, von Formation und Deformation. Dabei ist Abstraktion immer auch eine Form des Vergessens und der Domestizierung. In Hauptmanns *Bahnwärter Thiel* stellt das Bahnnetz mitsamt der dampfmaschinenartigen Stiefmutter eine solch abstrakte Energiestruktur dar, mit der sich auch Storms und Stifters Faszination für Elektrizität bzw. Gewitter verschalten lassen; es scheint dann kein Zufall mehr, dass der Roman, dem wir uns zuletzt zuwenden – Robert Walsers *Der Gehülfe* – damit endet, dass das Elektrizitätswerk dem gewalttätigen Haushalt den Strom abstellt. Zwar ist recht bekannt, dass Autoren wie Robert Musil oder Alfred Döblin ihre poetische Sprache mit Energiediskursen aufladen – dass jedoch realistische Texte, die häusliche Gewalt thematisieren, bereits gestaltend auf den Energiediskurs zurückgreifen, das überrascht. Was ist die Ursache für diese Allianz? Es bietet sich an, erklärungssuchend auf *The Human Motor* von Anson Rabinbach zurückzugreifen, der sich mit Wissenschafts- und Philosophiediskursen des 19. Jahrhunderts beschäftigt: mit Helmholtz und Marx wie auch mit Mareys dynamischer Physiologie, *La Machine animale* (1873). Rabinbach fasst Mareys Theorie zusammen in dem Satz, der Körper sei ein Theater der Bewegung⁴² – eine pointierte Beschreibung für unsere Szenen familiärer Gewalt. In diesen Zusammenhang gehört auch das Flugmotiv in Stifters *Granit*, schließ-

lich waren viele Erfinder des 19. Jahrhundert fasziniert von dem energetischen Problem, welches das Fliegen darstellte.⁴³

Aber wenden wir uns Walser zu: In *Der Gehülfe* wird ein junger Mann, Joseph Marti, von einem aufschneiderischen Erfinder als Assistent eingestellt. Da Joseph bei der Familie des Erfinders wohnt, wird er täglich Zeuge der Misshandlungen der Kinder und deren der (und durch die) Ehefrau. Eines Tags schlägt der Ehemann seine Frau am Abendbrottisch, nachdem sie ihn kritisiert hat:

Er aber fuhr sie so grausam hart an, daß es sie, den Kopf voran, auf die Tischplatte niederstreckte, worauf sie sich hoch aufrichtete und mit sanft gesetzten Schritten davonging.⁴⁴

Verglichen mit der Passage von Stifter, wo der Versuch des Sohnes zu verstehen, was ihm widerfährt, im Mittelpunkt steht, konzentrieren sich die Reflexionen in *Der Gehülfe* auf das Verhältnis von Kausalität und Intransparenz. In nur einem Satz berichtet der Erzähler den Vorfall und in einem Satz von moderater Länge noch dazu – und doch ist dieser Satz nur schwer zu fassen. Wieder haben wir ein Hyperbaton, das den Verstehensprozess unterbricht (»den Kopf voran, auf die Tischplatte«), weil es die Handlung (»Er [...] fuhr sie [...] an...«) von der Wirkung trennt (»daß es sie [...] niederstreckte«). Den Kern der Verwirrung aber bildet das Verb *anfahren* aufgrund seiner Ambiguität: *Anfahren* meint seiner intransitiven Bedeutung nach das Anlassen einer Maschine. Tatsächlich hat es den Anschein, als würde das Verb wortwörtlich eine (Satz-)Maschine starten: Der Erfinder-Ehemann zündet sie, die Maschine haut den Kopf der Frau auf die Tischplatte, die Frau erhebt sich und bewegt sich einem Vektor gleich zur Tür, als wäre ihr nichts geschehen – reine Energie. Innerhalb dieser ununterbrochenen Kettenreaktion fließt die Energie durch nicht weniger als drei Pronomen (»er«, »es«, »sie«) und vereint die Akteure in einem einzigen biophysischen Bewegungsfluss.

Doch wir müssen exakter sein: Walser verwendet das Wort *anfahren* transitiv: »Er fuhr sie [...] an«, was heißen kann: »Er fuhr in sie hinein«, »er kollidierte mit ihr«, so wie ein Newton'scher Körper durch Attraktion von einem anderen angezogen wird. »Er fuhr sie [...] an« heißt aber auch: »Er schrie sie an«, was einen gewaltsamen Sprachgebrauch andeutet. Wir haben es also mit der gleichen eigenartigen Polysemie von gewaltsamer Sprache einerseits und dem Anlassen einer Maschine andererseits zu tun wie bereits vorher bei dem Verb »anlassen«, das Hauptmann verwandte, um die Handlungen der wütenden Mutter zum Leben zu bringen: »(Sie) ermannte sich endlich so weit, ihren Mann heftig anzulassen« (BT, 16.) Wie Hauptmann lässt auch Walser alle Konnotationen von »anfahren« (bzw. »anlassen«) mitschwingen, damit sie das semantische Feld aufladen.

An diesem Punkt können wir vier Gemeinsamkeiten festhalten zwischen Stifters, Hauptmanns und Walsers Textpassagen: 1.) Hyperbaton, 2.) Abstraktion, 3.) Kettenreaktion, 4.) Sprachkraft. Ich würde gerne noch einen Moment bei diesem vierten Punkt verweilen. Viele der Beispiele im *Grimmschen Wörterbuch* für das Verb »anfahren« im Sinne von »einen mit Worten, schimpfrend anfahren«⁴⁵ entstammen dem theologischen Kontext. »Jemanden anfahren« scheint demnach eine so machtvolle Sprechweise zu sein, dass sie an einen göttlichen Performativ grenzt. Hierzu würde passen, dass auch Stifters Mutter ihren Sohn als den Anti-Christ anspricht. Diese performative Dimension trifft denn auch die wahre Eigentümlichkeit des Satzes »Er aber fuhr sie so grausam hart an, daß es sie, den Kopf voran, auf die Tischplatte niederstreckte.« Der Ehemann schreit seine Frau »grausam hart« an, wobei in dieser Formulierung das figurative Verb literale Konsequenzen nach sich zieht: Das Wort entfaltet eine Eigendynamik mit genug Energie, um erst den Kopf der Frau auf den Tisch zu hauen und sie dann noch außer Sichtweite zu bringen.

Walsers Text – wie bereits die Texte der anderen Autoren – wirft aber auch die Frage nach der Komplizenschaft der Literatur auf, umso mehr noch, als der Titel von Walsers Roman *Der Gehülfe* lautet. Bei Stifter, Hauptmann und Walser fungiert Energie als ästhetische Formel, die auf rätselhafte Weise Schönheit und Terror erzeugt und damit einen weiteren blinden Fleck in der Verdrängungsgeschichte bildet. Die Art und Weise, wie diese realistischen bzw. modernistischen Autoren familiäre Gewalt darstellen, hat nicht so sehr die traumatische Erfahrung des Geschlagenwerdens zum Gegenstand als das Trauma der fehlenden Zurechenbarkeit: Energie rollt durchs Zimmer wie ein Donnerschlag, Menschen verlieren die Kontrolle, sie fliegen oder stürzen ab, werden umgeworfen und stehen gleich wieder auf.

Wenn Luhmann die Familie »ein geschlossenes System als eingeschlossenes System«⁴⁶ nennt, dann hört man in diesem Satz vielleicht auch einen Widerhall des Zweiten Satzes der Thermodynamik, der um dieselbe Zeit wie unsere literarischen Beispiele entstand: In einem geschlossenen System bleibt die Energie gleich. Bald darauf wird in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts das Konzept der Entropie formuliert, das direkt mit dem Zweiten Satz der Thermodynamik zusammenhängt: In einem geschlossenen System steigt die Entropie (bzw. der Grad an Chaos) oder bleibt dieselbe, doch verringert sie sich nicht. Man fühlt sich verlockt, die Idee der Entropie – des Wärmetodes – als wissenschaftliche Allegorie zur Gewalt in der Familie zu lesen. Wie aber im Fall der familiären Gewalt ist auch in Bezug auf das Entropiekonzept die Frage, wie man sich denn bitte ein wirklich »geschlossenes System« vorzustellen hat, da es nicht existiert. Wollen wir es darstellen, so müssen wir uns dazu in den Bereich der Fiktion

bewegen: in unserem Fall in die Literatur. Wir können uns aber auch umgekehrt fragen: Warum bemühen Stifter, Hauptmann und Walser den Energiediskurs, um häusliche Gewalt zu illustrieren? Und was sind die Folgen dieser ästhetischen Kontextualisierung?

An dieser Stelle ist es Zeit, auf ein methodologisches Dilemma hinzuweisen: Wenn wir annehmen, dass der Energiediskurs in Repräsentationen häuslicher Gewalt eingeht, dann wäre ein Effekt davon, dass die Unterscheidung zwischen Agenten – traditionell die Opposition zwischen ›Tätern‹ und ›Opfern‹ – unmöglich würde. Beschreibt Rabinbach die Vision des Maschinendenkens im 19. Jahrhundert als die einer von universeller Energie angetriebenen Gesellschaft,⁴⁷ so folgt aus der Verschränkung der Diskurse von Energie und Gewalt in moralischer Hinsicht Ambiguität. Wie aber reagieren auf eine solche Dezentralisierung von Gewalt? Fragen von Verantwortlichkeit und Belangbarkeit werden obsolet. Diesem letzten Satz wiederum könnte man einen moralisierenden Gestus vorwerfen, denn Moralismus geht von der Prämisse aus, dass wir von Subjekten sprechen, die völlige Freiheit besitzen, die man anklagen und zur Rechenschaft ziehen kann. Wenn wir darüber sprechen, wie Gewalt und gewaltsame Sprache Subjektpositionen obskur machen, dann gehen wir implizit davon aus, dass ein Akteur existiert, der sich hinter der Sprache versteckt. Paradoxiert würde die Psychoanalyse insofern eine Lösung bieten, als Freuds Konzepte des Unbewussten und der psychischen Realität resistent sind gegenüber der Idee eines willensbegabten Subjekts. Weiter ließe sich fragen: Wissen wir denn überhaupt, ob die Gewalt einen Ursprung hat?

Wo kommen wir bei dieser Debatte heraus? Sollen wir, wenn wir Szenen häuslicher Gewalt lesen, davon ausgehen, dass es ein verantwortliches Subjekt mit einem Willen gibt, das wir dann gewisser Untaten bezichtigen können? Oder sollen wir uns stattdessen einer tendenziell gleichgültigen Logik verschreiben, die Gewalt als ubiquitär setzt? Gewalt nur als anonyme Struktur vorzustellen, greift sicher zu kurz – aber wir tun der Komplexität der literarischen Texte auch nicht genüge, wenn wir Gewalt nur als individuelle, psychologische Wahl begreifen. Sprache ist weder ganz nicht-referentiell noch völlig referentiell (als wenn die Leserin nur nach einem Ursprung der Gewalt suchen müsste, der irgendwo zwischen den Zeilen verborgen läge).

Walser scheint sich dieses Dilemmas, das sich aus dem Schreiben über Gewalt ergibt, bewusst zu sein. Der Autor ist in einer schwierigen Lage: Erst mangelt es einer Formel, dann hat man eine Formel, dann vermässelt man sie (wie in den Dialogen).

›Sie haben ihrer Frau wehgetan‹, wagt Joseph in einem Anflug von weltmännischer Ritterlichkeit zu sagen. ›Ach was wehgetan! Da ist eine kleine Welt verletzt‹, erwiderte Tobler.⁴⁸

Statt großer Gefühle gibt es bei Walsers Apathie: Apathie als ausrangierte Idee von ›Ritterlichkeit, Apathie als ruhiges Reinzoomen in und Rauszoomen aus dem Gewaltexzess, Apathie als kosmologische Anspielung auf Mikrokosmos und Makrokosmos, Apathie bei Stifter, Storm und Hauptmann in Form von dahingeworfenen theologische Referenzen. Walsers, kann man einwenden, hatte immerhin ein emphatisches Verständnis von den ›kleinen Welten‹, von denen der Text hier spricht; aber in *Der Gehülfe* verkörpern weder der Familienvater noch seine Frau einen solchen empathischen Zugang zum Leben. Nein, wenn die Mutter aus Walsers Roman den Raum verlässt, dann tut sie dies ›hoch aufgerichtet | und mit sanft gesetzten Schritten‹ und erscheint dabei als Fortschreibung jener alten, verhärteten Tradition, der Heine in *Deutschland. Ein Wintermärchen* ironisch gedenkt:

Sie stelzen noch immer so steif herum,
so kerzengerade geschniegelt, als hätten sie verschluckt den Stock,
womit man sie einst geprügel.⁴⁹

Anmerkungen

- 1 An dieser Stelle möchte ich Rüdiger Campe für die Gelegenheit danken, meine Gedanken als Vortrag am German Department in Yale diskutieren zu dürfen. Weiterer Dank gilt Anthony Adler, Jason Groves, John Hamilton, Judith Kasper, Sabine Kranzow, Inka Mülder-Bach, Mareike Stoll und Daniel Hoffman-Schwartz. Besonders erfreute mich die editorische Betreuung durch Claudia Hein.
- 2 August von Kotzebue, *Die Leiden der Ortenbergischen Familie*, Bd. 2, Frankfurt/Main–Leipzig 1804 [1785], 68–70.
- 3 ›Kleist gibt zu denken [...], welche unbewältigte und als solche verkannte Gewalt in die häuslichen Verhältnisse, domestic issues, eingeht.« Anselm Haverkamp, *Latenzzeit. Wissen im Nachkrieg*, Berlin 2004, 137. Joachim Pfeiffer erstellt ein ganzes Inventar: ›Väter ermorden ihre Kinder (*Der Findling, Die Familie Schroffenstein, Das Erdbeben in Chili*), ein Vater schießt auf seine Tochter (*Die Marquise von O...*), Kinder werden erbarmungslos aus der Familie verstoßen (*Der Zweikampf, Das Erdbeben in Chili, Die Marquise von O...*).« Joachim Pfeiffer, *Die zerbrochenen Bilder. Gestörte Ordnungen im Werk Heinrich von Kleists*, Würzburg 1989, 38.
- 4 Fredric Jameson, *The Antinomies of Realism*, London–New York 2015 [2013], 10.
- 5 William Empson, *Seven Types of Ambiguity*, New York 1966 [1930], 3; Roman Jakobson, *Linguistik und Poetik*, in: ders., *Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921–1971*, hg. von Elmar Holenstein und Tarcisius Schelbert, Frankfurt/Main 1979 [1960], 83–120, hier 110 f.
- 6 Zur Dissimulation siehe Marcus Fabius Quintilians *Ausbildung des Redners*, hg. und übersetzt von Helmut Rahn, Bd. 1, Darmstadt 2006, Buch VI, Kap. 3, Zeilen 85–87, 749.
- 7 Eric Downing, *Double Exposures. Repetition and Realism in Nineteenth-Century German Fiction*, Stanford/CA 2000, hier 6 und 13. Wie aus dem Titel ersichtlich

- konzentriert sich Downings Studie auf Wiederholungsmomente, in denen die realistische Darstellung mit sich selbst in Konflikt gerät.
- 8 Adalbert Stifter, *Bunte Steine. Ein Festgeschenk*, hg. von Helmut Bachmaier, Stuttgart 1994 [1853], 22 f.
 - 9 Gregory Bateson formulierte in *Toward a Theory of Schizophrenia*, in: ders., *Steps to an Ecology of Mind*, Chicago-London 2000 [1972], 201–227 die These, Schizophrenie resultiere aus Familiensituationen, in denen die Mutter (bzw. das Elternteil) nach Belieben mal Nähe, mal Distanz zwischen sich und dem Kind herstelle (213). Eine solch verwirrende Situation führe erstens zu übertriebener Nähe; zweitens vernachlässige das Kind seine eigenen Gefühle und Wahrnehmungen. Alice Miller machte eine ähnliche Beobachtung in *Das Drama des begabten Kindes und die Suche nach dem wahren Selbst*, Frankfurt/Main 2014 [1979]: Für ein Kind, welches gelernt habe, negative Erlebnisse auszublenden und mit dem vernachlässigenden Elternteil mitzufühlen, sei es eine »Unmöglichkeit, bestimmte eigene Gefühle (wie z.B. Eifersucht, Neid, Zorn, Verlassenheit, Ohnmacht, Angst) in der Kindheit und dann im Erwachsenenalter bewußt zu erleben« (25).
 - 10 »Narzifismus in diesem Sinne wäre keine Perversion, sondern die libidinöse Ergänzung zum Egoismus des Selbsterhaltungstriebes, von dem jedem Lebewesen mit Recht ein Stück zugeschrieben wird.« Sigmund Freud, *Zur Einführung des Narzifismus*, in: ders., *Gesammelte Werke*, Bd. 10, hg. von Anna Freud u.a., London 1946, 138.
 - 11 Hans Jacob Christoph von Grimmelshausen, *Der abenteuerliche Simplicissimus Teutsch*, Stuttgart 2005 [1669], Buch 1, Kap. IV, 25.
 - 12 Hans Vaihingers Buch zum Verhältnis von Wissen und Fiktionalität trägt treffenderweise den Titel *Die Philosophie des Als Ob*, Berlin 1911, inspiriert von Kants Begriff des *Als Ob* als hypothetischer Wahrheit.
 - 13 *Die Bibel. Nach der Übersetzung Martin Luthers*, Stuttgart 1985, Sprüche 13:24, 634.
 - 14 »Was als erzieherische Gewalt in ihrer vollendeten Form außerhalb des Rechtes steht, ist eine ihrer Erscheinungsformen. Diese definieren sich also nicht dadurch, dass Gott selber unmittelbar sie in Wundern ausübt, sondern durch jene Momente des unblutigen, schlagenden, entsühnenden Vollzuges.« Walter Benjamin, *Zur Kritik der Gewalt*, in: ders., *Angelus Novus. Ausgewählte Schriften*, Bd. 2, Frankfurt/Main 1988, 42–66, hier 63. Für Benjamin ist erzieherische Gewalt ein reines Mittel. Man kann diese Äußerung als Kritik am platonischen Erziehungskonzept lesen, wo Gewalt immer Mittel zum Zweck ist. Da aber die Mittel den Zweck nicht heiligen, gibt uns Benjamin auf, dies positiv zu denken: Wenn wir meinen, dass der Gewalt die Erziehung als Alibi dient, obwohl sie (zwecklose) Gewalt ist, dann wertet Benjamin diesen Gedanken um, indem er behauptet, es handele sich um göttliche Gewalt. Eva Geulen liest Benjamins Argumentation in ihrem historischen Kontext als Gegenposition zu Bemühungen im 19. Jahrhundert, Erziehungsfragen der Polizei zu unterstellen: *Legislating Education. Kant, Hegel and Benjamin on 'Pedagogical Violence'*, in: *Cardozo Law Review*, 26(2004)05, 943–956, hier 947.
 - 15 Longinus, *Vom Erhabenen. Griechisch/Deutsch*, übers. und hg. von Otto Schönberger, Stuttgart 2008, 22.1, 61.
 - 16 Stifter, *Bunte Steine*, 22.
 - 17 Theodor Storm, *Ein Doppelgänger*, in: *Gesamtausgabe*, Bd. 2, hg. von Hermann Engelhard, Stuttgart 1958, 726.
 - 18 Robert Walser, *Der Gehülfe*, in: *Sämtliche Werke*, Bd. 10, hg. von Jochen Greven, Frankfurt/Main 1985 [1908], 87.
 - 19 Longinus, *Vom Erhabenen*, 22.3, 63.

- 20 Marcus Fabius Quintilian, *Ausbildung des Redners*, Bd. 2, Buch VIII, Kap. 6, 66.
- 21 Longinus, *Vom Erhabenen*, 22.1, 61.
- 22 Quintilian, *Ausbildung des Redners*, Bd. 2, Buch VIII, Kap. 6, 62: »ad necessitatem ordinis sui verba redigantur«. Helmut Rahn übersetzt: »wenn die Worte so gestellt werden, wie es den Bedürfnissen ihrer eigenen Reihenfolge entspricht«.
- 23 Man fühlt sich hier an Cathy Caruths Lektüre von *Über das Marionettentheater* erinnert: *The Falling Body and the Impact of Reference (de Man, Kant, Kleist)*, aus: *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*, Baltimore–London 1996, 73–90, hier 75–76. Caruth erklärt die Grazie von Kleists Marionetten damit, dass sie schwebend bzw. »antigrav« seien und damit nicht Newtons Gesetz der Schwerkraft unterworfen.
- 24 Freud, »Ein Kind wird geschlagen« (*Beitrag zur Kenntnis der Entstehung sexueller Perversionen*), in: *Studienausgabe*, Bd. 7, Frankfurt/Main 2000 [1915], 229–254.
- 25 Georg Lukács, *Erzählen oder beschreiben?* (1936), in: ders., *Essays über Realismus*, Neuwied 1971 (=Georg Lukács, *Werke. Probleme des Realismus I*, Bd. 4), 197–242, hier 199. Lukács konstatiert, der Realismus könne seine historische Mission nicht erfüllen, wenn er sich mit naturalistischen Detailauflistungen begnüge. In Roman Jakobsons *Über den Realismus in der Kunst* (1921), in: Jurij Striedter (Hg.), *Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*, München 1971, 374–391, hier 385 f. hatte selbiger das Detail – bzw. die Logik der Kontiguität oder Metonymie – zum Schlüsselement des Realismus erklärt. Lukács hingegen meint, der Realismus bedürfe der Kategorien der Erfahrung, Narration und Fiktion, um Identifikation zu ermöglichen. Roland Barthes machte noch expliziter, dass diese dialektische Spannung zwischen Distanz und Identifikation aus dem Gegensatz eines Überflusses an Details einerseits und der Erzählung andererseits resultiere: Roland Barthes, *Der Wirklichkeitseffekt (1968)*, in: ders., *Das Rauschen der Sprache*, übers. von Dieter Hornig, Frankfurt/Main 2006 [1984], 164–172, hier 166 ff.
- 26 Gerhardt Hauptmann, *Bahnwärter Thiel. Novellistische Studie*, Stuttgart 2001 [1888], im Folgenden zitiert mit der Sigle *BT*.
- 27 Peter Sprengel, *Gerhart Hauptmann. Bürgerlichkeit und großer Traum. Eine Biographie*, München 2012, v.a. Kap. 10.
- 28 Thiel und sein Sohn verbringen einen einzigen glücklichen Nachmittag miteinander, bei dem auch Stifter mit von der Partie scheint: Nachdem der Vater die blauen Flecken seines Sohnes entdeckt hat, schickt er ihn spielen und findet Tobias dann, »der mit den Fingern Kalk aus einem Loch in der Wand kratzte und in den Mund steckte. Der Wärter nahm ihn bei der Hand und ging mit ihm an den etwa acht Häuschen des Ortes vorüber bis hinunter zur Spree, die schwarz und glasig zwischen schwach belaubten Pappeln lag. Dicht am Rande des Wassers befand sich ein Granitblock, auf welchen Thiel sich niederließ.« (*BT*, 12). Man kann diese Szene als Armutsidylle oder als eine von der Fülle intertextueller Beziehungen lesen. Allein durch die Materialien werden Stifters Erzählungen *Granit* und *Kalkstein* evoziert; wenn Tobias sich Kalk in den Mund steckt, so ist dies auch eine Übersetzungsgeste, durch die sich der jüngere Autor die Stimme des älteren, väterlichen leiht.
- 29 William Empson, *The Structure of Complex Words*, Cambridge/MA 1989 [1951], 67–68.
- 30 Heinrich Lausberg bestimmt in *Elemente der literarischen Rhetorik. Eine Einführung für Studierende der klassischen, romanischen, englischen und deutschen Rhetorik*, Ismaning 1990 [1963] Vergils Formulierung »altae moenia Romae« (die Mauern des hohen Rom) anstatt des erwarteten *alta moenia Romae* (die hohen Mauern Roms) als *hypallage*

- adiectivi*, das heißt »als grammatische Zuordnung des eigentlich zum übergeordneten Substantiv gehörenden Adjektivs zum genitivischen Attribut«, 315b, 102.
- 31 Vergil, *Aeneis. Lateinisch/Deutsch*, hg. und übersetzt von Edith und Gerhard Binder, Stuttgart 2012, Buch 1, Zeile 7.
- 32 Bateson erläutert in *Toward a Theory of Schizophrenia*, 207, dass der klassische *double bind* in einem primären, negativen Befehl und seiner Verschränkung mit einem zweiten, ihm widersprechenden bestehe: »Do not see this as punishment; ›Do not see me as the punishing agent«.
- 33 Niklas Luhmann, *Jenseits von Barbarei*, in: ders., *Modernität und Barbarei. Soziologische Zeitdiagnose am Ende des 20. Jahrhunderts*, hg. von Max Miller und Hans-Georg Soeffner, Frankfurt/Main 1996, 219–230. Nach Luhmann war es historisch die Aufgabe der Familie, Inklusion kontinuierlich zu machen (221). In *Sozialesystem Familie*, in: ders., *Soziologische Aufklärung, Bd. 5: Konstruktivistische Perspektiven*, Wiesbaden 2005, 189–209 schreibt Luhmann, die Familie übertreibe Gesellschaft; ihr Ziel sei die »Inklusion der Vollperson« (199).
- 34 Johann Wolfgang von Goethe, *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten*, in: ders., *Werke. Vollständige Ausgabe*, Bd. 6, Stuttgart 1958, 634–639.
- 35 Ebd., 635.
- 36 Ebd., 636.
- 37 Benjamin, *Zur Kritik der Gewalt*, 51.
- 38 In *Sozialesystem Familie*, 195 definiert Luhmann »Familie als Sozialesystem mit enthemmter Kommunikation [...]; man kann zum Beispiel nicht fragen: Warum fragst Du das? Die Enthemmung selbst ist durch Hemmungen geschützt.«
- 39 Storm, *Ein Doppelgänger*, 726.
- 40 »Die Form selbst, deren Leben nicht identisch mit dem von ihr bestimmter Werke ist, ja, deren Ausprägung bisweilen umgekehrt proportional zu der Vollendung einer Dichtung stehen kann, wird gerade an dem schwächtigen Leib der dürftigen Dichtung, als ihr Skelett gewissermaßen, augenfällig.« Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Frankfurt/Main 1978 [1925], 40.
- 41 Theodor W. Adorno, *Philemon und Baucis*, in: ders., *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*, Frankfurt/Main 2001 [1951], Aphorismus 111, 325–326, hier 325.
- 42 Anson Rabinbach, *The Human Motor. Energy, Fatigue, and the Origins of Modernity*, Berkeley–Los Angeles 1992 [1990], 97. Siehe auch Elizabeth R. Neswalds Kapitel *Körpermaschinen* aus ihrer Dissertation *Thermodynamik als kultureller Kampfplatz. Zur Faszinationsgeschichte der Entropie 1850–1915*, Freiburg i.Br. 2006, 310–318
- 43 Ebd., 97 f.
- 44 Walser, *Der Gehülfe*, 87.
- 45 Jacob und Wilhelm Grimm, *Anfahren*, in: dies., *Deutsches Wörterbuch*, Bd. 1, Leipzig 1893, Spalte 322–325.
- 46 Luhmann, *Sozialesystem Familie*, 190.
- 47 Rabinbach, *The Human Motor. Energy, Fatigue, and the Origins of Modernity*, 1.
- 48 Walser, *Der Gehülfe*, 87.
- 49 Heinrich Heine, *Deutschland. Ein Wintermärchen*, Stuttgart 1974 [1844], Caput III.

Claude Haas
Im Schatten des ›Unbekannten Soldaten‹
Trauer, Heldengedenken und Totenkult
in der deutschen Literatur des Ersten Weltkriegs

*Trauer, Heldengedenken und Totenkult vor dem Hintergrund
des ›Unbekannten Soldaten‹*

»Im Land des Siegers hat man aufgebaut / Den Grabstein ihm, uns aber geht er um«, so lauten die ersten beiden Verse eines Gedichts, das der Lyriker und Dramatiker Hans Schwarz 1924 unter dem Titel »Der unbekannt Soldat« veröffentlichte.¹ Schwarz zufolge haben die Siegermächte ihre im Ersten Weltkrieg gefallenen Soldaten anhand des – 1921 zeitgleich in London und Paris eingeweihten – Grabmals des ›Unbekannten Soldaten‹ demnach augenscheinlich zur Ruhe bringen können, während die toten deutschen Soldaten mangels eines vergleichbaren Symbols zu einer Art Gespenst mutieren mussten: »Und alle Nächte bricht die Wunde auf.«² Nimmt man Schwarz beim Wort, so ließe sich die Obsession, die der Erste Weltkrieg im gesellschaftspolitischen Diskurs der Weimarer Republik darstellte, in erster Linie darauf zurückführen, dass die gefallenen Deutschen real wie imaginär unbeerdigt geblieben waren. Die anhaltende Präsenz des Krieges wäre unter diesem Gesichtspunkt eher ein rituelles als ein im engeren Sinne politisches Problem.

In der Tat konnte sich der ›Unbekannte Soldat‹ in Frankreich wie in England nach anfänglich durchaus erhitzten Diskussionen bald als zentrales Monument des Totengedenkens durchsetzen, während man sich in Deutschland die 1920er und frühen 1930er Jahre hindurch sowohl über den Zuschnitt als auch über den potenziellen Standort eines vergleichbaren Grab- oder Denkmals notorisch uneinig blieb. Es waren zunächst unbestreitbar sowohl genuin föderalistische Interessenskonflikte als auch ideologische Grabenkämpfe, die der gesamtgesellschaftlichen Akzeptanz eines zentralen Gedenk- und Erinnerungsortes in Deutschland abträglich sein mussten, so dass man für die gesamte Zeit der Weimarer Republik von einem veritablen »Stellungskrieg der Denkmäler« sprechen kann.³ Weite Teile der Diskussion drehten sich um die Frage, ob man den Kriegstoten mit einem »Reichsehrenmahl« (etwa im Thüringer Wald oder am Rhein) begegnen solle oder ob es eher angebracht sei, sich an Frankreich oder England anzulehnen und ein Grab des ›Unbekannten

Soldaten« zu errichten.⁴ Selbstverständlich steht mit solchen Denkmaltypen nichts Geringeres als die Deutungshoheit über das Kriegsgeschehen, die Sinnfrage des soldatischen Todes und mit ihnen auch und vor allem die »Identitätsstiftung der Überlebenden« auf dem Spiel.⁵ Dass sich diese Probleme aufseiten des Kriegsverlierers schwieriger gestalten als aufseiten der Siegermächte, scheint evident.

Nun kann man Denkmalpolitik zum einen grundsätzlich als eine (mehr oder weniger) offensichtliche Form der Instrumentalisierung von Toten begreifen. Zum anderen aber lässt sich mit gleichem Recht behaupten, dass der gefallene Soldat in Deutschland nach dem Ersten Weltkrieg tatsächlich eine Art Gespenst darzustellen beginnt, das einer finalen Bestattung harrt und das stets aufs Neue sein Recht einfordert, da es symbolpolitisch von der Weimarer Republik nicht auf- oder eingefangen werden konnte. Diese Grundspannung lässt sich nicht allein an den politischen Denkmal-Debatten beobachten, sie durchzieht maßgeblich auch – und vielleicht sogar mehr noch – den Kriegsroman der Weimarer Republik, der von Grabes-, Gedenk-, Trauer- und Bestattungsszenen förmlich dominiert wird und der sich an Formen und Möglichkeiten des rituellen Umgangs mit toten Soldaten unablässig abarbeitet.⁶

Zumindest idealtypisch lassen sich dabei drei moderne Formen des Umgangs mit Kriegstoten unterscheiden: Trauer, Heldengedenken und Totenkult. Während Trauer einen Affekt darstellt, der um den Verlust eines konkreten Individuums kreist, von dem die Hinterbliebenen sich zu lösen versuchen, überführt das Heldengedenken den Toten grundsätzlich in das kollektive Gedächtnis. Sein Tod wird mit einer – meist nationalen – Sinnzuschreibung versehen, die den Helden aufgrund seines ruhmreichen Todes im Gedenken der Unsterblichkeit überantwortet. Ein Totenkult im engeren Sinne hingegen gründet weder auf der Trauer von Hinterbliebenen noch ist er an einer Unsterblichkeit des Helden im Gedächtnis interessiert. Der Totenkult betreibt im Gegenteil eine Auflösung der Grenze zwischen Leben und Tod. Während Trauer und Heldengedenken den Tod demnach auf je unterschiedliche Art zum Abschluss bringen, versucht der Totenkult einen solchen gerade zu verhindern oder zu verzögern. Im Zuge dessen kündigt er herkömmliche Formen des Trauerrituals wie des Heldengedenkens letztlich auf. Schon indem der Erste Weltkrieg ein anonymes Massensterben zuvor nie gekanntes Ausmaßes bewirkte, stellte er die Traditionen der Totenmemoria wie der Trauer zwangsläufig auf die Zerreißprobe. Damit musste er einen fruchtbaren Boden für einen potenziellen Totenkult bilden. Denn Dynamisierungsversuche der Grenze zwischen Leben und Tod, die von Trauer- und Gedenkritualen auch und gerade in der Moderne meist behutsam gebändigt werden, versucht

ein Totenkult just auf Dauer zu stellen.⁷ Der symbolpolitische Geniestreich des ›Unbekannten Soldaten‹ – so will ich zunächst zeigen – bestand nun gerade darin, Heldengedenken und Trauerrituale zu restaurieren und jeden potenziellen Totenkult im Keim zu ersticken. Im Kriegsroman der Weimarer Republik lässt sich dieses Strukturmodell *ex negativo* insofern beobachten, als Trauer, Heldengedenken und Totenkult mangels eines ›Unbekannten Soldaten‹ nicht in eine eindeutige Ordnung und Hierarchie gebracht werden. Vielmehr scheinen sie oft zu koexistieren oder eine Art Eigenleben zu führen. Da eine klare Regelung des symbolischen und rituellen Umgangs mit den gefallenen Soldaten in Deutschland ausblieb, wurde die Literatur zu einem privilegierten Medium, das eine solche Regelung wenigstens in Ansätzen zu bewerkstelligen suchte oder das sie umgekehrt auch zu negieren oder zu hinterfragen vermochte. Der Kriegsroman der Weimarer Republik gedeiht somit wesentlich im Schatten des ›Unbekannten Soldaten‹.

Solche Tendenzen bleiben auch der angelsächsischen und der französischen Literatur nicht gänzlich fremd. Man denke nur an den Epitaph-Charakter vieler Beispiele der *war poetry* oder an einen so bekannten Roman wie *Les croix de bois* von Roland Dorgelès, der ganz auf das Problem der Bestattung des Soldaten hin zentriert bleibt.⁸ Sowohl in der Masse der Texte als auch in der Intensität der Auseinandersetzung stellt der Umgang mit den toten Soldaten dennoch ein Spezifikum der deutschen Tradition dar. Mangels eines zentralen Monuments scheint die deutsche Literatur in diesen Fragen schlichtweg anders (und mehr) gefordert als die französische oder englische.

Der eingangs zitierte Hans Schwarz gehörte dabei zu jenen deutschen Autoren, die sich am ausgiebigsten und am direktesten mit dem ›Unbekannten Soldaten‹ befasst haben. Gerade weil er die beschwichtigende Tendenz des Monuments in seiner Lyrik klar benannte, schlug sich Schwarz in der öffentlichen Denkmal-Debatte interessanterweise auf die Seite der *Gegner* eines entsprechenden Grabmals. Seine Überlegungen erweisen sich trotz (oder auch wegen) einiger gewichtiger Missverständnisse für die Erkenntnis der Funktionen des ›Unbekannten Soldaten‹ als zentral.

Zwar blieb Schwarz fest davon überzeugt, dass ein angemessener ritueller wie symbolpolitischer Umgang mit den Kriegstoten in Deutschland noch ausstand und dass von einem solchen die Zukunft des gesamten Volkes abhing: »Wo die Toten kein Recht mehr haben, verlieren es auch die Lebenden, und ihre beste Gegenwart sinkt zuletzt zu den Fischen hinab.«⁹ Dennoch empfand Schwarz den ›Unbekannten Soldaten‹ als einen für Deutschland ganz und gar unpassenden Ausdruck der Totenmemoria. In einer Rede, die er 1928 vor der Greifswalder Studentenschaft hielt, wettete er unablässig gegen den ›abstrakten‹ und

›begrifflichen‹ Grundzug des Grabmals, das in seinen Augen weder an heroische noch an christliche Überlieferungszusammenhänge anzuschließen vermochte:

Wie wäre dieses Wesen, wenn ein leerer Sarkophag nur zu zeugen hätte, daß der Begrabene wieder auferstanden wäre! Die Religiosität des christlichen Abendlandes hätte sich schöpferisch darin fortgesetzt. Statt ihrer birgt das Grabmal des Unbekannten Soldaten die magische Kälte einer Begrifflichkeit.

Denn die Geistliebe einer alternden Rasse zeugte diesen Unbekannten, der die Gesichter aller Toten in dem einen vereinte, das alle erlitten haben. Aber diese Züge hatte der Intellekt erst erschließen müssen, sie waren durch Übersichtung aller Formen und Umrisse so entpersönlicht, daß sie nicht plastisch zu formen waren, so wenig man das Antlitz ›des‹ Menschen jemals zu formen vermag [...].¹⁰

Schwarz hält den ›Unbekannten Soldaten‹ demnach für ein adäquates Denkmal allein Englands und vor allem Frankreichs. »Geistliebe« und »Intellekt« – klassische Topoi des antifranzösischen Ressentiments deutschnationaler Diskurse – haben das Monument generiert. Der Redner stößt sich dabei insbesondere an der hinter dem ›Unbekannten Soldaten‹ aufscheinenden Vorstellung von Repräsentation. Tatsächlich hatte man seinerzeit in Frankreich wie in England *einen* unbekanntem und namenlosen Soldaten zunächst stellvertretend für *alle* Gefallenen beigesetzt.¹¹ Ein solches Verfahren lehnt Schwarz für Deutschland ab, denn den deutschen Gefallenen, so insinuiert er in immer neuen Anläufen, lässt sich auf diese Art nicht beikommen.

Schließlich bricht der ›Unbekannte Soldat‹ Schwarz zufolge sowohl mit der christlichen als auch mit der heroischen Tradition, die Deutschland (anders als Frankreich) kulturgeschichtlich unbedingt zu berücksichtigen hätte. Indem das Grab des ›Unbekannten Soldaten‹ anders als das Grab Christi nicht leer bleibt, um gerade über seine Leere von der Auferstehung eines *corpus mysticum* künden zu können, überführt es die Hoffnung auf einmalige Erlösung in die Trostlosigkeit eines ewigen Wiedergangs.¹² Mithilfe des ›Unbekannten Soldaten‹ lässt sich der deutsche Soldat folglich weder bestatten noch erlösen.

Eine Verbindung zwischen Christentum und Heroismus ergibt sich damit über die Idee einer irreduziblen Individualität, der der ›Unbekannte Soldat‹ in Schwarz' Augen Hohn spricht. Ist Christus als Stellvertreter des *einen* Gottes vollkommen einzigartig und ist er folglich so ›plastisch‹ und so ›persönlich‹ wie ein antiker Heros, so muss der ›Unbekannte Soldat‹ gänzlich anonym bleiben, damit er ein anonymes Kollektiv überhaupt darstellen und repräsentieren kann. In exakt diesem Sinne ist das Monument Schwarz zufolge weder heroisch noch christlich, womit es freilich von einer nahtlosen Kontinuität der französischen Geschichte zeugt:

Das wahrhaft Heroische aber, vom Griechischen bis zum Preußischen in dem Fächer seiner Entfaltung, ist von anderer Erde als jene Umkehr zum Primitiven, jenes zurück zur Natur, mit dem Rousseau ein heroisches Pathos des Revolutionären hat schaffen wollen. Die Heroen steigen nicht aus dem Volke, sondern werden als Boten ins Volk gesandt! So sind sie jener höchsten Offenbarung nahe, der sich wohl die Hirten auf dem Felde, aber nicht die Menschen der großen Städte anbetend neigen. Darum gibt es ein heroisches Christentum, aber keine heroische Zivilisation!¹³

Hier kündigt sich bereits an, dass die Beschwörung eines »heroischen Christentums« bei Schwarz in Formen einer herkömmlichen Totenmemoria oder in denen eines seines Dafürhaltens akzeptablen Trauerrituals keineswegs aufgeht. So sehr Schwarz den »Unbekannten Soldaten« vor dem Hintergrund (auch) eines adäquaten Totengedenkens zu verurteilen sucht, so wenig stellt doch ein *besseres* Gedenken oder ein *besseres* Trauerritual sein primäres Anliegen dar. Vielmehr versucht er, Trauer und Heldengedenken in einen veritablen Totenkult einmünden zu lassen. Die Toten sollen nicht unter die Erde gebracht, sondern auferweckt werden. Wenn Schwarz seiner Rede den Titel *Die Wiedergeburt des heroischen Menschen* verleiht, dann ist der Begriff der »Wiedergeburt« hier durchaus wörtlich zu verstehen. Die im Ersten Weltkrieg gefallenen deutschen Soldaten waren einerseits bereits selbst eine solche »Wiedergeburt« deutsch-heroischer Geschlechter, andererseits haben sie durch ihren Opfertod die nächste deutsche Heldengeneration zur Welt gebracht, auch wenn sich diese Erkenntnis in der deutschen Öffentlichkeit Schwarz zufolge noch nicht durchzusetzen vermochte. Die Gefallenen müssen endlich als »Sendboten einer Verjüngung«¹⁴ begriffen werden, ihrem Tod eignet eine mütterliche Funktion: »Eine männliche Unfruchtbarkeit war überwunden, der Schritt war voll Schicksal, die Tat voll Erlösung!«¹⁵ Als »Gespenst« ist der tote Soldat folgerichtig dann gebannt, wenn er in seinen heroischen »Söhnen« »christlich« aufersteht. Die Wiedergeburt wird zum genuin deutschen Korrektiv eines bloßen Wiedergangs, dem der »Unbekannte Soldat« vielleicht in Frankreich, unter keinen Umständen aber in Deutschland Einhalt bieten könnte.

Schwarz' Rede versucht demnach konsequent, sowohl heroische mit parachristlichen Dimensionen der Trauer und des Totengedenkens zu kompilieren, als auch die toten Soldaten für die schiere Möglichkeit einer gesellschaftspolitischen Erneuerung in Dienst zu nehmen, die genau besehen in nichts anderem als in einem nächsten und geradezu »*existenziellen*« Krieg bestehen kann.¹⁶ Schwarz beschränkt sich folglich nicht auf die Reflexion eines angemessenen Ausdrucks von Trauer, vielmehr soll Trauer in einem – zyklisch perspektivierten – Gründungsgeschehen aufgehoben werden, an dem die Gefallenen immer schon selbst mustergültig mitgewirkt haben. In und

mit einem solchen Geschehen sind sie überhaupt erst bestattet und gebannt, und sie sind dies gerade in dem Maße, wie sie im traditionellen Sinn gar nicht mehr bestattet und gebannt werden *müssen*. Schließlich haben sie über ihren Tod sowohl sich selbst als auch die neue Heldengeneration gezeugt. Im nächsten Krieg haben sich die Gefallenen also gleichsam in »gute« Gespenster verwandelt und damit auch und nicht zuletzt ihren eigenen Totenkult immer schon mitbegründet.

Nun dürfte es die Propagierung just eines derartigen Totenkultes sein, die Hans Schwarz den »Unbekannten Soldaten« verhasst machte. Denn anders als der Autor Glauben machen will, brach das Monument keineswegs vollständig mit tradierten Formen des Trauerrituals und der Totenmemoria. Es gilt ganz im Gegenteil zu sehen, dass der »Unbekannte Soldat« solche Traditionen – dies betrifft in erster Linie die heroische – sogar unter größtem Aufwand zu restaurieren versuchte und dass sein Hauptangriffspunkt dabei tatsächlich ein potenzieller Totenkult gewesen ist.

Um der Gefahr eines solchen Kultes angemessen begegnen zu können, durfte der »Unbekannte Soldat« Trauer und Gedenken keineswegs in »abstrakte« und »begriffliche« Sphären führen. Denn dem Monument wurde nicht die Aufgabe zugewiesen, Konzepte wie Stellvertreterschaft, Repräsentation und Anonymität auf Dauer zu stellen. Vielmehr steht der »Unbekannte Soldat« für ein Repräsentationsmodell ein, das Repräsentation – und im Zuge dessen auch Anonymität – nachhaltig zu verabschieden sucht, da das Monument Trauer in einem ersten Schritt als vornehmlich privates Phänomen konzeptualisiert und es die Trauer in einem zweiten Schritt in öffentliches Heldengedenken überführt. Das Anliegen beider Momente bildet eine rituelle Befriedung und Verabschiedung der Toten.

Man erkennt dies bereits an der Diskussion, die sich in Frankreich 1920 um die Auswahl eines für das Grab des »Unbekannten Soldaten« geeigneten Corpus entspinnt. Zwar achtete man penibel darauf, dass aus den Massengräbern ein *französischer* Soldat ausgegraben und im Grab des »Unbekannten Soldaten« beigesetzt wurde. Zugleich aber musste gewährleistet sein, dass die Leiche später unter keinen Umständen identifiziert werden konnte. Damit wurde jedoch nicht etwa das Ziel verfolgt, den einen unbekanntem und anonymen Soldaten als abstrakten Repräsentanten aller anderen Soldaten festzulegen. Die Anonymität der einen Leiche sollte es im Gegenteil jeder Familie erlauben, am Grab des »Unbekannten Soldaten« ihren ganz konkreten Toten zu betrauern. Der spätere Verteidigungsminister André Maginot, der in der Konzeption des Monuments eine maßgebliche Rolle spielte, sprach dies 1920 mit wünschenswerter Klarheit aus:

Was die Auswahl des Körpers betrifft, so muss unsere erste Sorge darin bestehen, dessen vollständige Anonymität zu verbürgen, damit die Familien, die den Schmerz kennen, einen der ihren im Krieg verloren zu haben ohne dass er hätte identifiziert werden können, in den Glauben versetzt werden, dass es das ihnen teure Wesen ist, dem diese höchste Ehre widerfährt.¹⁷

Ein Jahr zuvor hatte bereits der Abgeordnete Maurice Maunoury davon gesprochen, dass die Familien in der »Illusion« gelassen werden müssten, mit dem Grab des ›Unbekannten Soldaten‹ genau »das Grab wiederzufinden, das sie beweinen.«¹⁸ Das Grab des ›Unbekannten Soldaten‹ ist folglich das Familiengrab; und die Funktion der Anonymität des ›Unbekannten Soldaten‹ besteht darin, Anonymität grundlegend zu kassieren. Streng genommen ist der ›Unbekannte Soldat‹ denn auch weder ein Stellvertreter noch ein Repräsentant, vielmehr darf jede Familie hoffen, dass ihr ureigenes Mitglied im Grab des ›Unbekannten Soldaten‹ zur Ruhe kommt. Dieses Grab befindet sich zwar inmitten der Stadt Paris – unter dem Triumphbogen –,¹⁹ genau besehen ist es aber ein privates Grab, das in den öffentlichen Raum hinein verlegt wird.

Auf diese Art lässt sich der konkrete Tote in einem familiär beweinen und öffentlich als Held feiern, wie neben der ausgewiesenen heroischen Semantik²⁰ auch der Ort des Triumphbogens hinlänglich zeigt. Der ›Unbekannte Soldat‹ ist also privates Grab und öffentliches Denkmal zugleich. Auf der einen Seite wird die Trauer um den gefallenen Soldaten über das Familiengrab des ›Unbekannten‹ buchstäblich *domestiziert* und auf der anderen Seite wird sie in ein geradezu klassisches Heldengedenken transformiert. Der Privatisierung des Affekts der Trauer korrespondiert die Öffentlichkeit eines heroisierenden Eingedenkens. Diese beiden Strategien sind nicht zuletzt insofern komplementär, als sie einerseits den Tod der Gefallenen zum Abschluss bringen und andererseits herkömmliche Formen sowohl des Trauerrituals als auch des Heldengedenkens erneuern.

Im Hinblick auf das ihm immanente Konzept der Trauer gibt der ›Unbekannte Soldat‹ damit eine interessante Parallele zu dem viel beachteten Trauerbegriff Sigmund Freuds zu erkennen. Freuds prominente Gegenüberstellung von Trauer und Melancholie entsteht schließlich auch ihrerseits während des Ersten Weltkriegs. Sie zeigt sich vom Kriegsgeschehen allerdings insofern merkwürdig unberührt, als sie Trauer ebenfalls kategorisch als strikt libidinöse und letztlich familiäre Angelegenheit begreift. Vor allem aber fasst Freud den Unterschied zwischen Trauer und Melancholie als einen solchen zwischen einer prinzipiell abzuschließenden und einer tendenziell unabschließbaren Form der Trauer. Während »die Trauer das Ich dazu bewegt, auf das Objekt zu verzichten, indem es das Objekt für tot erklärt«,²¹ gelingt dies im Falle der Melancholie

gerade nicht. Hier bleibt der Tote im Innern des Ich jenes Gespenst, auf das der Totenkult eines Hans Schwarz seine gesamte Politik gründet, das der ›Unbekannte Soldat‹ aber genau wie Freud unter die Erde zu bringen versucht. Wenn Freud die Melancholie demnach als eine dezidiert pathologische Art der Trauer begreift, mag dies auch daher rühren, dass er die Gefahr eines Totenkults nach dem Ersten Weltkrieg durchaus erahnt, und dass er aus genau diesem Grund Trauer *wie* Melancholie unter familiärem und privatem Verschluss zu halten versucht. Denn einem potenziell gemeinschaftsbildenden Zug der Trauer – und auf einen solchen bleibt ein Totenkult zwangsläufig fixiert – entzieht er auf diese Art von vornherein den Boden.

Jedenfalls scheint es bemerkenswert, dass die Gründungsväter des ›Unbekannten Soldaten‹ Trauer ebenfalls als streng privaten Vorgang begreifen, um Trauer zeitlich terminieren und den Tod der Gefallenen zum Abschluss bringen zu können. Wie bereits gesagt, wird dieser zeitliche Aspekt über die Überführung der privaten Trauer in öffentliches Heldengedenken sogar noch eigens affirmiert und verdoppelt. Der Tote wird als Heros ins öffentliche Gedächtnis überführt. Dort kann er in seiner Unsterblichkeit ruhen, die Gefahr einer schlechten Unendlichkeit und Gespensterhaftigkeit scheint gebannt. Die Gemeinschaft wird demnach nicht über den Affekt der Trauer, sondern über das kollektive heroisierende Eingedenken konstituiert, und mit diesem Eingedenken erst scheint der Tote vollgültig bestattet.²²

Hinsichtlich ihrer gemeinschaftskonstituierenden Wirkung und Funktion weist der ›Unbekannte Soldat‹ Trauer und Heldengedenken demnach grundverschiedene Rollen und Aufgaben zu. Während der private und familiäre Zuschnitt der Trauer jede potenziell größere Gemeinschaft von vornherein parzelliert und eine solche Gemeinschaftsbildung auf affektiver Ebene folglich verhindert werden soll, fügt das Heldengedenken den toten Soldaten in ein nationales Sinn-geschehen ein, dem idealerweise jene gemeinschaftsbildende Kraft erwächst, die auf der Ebene der Trauer gekappt wird. Denn der ›Unbekannte Soldat‹, so steht auf seinem Grabstein zu lesen, ist selbstverständlich »mort pour la patrie«.²³

Wir haben es hier also mit einem ganz anderen politischen Gründungsgeschehen zu tun als mit dem von Hans Schwarz beschworenen Totenkult. Dies zeigt sich auch an den Feierlichkeiten, die der Einweihung des Grabs des ›Unbekannten Soldaten‹ vorausgingen. Vor der Beisetzung des Corpus unter dem Triumphbogen im Januar 1921 fand nämlich im November 1920 die Beisetzung einer Reliquie mit dem Herzen Léon Gambettas, dem Begründer der Dritten Republik, im Panthéon statt. In den betreffenden Festzug waren die Reliquie und der Sarg des ›Unbekannten Soldaten‹ gemeinsam integriert

worden. Das Herz Gambettas und der ›Unbekannte Soldat‹ rekonstituieren unter diesem Gesichtspunkt auch und nicht zuletzt die existierende Staatsform. Man kann hierin durchaus ein nationales Gründungsgeschehen sehen, doch findet diese Gründung mit der Beisetzung sowohl der Reliquie als auch der soldatischen Leiche ihre feierliche Vollendung. Der Staat *ist* gemacht. Im Gegensatz zur heroischen aktiviert Frankreich dabei tatsächlich nicht direkt die christliche Tradition. Die Beisetzung des ›Unbekannten Soldaten‹ findet in einem streng säkularen Rahmen ohne Priester und ohne Totenmesse statt.

Unter kulturhistorischem Gesichtspunkt stellt der ›Unbekannte Soldat‹ einen symbolpolitischen Gewaltstreich dar. Anders als man annehmen könnte, reagiert das Monument ja nicht einfach auf die Notwendigkeiten des ersten technischen und anonymen Massenkriegs, im Verlauf dessen sich unzählige Tote nicht mehr identifizieren ließen und sich viele Leichen sogar pulverisiert hatten. Vielmehr macht das Monument solche Prozesse regelrecht rückgängig, indem es die toten Soldaten radikal refiguriert, oder präziser ausgedrückt, indem es tote Soldaten historisch sogar *erstmalig* emphatisch figuriert und in ihr ›individuelles‹ Grab bringt. Zwar lassen sich Versuche, den einzelnen Soldaten zu benennen oder zu bestatten, ideengeschichtlich bis zur französischen Revolution und in Deutschland bis zu den Befreiungskriegen zurückverfolgen,²⁴ doch werden sie in Frankreich paradoxerweise flächendeckend erst zu einem Zeitpunkt realisiert, zu dem sie aus technischen Gründen längst hinfällig geworden sind. Der ›Unbekannte Soldat‹ substituiert denn auch nicht das fehlende Grab des einfachen Soldaten, vielmehr verhilft er dem einfachen Soldaten historisch zum ersten Mal zu einem ›eigenen‹ heroischen Grab.

Während der ›Unbekannte Soldat‹ also zwei durchaus aporetische Strategien – die private Betrauerung des individuellen Toten und das öffentliche Heldengedenken – vereint, um einer dritten Art des Umgangs mit gefallenem Soldaten – einem Totenkult – vorzubeugen, bringt der Kriegsroman der Weimarer Republik Trauer, Heldengedenken und Totenkult meist unkoordiniert zur Darstellung. Weder unterwirft er die drei Momente vergleichbar eindeutigen Hierarchien noch speist er sie einem kohärenten narrativen Muster ein, das ihre jeweiligen gemeinschaftlichen oder privaten Aufgaben eindeutig als solche aufteilen könnte oder wollte. Es kann also keine Rede davon sein, dass der deutsche Kriegsroman die Funktionen des ›Unbekannten Soldaten‹ einfach ins Medium der Literatur zu übersetzen versuchte.

Dennoch ist es bemerkenswert, dass Trauer, Heldengedenken und Totenkult zunächst einmal die drei großen Formen bilden, die sich im Umgang mit gefallenem Soldaten nach dem Ersten Weltkrieg auch in Deutschland beobachten lassen und dass sich die Literatur maßgeblich an deren soziopolitischen

Zuschreibungen und Einordnungsversuchen abarbeitet. Die Grablegung der Gefallenen wird dabei oft auch poetologisch perspektiviert, indem bestimmte Texte *als* Texte etwa den Soldaten jene Gräber oder Denkmäler zu errichten versuchen, die der anonyme Massenkrieg ihnen schuldig geblieben war.

Dies soll nunmehr am Beispiel von fünf repräsentativen Werken von Autoren demonstriert werden, die sich in Trauer, Heldengedenken und Totenkult politisch unterschiedlich positionieren und die somit das reiche Spektrum offenlegen, das die Darstellung der soldatischen Leiche im Kriegsroman erfährt. Während Schriftsteller wie Walter Flex, Ernst Wiechert und P.C. Ettighofer die Tradition des von Hans Schwarz so genannten ›heroischen Christentums‹ auf ihre stets auch poetologischen Möglichkeiten im Umgang mit Kriegstoten hin befragen, geraten mit Ernst Jünger und Erich Maria Remarque literarische Strategien der Denkmalpflege in den Blick, die nur unter Aufwand mit dem anonymem Massensterben in Einklang zu bringen sind. Dabei zeigt sich durchgehend, dass die Darstellung der Toten und ihrer Bestattungen eine weit fundiertere Auskunft über die politischen und ideologischen Substrate der jeweiligen Texte zu erteilen vermag als eine gängige Unterteilung des Kriegsromans in einen bellizistischen und einen kritikstrahlenden Strang. Sein immanentes Kriegsbild entfaltet der Kriegsroman nämlich überhaupt erst über die Darstellung des toten Soldaten und über die ihn betauernde oder die seiner gedenkende Gemeinschaft.

Totenkult und ›heroisches Christentum‹: Flex, Wiechert, Ettighofer

Bereits Walter Flex' Novelle *Der Wanderer zwischen beiden Welten* (1916), die noch während des Kriegs erschien und die die gesamte Weimarer Republik hindurch zahlreiche Auflagen erlebte, zeigt dies exemplarisch. Sie berichtet vom Heldentod von Flex' Freund Ernst Wurche, dessen »Gedächtnis« der Text auch gewidmet ist.²⁵ Als Wurche mit »reinem, stolzem Gesicht« sein »letztelst und größtelst Opfer« dargebracht hat, wird er heroisch bestattet:

In seiner vollen Offiziersausrüstung bettete ich ihn zum Heldenschlafe mit Helm und Seitengewehr. In der Hand trug er die Sonnenblume wie eine schimmernde Lanze. Dann deckte ich ihn mit der Zeltbahn zu. Über dem offenen Grab sprach ich ein Vaterunser, zu dem mir nun freilich wieder die Worte in Tränen versagten, und warf die ersten drei Hände Erde auf ihn, danach sein Bursche, dann die andern. Dann schloß sich das Grab, und der Hügel wuchs. Eine Sonnenblume steht darauf und ein Kreuz. Darauf ist geschrieben: »Leutnant Wurche. I. R. 138. Gefallen für das Vaterland. 23. 8. 1915.«²⁶

Dieses klassische Heldenbegräbnis wird hier über das Kreuz und über das Vaterunser zunächst in einen christlichen Rahmen eingebettet, auch wenn das Gebet keinen unmittelbaren Trost zu versprechen scheint, schließlich gehen die Worte des Erzählers in Tränen unter, auch »schämt« er sich immer wieder seiner »Zerrissenheit«. ²⁷ Gleichwohl setzt Flex seinem Freund ein literarisches Denkmal, das dessen Tod gerade nicht terminieren kann und will. Die Novelle verfolgt demnach nicht das Ziel, ein einzigartiges heroisches Individuum in das kollektive Gedächtnis zu überführen, noch verlegt sie im christlichen Sinn eine vom Tod ausgehende Hoffnung auf Erlösung und Auferstehung in eine jenseitige Welt. Vielmehr soll der Tote mit seinem Tod das – *irdische* – Leben dauerhaft »verjüngen«.

Nachdem der Erzähler nach Wurches Tod eine Reihe von Gedichten in seinen Text montiert, die er selbst als »Totenklage« begreift, erscheint Wurche ihm wiederholt als Untoter und belehrt ihn darüber, dass die Totenklage ein »arger Totendienst« sei: »Das alternde Leben soll sich nach Gottes Willen an der ewigen Jugend des Todes verjüngen. Das ist der Sinn und das Rätsel des Todes.« ²⁸ Hieraus folgt nun keineswegs, dass Wurche zum Wiedergänger werden will. Ganz im Gegenteil sind es in seinen Augen traditionelle Formen der Trauer, der Klage und des Gedenkens, die Tote als Gespenster emporsteigen lassen: »Wollt ihr eure Toten zu Gespenstern machen oder wollt ihr uns Heimrecht geben? Es gibt kein Drittes für Herzen, in die Gottes Hand geschlagen. Macht uns nicht zu Gespenstern, gebt uns Heimrecht!« ²⁹

Um die innere Stringenz einer solchen Privatreligion – der sich alsbald auch der Erzähler voll und ganz verpflichtet fühlt – ist es sicher nicht gut bestellt. Denn so sehr das »Gespenst« Wurche sich hier gegen Gespenster ausspricht, so kann es sich mit seinem Plädoyer für das »Heimrecht« von Toten allenfalls über eine wertende Binnendifferenzierung von derartigen Gespenstern unterscheiden. Hier liegt ein Phänomen vor, das bereits bei Hans Schwarz sichtbar geworden war: »Schlechte« und störende Gespenster sollen von »guten« und willkommenen abgelöst werden. Wichtig ist aber in erster Linie, dass Flex vom totalen Kollaps sowohl von herkömmlichen Formen der Trauer als auch von solchen des Heldengedenkens gerade dort zeugt, wo er sich an diese anzulehnen versucht. Schließlich besteht der Schmerz der Trauer darin, auf den geliebten Toten just verzichten zu müssen, und schließlich wird die vielfach beschworene Unsterblichkeit des Helden gerade nicht an dessen »physische Existenz«, sondern an sein ruhmreiches Weiterleben im kollektiven Gedächtnis gebunden. So sehr Flex in seiner Todesdarstellung demnach Anleihen bei »christlichen« und heroischen Überlieferungszusammenhängen zu machen versucht, um seine Gespensterbeschwörung mit der nötigen kulturhistorischen

Dignität ausstatten zu können, so kündigt seine Novelle diese Traditionsstränge letzten Endes doch vollständig auf.³⁰ Freilich führt der Erzähler einen derartigen Zusammenbruch des Überlieferungsgeschehens weniger auf die technische Spezifik des Ersten Weltkriegs und auf ein anonymes Massensterben als auf die Intensität seiner – durchaus homosexuellen – Fixierung auf den gefallenen Freund Ernst Wurche zurück.

Der enorme Erfolg der Novelle dürfte vornehmlich daher rühren, dass sie zwei ganz unterschiedlichen gesellschaftlichen Bedürfnissen entgegen kommt. Einerseits birgt sie über das Identifikationspotenzial, das weniger der tote Wurche als vielmehr der trauernde Erzähler den Nachkriegslesern bieten mag, ein privates und erotisches Trostversprechen, das die Realität des Massensterbens vergessen macht. Andererseits bedient der Text einen Totenkult, dem sich leicht ein politischer und gemeinschaftsbildender Dreh verleihen lässt. Genießen die Toten ein »Heimrecht« unter den Lebenden und »verjüngen« sie das Leben als solches, dann fällt ihnen zwangsläufig die Aufgabe zu, als Unbestattete in die gegenwärtige und zukünftige Politik einzugreifen. Die Toten wollen dann vor allem den nächsten Krieg und diesen sind ihnen die Lebenden gewissermaßen auch schuldig. Denn, wie es in dem letzten zu seinen Lebzeiten verfassten Brief von Flex heißt, aus dem das Nachwort zu seiner Novelle zitiert, nachdem er 1917 ebenfalls gefallen war: »Ich bin heute innerlich so kriegsfreiwillig, wie am ersten Tage.«³¹ Eine solche Form des Totenkults, die die Gefallenen des Ersten Weltkriegs »ausgräbt« und »auferstehen« lässt, um den nächsten Krieg einzuleiten, bleibt nicht auf Autoren wie Schwarz oder Flex beschränkt, sie stellt einen festen Topos in der gesamten parafaschistischen Literatur der Weimarer Republik dar.³² Zu ihren prominentesten Vertretern gehört zweifellos der Erfolgsautor Thor Goote, der 1931 einen zahlreiche Abbildungen von Kriegsgräbern enthaltenden Roman mit dem vielsagenden Titel *Sie werden auferstehen!* vorlegen sollte.³³

Dennoch bleiben in der Trauer- und Grabesdarstellung Anleihen bei Christentum und Heroismus keineswegs auf den bellizistischen Kriegsroman beschränkt. Sie treten im Gegenteil massiv auch im Antikriegsroman auf und werden auch hier so markanten Modellierungen und Umdeutungen ausgesetzt, dass sie unfreiwillig letztlich von der Unassimilierbarkeit beider Traditionsstränge mit dem modernen Kriegsgeschehen zeugen. Das ändert aber nichts daran, dass Heroismus und Christentum zunächst einmal die mit Abstand wichtigsten Deutungsmuster bereitstellen, in die der soldatische Tod überhaupt integriert werden kann. Man erkennt dies schon an Bertolt Brechts beißender Satire der *Legende vom toten Soldaten* (1918), die mit den Versen anhebt: »Und als der Krieg im vierten Lenz / Keinen Ausblick auf Frieden bot /

Da zog der Soldat seine Konsequenz / Und starb den Heldentod.«³⁴ Nachdem die Leiche des Soldaten ausgegraben und sogar in eine Art Festzug involviert wurde, damit Kaiser und Heer an ihrem Beispiel für eine weitere gemeinschaftliche Bereitschaft zum Heldentod werben können, kommt bezeichnenderweise auch die Kirche ins Spiel: »Und weil der Soldat nach Verwesung stinkt / Drum hinkt ein Pfaffe voran / Der über ihm ein Weihrauchfaß schwingt / Daß er nicht stinken kann.«³⁵

So spöttisch und vergleichsweise desengagiert gestaltet sich die Kombination von heroischen und christlichen Attributen auch und gerade in der kriegskritischen Literatur der Weimarer Republik gemeinhin nicht. Ernst Wiecherts *Jedermann* (1931) etwa unternimmt den Versuch, den an sich negativ betrachteten Krieg in ein heroisches wie christliches Heilsgeschehen förmlich hinein zu zwingen. Sein Anliegen bildet dabei kein Totenkult Schwarz'scher oder Flex'scher Prägung – dessen Hauptangriffspunkt im Übrigen auch Brechts *Legende* bilden dürfte –, sondern ein Umschlag von Trauer in Trost. Der Roman, der den Untertitel *Geschichte eines Namenlosen* trägt, führt bereits im ersten Satz seine drei wichtigsten Protagonisten, die jeweils unterschiedliche Ausprägungen und Wirkungen des Kriegs spiegeln, *namentlich* ein: Die Hauptfigur Johannes Karsten wird den Krieg als eine Art Passion erleben und am Ende als Dichter auferstehen, seinem Freund Klaus Wirtulla werden beide Beine abgeschossen, der andere Freund Percy Graf Pfeil wird einen klassischen Heldentod sterben.

Die Grablegung Pfeils stellt die vielleicht aufwendigste Bestattung in der gesamten modernen Kriegsliteratur dar. Der Graf fällt in den letzten Kriegstagen in Frankreich, er trägt seinen Kameraden aber den Wunsch auf, in Deutschland beerdigt zu werden. Diesen gelingt es in der Tat, inmitten der sich bereits zersetzenden Front einen »Rittersarg«³⁶ aufzutreiben, die Leiche trotz des bereits einsetzenden Verwesungsgestanks nach achttägigem Marsch über den Rhein zu schmuggeln und Pfeil in einer »Lichtung« auf einem der »Uferberge«³⁷ beizusetzen: »Das Testament war vollstreckt, der Krieg war zu Ende.«³⁸ Pfeil wird demnach eine seiner adligen Herkunft und eine seiner heroischen Kondition durchaus angemessene Beerdigung zuteil. Im Verlauf eines Kondolenzbesuchs tröstet Johannes Pfeils Mutter bezeichnenderweise mit den Worten: »Niemand wird jemals so sein wie er...«³⁹

Während der Erste Weltkrieg Pfeils großer Herkunft und Individualität nicht das Geringste anhaben konnte, sondern er sie im Gegenteil sogar überhaupt erst beglaubigen sollte, wird der Krieg just die Herkunft von Johannes maßgeblich modifizieren. Johannes ist nämlich der Sohn eines inhaftierten Verbrechers, er heißt eigentlich nicht Karsten – der Name seiner Mutter – sondern Zerrgiebel.

Diese befleckte Familiengeschichte wird der Krieg nun reinwaschen. Obwohl der Roman unablässig die »Masse«, die »Gleichheit« und die »Uniform«⁴⁰ kritisiert und er den Krieg als passgenaue Umsetzung der »formlosen Gleichmäßigkeit« so wie des »Namenlosen« und »Unpersönlichen«⁴¹ der modernen Welt betrachtet, attestiert er ihm zugleich die Möglichkeit, den Soldaten neu zu gebären. Hier zeigt sich die positive Ambivalenz sowohl des Titels (»Jedermann«) als auch des Untertitels (»Namenlos«). Zwar weist der Text Uniformität und Gleichheit in einem ersten Schritt als spezifische Signaturen der Moderne zurück, in einem zweiten Schritt entdeckt er unter dem Rekurs auf die christliche Überlieferung jedoch deren genuin »demokratisches« Potenzial. Wenn alle gleich werden können, bildet dies für Johannes die herausragende Chance, den konkreten Schandfleck seiner Familiengeschichte, ja den Schandfleck seiner Zeugung zu tilgen.

Der Krieg und die permanente Nähe zum Tod kündigen die patrilinäre Dimension im Fall von Johannes denn auch vollständig auf.⁴² Das gelingt vor allem dadurch, dass der Roman den Krieg als »Kreuzigung« sowohl der Söhne als auch der Mütter begreift, dass er die Söhne und die Mütter in der Passion also radikal zu vereinen versucht.⁴³ Nicht ein gemeinsamer Tod bildet indes das Ziel dieser Einheit, sondern eine Art wechselseitige Befruchtung und Wiederauferstehung in der diesseitigen Welt. Die Väter werden aus diesem Geschehen ebenso vollständig ausgeschlossen, wie es die familiären Positionen von Mutter und Sohn austauschbar macht. So heißt es von Johannes zum Schluss am Weihnachtsabend (!) 1918, er sei »hinübergewandelt in die Gestalt der Mutter, die die Stirn des Kindes streichelt, damit nichts Böses Macht über sie gewinne und sie sich forme nach dem Willen ihrer Liebe.«⁴⁴ Johannes ist also zur Mutter seiner eigenen Mutter geworden.⁴⁵

Dieses Tableau greift einen Dialog auf, den Mutter und Sohn während eines Genesungsurlaubs von Johannes noch mitten im Krieg geführt hatten. Johannes hatte seine Mutter davon zu überzeugen versucht, dass er gegebenenfalls nicht für das Vaterland, sondern ausschließlich für die Mutter falle und er hatte diesen Gedanken just über die Trauer der Mütter universalisiert:

Nein, tausend Mütter beklagen den Verlust ihrer Söhne. So ist es richtig. Es ist wie mit Christus. Er wurde gekreuzigt, aber durch ihr Herz ging das Schwert. Von Joseph ist nicht die Rede und von keinem andern. Er starb nicht, damit wir erlöst werden, sondern damit ihr Bild aufgerichtet werden konnte zum Troste. Von seinem Bild kommt nur Jammer und Schmerz, aber vor ihrem Bild knien alle, die schweren Herzens sind ...⁴⁶

Die Apotheose der *mater dolorosa* kommt hier also dadurch zustande, dass Johannes die Muttergottes ihrem eigenen Sohn hierarchisch überordnet und er ihre Trauer zum eigentlichen Ziel des Heilsgeschehens macht: »Er starb nicht, damit wir erlöst werden«. Auf diese Art wird die Trauer der Mutter also nicht sinnlos, sondern im Gegenteil zum Vorbild einer gemeinschaftlich perspektivierten Tröstungsabsicht. Es kann keinem Zweifel unterliegen, dass es der Figur des Johannes mit diesem Anliegen vollkommen ernst ist.

Der Roman als solcher führt aber durchaus vor, dass die Trost spendende Muttergottes für die ihre toten Söhne betauernden Soldatenmütter nur unter größter argumentativer und darstellerischer Anstrengung eine Vorbildfunktion übernehmen kann. Schließlich gibt der Text das an die mütterliche Trauer delegierte Trostversprechen als einen strikt partikularen und letztlich sogar inzestuösen Wunsch seines Protagonisten zu erkennen, der den Vater (»Von Joseph ist nicht die Rede«) aus seiner Genealogie zu verbannen versucht, um im potenziellen Tod zum Kind ausschließlich seiner Mutter emporsteigen zu können. Wenn der Schluss des Romans dieses Bild aufgreift und den überlebenden Johannes gewissermaßen als seine eigene *mater dolorosa* präsentiert, dürfte der Text die gemeinschaftsbildende Kraft des von der Szene ausstrahlenden »Trostes« denn auch eher in Frage als auf Dauer stellen. Schließlich begreift der Roman Trauer genau wie Freud oder der »Unbekannte Soldat« als rein interfamiliäre Angelegenheit und kapselt sie damit von der Idee eines zunächst beschworenen Kollektivs indirekt wieder ab. *Jedermann* erzählt nicht die Geschichte von Jedermann. Der alte Heros Pfeil und die neue Muttergottes Johannes steigen im anonymen Massenkrieg zu völlig singulären Figuren auf. Sie bleiben in der Logik des Romans auf den Krieg zwar angewiesen, doch vermag ihr »heroisches Christentum« über den Tod aller anderen Soldaten keinerlei Aussage mehr zu treffen. Wie der »Unbekannte Soldat« verankert Wiechert mit einer derart rigorosen Individualisierungsstrategie die Trauer also in einem strikt familiären Rahmen, anders als das Monument vermag er aus dieser Strategie aber kein gemeinschaftsbildendes Potenzial mehr zu schlagen. Aus diesem Grund ist es auch kein Zufall, dass er Betrauerung (Johannes) und Heldengedenken (Percy) in zwei unterschiedliche Figuren aufspaltet und somit letztlich für ihre Inkompatibilität optiert.

Zum einen zielt *Jedermann* als erklärtermaßen kriegskritisches Werk am Phänomen des modernen Kriegs damit vollständig vorbei, zum anderen zeigt der Text aber wenigstens unterschwellig, dass den Phänomenen der Trauer und der Totenmemoria christlich wie heroisch nach dem Ersten Weltkrieg nur noch mit größten Kunstgriffen beizukommen ist. Vor allem den Einbettungsversuch des Kriegsgeschehens in die Passion stellt der Roman als streng privatistische

Velleität aus. Er zeugt damit vom Zusammenbruch oder zumindest von der Unverbindlichkeit genau jener Traditionen, die er für sein Trostversprechen in Dienst zu nehmen versucht.

Demgegenüber entzieht sich ein Roman wie P.C. Ettighofers *Gespenster am toten Mann* (1931) von vornherein der Bemühung, die Kriegstoten mit der christlichen Überlieferung zur Deckung zu bringen. So beschreibt der Erzähler gleich zu Beginn einen Dorfriedhof, auf dem zweihundert Leichen aufgestapelt wurden. Zerstört wurde dabei sowohl das christliche Inventar als auch die Idee des Friedhofs an sich:

Genau in der Mitte des Friedhofs, auf einem hohen Steinaltar, steht ein großes, eisernes Kreuz. Der blecherne Leib des Gekreuzigten ist von Granatsplittern zerfetzt, von Querschlägern abgeschossen. Liegt mit ausgebreiteten Armen über gefallenen Kriegern. In den Zeltbahnen, die man stellenweise über die Toten deckte, als Sarg, Erde und Grab, sammelt sich das Regenwasser. Die verblichenen Perlenkränze auf den Zivilistengräbern triefen vor Nässe. Auf ihren Blechinschriften trommelt der Regen.⁴⁷

Der Krieg hat also nicht nur das Kreuz »zerfetzt«, die unbestatteten Kriegsleichen scheinen auch auf die vorhandenen Gräber regelrecht überzugreifen und den gesamten Friedhof als solchen aufzulösen. Damit werden nicht allein die Gefallenen zu Gespenstern, vielmehr droht der Regen mit ihnen auch die beerdigten Zivilisten aus ihren Gräbern herauszuspülen und Bestattete wie Unbestattete zu einer einzigen Gespenstermasse zu verklumpen. Der Krieg kündigt die christliche Bestattungspraxis und Totenmemoria hier folglich nicht nur auf, er macht sie sogar selbst auf historischer Ebene rückgängig, indem er die bereits vor dem Krieg beerdigten Toten aus ihren Gräbern wieder hervorholt.

Obwohl der Roman in der Darstellung der (Un-)Toten verschiedentlich bedrückende Bilder findet und obwohl ihm die Gespenster im Gegensatz zu Schwarz oder Flex nicht zur Verheißung einer gesamtgesellschaftlichen Erneuerung werden, sieht er das Gespenst durchgehend keineswegs negativ oder auch nur kritisch. So widersprechen die Gespenster beispielsweise nicht den heroischen Ambitionen, die der Ich-Erzähler bis zum Schluss für sich in Anspruch nimmt. Es sind ausgerechnet die »düsteren Gespenster«, die den »groß[en] heroisch[en] Opfergang«⁴⁸ einer Schlacht einleiten, während ein Opfergang traditionellerweise Gespenstern ja gerade den Garaus machen müsste, indem er den fallenden Helden und die Gespenster in einem erlöste.

Eine ähnliche konzeptionelle Spannung lässt sich vor der letzten beschriebenen Schlacht beobachten, wenn eine der Figuren nach dem Rückblick

just auf die unzähligen Untoten den Wunsch formuliert: »Unsere Grabkreuze werden eine Mahnung sein für die anderen, die Jungen. Das größte Verbrechen an Deutschland, ja, an der ganzen Menschheit, ist dieser Krieg – –«. ¹⁹ Nun kann ein »Grabkreuz« schlecht zur »Mahnung« in einem Roman werden, der den Krieg als ein Geschehen entfaltet, das sich maßgeblich dadurch auszeichnet, dass es ein »Grabkreuz« gar nicht kennt. Solche Widersprüche oder Unentschiedenheiten mögen nicht zuletzt dem Umstand geschuldet sein, dass das Gespenst des toten Soldaten im Verlauf der Weimarer Republik längst zu einer Art Versatzstück aufgestiegen ist, dass es das Bedürfnis nach Totenbestattung aber selbst dort nicht vollständig zu überwinden vermag, wo es als Gespenst in seiner tendenziellen Banalität kaum noch hinterfragt wird.

Freilich ließe sich die hier angesprochene »Mahnung« auch poetologisch lesen. In dem Fall würde der Roman *als* Roman für die in seinem Verlauf getöteten Figuren jenes »Grabkreuz« zu errichten versuchen, das der moderne Krieg ihnen verwehren sollte. Die Literatur würde dann eine Aufgabe übernehmen, die religiös und kulturell nicht mehr zu bewerkstelligen ist. In diesem Sinne stünde sie strukturell dem »Unbekannten Soldaten« keineswegs fern. Sie würde das anonyme Massensterben zwar nicht ignorieren, es letzten Endes aber insofern aufheben, als sie dem einzelnen Soldaten ein Grab bereite, das er auf einem Friedhof nicht länger finden konnte. Tatsächlich bleibt Ettighofer in diesem Punkt jedoch bestenfalls ambivalent. Anders als Flex und vor allem Schwarz verfolgt er mit seinem Totenkult zwar keine offensiven politischen Absichten, doch stellt das Schließen der Gräber gewiss nicht sein primäres Anliegen dar. Möglicherweise huldigt er aufgrund seiner oft grellen Effekte sogar einem Toten- und Gespensterkult, der den Ersten Weltkrieg anschlussfähig für die Form des Schauerromans zu machen versucht.

Heroische Denkmalpflege und Trauer um die Trauer: Jünger und Remarque

Im Unterschied zu Ettighofer plädiert Ernst Jünger in seiner Publizistik der 1920er und -30er Jahre wiederum offen für einen genuin *politischen* Totenkult. In seinem 1932 erschienenen Großessay *Der Arbeiter* etwa spricht der Autor die »Hoffnung aus«,

daß Deutschland eine Generation erleben wird, die Pietät und Heldenverehrung genug besitzt, um die Kriegerdenkmäler einzureißen, die in unserer Zeit errichtet worden sind. Wir allerdings leben noch nicht in einer Zeit, der eine großzügige Revision aller Denkmäler vorbehalten ist. Dies verrät sich schon durch das Maß, in dem das Bewußtsein von dem hohen Range und der ungeheuren Verantwortung

des Totenkultes verloren gegangen ist. Von allen Anblicken, die der Bürger liefert, besteht der schauerlichste in der Art und Weise, in der er sich begraben lässt [...].⁵⁰

Nun beginnt Jünger sich systematisch für den ›Unbekannten Soldaten‹ erstaunlicherweise erst nach dem *Zweiten* Weltkrieg zu interessieren. Allerdings heben seine – teils widersprüchlichen – Überlegungen zum heroischen Potenzial der Figur nicht auf das Monument, sondern vielmehr auf den Typus und damit auf den exemplarischen Status des Frontsoldaten während des Ersten Weltkriegs ab.⁵¹ Damit zeugen sie von einem eher metaphorischen Gebrauch des Begriffs, wie er sich bereits während des Ersten Weltkriegs etabliert und wie er sich von Karl Bröger über Adolf Hitler bis hin zu Heinrich Böll beobachten lässt.⁵² Der soeben zitierte Passus über Denkmäler verrät freilich hinlänglich, dass Jünger für den ›Unbekannten Soldaten‹ nicht viel übrig haben kann. Schließlich war das Grabmal von vornherein gegen jeden Totenkult gerichtet; und der Vorwurf des »schauerlichen« Anblicks des »bürgerlichen« Grabs dürfte zwangsläufig auch und gerade das Grab des ›Unbekannten Soldaten‹ nachhaltig treffen. Denn trotz seines pompösen Charakters und seiner Anlage unter dem Triumphbogen hatte dieses Grab ja zunächst einmal ein eminent ›bürgerliches‹ Grab sein wollen.

Vor diesem Hintergrund mag es überraschen, dass Jünger in seinen erzählenden Schriften zum Ersten Weltkrieg weit weniger einem später im *Arbeiter* eingeforderten Totenkult zuarbeitet, als er eine geradezu klassische heroische Denkmalpflege betreibt. Insbesondere englischen Soldaten errichtet *In Stahlgewittern* (1920) literarische Heldengräber. So heißt es an einer Stelle über zwei Engländer, auf die Handgranaten geworfen worden waren:

Der eine, ein junger Leutnant, starb gleich darauf; der andere, ein Sergeant, war schwer an Arm und Bein verwundet. Aus den Papieren des Offiziers ging hervor, daß er den Namen Stokes trug und dem Royal Munster 2. Füsilierregiment angehörte. Er war sehr gut angezogen, und sein im Tod verkrampftes Gesicht war intelligent und energisch geschnitten. In seinem Notizbuch las ich eine Menge Anschriften von Londoner Mädchen; das rührte mich an. Wir begruben ihn hinter unserem Graben und setzten ihm ein einfaches Kreuz, in das ich mit Schuhnägeln seinen Namen einhämmern ließ.⁵³

Der gefallene Engländer bekommt hier also sowohl einen (Nach-)Namen als auch ein individuelles Grab. Sein Sterbedatum (der 5. März 1917) wird ordentlich verzeichnet, ebenso sein Regiment. Über das Notizbuch erhält er sogar eine Art posthume Biographie, die ihn eindeutig als Helden auszeichnet – der klassische Held ist ja immer auch ein Frauenheld – und die es dem

Erzähler erlaubt, seine Trauer (»rührte mich an«) über private Reflektorfiguren (die »Londoner Mädchen«) zum Ausdruck zu bringen.

Natürlich verfolgen solche Passagen bei Jünger immer auch die Strategie, den Ersten Weltkrieg trotz der modernen Technik als klassischen heroischen Zweikampf auszuweisen und das eigene Heldentum überhaupt erst über den feindlichen Helden zu zertifizieren.⁵⁴ Damit verkennt *In Stahlgewittern* zumindest seiner offiziellen Intention nach aber nicht allein die technische Modernität des Kriegs. Der Text kann sich somit auch nicht einem von Jünger im *Arbeiter* avisierten Totenkult verschreiben, weil dieser über sein Begehren nach einer »Wiedergeburt« des heroischen Toten mit traditionellen Formen eines heroischen Imaginären auch immer schon bricht. *In Stahlgewittern* errichtet Figuren wie Stokes ein heroisches Denkmal und arbeitet damit an deren Unsterblichkeit, nicht aber an einer Dynamisierung ihres Todes.

Auch wenn Jünger den Krieg genau wie Walter Flex verschiedentlich als »Verjüngung« zu begreifen und er ihn – ähnlich wie Hans Schwarz – als »männliche Form der Zeugung« zu apostrophieren versucht,⁵⁵ stehen seine literarischen Heldendenkmäler zu solchen Apotheosen durchaus quer. Sie verehren und sie *verabschieden* das einmalige heroische Individuum. Dieses soll weder auferstehen noch »wiedergeboren« werden. Stokes war Stokes und bleibt Stokes allein im Gedenken. An den Helden Stokes zu erinnern wird hier zu einer Aufgabe, die der Erzähler nicht nur sich selbst stellt, sondern die er auch dem Leser aufträgt. Stokes erhält mit seinem Heldengrab idealerweise auch ein ihn verehrendes und ein seiner gedenkendes Kollektiv, das zunächst einmal nur die Leserschaft der *Stahlgewitter* sein kann.

Selbst dort, wo es *In Stahlgewittern* nicht gelingt, Trauer über Heldengräber gleichsam still zu stellen, mündet der Affekt gemeinhin nicht in die Apologie eines Totenkultes ein. Anders als im Fall des Gedenkens an Stokes gründet Trauer dem Erzähler zufolge aber keine Gemeinschaft, Trauer bleibt tatsächlich ein privater Affekt. Über einen vom Erzähler selbst erschossenen Engländer etwa heißt es:

Davor lag mein Engländer, ein blutjunges Kerlchen, dem das Geschöß quer durch den Schädel gefahren war. Es lag da mit entspanntem Gesicht. Ich zwang mich, ihn zu betrachten, ihm ins Auge zu sehen. Num hieß es nicht mehr »Du oder ich«. Oft habe ich später an ihn zurückgedacht, und mit den Jahren häufiger. Der Staat, der uns die Verantwortung abnimmt, kann uns nicht von der Trauer befreien; wir müssen sie austragen. Sie reicht tief in die Träume hinab.⁵⁶

Offensichtlich sperrt sich das »blutjunge Kerlchen« gegen eine Heroisierung. Deshalb kann der Erzähler den Toten – anders als die Stokes-Figur – auch

nicht zum Gegenstand eines heroisierenden Eingedenkens machen, welches die Trauer terminierte. Zum einen ließe sich der Tote hier zwar insofern als »Unbekannter Soldat« bezeichnen, als der Erzähler nicht den Versuch unternimmt, seinen Namen zu fixieren. Der Name bleibt für Jünger vermutlich eine strikt heroische Angelegenheit, genau wie das individuelle Grab, das der Erzähler dem englischen Soldaten an dieser Stelle bezeichnenderweise verwehrt. Zum anderen lehnt der Text allein die Möglichkeit, dass ein Staat Trauer in irgendeiner Form regulieren könnte, vollständig ab. Die Trauer um den erschossenen Jungen mag den Erzähler demnach ein Leben lang begleiten, aber sie wird genauso wenig für einen Totenkult in Dienst genommen wie das Heldengedenken an Stokes. Während im Falle von Stokes das Heldengrab nicht nur ein beliebiges thematisches Moment des Textes darstellt, sondern ihm auch poetologische Dichte insofern zuteil wird, als sich der Text *als* Text dem Gedenken an Stokes verschreibt und er die Leser als gedenkende Gemeinschaft adressiert, gelingt ein solcher Schritt zumindest der erzählerischen Intention nach am Beispiel des »blutjungen« Engländers nicht. Die Trauer wirft den Erzähler ganz auf sich selbst zurück.

Poetologische Versuche, das Gedenken an tote Soldaten nicht auf genuin heroisierende Dimensionen zu beschränken und parallel gerade der Trauer letztlich doch eine gemeinschaftskonstituierende Kraft abzutrotzen, die den Krieg in keinem Sinn Geschehen aufgehen lassen kann, bleiben in der Literatur freilich nicht aus. Ihr vielleicht eindringlichster Verfechter ist Erich Maria Remarque. Dabei gilt es in Rechnung zu stellen, dass *Im Westen nichts Neues* (1929) den Blick vor dem Phänomen des Massensterbens in keiner Form verschließt. Damit steht von vornherein fest, dass individuelle Nennungen wie Bestattungen von Toten bereits eine Ausnahme darstellen:

Die Tage sind heiß, die Toten liegen unbeerdigt. Wir können sie nicht alle holen, wir wissen nicht, wohin wir mit ihnen sollen. Sie werden von Granaten beerdigt. Manche treiben die Bäuche auf wie Ballons. Sie zischen, rülpsen und bewegen sich. Das Gas rumort in ihnen.⁵⁷

Die Stelle belehrt nicht nur darüber, dass sich Bestattungen im Verlauf des Ersten Weltkriegs oft als unmöglich erweisen, sie dürfte vor allem gegen einen Totenkult gerichtet sein, wie er sich bei Schwarz oder Flex beobachten lässt. Denn einer Dynamisierung der Grenze zwischen Leben und Tod eignet hier weder ein individueller Trost, noch steht sie im Kontext einer auf die vermeintlichen Rechte oder Bedürfnisse der Toten zurückprojizierten Form von bellizistischer Politik. Vielmehr verpuppt eine solche Dynamisierung hier

schlicht zu einem organischen und zu einem in seiner reinen Organik beinahe schon grotesken («szischen, rülpsen») Zustand, den der Erzähler wiederholt in den Blick rückt: »Neben mir wird einem Gefreiten der Kopf abgerissen. Er läuft noch einige Schritte, während das Blut ihm wie ein Springbrunnen aus dem Halse schießt.«⁵⁸

Inmitten solcher Schilderungen von namenlosem Sterben unternimmt der Roman dennoch wiederholt den Versuch, die Toten zu benennen, zu individualisieren und zu betrauern. Dies gilt nicht nur für die Kameraden, die im Lauf des Textes fallen und es gilt auch nicht nur für den Tod des Ich-Erzählers Paul Bäumlner, der über einen radikalen Bruch in der Erzählsituation im letzten Absatz zur Darstellung gebracht wird. Die wohl intrikateste Szene des gesamten Romans bildet die, in der Bäumlner stundenlang mit einem von ihm selbst verwundeten französischen Soldaten in einem Trichter liegt.⁵⁹ Dabei beobachtet er sowohl voller Schuldgefühle dessen Sterben als er auch an dessen Totenmemoria zu arbeiten beginnt. Eine wesentliche Rolle spielt hierbei der Name des Toten, der wiederholt umkreist, aber erst ganz am Ende der Episode angeführt wird:

Seine Uniform steht noch halb offen. Die Brieftasche ist leicht zu finden. Aber ich zögere, sie zu öffnen. In ihr ist das Buch mit seinem Namen. Solange ich den Namen nicht weiß, kann ich ihn vielleicht noch vergessen, die Zeit wird es tilgen, dieses Bild. Sein Name aber ist ein Nagel, der in mir eingeschlagen wird und nie mehr herauszubringen ist.⁶⁰

Schon aufgrund der Tatsache, dass Remarque ein exzellenter Jünger-Kenner und durchaus auch ein Jünger-Bewunderer gewesen ist,⁶¹ gilt es, diese Szene kontrastiv auf die Stokes-Episode aus *In Stahlgewittern* zu beziehen. Den entscheidenden *link* stellt der Nagel her. Während Jünger den Namen von Stokes mit Nägeln in das Kreuz schlägt, das er auf seinem Heldengrab aufstellt, wendet der Ich-Erzähler den Nagel indes metaphorisch. Der Name lässt sich über den Nagel nicht im Gedenken veräußern, vielmehr droht der Nagel den Namen bis in alle Ewigkeit in das Innere des Erzählers einzuschlagen und ihn dort zum Objekt einer unabschließbaren Trauer werden zu lassen. Im weiteren Verlauf denkt Bäumlner beim Betrachten der Fotografien der Frau und der kleinen Tochter des Toten bezeichnenderweise darüber nach, ob er sich den Hinterbliebenen in seiner Trauer anschließen kann, ob er mit diesen also eine Art familiäre Trauergemeinschaft bilden und er ihnen eventuell sogar Geld schicken könne. Zwar wird er solche Überlegungen mit dem Selbsteinwand des »Freikaufens« schließlich verwerfen, doch nennt er endlich umso emphatischer den Namen des Toten:

Und deshalb schlage ich das Buch auf und lese langsam: Gérard Duval, Typograph.
Ich schreibe die Adresse mit dem Bleistift des Toten auf einen Briefumschlag und
schiebe dann plötzlich rasch alles in seinen Rock zurück.
Ich habe den Buchdrucker Gérard Duval getötet. Ich muß Buchdrucker werden,
denke ich ganz verwirrt, Buchdrucker werden, Buchdrucker –⁶²

Wenn der Erzähler die Adresse in den Rock zurückschiebt, dann entschlägt er sich der Möglichkeit, mit den Hinterbliebenen Kontakt aufnehmen und sich mit ihnen trauernd vereinen zu können. Auf poetologischer Ebene überantwortet er einen gemeinschaftsbildenden Aspekt der Trauer im Gegenzug jedoch an den Roman, denn selbstverständlich muss schon allein der »Buchdrucker« hier als poetologische Metapher gelesen werden. Das Buch, das den Namen des toten Buchdruckers fixiert, wird auch zu dessen Grab, das die Leser betrauern. Es ist dies kein Heldengrab, das den Tod Duvals in einem wie auch immer gearteten Sinn geschehen aufgehen lassen könnte. Emphatisch gedacht wird hier ganz im Gegenteil einem vollkommen sinnlos Getöteten. Memoria und Trauer bilden damit auch eher eine unhintergehbare Einheit als dass das Gedenken Trauer transformieren und terminieren könnte. Der antiheroische Zug der Episode wird nicht zuletzt dadurch verstärkt, dass der Tote einen Allerweltsnamen trägt, so wie auch sein Beruf ihn als eine Allerweltsfigur kennzeichnet. Freilich nimmt der Text das propagierte Zusammenspiel von Trauer und Gedenken über diesen Impetus auch schon partiell wieder zurück.

Denn somit lässt sich die Szene als durchaus komplexer Kommentar zum »Unbekannten Soldaten« lesen, indem sie die *beiden* Intentionen des Monuments grundlegend verkehrt. Weder lässt sich die Trauer um Duval in Heldengedenken überführen, noch verwandelt die Episode einen anonymen Toten in ein bestimmtes Individuum zurück, welches das Phänomen des Massentods entschärfen und welches von einer ganz konkreten Gemeinschaft von Hinterbliebenen betrauert werden könnte. Die Spannung zwischen irreduzibler Individualität und anonymem Kollektiv löst Remarque anders als der »Unbekannte Soldat« folglich nicht auf, vielmehr verknotet und verdichtet er beide Dimensionen in der einen Figur. Duval ist einer und alle zugleich. Folglich bleibt er allen poetologischen Individualisierungsbemühungen zum Trotz in letzter Instanz tatsächlich jene Abstraktion, die Hans Schwarz im »Unbekannten Soldaten« verteuftelt hatte. Damit trägt der Roman der Spezifik des Kriegsgeschehens Rechnung und damit verzichtet er ausdrücklich auf den Trauer wie Gedenken restaurierenden Impuls, der sich am »Unbekannten Soldaten« beobachten lässt. Das heißt zwangsläufig auch, dass der Text die Figur Duval streng genommen gar nicht mehr betrauern (lassen) *kann*.

Signifikanterweise entspricht dem poetologischen Grab denn auch kein faktisches. Auf motivischer Ebene bleibt Duval mit seinen Familienbildern und der vom Erzähler notierten Adresse einfach liegen. *Im Westen nichts Neues* deutet damit unmissverständlich an, dass die abendländische Überlieferung kein Grab bereit stellt, das den im Ersten Weltkrieg gefallenen Soldaten noch aufnehmen könnte und dass auch die Literatur eine solche Aufgabe kaum zu übernehmen vermag. Zum einen hält der Roman an der Notwendigkeit von Trauer und Totenmemoria zwar punktuell fest, zum anderen führt er jedoch vor, dass deren Traditionslinien angesichts des modernen Massensterbens schlicht versagen.⁶³ Zum eigentlichen Gegenstand der Trauer werden hier denn auch nicht mehr die Toten, sondern die Unmöglichkeit von Trauer und Totenmemoria selbst. Betrauern kann Remarques Roman allein noch den Verlust von Trauer und Grab.

Anmerkungen

- 1 Hans Schwarz, *Der unbekannte Soldat*, in: ders., *Heroisches Vorspiel. Aus einer Handschrift »Deutsche und Götter«*, Berlin 1924, 36, V. 1–2.
- 2 Ebd., 36, V. 4.
- 3 Vgl. Christian Sachrendt, *Der Stellungskrieg der Denkmäler. Kriegerdenkmäler im Berlin der Zwischenkriegszeit (1919–1939)*, Bonn 2004.
- 4 Vgl. grundlegend Benjamin Ziemann, *Die deutsche Nation und ihr zentraler Erinnerungsort. Das »Nationaldenkmal für die Gefallenen im Weltkriege« und die Idee des »Unbekannten Soldaten« 1914–1935*, in: Helmut Berding, Klaus Heller, Winfried Speitkamp (Hg.), *Krieg und Erinnerung. Fallstudien zum 19. und 20. Jahrhundert*, Göttingen 2000, 67–91.
- 5 Vgl. Reinhart Koselleck, *Kriegerdenkmale als Identitätsstiftungen der Überlebenden*, in: Odo Marquard, Karlheinz Stierle (Hg.), *Identität*, München 1979, 255–276.
- 6 Insofern überrascht es, dass das Phänomen in den einschlägigen literaturwissenschaftlichen Studien zum Ersten Weltkrieg und zur modernen Kriegstradition kaum Beachtung gefunden hat. Vgl. Hans-Harald Müller, *Der Krieg und die Schriftsteller. Der Kriegsroman der Weimarer Republik*, Stuttgart 1986; Manuel Köppen, *Das Entsetzen des Beobachters. Krieg und Medien im 19. und 20. Jahrhundert*, Heidelberg 2005; Jan Süselbeck, *Im Angesicht der Grausamkeit. Emotionale Effekte literarischer und audiovisueller Kriegsdarstellungen vom 19. bis zum 21. Jahrhundert*, Göttingen 2013; Matthias Schöning, *Versprengte Gemeinschaft. Kriegsroman und intellektuelle Mobilmachung in Deutschland 1914–33*, Göttingen 2009; Karl Wagner, Stephan Baumgartner, Michael Gamper (Hg.), *Der Held im Schützengraben. Führer, Massen und Medientechnik im Ersten Weltkrieg*, Zürich 2014. – Eine partielle Ausnahme stellt Elisabeth Bronfen Untersuchung zum US-amerikanischen Kriegsfilm dar, den sie konsequent unter dem Aspekt einer »Poetik des Gespenstischen« analysiert. Vgl. Elisabeth Bronfen, *Hollywoods Kriege. Geschichte einer Heimsuchung*, Frankfurt/Main 2013, hier 20.
- 7 Für die sorgfältige Differenzierung dieser Ebenen hat auch und gerade die geschichtswissenschaftliche Forschung bisher zu wenig Sensibilität erkennen lassen.

- Oft werden Trauer, Gedenken und Totenkult systematisch kaum reflektiert und synonym (mitunter sogar metaphorisch) gebraucht. Besonders problematisch scheint mir hierbei eine Identifikation von Gedenken und Totenkult, da sie übersieht, dass beide Modelle schon unter ›zeitlichem‹ Gesichtspunkt auf grundverschiedenen Todesvorstellungen fußen. Vgl. insbes. Reinhart Koselleck, Michael Jeßmann (Hg.), *Der politische Totenkult. Kriegerdenkmäler der Moderne*, München 1994; Manfred Hettling, *Nationale Weichenstellung und Individualisierung der Erinnerung. Politischer Totenkult im Vergleich*, in: Manfred Hettling, Jörg Echterkamp (Hg.), *Gefallenengedenken im globalen Vergleich. Nationale Tradition, politische Legitimation und Individualisierung der Erinnerung*, München 2013, 11–42.
- 8 Vgl. zur *war poetry* etwa die Kapitel *The Dead and the Living* und ›*Have you forgotten yet?*‹ in der Anthologie von George Walter (Hg.), *The Penguin Book of First World War Poetry*, London 2006, 235–276; Roland Dorgeles, *Les croix de bois*, Paris 2014 [1919].
 - 9 Hans Schwarz, *Die Wiedergeburt des heroischen Menschen. Eine Langemarck-Rede vor der Greifswalder Studentenschaft am 11. November 1928*, Berlin 1930, 7.
 - 10 Ebd., 12.
 - 11 Vgl. zum ›Unbekannten Soldaten‹ v.a. die materialreichen Studien von Jean-François Jagielski, *Le Soldat inconnu. Invention et postérité d'un symbole*, Paris 2005; Jean-Pascal Soudagne, *L'histoire incroyable du Soldat inconnu*, Rennes 2008.
 - 12 Die neuere Forschung hat unter dem Rückgriff auf religionsanthropologische Theoriebildung verschiedentlich geltend gemacht, dass sich die Konzeption des ›Unbekannten Soldaten‹ partiell durchaus an die Passion und an die Grablegung Christi anlehnt. Vgl. Laura Wittmann, *The Tomb of the Unknown Soldier, Modern Mourning, and the Reinvention of the Mystical Body*, Toronto–Buffalo–London 2011.
 - 13 Schwarz, *Die Wiedergeburt des heroischen Menschen*, 19.
 - 14 Ebd., 13.
 - 15 Ebd., 14.
 - 16 Vgl. Herfried Münklers wichtige Unterscheidung zwischen ›existenziellen‹ und ›instrumentellen‹ Kriegsvorstellungen, die das Kriegsprojekt eines Hans Schwarz unweigerlich als ›existenzielles‹ ausweist. Herfried Münkler, *Über den Krieg. Stationen der Kriegsgeschichte im Spiegel ihrer theoretischen Reflexion*, Weilerswist 2008, hierzu etwa 91–115.
 - 17 Maginot zit. nach Jagielski, *Le soldat inconnu*, 91; meine Übersetzung.
 - 18 Ebd., 69; meine Übersetzung.
 - 19 Man hatte seinerzeit lange darüber gestritten, ob der ›Unbekannte Soldat‹ unter dem Triumphbogen oder im Panthéon beigesetzt werden solle. Zu den meinungs- und parteipolitischen Aspekten dieser Debatte vgl. neben Jagielski v.a. Volker Ackermann, ›*Ceux qui sont pieusement morts pour la France ...*‹ *Die Identität des Unbekannten Soldaten*, in: Koselleck, Jeismann (Hg.), *Der politische Totenkult*, 281–314.
 - 20 Vgl. Jagielski, *Le soldat inconnu*, 115.
 - 21 Sigmund Freud, *Trauer und Melancholie*, in: ders., *Studienausgabe*, Bd. 3, hg. von Alexander Mitscherlich, Angela Richards, James Strachey, Frankfurt/Main 1997, 193–212, hier 211.
 - 22 Indem er Trauer und Heroisierung zusammenführt, vereint der ›Unbekannte Soldat‹ durchaus antagonistische Praktiken der gängigen Denkmalkonzeption. Vgl. Sabine Behrenbeck, *Zwischen Trauer und Heroisierung. Vom Umgang mit Kriegstod und Niederlage nach 1918*, in: Jörg Duppler, Gerhard P. Groß (Hg.), *Kriegsende 1918*.

- Ereignis, Wirkung, Nachwirkung*, München 1999, 315–339. – Selbstverständlich ist es mir hier um die gesellschaftspolitische *Intention* des Monuments zu tun. Dass diese flächendeckend Trauer gerade in Frankreich keineswegs zum Verschwinden bringen konnte, hat die kulturhistorische Forschung überzeugend gezeigt. Vgl. Carine Trévisan, *Les fables du deuil. La Grande Guerre. Mort et écriture*, Paris 2001. Vgl. zum Problem der Trauer noch während des Kriegs Stéphane Audouin-Rouzeau, *Cinq deuils de guerre 1914-1918*, Paris 2013; Carol Acton, *Grief in Wartime. Private Pain, Public Discourse*, New York 2007.
- 23 Vgl. zur Abbildung des Grabsteins samt Grabinschrift Jagielski, *Le soldat inconnu*, 117.
- 24 Die Bestattungs- und Denkmaltradition gefallener Soldaten seit dem 18. Jahrhundert ist exzellent aufgearbeitet bei George L. Mosse, *Gefallen für das Vaterland. Nationales Heldentum und namenloses Sterben*, Stuttgart 1993; Luc Capdevila, Danièle Voldman, *Nos morts. Les sociétés occidentales face aux tués de la guerre*, Paris 2002. Vgl. spezifisch zum Ersten Weltkrieg auch Jay Winter, *Sites of Memory. Sites of Mourning. The Great War in European Cultural History*, Cambridge 1995. Vgl. zur deutschen Tradition Lars Koch, *Von Helden und Opfern. Kulturgeschichte des deutschen Kriegsgedenkens*, Darmstadt 2013; Manfred Hettling, Jörg Echterkamp, *Deutschland. Heroisierung und Opferstilisierung. Grundelemente des Gefallenengedenkens von 1813 bis heute*, in: dies. (Hg.), *Gefallenengedenken im globalen Vergleich*, 123–158.
- 25 Walter Flex, *Der Wanderer zwischen beiden Welten. Novelle*, Kiel 2007, 5.
- 26 Ebd., 98.
- 27 Ebd., 96.
- 28 Ebd., 116.
- 29 Ebd., 117.
- 30 Vgl. zur genuin ideologischen Dimension des Textes grundlegend Schöning, der zu Recht darauf hinweist, dass Flex die »Leistung und Funktion von Religion auf den Kopf stellen«. Schöning, *Versprengte Gemeinschaft*, 253. Vgl. zu den religiösen Implikationen des Textes auch Lars Koch, *Der Erste Weltkrieg als Medium der Gegenmoderne. Zu den Werken von Walter Flex und Ernst Jünger*, Würzburg 2006, 143–155.
- 31 Flex, *Der Wanderer zwischen beiden Welten*, 121.
- 32 An diesen knüpfen die Nationalsozialisten symbolpolitisch vielfach direkt an. Vgl. Sabine Behrenbeck, *Der Kult um die toten Helden. Nationalsozialistische Mythen, Riten und Symbole*, Köln 2011.
- 33 Thor Goote, *Sie werden auferstehen! Mit 33 Abbildungen*, Berlin 1931.
- 34 Bertolt Brecht, *Die Legende vom toten Soldaten*, in: ders., *Die Gedichte in einem Band*, Frankfurt/Main 1997, 256–260, V. 1–4.
- 35 Ebd., 257, V. 29–32.
- 36 Ernst Wiechert, *Jedermann. Geschichte eines Namenlosen*, München 1931, 212.
- 37 Ebd., 216.
- 38 Ebd., 217.
- 39 Ebd., 219.
- 40 Ebd., 13.
- 41 Ebd., 20.
- 42 Zur Einbettung dieses Problems in Wiecherts Gesamtwerk vgl. Bärbel Beutner, *Väter bei Ernst Wiechert*, in: Leonore Krenzlin, Klaus Weigelt (Hg.), *Ernst Wiechert im Gespräch. Begegnungen und Einblicke in sein Werk*, Berlin–New York 2010, 185–225.

- 43 Wiechert, *Jedermann*, 126 u. 137.
44 Ebd., 242.
45 Zur einer konfessionellen Reflexion der Rolle der Muttergottes bei Wiechert vgl. Jürgen Fangmeier, *Katholisches an Ernst Wiechert?*, in: Weigelt Krenzlin (Hg.), *Ernst Wiechert im Gespräch*, 87-93; vgl. ferner Reinhold Ahr, *Ernst Wiechert und die Theologen. Eine fruchtbare Ambivalenz?*, in: Bärbel Beutner, Hans-Martin Pleßke (Hg.), *Von bleibenden Dingen. Über Ernst Wiechert und sein Werk*, Frankfurt/Main 2002, 115-131.
46 Wiechert, *Jedermann*, 153.
47 P. C. Ettighofer, *Gesperster am Toten Mann*, Gütersloh 1937, 28f.
48 Ebd., 155.
49 Ebd., 319.
50 Ernst Jünger, *Der Arbeiter. Herrschaft und Gestalt*, in: ders., *Sämtliche Werke*, Bd. 8, Stuttgart 2000, 9-396, hier 193.
51 Vgl. Ernst Jünger, *Der Waldgang*, in: ders., *Sämtliche Werke*, Bd. 7, Stuttgart 2002, 281-374, hierzu 302; Vgl. Ernst Jünger, *An der Zeitmauer*, in: ders., *Sämtliche Werke*, Bd. 8, 396-645, hierzu 474.
52 Vgl. Karl Bröger, *Der unbekannte Soldat. Kriegstaten und Schicksale des kleinen Mannes*, Leipzig 1917; Vgl. Heinrich Böll, *Der unbekannte Soldat*, in: ders., *Erzählungen*, hg. von Viktor Böll, Karl Heinz Busse, Gütersloh 1994, 219-225. Dass Hitler sich selbst emphatisch als »unbekannten Soldaten« apostrophierte, hat Ziemann gezeigt. Vgl. Ziemann, *Die deutsche Nation und ihr zentraler Erinnerungsort*, 85f.
53 Ernst Jünger, *In Stahlgewittern*, in: ders., *Sämtliche Werke*, Bd. 1, Stuttgart 2001, 133.
54 Freilich gelingt dies dem Text bestenfalls bruchstückhaft, weil der Feind bedingt durch die moderne Waffentechnik kaum in den Blick gerät und Jünger das gegen die kultur- wie militärhistorische Tradition lancierte Bild eines prinzipiell gleichberechtigten Feindes darüber hinaus nur unter Aufwand aufrecht zu erhalten vermag. Vgl. Claude Haas, *Der kollabierte Feind. Zur historischen Poetik des Kriegshelden von Jünger bis Goethe*, in: Nikolas Immer, Marcen van Marwyck (Hg.), *Ästhetischer Heroismus. Konzeptionelle und figurative Paradigmen des Heroismus*, Bielefeld 2013, 251-273.
55 Ernst Jünger, *Der Kampf als inneres Erlebnis*, in: ders., *Sämtliche Werke*, Bd. 7, 9-103, hier 50. Vgl. zu diesem Aspekt Claudia Öhlschläger, »Der Kampf ist nicht nur eine Vernichtung, sondern auch eine männliche Form der Zeugung«, *Ernst Jünger und das »radikale Geschlecht« des Kriegers*, in: Christian Begemann, David E. Wellbery (Hg.), *Kunst - Zeugung - Geburt. Theorien und Metaphern ästhetischer Produktion in der Neuzeit*, Freiburg i.Br. 2002, 325-352.
56 Jünger, *In Stahlgewittern*, 252.
57 Erich Maria Remarque, *Im Westen nichts Neues. Der Feind. Ein Roman und sechs Erzählungen*, Köln 2007, 93f.
58 Ebd., 86.
59 Vgl. ebd., 149-156.
60 Ebd., 155.
61 Vgl. Müller, *Der Krieg und die Schriftsteller*, 41. Vgl. zu den literarischen Einflüssen und zur Textgenese des Romans grundlegend auch Thomas F. Schneider, *Erich Maria Remarques Roman »Im Westen nichts Neues«. Text, Edition, Entstehung, Distribution und Rezeption (1928-30)*, Tübingen 2004.

- 62 Remarque, *Im Westen nichts Neues*, 155f.
- 63 Die Erstausgabe des Romans wirbt für das Buch mit dem folgenden Diktum Walter von Molos: »Remarques Buch ist das Denkmal unseres unbekanntes Soldaten von allen Toten geschrieben.« Trotz dieser emphatischen Negation von individueller Autorschaft, die das Kollektiv zumindest in die Textproduktion einzubinden versucht, wird man von Molo in dieser Form nicht zustimmen können. Die Provokation des Textes besteht wesentlich darin, dass er die schiere Möglichkeit eines solchen Denkmals letztlich (sei es schweren Herzens) verwirft. Vgl. zu einer Abbildung der broschierten Erstausgabe Schneider, *Remarques Roman Im Westen nichts Neues*, VII.

Christian Luckscheiter

Noch einmal: Thomas Mann und die Intertextualität am Beispiel des »Erwählten«

Thomas Manns Erzählung *Der Erwählte* steckt voller Bezüge zu anderen Texten. Spätestens an seinem Ende, noch nach dem »Valet«,¹ wird an dem, was in der Terminologie Genettes »Paratext«² genannt wird, explizit ersichtlich, dass *Der Erwählte* eine Vorlage hat; dort steht: »Diese Erzählung gründet sich in den Hauptzügen auf das Versepos ›Gregorjus‹ des mittelhochdeutschen Dichters Hartmann von Aue, der seine ›Geschichte vom guten Sünder‹ aus dem Französischen (Vie de Saint-Grégoire) übernahm.« (E, 255) Der Text ist die Übernahme einer Übernahme, bzw., wieder mit Genette, ein Hypertext auf einen Hypotext, der seinerseits ein Hypertext auf einen Hypotext ist usw.,³ so dass man es hier an jeder Stelle mit Intertextualität zu tun hat. Dieser Tatbestand kann der gebildete Leser/die gebildete Leserin allerdings auch zuvor bemerken, wenn er/sie über Zitate, Plagiate und Anspielungen weiterer Texte stolpert. Das wurde natürlich längst auch schon bemerkt: Daraus besteht die Thomas-Mann-Quellenforschung. War aber beispielsweise Walter Berendsohn 1945 noch eher nett überrascht, bei einem Textvergleich zwischen Thomas Manns *Tristan* und Richard Wagners *Tristan und Isolde* zu dem Ergebnis zu kommen, »daß sich der Dichter einen recht ansehnlichen Teil seines Wortmaterials von dort geholt hat«, sogar »ganze Sätze«,⁴ so ist das zwanzig Jahre später im Thomas-Mann-Archiv etwas anders, wie Hans Wysling berichtet:

Als Thomas Manns Arbeitsweise bekannt wurde, war man zuerst ratlos. Es herrschte damals, um es drastisch zu sagen, eine dicke Luft im Archiv. [...] Waren Thomas Manns Werke denn alle ausgestopfte Vögel? War er ein ›arch-deceiver‹? [...] Wir suchten nach einem angemessenen Montage-Begriff, wir suchten nach den verschiedenen Bedeutungen, die das Wort ›Quelle‹ für Thomas Mann hat.⁵

Woher diese Ratlosigkeit? – Philologische Arbeit an den Quellen hatte eine Illusion zerstört, die auch Thomas Mann bekannt war:

Nicht ohne eine Gebärde schamvoller Abwehr z.B. nehme ich zuweilen wahr, daß man mich auf Grund meiner Bücher für einen geradezu universellen Kopf, einen

Mann von enzyklopädischem Wissen hält. Eine tragische Illusion! In Wirklichkeit bin ich für einen [...] weltberühmten Schriftsteller von einer schwer glaublichen Unbildung. Auf Schulen habe ich nichts gelernt, als Lesen und Schreiben, das kleine Einmaleins und etwas Lateinisch. Alles übrige wies ich mit dumpfer Hartnäckigkeit ab und galt für einen ausgemachten Faulpelz, – voreiligerweise; denn später entwickelte ich einen Bienenfleiß, wenn es galt, ein dichtendes Werk wissenschaftlich zu fundieren, d.h. positive Kenntnisse zu sammeln, um literarisch damit zu spielen, streng genommen also, um Unfug damit zu treiben. [...] Das Schlimme aber ist, daß ich, sobald das Werk, um dessentwillen ich mich in solche gelehrten Unkosten gestürzt, fertig und abgetan ist, alles ad hoc Gelernte mit unglaublicher Schnelligkeit wieder vergesse und mit leerem Kopf in dem kläglichen Bewußtsein vollständiger Ignoranz herumlaufe.⁶

Mann schrieb ab, man könnte sogar schreiben, er war ein Abschreiber vor dem Herrn – wie der Erzähler des *Erwählten* ein Kopist in guter mittelalterlicher Mönchs-Tradition, und das ließ sich mit Bezeichnungen wie ›Thomas Mann‹, ›Genie‹, ›Dichturfürst‹, ›Großschriftsteller‹, ›Nobelpreisträger‹, ›Zauberer‹, ›Höhenkammliteratur‹, ›Klassiker‹, ›Größter deutscher Schriftsteller des 20. Jahrhunderts‹ etc. nicht kombinieren. Das Abschreiben, die Übernahme aus Vorlagen galt spätestens ab 1800 als Makel und wird auch heute noch in der *communis opinio* schlicht ›Geistlosigkeit‹ und ›Diebstahl‹, und zwar ›Diebstahl geistigen Eigentums‹ genannt.

Die Philologie kann das seit ein paar Jahrzehnten anders einordnen, nämlich als »legitim und nicht als Mangel an Originalität«,⁷ als »wohldefinierte literarische Praxis«.⁸ Eine Intertextualitätspoetik begreift Literatur gegen den »Leistungsdruck der Innovation« und signalisiert ein Literaturkonzept, das jene Übernahmen und die sich daraus ergebenden Relationen zwischen den Texten positiviert und zum zentralen sinnkonstitutiven Faktor erklärt.⁹ Sie muss keinen neuen Montage-Begriff suchen wie die Quellenkundler, um den Begriff ›Originalität‹ aufrechterhalten und den »unverfrorenen Diebstahl-Charakter«¹⁰ wegwischen zu können. Sie sieht sich nicht genötigt, das, was Mann macht, auf den Schock hin beispielsweise »höheres Abschreiben«, »produktiv assimilierend«,¹¹ »kombinatorische Intelligenz«¹² oder »meisterliche Umformung«¹³ zu nennen. Die Bezeichnung »Mosaikarbeit«,¹⁴ von Julian Schmidt im 19. Jahrhundert noch eher pejorativ verwendet für *Dantons Tod* von Georg Büchner im Sinne von »Qualitätsverlust«,¹⁵ wird durch Julia Kristeva zu »Mosaik«, das sich – so ihre bekannte These – in *jedem* Text finden lässt.¹⁶ Allerdings impliziert diese These, dass nicht nur bestimmte Stellen oder allein Hypertexte Vorlagen haben, sondern dass jedes einzelne Wort in jedem Text unhintergebar Zitat ist.¹⁷ »Je nachdem, wie viel man darunter subsumiert,

erscheint Intertextualität entweder als eine Eigenschaft von Texten allgemein oder als eine spezifische Eigenschaft bestimmter Texte oder Textklassen,¹⁸ wobei die »sprachontologische« Anwendung die Grundlage der »textanalytischen« Anwendung vollkommen in Frage stellt; denn wo ist der »Urtext« eines Textes (jeder Hypotext hat einen Hypotext), bei einem kulturellen Phänomen? Vorliegender Beitrag möchte dennoch die textanalytische Anwendung in Betracht ziehen, wählt demnach einen restriktiveren, unprogrammatisch gefassten Intertextualitätsbegriff als Analyseansatz, der solchen Texten gilt, die durch spezifische Verfahren der Intertextualität konstituiert sind, für die das Abschreiben als Möglichkeit des Schreibens gewählt wurde. Dies ist, wie zu zeigen wäre, bei dem *Erwählten* der Fall: »Der Roman ist aus Versatzstücken einer Vielzahl verschiedener Texte »montiert.«¹⁹

Hier soll im Folgenden *Der Erwählte* als Residuum intertextueller Aufladungen thematisiert werden. Dabei ist allerdings die Frage zu stellen, was man sich auf diesem Weg noch Bemerkenswertes zu finden erhofft, wenn bereits jahrzehntelange Arbeit an den Quellen eine Vielzahl von diesbezüglichen Texten hervorgebracht hat?

Die unerlässliche Quellenforschung, auf die hierfür zurückgegriffen werden kann, neigt häufig dazu, ein Werk auf die eingeströmten Quellen zu beschränken oder es bei den nachgewiesenen Quellen zu belassen, ohne daran weiter anzuknüpfen. Walter Jens rügt denn auch, in alter Tradition stehend, die »germanistische Pedanterie«, das »bedrückende Spurenziffern« der Philologen.²⁰ »Wem liegt daran, ob das Sprüchelchen aus dem Homer oder aus dem Gesangbuche ist?«²¹ – zumal Thomas Mann teils selbst verraten hat, woher er die Sätze nahm und warum er so verfuhr, was einem die Lust nehmen könnte, »seine Umgestaltung nachzurechnen bis in die Zufälle der Zettelkästen«²² hinein. Die zitierte Frage stellt Chrysander, damit der junge Gelehrte Lessings antworten kann: »Der gelehrten Welt liegt daran; meiner und Homers Ehre lieget daran! Denn ein Halbhunderd solcher Anmerkungen machen einen Philologen.«²³ Da nun nicht fünfzig Quellen abgeschrieben werden möchten, versucht vorliegender Text, an die Rekonstruktion der Zettelkästen anzuknüpfen und der Frage nachzuspüren, was passieren mag, wenn man »Notizen und Studien«, einen »in Jahren zusammengetragenen, erworbenen, erhorchten, erschlichenen, erlittenen Hamsterschatz von Material«²⁴ »dem Gerippe einer vorerzählten Handlung auf- und einmontiert«²⁵; ergibt sich daraus ein semantischer Mehrwert? Was erwächst womöglich daraus, wenn man die Bezüge auf einzelne Prätexte als sinnkonstitutiv für den *Erwählten* mit berücksichtigt, mitliest?

Über die Entfunktionalisierung von Düften

Sehen wir uns zunächst Chastel Belrapeire etwas genauer an. Chastel Belrapeire ist die Stammburg von Herzog Grimald und seiner Frau Baduhenna, gelegen auf den Höhen des Artois. Mit der Beschreibung dieses Chastels beginnt der Erzähler des *Erwählten* die Geschichte des guten Sünders. Es ist der Ort, an dem Baduhenna die Zwillinge Wiligis und Sibylla zur Welt bringen wird. Es ist auch der Ort, an dem diese Zwillinge siebzehn Jahre später, noch in der Todesnacht ihres Vaters Grimald, den Erwählten zeugen werden.

Für die Beschreibung des Hofes Belrapeire schreibt Thomas Mann ab. Und zwar aus Wolframs *Parzival*. Dort hütet das Schloss Munsalwäsche den Gral, den »Inbegriff paradiesischer Vollkommenheit, Anfang und Ende allen menschlichen Lebens«, der »alle Vorstellungen irdischer Glückseligkeit« übertrifft.²⁶ Die Schilderung der Speisetafeln des Grals, diesem »Füllhorn irdischer Köstlichkeiten, so daß man ihn fast mit der Herrlichkeit des Himmelreiches vergleichen könnte«,²⁷ wird genau übertragen – welche andere Stelle sollte die Schilderung von Glück und Reichtum auch übertreffen? Im *Erwählten* heißt es: »Zu jedem Gericht gab es Brühe, Pfeffer und Agraz (womit ich Obstsaucen meine) [...] Maulbeerwein, Traubenwein oder roten Sinopel« (E, 15) – im *Parzival*: »salssen, pfeffer, agraz« (agraz wird übersetzt mit »Obsttunke« oder »Obstsaucen«) und »Môraz, wîn, sinôpel rôz«.²⁸ So weit, so gut. Dann werden im *Erwählten* noch die Spezereien aufgezählt, »mit denen man die Lüfte würzte, die Teppiche bestreute und die Ruhebetten bestäubte: [...] Ambra, Theriak, Nelke, Muskat und Kardamon«, und die Geschmeide benannt: »Karfunkel, Onyx, Kaldizon, Koralle und wie sie heißen, Achat, Sardonyx, Perlen, Malachit und Diamanten« (E, 16). Auch das wird aus dem *Parzival* übertragen; dort ist die Rede von »Theriak und kostbare Ambra [...] Kardamon, Nelken und Muskat«,²⁹ außerdem von eben diesen Edelsteinen³⁰ und mehr. Wiligis und Sibylla scheinen ziemlich nah am Paradies aufzuwachsen.

Die genannten Gewürze legt man in Munsalwäsche allerdings wegen ihres Wohlgeruchs hin. Und dieser Wohlgeruch verweist hier nicht (nur) auf großen Reichtum und unermessliche Pracht, sondern er erfüllt eine ganz bestimmte Funktion: Diese Gewürze streut man in Munsalwäsche aus, wenn den König Anfortas »sein bitteres, schweres Leid mit heftigen Schmerzen plagte, [...] um den üblen Geruch der Wunde zu überdecken.«³¹ Und die Edelsteine glitzern und funkeln nicht (nur) zum Überfluss, sondern auch sie sollen Anfortas helfen: »Verfügte man über die notwendigen Kenntnisse, konnte man sich ihrer [der Edelsteine] starken Kräfte bedienen. Mit solchen Mitteln hielt die Gralsgemeinschaft Anfortas am Leben.«³² Im Kontext des *Erwählten* ist von

solchen Leiden nichts zu lesen. Ist diese zusätzliche Information aus dem »ursprünglichen« Kontext des Zitats also überflüssig? Oder kommt es auf die Herkunft der Zeichen doch an?

»Manjue, ne sez que est«

Auf Chastel Belrapeire und im Kapitel *Die schlimmen Kinder* begibt sich, wie schon geschrieben, eines Nachts Wiligis nackt zur nackten Schwester Sibylla ins Bett, schneidet dem aufheulenden Hund Hanegiff die Kehle durch und begehrt nun, »was Minne als Minneziel begehrt«. Es entspinnt sich ein kleines Gespräch, das sich in der Namenlosigkeit eines Gemurmels entrollt, »was man nicht mehr verstand und gar nicht verstehen soll« (E, 35):

»Nen frais pas. J'en duit.«
»Fai le! Manjue, ne sez que est. Pernum ço bien que nus est prest!«
»Est il tant bon?«
»Tu le saveras. Nel poez saver sin gusteras.«
»O Willo, welch Gewaffen! ...« (E, 35)

Auch wenn man es nicht verstehen soll, darf man vielleicht trotzdem schreiben, dass hier anscheinend genau jener »bis zur Abstraktheit ungebundene Geist« schreibt, dem es das gleiche ist, in welcher Sprache der Erzähler schreibt »ob lateinisch, französisch, deutsch oder angelsächsisch, und es ist auch das gleiche, denn schreibe ich [der Erzähler] etwas auf thiudisc, wie die Helvetien bewohnenden Alamannen reden, so steht morgen Britisch auf dem Papier, und es ist ein britunisches Buch, das ich geschrieben habe.« (E, 12) An dieser Stelle ist es wohl ein französisches Buch, und das scheint zur Szene zu passen, denn Sibylla soll es Wiligis »auf französisch machen«, unter der Decke der für den deutschsprachigen Leser fremden Sprache der Liebe.³³ Damit wäre allerdings »Manjue«, wovon man »ne sez que est«, womöglich allzu eindeutig interpretiert. Das Gespräch wird – »was die Philologen bald festgestellt haben«³⁴ – Erich Auerbachs *Mimesis* entnommen, eine jener »Quellen, die gerade im richtigen Augenblick eintreffen [...] und so die Zufälligkeit der Lektüre [genauso gut (oder schlecht)] aufs schönste belegen.«³⁵ Es »stammt aus dem *Mystère d'Adam*, einem Weihnachtsspiel aus dem Ende des 12. Jahrhunderts, das sich in einem einzigen Manuskript erhalten hat; aus den frühesten Zeiten des liturgischen oder aus der Liturgie erwachsenen Dramas ist uns nur sehr wenig übriggeblieben, und von diesem wenigen ist das *Mystère d'Adam* eines der ältesten vulgärsprachlichen Stücke.«³⁶ Auerbach widmet ihm das siebte Kapitel seines Buchs.

Nimmt man die Herkunft dieser Szene aus einem der Liturgie erwachsenen Drama des 12. Jahrhunderts als zusätzliche Information, so ist man damit konfrontiert, dass im Mysterienspiel diese Szene – der Sündenfall ist. Hier heißt es:

Dehinc accipiet Eva pomum, porriget Ade. Ipse vero nondum eum accipiet, et Eva dicit ei:
Manjue, Adam, ne sez que est;
Pernum ço bien que nus est prest.
Adam: Est il tant bon?
Eva: Tu le saveras;
Nel poez saver sin gusteras.
Adam: J'en duit!
Eva: Fai le!
Adam: Nen frai pas.
Eva: Del demorer fai tu que las.
Adam: Et jo le prendrai.
Eva: Manjue, ten! ...³⁷

Die Sätze sind auch hier in den *Erwählten* nicht »einfach« übertragen. Einzelne Partien wurden zusammengezogen, die Verteilung der Worte auf die beiden Unterredner wurde verändert. Aber nicht nur die Abfolge des Dialogs ist anders: Im *Mystère d'Adam* beginnt die Szene »mit einem vergeblichen Versuch des Teufels, Adam zu verführen; der Teufel macht sich hierauf an Eva, wobei er mehr Glück hat; er läuft alsdann fort, in die Hölle, wobei ihn Adam gerade noch erblickt«³⁸; nach seinem Verschwinden beginnt ein in zwei Teile zerfallendes Gespräch zwischen Adam und Eva, im ersten Teil »über die Wünschbarkeit eines Verkehrs mit dem Teufel«,³⁹ wobei ein Apfel noch nicht erwähnt wird, im zweiten Teil – die zitierte Szene – über die Wünschbarkeit eines Apfelessens. Beide Teile werden durch das Eingreifen der Schlange, die Eva etwas ins Ohr sagt, getrennt. »Eine solche Szene als Gespräch gibt es in der Genesis nicht, ebensowenig wie einen voraufgegangenen Versuch des Teufels, Adam zu verführen; als Gespräch bringt die Genesis nur den Vorgang zwischen Eva und der Schlange, die nach sehr alter Überlieferung mit dem Teufel identisch ist.«⁴⁰ Danach heißt es dann bloß: »Da sah die Frau, daß es köstlich wäre, von dem Baum zu essen, daß der Baum eine Augenweide war und dazu verlockte, klug zu werden. Sie nahm von seinen Früchten und aß; sie gab auch ihrem Mann, der bei ihr war, und auch er aß.«⁴¹

Im *Mystère d'Adam* ist die bei Thomas Mann zitierte Szene also das Gespräch zwischen Eva und Adam, in dem Eva Adam dazu verführt, vom Apfel zu essen. Eva greift nach dem Apfel, »bietet ihn dem abwehrenden Adam und

sagt [...]: Manjue, Adam! Sie bricht die erste Unterhaltung über den Verkehr mit dem Teufel unerledigt ab, sie antwortet auf Adams letzte Rede nicht mehr, sondern schafft eine ganz neue Lage, eine vollendete Tatsache,¹² die, in Auerbachs Interpretation, auf Adam umso überraschender wirken müsse, als bisher zwischen ihm und Eva vom Apfel noch nicht die Rede war. Dies geschehe wohl auf den Rat der Schlange:¹³ besser das erste Gespräch abbrechen und gleich zur Tat übergehen. Denn der erste Teil sei für die Schlange/den Teufel gefährlich und nutzlos: Adam kann von der Wünschbarkeit des Verkehrs mit dem Teufel nicht überzeugt werden, Eva könnte ins Schwanken geraten. Das Eingreifen der Schlange ins Gespräch, das dadurch in zwei Teile zerfällt, und die Erschütterung Adams durch die Botschaft ihres Rats, vom Apfel zu essen, ist, so Auerbach, der »Schlüssel zur ganzen Szene«:

Warum greift die Schlange ein? Weil sie fühlt, so kommt ihre Sache nicht weiter. Eva ist in der Tat ungeschickt, sehr ungeschickt, wenn auch diese Ungeschicklichkeit durchaus nicht unbegreiflich ist; denn ohne besondere Hilfe des Teufels ist sie ein zwar neugierig-sündiges, aber schwaches, von ihrem Manne lenkbares, ihm weit unterlegenes Wesen – so wie Gott sie aus der Rippe des Mannes geschaffen hat; ausdrücklich hat er Adam befohlen, sie zu lenken, und Eva, ihm zu dienen und zu gehorchen. Eva ist ihm gegenüber ängstlich, unterwürfig, befangen; sie fühlt, daß sie gegen seinen klaren, vernünftigen männlichen Willen nicht aufkommen kann. Erst durch die Schlange wird das anders; sie stellt die von Gott eingerichtete Ordnung auf den Kopf, macht die Frau zum Herrn des Mannes und führt so beide ins Verderben.¹⁴

Welche Konsequenzen ließen sich nun aus diesen Kontexten der Vorlage für die Lektüre des Dialogs ziehen, von dem Thomas Mann schreibt, er sei ohne Wissen um die Vorlage »verständlich genug«¹⁵, und Hans Wysling, sie seien »altvertraut-dunkel«¹⁶?

Mit der Vorlage kann die Szene im *Erwählten* als Teil eines Gesprächs zwischen Sibylla und Wiligis gelesen werden, das ebenfalls in zwei Teile zerfällt. Im ersten Teil wird noch scherzend-unscherzhaft über den »unverhofften Besuch« (*E*, 33) von Wiligis im Bett von Sibylla gesprochen und über die unbedingte Wünschbarkeit, dass die Knie Sibyllas durchaus beisammenbleiben, im zweiten Teil über die Wünschbarkeit eines Essens. Beide Teile werden durch das Aufheulen des Hundes Hanegiff, der »Teufelsbestie« (*E*, 34), und seiner Tötung durch Wiligis getrennt. Dieser Tötung wurde bereits die »symbolische Bedeutung der Vaternötung«¹⁷ zugeschrieben und der Hund freudianisch als »Totemtier« interpretiert, das den toten Vater ersetzt. An diese Interpretation knüpfte sich dann allerdings eine weitere Interpretation, die (brutale) Interpretation des »Manjue«: Aus der biblischen Frucht wird das »Fleisch und

Blut des Opfertiers«, das Wiligis und Sibylla gemeinsam verzehren.⁴⁸ Setzt man hingegen die Vorlage parallel dazu, kann hier der Hund genauso gut (oder schlecht) als Schwelle zwischen zwei Dialogteilen gelesen werden: Der Hund ist das Schwellentier. Im ethischen Bereich schlummert ein Hund zwischen Gut und Böse.⁴⁹ Hanegiff seinerseits schläft immer zwischen den Betten, schlummert, nach züchtiger Sitte und »schneckenförmig gelagert«, zwischen den beiden Geschwistern (*E*, 33). Aber steckt womöglich noch mehr in diesem Hund? Ist er wie die Schlange der »Schlüssel zur ganzen Szene«?

Wer jault? Totentier, Schwellentier – »Teufelsbestie«? »O weh, der schöne gute Hund!« (*E*, 34) trauert der Erzähler mehr über den Tod des Hundes als über den Inzest, »mitunter ist mir's doch, als ob die Kreatur [der Hund] besser wäre als der Mensch.«⁵⁰ Doch vielleicht verkennt er des Hundes Kern? Oft wird bei Thomas Mann »das Teufelsmotiv zunächst ganz unmerklich eingeführt, es wird ausgelöst durch ein unbedeutendes, nur so hingeworfenes Zufallswort.«⁵¹ »O, Teufelsbestie« (*E*, 34) ruft Wiligis aus. Und oft wird das nicht erkannte Zitat zum »Handlungsmotiv«:⁵² »Vorläufig bleibt das Zitat ohne wichtige erzählerische Folge. Dann aber greift das Zitat in die Handlung ein und löst Handlung aus.«⁵³ Auf das Heulen der Teufelsbestie hin⁵⁴ beginnt das Essen, das seinen Höhepunkt findet in der Zeugung des Erwählten und in Sibyllas Ausruf »O Willo, welch Gewaffen! Ouwê, mais tu me tues! [...]« (*E*, 35) »Gewaffen«, »Ouwê«? Letzteres Wort kennt man doch? »Von Ouwe Hartmann hat sich's da ziemlich leicht gemacht« schrieb Thomas Mann hinsichtlich der siebzehn Jahre Inselbuße des Erwählten. Blättern wir also im Ouwe Hartmann, und dort steht wiederum, kurz vor der »Beischlafszene«: »wafen, herre, wafen / über des hellehundes listz.«⁵⁵ Ist hiermit die allgemein angenommene These, dass Thomas Mann den Inzest, der bei Hartmann von Aue ein Werk des Teufels ist, als Ebenbürtigkeitswonne denkt,⁵⁶ falsifiziert?

Indem man die Vorlage als bedeutungskonstitutiv für den *Erwählten* liest, kann Hanegiff zum Teufel und der Inzest von Wiligis und Sibylla zum Sündenfall des Menschen werden, Wiligis mithin zu Adam und Sibylla zu Eva.⁵⁷ Aber ist das eine »Schlüsselstelle«?⁵⁸ Ist das die mythische Urszene, in der der Bruch mit der Sprachmagie manifest wird? Aber wo folgt die Vertreibung aus dem Paradies, aus »diesem Wurmgarten«, »diesem üblen Wolfstal, da wir hineingeworfen durch Adams Missetat« (*E*, 31)? Im Fortgehen von Wiligis? Ist die namenlose Frucht dann Kain, der seinen Bruder Abel (= Flann) schlägt? Ist der Inzest die Neigung zur »Wiederholung des immergleichen Urgeschehens«,⁵⁹ zur Wiederholung einstmals begangener böser Handlungen, die Nachahmung Adams, seines *exemplum inoboedientiae*, von dem Pelagius in Gegnerschaft zu Augustinus spricht? Und was wird hier gegessen? Das Totentier? »Ein

Apfelbaum unter Waldbäumen ist mein Geliebter unter den Burschen. In seinem Schatten begehre ich zu sitzen. Wie süß schmeckt seine Frucht meinem Gaumen!«⁶⁰ Erfährt das *malum* (lat.: »Übel« und »Apfel«) im *Erwählten* eine Transformation von der biblischen »Frucht« Evas über Adams »Apfel« zu Wiligis' »Penis«, ist es also eine Art (Re-)Inkarnation des Apfels bzw. eine »potestas in se ipsum«?⁶¹ Ist es erwähnenswert, dass die Verführung im *Erwählten* umgedreht ist? Die von Eva auf den Kopf gestellte Ordnung Gottes⁶² wird wieder auf die Füße gestellt: Nicht die Rippe Sibylla verführt Wiligis, sondern Wiligis Sibylla. Aber trotz der wiederhergestellten Ordnung Gottes werden beide ins Verderben geführt. Entgleitet Gott die Ordnung?

[Die Wünschbarkeit solcher Wiederkehr list] immer ein verwickeltes und heikles Ding. Im Grunde und geradeheraus gesprochen besteht sie nicht, diese Wünschbarkeit; sie ist ein Irrtum; sie ist, bei Lichte besehen, genau so unmöglich wie die Sache selbst.⁶³

Schoydelakurt

Hätte man vielleicht durch intertextuelles Wissen schon vor dem Kapitel *Die schlimmen Kinder* wissen können, dass es mit den beiden womöglich ein schlimmes Ende nehmen wird? Als »Wickelkinder« sind »Knabe und Mägdelein«, die dem Schoße Baduhennas entkriechen, mit ihren »Augen vorerst voll Himmelslicht«, lange bevor sie Inzest begehen bereits »eins« in dem *einen* gemeinsamen Namen »Schoydelakurt« (E, 17), der ihnen als Name noch vor den Namen, vor ihren eigenen Namen – Wiligis und Sibylla –, »in schmeichelndem Scherz« (E, 18) verliehen wird. Weiß dieser Scherz um eine Mehrdeutigkeit des Wortes »Schoydelakurt? Was heißt das überhaupt? Blättern wir in den Vorlagen nach: »daz selbe wort ist unerkant / under tiutschen liuten: / durch daz will ichz diuten: / des hoves vreude spricht daz«,⁶⁴ schreibt Hartmann. »Schoydelakurt« heißt also zunächst, ganz harmlos, »des Hofes Freude«.

»Schoydelakurt« bzw. »Schoydelacurt« heißt aber auch ein herrlicher Park, dessen Betreten mit einem Kampf auf Leben und Tod verbunden und in dem vielen Rittern ihr »sterben niht vermiten«⁶⁵ war. Zu ihm, nunmehr dem »Joie de la curt«, führt dementsprechend auch der bessere Weg von zwei möglichen,⁶⁶ und es ist schon aus der Bibel bekannt, dass der unbequeme Weg ins Himmelreich und der bessere, die breite Straße, in die Hölle führt.⁶⁷ »Joie de la curt« ist mithin keine Person, sondern ein Park, und die bösen Kämpfe in ihm haben mit einem ganz bestimmten Konzept zu tun, für das der Name »Schoydelakurt« steht: Er steht für das (recht untaugliche) Konzept erfüllter und gesicherter

Liebe. Die namenlose Dame des Parks nimmt ihrem Ritter, Mabonagrin, als Dank dafür, dass sie mit ihm mitgekommen ist, das Versprechen ab, mit ihr in dem Park »Joie de la curt« zu bleiben:

Hier drinnen will ich mich Eurer Liebe erfreuen. Das ist die Gabe, um die ich bitte; damit stelle ich sicher, daß ich Euer bleibe, ohne Angst vor anderen Frauen; indem ihr hier drinnen bei mir bleibt, wir zusammen, bis zu dem Zeitpunkt, wo Euch hier drinnen ein Mann allein besiegt.⁶⁸

Heldentaten(-worte)

Der Inzest der Hofesfreude wird natürlich geheim gehalten und bestraft. Die Geschwister müssen sich trennen, Wiligis fährt zum Heiligen Grab und stirbt unterwegs, Sibyllas Leben ist fortan »Almosen, Fasten, Wachen und Gebet auf bloßen Steinen« (E, 60) und die Inzest-Frucht wird in einem Kahn auf offenem Meer ausgesetzt. Das nützt jedoch nichts. Die Frucht wird an den Strand einer Insel gespült, von einem Abt gefunden und später ins Kloster der Insel genommen. Von dort kehrt er zurück in den Schoß, aus dem er kroch.

Um »auf Ritterschaft in fremde Reiche zu fahren« (E, 113), unternimmt der Erwählte mit dem sündhaften Leib seine zweite Bootsfahrt, die der Erzähler explizit mit »Irrfahrt« (E, 114; u.a.) bezeichnet; und so wird der Erwählte nicht wie im Hypotext *Gregorius* mit einem Sturm,⁶⁹ sondern zuerst einmal mit einer Flaute konfrontiert: »Glattes Meer war und Wind fast keiner.« (E, 115) Das passiert auch noch weiteren Kapitänen: »Plötzlich ruhte der Wind« heißt es in der *Odysee*, und heißt es dort weiter, »Jene banden mich jetzo an Händen und Füßen im Schiffe, / Aufrecht stehend am Maste«,⁷⁰ so heißt es im *Erwählten* »Am Maste stand Grigorß« (E, 115). Folgend singen ihm allerdings keine Sirenen, sondern eine andere »Verblendung« trifft scheinbar und immerhin »säuselnd« (E, 116) seine Sinne: Ihm enthüllt sich aus dem Nebel die mit Zinnen und Toren getürmte Stadt Sibyllens (was er natürlich nicht weiß), die sich im langjährigen »Minnekrieg« (E, 63) zwischen Burgund und Flandern-Artois befindet und von Roger, König von Arelat, belagert wird. Und das sich daraufhin offenbarende »dumpfe Getöse«⁷¹ ist nicht Skylla und Charybdis, sondern eben diese Stadt, die, nachdem bereits ein »widrig« Wind »ihrer Anfahrt entgegen gewesen«, »Steine«, »Eisenbälle« und »[g]riechisch Feuer« »zur Sperre auf das Meer« hinausschleudert – zur Wehr vor der Rückkunft der Inzestfrucht? Oder »schien es« (E, 116) nur so?

Der Erwählte kommt jedenfalls ins mütterliche Bruges hinein. Er will sich dort sogleich als Lehnsmann anempfehlen. Dafür möchte aber Sibyllas

Truchseß Feirefitz von Bealzenan beim Schultheiß Poitewin Gewissheit über die Reine des Adels des Erwählten einholen. Und weil der Schultheiß »bei Lichte besehen fast nichts« weiß von der Herkunft des Namenlosen, muss er auf andere Art »etwas genauere Ausweise seiner Ritterschaft« (E, 124) erbringen. Also erzählt er von den Taten, die »nur vierzehn Tage nach des Jünglings Ankunft« (E, 123) der Erwählte schon seit zwei Wochen vollführt. Aber wessen Taten bzw. wessen Worte sind das? Der Schultheiß nämlich verfällt während seiner Rede plötzlich dem Singen, und das scheint ihm zu geschehen: »Wie ist mir, ich will gar nicht«, und »doch, der Daus« (E, 125), eine der letzten Gewissheiten, die Gewissheit, dass hier Prosa geschrieben steht (vgl. E, 12), fällt dem »Märentakt« (E, 125f) zum Opfer, und so entspinnt sich ein »Gehüpf« und »Gestolper« (E, 13) in Reimform, das sich im Wesentlichen aus dem Hort deutscher nationaler Bildung speist: dem *Nibelungenlied*.⁷² Nach dem Epos schlechthin nun also das Volksepos schlechthin. Der Satz »Wie ist mir, ich will gar nicht reimen« oder der Fluch »Zum üblen Teufel, Truchseß, es muß doch gehen, daß ich Euch [...] ohne zu singen berichte« (E, 126) markieren explizit für den Leser des 20. bzw. 21. Jahrhunderts, warum hier plötzlich gereimt wird; ohne beispielsweise einen zweiten Erzähler auftreten lassen zu müssen, kann Poitewin einfach von Heldentaten singen, indem der Einsatz des Modells oder, mit Genette geschrieben, des Architextes markiert wird. Dadurch ist das Machen einer Textgattung aufgezeigt; der Schultheiß weiß, welche Form zu welchem Stoffe sich ziemt. Den Griff zum »Evangelium der Treue und Ehre« braucht es im Hypotext *Gregorius* nicht, denn im Mittelalter ist Geblütsadel noch von außen erkennbar, so dass der Truchseß Hartmanns sofort einwilligt.⁷³ Im *Erwählten* muss der Schultheiß alle Register ziehen, um den Truchseß zu überzeugen, er muss gar (doppelt) übertreiben, was er am Ende selbst entlarvt: »Übrigens habe ich mich hinreißen lassen, ich will es nur gestehen. Daß er einen quer spaltete, so daß er's nicht merkte, und erst später zur Hälfte abfiel, das hab ich hinzugesungen; es hat sich in Wahrheit nicht zugetragen.« (E, 127) Doch dieses Versatzstück seines Gesangs ist ebenfalls aus den *Nibelungen* übernommen.

Die »Echtheit von Gregors Rittertum« (E, 132) erbringt also ein Gesang, der das *Nibelungenlied* plagiiert. Und vom *Nibelungenlied* ist bekannt, dass es aus sehr vielen Quellen kompiliert ist, dass der zweite Teil beispielsweise einen Prätext im *Älteren Atlilied* hat und dass sich aus dem Gewirr von sehr disparate Material zeitlich verschiedener Schichten die vielfältigsten Beziehungen knüpfen lassen. In dieses anonyme Gewirr singt sich Poitewin hinein und zitiert die Heldentaten-Szenen, die sich im *Nibelungenlied* vor der großen Saalschlacht abspielen (vgl. den Stellenvergleich in Anmerkung 72): Der hier den Schild las-

sen musste von der Hand und wie ein Eberschwein vor den Feinden geht, ist der Burgunde Danewart, Hagens Bruder, der mit den Recken Blödels kämpft. Den Ringpanzer zerbricht allerdings nicht mehr Danewart, sondern Irnfried von Thüringen, der für die Hunnen gegen die Burgunden kämpft. Den Speer wiederum wirft Hagen, erst treuloser Verräter, dann der ›tröst der Nibelunge‹, und das Erscheinen des blutbespritzten Danewarts, des einzigen Überlebenden aus dem Kampf in der *herberge*, löst im *Nibelungenlied* die Saalschlacht, den Saalkampf aus, die bekanntlich zum Untergang der Burgunden führt. Dies sind die Heldentaten des Erwählten, der gegen die Burgunden kämpft und vor allem gegen Roger, den König von Hochburgund, kämpfen wird. »Sehr bemerkenswert« (E, 127), wie auch Herr Feirefitz bemerkt. Und umso bemerkenswerter für einen siebzehnjährigen »Grünschnabel« (E, 113), der nur wenige Tage vorher weder reiten konnte noch sonst irgendeinen »blassen Schimmer« von Ritterschaft hatte (E, 107) und von Poitewin später »schwank und unausgereift« (E, 136) genannt wird. Dieser Ritter, der seinen zuvor einzigen Ritt mit Herrn Poitewin »auf Maultieren« (E, 118) absitzt, als Schnittfläche der kühnsten Helden? War das »märenhaft übertrieben« (E, 130)? Angeboren? Angelesen? Der Erwählte antwortet in der Erzählung des Schultheiß mit den Worten Danewarts: »Ihr seht mich unverwundet...« (E, 126). Wer spricht? Der belesene Erwählte? Der belesene Poitewin? Der belesene Mönch? Danewart? Verwirrung macht sich breit. Nur eines ist sicher: Schultheiß Poitewin hat großartig gesungen, und der Sohn kann um die Mutter werben.

Genaumachen

Im Mittelalter und in der frühen Neuzeit hatte ein Text nur Autorität, wenn er die *auctores*, die antiken Vorbilder zitierte. Der Autor musste also geradezu durch Zitate bekunden, dass sein Text der Tradition würdig sei. Thomas Mann jedoch lebte in der Neuzeit. Nach Schillers ästhetischem Verwandlungstheorem, nach dem der Quellentext in der Architektur des neuen Textes unterzugehen hat, also nicht markiert ist, kann ein Großschriftsteller nur dagegen sein, das Mosaik zu thematisieren. Es trifft gar »des Dichters [...] Abneigung, dies Werk als ein Mosaik entliehener Steinchen hinzustellen, wo er doch wünschen muß, daß der Leser es als den künstlerischen Organismus empfinde, der er ist.«⁷⁴

Es ist sicher gut, daß die Welt nur das schöne Werk, nicht auch seine Ursprünge, nicht seine Entstehungsbedingungen kennt; denn die Kenntnis der Quellen, aus denen dem Künstler Eingebung floß, würde sie oftmals verwirren, abschrecken und so die Wirkungen des Vortrefflichen aufheben.⁷⁵

Von Verwirrung wurde oben berichtet; die Quellen sind bekannt. Aber rüttelt das an irgendeinem Sockel, hebt das irgendeine Wirkung auf? Benedikt Jeßing schreibt, dass Thomas Mann auf doppelte Weise ein Mittelalter erzeuge: zum einen würden die Zitate das Erzählte mittelalterlich erscheinen lassen, zum anderen erziele der Text mit ihrer Hilfe „den Eindruck, ein mittelalterlicher Text zu sein.“⁷⁶ Die Zitate dienen nach dieser Lesart als Kolorit, das der Herkunftskontext der Zitate nicht verfärbt. So wurde der Effekt der Mosaik-Technik in den Sekundär-Texten zum *Erwählten* meist beschrieben. Neben vereinzelt, nicht weiter ausgeführten Bemerkungen wie von Swantje Ehrentreich⁷⁷ oder auch von Jeßing, dass das Brunnenabenteuer auf Gregorius' »Karriere als Ritter« einen »Schatten« vorauswerfe,⁷⁸ wurde das Abschreiben bisher unter Rückbezug auf die mögliche Autorintention als notwendig verstanden, »um die Geschichte »genau« zu machen«,⁷⁹ als »Strategisch zur Erzeugung des Mittelalters«.⁸⁰ Die Vorlagen – insbesondere Julius Dieffenbachers Buch *Deutsches Leben im 12. und 13. Jahrhundert* als »Ding-Wirklichkeit«⁸¹ und der *Parzival* als »Realienkunde«⁸² – dienten Thomas Mann demnach für die »Evokation mittelalterlicher Mentalität«,⁸³ als »Steinbrüche« für eine möglichst »dingdichte Montage der mittelalterlichen Welt«,⁸⁴ »die dann im Roman die sichere Kenntnis, die Beherrschung mittelalterlichen Lebens, in allen Verästelungen vortäuschen«⁸⁵ sollte und »sich vielleicht zu gut auf das »Schaufenster«, die Auslage, die »manipulation of esoteric material« versteht.«⁸⁶

Kann nach den Fallbeispielen vielleicht schon mehr zu den Relationen gesagt werden? Gehen die Prätexte in der Simulation des Mittelalters auf?

Dafür spräche eine gewisse Homogenität der Vorlagen.⁸⁷ Und das Aufrufen des Kontextes der Prätexte war eine klare Entscheidung und hätte in einer anderen Lektüre unterbleiben können, ohne dass dadurch womöglich *der* Sinn des Textes verfehlt worden wäre – nach Thomas Mann vermutlich ganz im Gegenteil. Im *Erwählten* stehen »nur« die Zitate, mehr nicht. Die Aufzählungen der Pracht von Belraipeire beispielsweise sind »unmarkierte« Einschübe, die so nur eine schwache intertextuelle Verweisung aufbauen.⁸⁸ Insofern ist der Schein der Möglichkeit einer eindeutigen Interpretation dieser Stellen spätestens hier wieder sehr zu relativieren. Womöglich hat man durch bloß ein Wort eine neue Bedeutungsdimension im Text, eine »neue Wirklichkeit«,⁸⁹ die beispielsweise einen Erzählerkommentar erspart. Aber dadurch, dass die Worte unverändert übernommen werden, wird nicht automatisch auch der andere Kontext unverändert übernommen.⁹⁰ Eine Aussage wie »am Anfang der Dinge kann ja nur der Inzest stehen«⁹¹ ist im Hinblick auf die Vorlage mithin zu eindeutig: Aus dem *Erwählten* wird kein Mysterienspiel, aus Sibylla nicht Eva und aus dem *Erwählten* weder Kain noch Hagen. *Der Erwählte* geht im Kontext

der Zitate nicht auf – wie aber umgekehrt auch die Zitate im *Erwählten* nicht aufgehen: »Auf die eigene Herkunft in den Figuren Zusammenhang und Bruch referierend, sperrt das Zitat sich [...], an der Konstruktion eines neuen Ganzen teilzuhaben.«⁹² Die Technik, mit der das Mittelalter simuliert, »genaugemacht« werden möchte »zur Erzwingung von Wirklichkeit«,⁹³ unterläuft den angestrebten Effekt; sie »tilgt nicht die Differenzen, die mit der [...] Zitatmontage unhintergebar geworden sind.«⁹⁴ Die Fülle der Zitate und Anschlüsse verursacht eher »irritierende Verrätselung«,⁹⁵ schafft ein Gewirr von Anschlüssen und reichert die Bedeutungsvielfalt des Textes an.

So sperrt sich zum Beispiel das zur Beschreibung des Hofes Belrapeire übernommene mittelalterliche Darstellungsmodell, das jedoch im *Parzival* an genau dieser Stelle über das Modell hinausgeht, in der »entfunktionalisierten« wörtlichen Übernahme gegen ein Aufgehen im Text. Vor allem an den markierten Stellen ergibt sich gleichsam ein Wiederhall, bleibt ein Rest der Signifikation des anderen Kontextes an den Worten kleben. Die Berichte von Grigor's Heldentaten sind durch die Zitat-Hervorhebung des Erzählers Poitewin in der Intensität ihrer Intertextualität ebenso unüberlesbar groß⁹⁶ wie die altfranzösischen Worte in ihrer Abgehobenheit von ihrem Umfeld. Die Linearität des *Erwählten* ist in Rekurs auf den latenten fremden Text gestört. Es wird unentscheidbar, in welchem Text man sich befindet. Die »Inschrift« wird überdeterminiert und (mindestens) doppelt kodiert;⁹⁷ so wird beispielsweise aus dem von Katachresen überbordenden Namenlosen eine Serie von »samplings«⁹⁸ aus dem *Nibelungenlied*, dem *Parzival*, aber auch eine »variety of achievements distributed among successors to Saint Peter over a great many centuries.«⁹⁹ Durch das Sampling von »innumerable strands plucked from Gregorovius' »History of Rome in the Middle Ages«¹⁰⁰ ziehen sich viele Päpste im *Erwählten* zusammen:¹⁰¹ Der Erwählte ist Papst Leo I, Leo III, Symmachus, Gregor II, III, VII, Domnus, Hadrian, Hadrian IV etc. und gleichzeitig der Erwählte und die Frucht von Sibylla und Wiligis. Die Identifikation mit nur einer der Spuren käme einem Trugschluss gleich.¹⁰²

Thematisiert man das Mosaik, wird aus einem Genaumachen weniger ein »bei aller Diversität«¹⁰³ »organisches Ganzes«,¹⁰⁴ eher vielleicht ein »ambivalentes Ganzes«,¹⁰⁵ aber vor allem eine Verwirrung der ineinander gefalteten Diskurse. Der (einstmalige) Skandal des Wörtlichen der Mann'schen Kontaminationen, deren Durchdringung aufgrund der Markierungen nicht immer gegeben ist, sperrt sich gegen ein lineares Genaumachen und damit gegen eine Partizipation an der Tradition. Aus beispielsweise zwei Dutzend Worten eines Mysterienspiels, die »besonders gut verwendbar« waren, »weil in der heikelen Situation ein dem Durchschnittsleser halb oder ganz unverständliches Gestammel sehr am Platze war«,¹⁰⁶ wird in ihrer »Verständlichkeit« ein

Unfall, der eine weite Anschlussfähigkeit ermöglicht. Der lineare Text wird zu einem Kreuzwort-Rätsel, das den Bedeutungsreichtum erhöht und den Text vielfältig lesbar macht.¹⁰⁷ Und in dieser vielfältigen Lesbarkeit verkörpert das Zitat »gleichsam die Sprache als Literatur.«¹⁰⁸

Anmerkungen

- 1 Thomas Mann, *Der Erwählte*, Frankfurt/Main 1974, 255. Nachweise im Folgenden unter Angabe der Sigle *E* mit Seitenzahl direkt im Fließtext.
- 2 Vgl. Gérard Genette, *Paratexte: das Buch vom Beiwerk des Buches*, übers. von Dieter Hornig, Frankfurt/Main 2001, oder auch ders., *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*, übers. von Wolfram Bayer und Dieter Hornig, Frankfurt/Main 1993.
- 3 Vgl. z.B. Ulrich Mölk, *Zur Vorgeschichte der Gregoriuslegende. Vita und Kult des Hl. Metro von Verona*. (= *Nachrichten der Akademie der Wissenschaften in Göttingen*, Phil.-Hist. Klasse 4), Göttingen 1987.
- 4 Walter A. Berendsohn, *Ein Blick in die Werkstatt*, in: *Die Neue Rundschau. Sonderausgabe zu Thomas Manns 70. Geburtstag*, 6. Juni 1945, 177–180, hier 178f.
- 5 Hans Wysling, zitiert nach Eckhard Heftrich, *Vom höheren Abschreiben*, in: Eckhard Heftrich, Helmut Koopmann (Hg.), *Thomas Mann und seine Quellen. Festschrift für Hans Wysling*, Frankfurt/Main 1991, 1–20, hier 4.
- 6 Thomas Mann, *Selbstkommentare: »Der Erwählte«*, Frankfurt/Main 1989, 73f.
- 7 Rudolf Helmstetter, *Zitat*, in: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Bd. 3, gemeinsam mit Georg Braungart, Harald Fricke, Klaus Grubmüller u.a. hg. von Jan-Dirk Müller, Berlin 2003, 896–899, hier 897.
- 8 Genette, *Palimpseste*, 19.
- 9 Vgl. Renate Lachmann, *Intertextualität als Sinnkonstitution. Andrej Belyis »Petersburg« und die »fremden« Texte*, in: *Poetica*, 15 (1983), 66–107.
- 10 Hans Wysling, *Thomas Manns Verhältnis zu den Quellen. Beobachtungen am »Erwählten«*, in: ders., Paul Scherrer (Hg.), *Quellenkritische Studien zum Werk Thomas Manns* (= *Thomas Mann Studien*, Bd. 1), Bern–München 1967, 258–324, hier 297.
- 11 Heftrich, *Vom höheren Abschreiben*, 14.
- 12 Wysling, *Thomas Manns Verhältnis zu den Quellen*, 267.
- 13 Berendsohn, *Ein Blick in die Werkstatt*, 179.
- 14 Julian Schmidt, *Geschichte der deutschen Nationalliteratur im neunzehnten Jahrhundert*, Bd. 2, Leipzig 1853, 218.
- 15 »In der Schilderung der Zeit [...] hat es sich Büchner leicht gemacht, ungefähr wie Goethe im Götz; er excerptirt die Quellen [...]. Mit Ausnahme von Danton sind alle Figuren Mosaikarbeit.« (Schmidt, *Geschichte der deutschen Nationalliteratur*, 218).
- 16 Julia Kristeva, *Σημειωτική. Recherches pour une sémanalyse*, o.O. 1969, 85 (»tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte. [...] et le langage poétique se lit, au moins, comme double.«) (jeder Text gestaltet sich als Zitatmosaik, jeder Text ist Aufnahme/Auslöschung und Umwandlung eines anderen Textes. [...] und die poetische Sprache lässt sich mindestens als Doppel/double lesen.); meine Übersetzung.
- 17 Dieser Ansatz geht auf Bachtin zurück, bei dem ein Wort kein »point« (Punkt),

- sondern »un croisement de surfaces textuelles« (eine Überschneidung textueller Schichten) ist, ein »dialogue de plusieurs écritures« (Dialog mehrerer Schriften), woraus bei Kristeva »un croisement de mots« (eine Überschneidung von Worten) wird, womit jegliche intentionale Instanz und die Individualität des Textes in einem universalen kollektiven Text verschwindet.
- 18 Manfred Pfister, *Konzepte der Intertextualität*, in: ders., Ulrich Broich (Hg.), *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, Tübingen 1985, 1–30, hier 11.
 - 19 Benedikt Jeßing, *Der Erzählte. Roman eines Romans. Zu Thomas Manns »Der Erwählte«*, in: *Zeitschrift für Deutsche Philologie*, 108(1989)4, 575–596, hier 588.
 - 20 Walter Jens, »Der Erwählte«, *Über Thomas Mann und seinen Roman*, in: *Thomas Mann Jahrbuch*, 4 (1991), 89–98, hier 94.
 - 21 Gotthold Ephraim Lessing, *Der junge Gelehrte*, Stuttgart 1965, 15.
 - 22 Hugo Kuhn, *Der gute Sünder - der Erwählte?* in: Karl Rüdinger (Hg.), *Hüter der Sprache. Perspektiven der deutschen Literatur*, München 1959, 63–73, hier 65.
 - 23 Lessing, *Der junge Gelehrte*, 15.
 - 24 Thomas Mann, *Das Eisenbahnunglück*, in: ders., *Die Erzählungen*, Frankfurt/Main 1997, 409–418, hier 416.
 - 25 Hans Wysling, *Die Technik der Montage. Zu Thomas Manns »Erwähltem«*, in: *Euphorion*, 57 (1963), 156–199, hier 183.
 - 26 Wolfram von Eschenbach, *Parzival*, Bd. 1, Stuttgart 1981, 401. Bereits der Name Belrapeire ist aus Wolframs *Parzival* bekannt. »Pelrapeire« heißt dort die Burg Condwiramurs⁷, ihre letztverbliebene, nachdem alle anderen Burgen und das ganze Land verheert wurden. Und so, wie vor Pelrapeire Parzival, der für Condwiramurs gegen den Belagerer Kingrun kämpft, »solch weiten Anlauf« (Wolfram von Eschenbach, *Parzival*, 334) nimmt, um Kingrun zu besiegen – was denn auch zur Hochzeit mit Condwiramurs führt –, wird der Erwählte später vor dem Schloss seiner Mutter zum Angriff auf den Belagerer Roger solch weiten Anlauf nehmen – weil er weiß, dass man das so machen muss (vgl. *E.* 140).
 - 27 Wolfram von Eschenbach, *Parzival*, 407.
 - 28 Ebd.
 - 29 Ebd., Bd. 2, 609.
 - 30 Vgl. ebd., 611.
 - 31 Ebd.
 - 32 Ebd., 613.
 - 33 Richard Thieberger nennt die französische Sprache bei Mann das leitmotivische »Medium der Erotik« (Richard Thieberger, *Französische Einstreuungen im Werk Thomas Manns*, in: ders., *Gedanken über Dichter und Dichtungen. Essays aus fünf Jahrzehnten*, hg. von Alain Faure, Yvon Flesch und Armand Nivelle, Bern-Frankfurt/Main 1982, 357–368, hier 362.) Dem »widerspricht« *Der Tod in Venedig*, wo Aschenbach Tadzio »die Hand aufs [!] Haupt, auf die Schulter legen, und irgendein Wort, eine freundliche französische Phrase« sagen möchte, was ihm jedoch das u.a. vor Verlangen hämmernde Herz und der gepresste Atem unmöglich machen (Thomas Mann, *Der Tod in Venedig*, in: ders., *Gesammelte Werke in zwölf Bänden*, Bd.8, Frankfurt/Main 1960, 444–525, hier 493).
 - 34 Mann, *Selbstkommentare: »Der Erwählte«*, 65f.
 - 35 Wysling, *Die Technik der Montage*, 169.
 - 36 Erich Auerbach, *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Tübingen-Basel 2001, 141.

- 37 Ebd., 139. In der Übersetzung von Erich Auerbach: »Dann soll Eva den Apfel nehmen und ihn Adam reichen. Der aber soll ihn zuerst noch nicht nehmen wollen, und Eva soll zu ihm sagen: ›- Ich, Adam, du weißt nicht, was das ist! Nehmen wir dies Gut, das für uns bereit ist!‹ - ›Ist es so gut?‹ - ›Du wirst es bald erfahren! Du kannst es nicht erfahren ohne zu kosten.‹ - ›Ich fürchte mich davor!‹ - ›Tu es doch endlich!‹ - ›Nein, das tu ich nicht!‹ - ›Was ist das für ein feiges Zögern!‹ - ›Also gut, ich werde ihn nehmen.‹ - ›Ich, nimm!«
- 38 Ebd., 141.
- 39 Ebd.
- 40 Ebd.; vgl. auch Manfred Lurker, *Wörterbuch biblischer Bilder und Symbole*, München 1990, 319.
- 41 Gen. 3,6.
- 42 Auerbach, *Mimesis*, 142.
- 43 Das Auftreten der Schlange bezeichnet den entscheidenden Wendepunkt des »Paradiesdramas« (Lurker, *Wörterbuch biblischer Bilder und Symbole*, 319).
- 44 Auerbach, *Mimesis*, 144f.
- 45 Mann, *Selbstkommentare*: »Der Erwählte«, 66. »Kaum glaube ich, daß diese alten Worte für den Leser ein ernstes Hindernis bilden. Ihre Bedeutung ergibt sich doch eigentlich immer aus dem Zusammenhang« (ebd., 65).
- 46 Wysling, *Die Technik der Montage*, 184.
- 47 Peter Dettmering, *Dichtung und Psychoanalyse. Thomas Mann - Rainer Maria Rilke - Richard Wagner*, München 1969, 65.
- 48 Klaus Makoschey, *Quellenkritische Untersuchungen zum Spätwerk Thomas Manns*, Frankfurt/Main 1998 (= *Thomas Mann Studien*, Bd. 17), 175.
- 49 Lurker, *Wörterbuch biblischer Bilder und Symbole*, 185.
- 50 Theodor Fontane, *Effi Briest*, Berlin 1995, 128.
- 51 Hermann Meyers, *Das Zitat in der Erzählkunst. Zur Geschichte und Poetik des europäischen Romans*, Stuttgart 1961, 215.
- 52 Ebd., 225.
- 53 Ebd., 216.
- 54 Das Winseln, Bellen, Heulen eines Hundes kündigt meist Unheil oder Tod an (vgl. *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*, Bd. 4, hg. von Hanns Bächtold-Stäubli, E. Hoffmann-Krayer, Berlin-Leipzig 1931f., 473).
- 55 Hartmann von Aue, *Gregorius*, Stuttgart 1963, Vers 332f., 22: »Wehe, Herr, wehe / über die List des Höllenhundes«.
- 56 »Während für Hartmann von Aue der Inzest ein Werk des Teufels ist, deutet Thomas Mann ihn tiefenpsychologisch und als »Ebenbürtigkeitswonne«. (Gertrude Wilhelm, *Der Erwählte*, in: *Kindlers neues Literatur-Lexikon*, Bd. 11, hg. von Walter Jens, München 1996, 69–71, hier 70). »Im Roman Thomas Manns gibt es ihn Iden Teuffell nicht mehr, entsprechend der geistesgeschichtlichen Entwicklung, die in der Neuzeit aus dem Teuflischen ein Menschliches, aus dem Sündhaften ein Krankhaftes zu machen wußte.« (Peter Szondi, *Thomas Manns Gnadenmär vom Narziß*, in: ders., *Satz und Gegensatz. Sechs Essays*, Frankfurt/Main 1964, 71–78, hier 71; vgl. auch Friedrich Ohly, *Der Verfluchte und der Erwählte. Vom Leben mit der Schuld*, Opladen 1976 [= Rheinisch-Westfälische Akademie der Wissenschaften, Vorträge, G 207], 131.)
- 57 Vgl. auch den Hypotext: »Das Iden Inzestl bewirken die Pläne dessen, der auch Frau Eva einst verführte, da sie Gottes Gebot übertrat.« (Hartmann von Aue, *Gregorius*, Vers 1960–1963, 115).

- 58 Renate Böschstein, »Der Erwählte« - Thomas Manns postmoderner Oedipus?, in: *Colloquium Helveticum*, 26 (1997), 71-102, hier 78 (vgl. auch Auerbach, *Mimesis*, 145).
- 59 Alois Wolf, *Gnade und Mythos. Zur Gregoriuslegende bei Hartmann von Aue und Thomas Mann*, in: *Wirrendes Wort*, 12(1962)4, 193-209, hier 205.
- 60 *Hohelied* 2,3.
- 61 Vgl. Niklas Luhmann, *Dekonstruktion als Beobachtung zweiter Ordnung*, in: ders., *Aufsätze und Reden*, Stuttgart 2001, 262-296, hier 264.
- 62 Vgl. Auerbach, *Mimesis*, 145.
- 63 Thomas Mann, *Der Zauberberg*, in: ders., *Gesammelte Werke in zwölf Bänden*, Bd. 3, Frankfurt/Main o. J. [1960], 938.
- 64 Hartmann von Aue, *Erec*, Frankfurt/Main 1972, Vers 8003-8006, 348.
- 65 Wolfram von Eschenbach, *Parzival*, 304.
- 66 Vgl. Hartmann von Aue, *Erec*, Vers 7817, 340 (»die baz gebūwen«).
- 67 Vgl. Matthäus 7, 13f.
- 68 Hartmann von Aue, *Erec*, Vers 9550-9559. Die Dame rechnete weder damit, dass jemals ein Ritter stärker sein könnte als ihr Held, noch damit, dass Mabonagrín, der ihr das Versprechen »wie mich die Liebe nötigte« (ebd., Vers 9498) gab, letztlich froh ist über die Niederlage, »denn«, so sagt er, »ich habe mir dieses Leben nicht aus freien Stücken gewählt, denn niemals gab es jemanden, der lieber unter Leuten lebte« (ebd., Vers 9445ff).
- 69 Vgl. Hartmann von Aue, *Gregorius*, Vers 1840, 109; das »sturmwater« schlägt ihn hier zum Land seiner Mutter (Vers 1841).
- 70 Homer, *Odyssee*, in: ders., *Ilias. Odyssee*, übertragen von Johann Heinrich Vofß, Frankfurt/Main 1990, 485-851, Zwölfter Gesang, 665f.
- 71 Ebd., 666.
- 72 Stellenvergleich: *Der Erwählte*: »Ich sage Euch: mit den Schwertern mochten sie ihn bald nicht mehr bestehen, drum schossen sie ihm so viel Speere in den Rand, daß das Gepränge davonwirbelte und er der Schwere wegen den Schild lassen mußte von der Hand l., doch er, wie vor der Meute im Wald das Eberschwein, so ging er her vor ihnen, tat ihnen manchen Schlag, womit er einem von ihnen den Ringpanzer zerbrach, daß sich der Harnisch färbte von Funken feuerrot.« (E, 126) *Nibelungenlied* (zitiert nach der von Helmut Brackert hg. und übersetzten Ausgabe, Frankfurt/Main 1971): »daz si in mit den swerten torsten niht bestân. / dô schuzzen si der gære sô vil in sînen rant / daz er in durch die swære muose lâzen von der hant« (1944), »dô gie er vor den vienden als ein eberswîn / ze walde tuot vor hunden« (1946) und: »Dô sluoc der herre Irnfrit den küenen spilman, / daz im muosen bresten diu ringés gespan / unt daz sich beschutte diu brünne fiuwerrôt.« (2072); - *Der Erwählte*: »Er griff vom Boden einen Wurfspieß auf, der ihm gegolten hatte, und schoß ihn von den Burgunden einem in den Kopf, - vom Helm ragte dem die Stange« (E, 126) *Nibelungenlied*: »Hâgen vor sînen fûezen einen ger lîgen vant. / er schôz ûf Iringen, den helt von Tenelant, / daz im von dem houbte diu stange ragete dan.« (2064); - *Der Erwählte*: »Mit Blut war beronnen all sein Gewand, desgleichen die scharfe Waffe, so fest in seiner Hand. »Nun sagt mir, lieber Degen, wie seid ihr so rot? Ich glaube gar, Ihr leidet von Wunden große Not.« »Tragt darum keine Sorge«, sagt er mit kühlem Mut. »Ihr seht mich unverwundet. Das ist der andern Blut.« (E, 126) *Nibelungenlied*: »Also der küene Danewart ûnder die tûr getrat, / l. / mit bluote was beronnen allez sîn gewant.« (1951) »Nu saget mir, bruoder Danewart, wie sît ir sô rôt? / Ich wæne ir von wunden lidet grôze not. / (...) / »Du

- sihest mich wol gesunden: mîn wât ist bluotes naz / von ander manne wunden« (1955f).
- 73 Vgl. Hartmann von Aue, *Gregorius*, Vers 1922-1934, 113f.
- 74 Mann, *Selbstkommentare: »Der Erwählte«*, 79.
- 75 Ders., *Der Tod in Venedig*, 493.
- 76 Jelsing, *Der Erzählte*, 589.
- 77 Swantje Ehrentreich, *Erzählhaltung und Erzählerrolle Hartmanns von Aue und Thomas Manns, dargestellt an ihren beiden Gregoriusdichtungen*, Frankfurt/Main 1964, 154.
- 78 Jelsing, *Der Erzählte*, 590.
- 79 Mann, *Selbstkommentare: »Der Erwählte«*, 89.
- 80 Jelsing, *Der Erzählte*, 588.
- 81 Wysling, *Die Technik der Montage*, 165.
- 82 Ders., *Thomas Manns Verhältnis zu den Quellen*, 267.
- 83 Böschstein, »Der Erwählte« - Thomas Manns postmoderner Oedipus?, 73.
- 84 Wysling, *Die Technik der Montage*, 164.
- 85 Ebd., 164f.
- 86 Mann, *Selbstkommentare: »Der Erwählte«*, 99f.
- 87 Vgl. hierzu allerdings Carsten Bronsema, *Thomas Manns Roman »Der Erwählte«. Eine Untersuchung zum poetischen Stellenwert von Sprache, Zitat und Wortbildung*, https://repositorium.uni-osnabrueck.de/bitstream/urn:nbn:de:gbv:700-2008102415/2/E-Diss831_thesis.pdf. Osnabrück 2005 (Diss.), v.a. 194f. Ietzter Zugriff 16.05.15f.
- 88 Vgl. Pfister, *Konzepte der Intertextualität*, 26.
- 89 Ruprecht Wimmer, *Die altdeutschen Quellen im Spätwerk Thomas Manns*, in: *Thomas Mann und seine Quellen. Festschrift für Hans Wysling*, hg. von dems., Helmut Koopmann, Frankfurt/Main 1991, 272-299, hier 285.
- 90 Dies gegen Reiner Niehoff, *Die Herrschaft des Textes. Zitatechnik als Sprachkritik in Georg Büchners Drama »Danton's [!] Tod« unter Berücksichtigung der »Letzten Tage der Menschheit« von Karl Kraus*, Tübingen 1991 (= *Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte*, Bd. 57), 22.
- 91 Hermann Kurzke, *Thomas Mann. Epoche - Werk - Wirkung*, München 1985, 285.
- 92 Sigrid Weigel, *Kommunizierende Röhren. Michel Foucault und Walter Benjamin*; in: dies. (Hg.), *Flaschenpost und Postkarte. Korrespondenzen zwischen Kritischer Theorie und Poststrukturalismus*, (= *Literatur - Kultur - Geschlecht*, 5: Kleine Reihe), Köln u.a. 1995, 25-48, hier 35.
- 93 Thomas Mann, *Joseph und seine Brüder. Ein Vortrag*, in: ders., *Gesammelte Werke in zwölf Bänden*, Bd. 11, Frankfurt/Main 1960, 654-669, hier 655.
- 94 Rainer Warning, *Berufungserzählung und Erzählerberufung. Hartmanns »Gregorius« und Thomas Manns »Der Erwählte«*, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 85(2012)3, 283-334, hier 333.
- 95 Böschstein, »Der Erwählte« - Thomas Manns postmoderner Oedipus?, 72.
- 96 Vgl. Pfister, *Konzepte der Intertextualität*, 26. Daran ändert auch der »scheinheilige« Versuch von Clemens nichts, die Hervorhebung Poitewins zurückzunehmen. Er schreibt erfreut über den Bericht der Heldentaten: »Wir hätten sonst wohl gar von diesem Abenteuer nie vernommen« (E, 132).
- 97 Vgl. Lachmann, *Intertextualität als Sinnkonstitution*, 75; das ist das berühmte »double« Kristevas (Kristeva, *Σημειωτική. Recherches pour une sémanalyse*, 85).
- 98 Hermann J. Weigand, *Thomas Mann's Gregorius*, in: *Germanic Review*, 27 (1952), 10-30, hier 28.

- 99 Ebd.
- 100 Ebd., 27.
- 101 Vgl. hierzu auch Ruprecht Wimmer, *Schwer datierbares Mittelalter. Epoche und Zeit in Thomas Manns »Erwähltem«*, in: *Thomas Mann Jahrbuch*, 25 (2012), 99–114, hier 111.
- 102 Vgl. Renate Lachmann, *Gedächtnis und Literatur*, Frankfurt/Main 1990, 50.
- 103 Mann, *Selbstkommentare: »Der Erwählte«*, 100.
- 104 Makoschey, *Quellenkritische Untersuchungen zum Spätwerk Thomas Manns*, 198.
- 105 Julia Kristeva, *Probleme der Textstrukturierung*, in: Heinz Blumensath (Hg.), *Strukturalismus in der Literaturwissenschaft*, Köln 1972, 243–262, hier 256.
- 106 Mann, *Selbstkommentare: »Der Erwählte«*, 80.
- 107 Der Vorgang, »mit welchem der Text selber jene Materialien [...] transformiert und zu einem neuen Gebilde zusammenzieht« (Hugo Friedrich, *Dichtung und die Methoden ihrer Deutung*, in: *Die Albert-Ludwigs-Universität Freiburg 1457-1957. Die Festvorträge bei der Jubiläumsfeier*, Freiburg 1957, 95–110, hier 100), ließe sich statt mit »Montage« auch mit »sampling« (vgl. Weigand, *Thomas Mann's Gregorius*, 28) bezeichnen: Indem Thomas Mann die Geschichte des Erwählten nach Hartmann erzählt, »tut er dasselbe wie seine Vorgänger, die Verfasser des »Flore« und »Tristan«, und [...] Hartmann von Aue, Gottfried von Straßburg und viele andere. [...] Sie haben an der Erfindung des Stoffes wenig Anteil«. (Wilhelm Scherer, *Geschichte der Deutschen Literatur*, Berlin 1929, 171). Es wird nicht »ex nihilo geschaffen« (Wysling, *Thomas Manns Verhältnis zu den Quellen*, 293) oder durch die Musen eingegeben, sondern vielmehr durch fremde Rede. Eine Kontamination aus Gedichtetem wird diktiert bzw. abgeschrieben. Damit eine Stelle wiederholt werden kann, muss sie allerdings erst gefunden werden. Wie beim DJ als »Organisator von Tönen« die »Plattenkiste [...] am Ausgangspunkt aller Produktionen« (Ulf Poschardt, *DJ Culture. Discjockeys und Popkultur*, Reinbek 2001, 16) steht, steht beim sampelnden Schriftsteller das Bücherregal, das auf der Suche nach passenden Stellen durchforstet wird, neben dem jeweiligen Schreibgerät. »Es ist sonderbar mit dem Gelingen so eines Dinges [des Erwählten]. Der Gegenstand und die Chancen, die er bietet, haben mehr Verdienst daran, als der Autor. Ich hatte beim Schreiben nicht das Gefühl, daß ich's diesmal besonders trüfe. Etwas leichtsinniger bin ich vorgegangen, als sonst, habe nicht mehr studiert, als was mein eigen bißchen Bibliothek mir bot und mein kristliches Mittelalter ziemlich aus dem Handgelenk zusammengestoppelt.« (Mann, *Selbstkommentare: »Der Erwählte«*, 60) Das Zusammenstoppeln, das Sampeln hat den Verdienst, dass am Ende etwas entstehen kann, wovon feststellbar ist, »daß sich die willkürlichen einschübe in vielen fällen in den text einfügen und ihr kombiniertes band erstaunlichen sinn ergibt« (William S. Burroughs, *Die unsichtbare Generation*, in: *ACID. Neue amerikanische Szene*, hg. von Rolf Dieter Brinkmann, Ralf-Rainer Rygulla, Reinbek 1983, 166–174, hier 167) und dann vielleicht nicht mehr zu sagen ist als: Es ist sonderbar mit dem Gelingen so eines Dinges. Es ist passiert. Das »Machen von« ist eher ein »Machen aus«, das im Sampling, im Finden, in der Auswahl und Kombination von Gefundenem besteht. Damit ist das Produkt aber nicht nur Produkt, sondern produktives Produkt. Eine »Kritik, die ja auch erklärt, ich hätte das kleine Buch Szene für Szene und oft Wort für Wort von Hartmann entlehnt«, trifft nur einen Teil der Technik. »Es wäre ebenso wahr, zu sagen, ich hätte die 4 Bände des »Joseph« einfach aus der Genesis abgeschrieben.« (Mann, *Selbstkommentare: »Der Erwählte«*, 76) Mit abschreiben und kopieren ist

es nicht getan. Das Kопierte wird kombiniert mit anderem, was zur Sache gehören könnte, was passt. Die »Eigenart« des produktiven Produkts macht sich »in der Wahl der Stoffe und in deren Behandlung geltend.« (Scherer, *Geschichte der Deutschen Literatur*, 171) Man sage also nicht, Mann hätte nichts Neues gesagt: Die Anordnung des Stoffes ist neu. Und wenn das Gefundene »hübsch und überraschend in den so anderen Zusammenhang« passt, so wird das Gefundene »doch gewissermaßen zum Erfundenen« (Mann, *Selbstkommentare: »Der Erwählte«*, 80).

108 Weigel, *Kommunizierende Röhren*, S. 35.

Theodore Ziolkowski

›Mors in musica‹

Mittelalterliche Quellen eines romantischen Motivs

Musik und Tod: eine verhängnisvolle Verbindung

Musik und Dichtung sind spätestens seit dem Hohelied Salomos und den bacchantischen Hymnen an Dionysos engstens verbunden. Der gregorianische Gesang des Mittelalters benutzte die lateinischen Texte der Liturgie, Liedkomponisten seit Schubert nehmen ihre Libretti von literarischen Texten her, und Debussys *Prélude à l'après-midi d'un faune* setzt eine Bekanntschaft mit Mallarmés Gedicht voraus. Die Form der Sonate unterliegt Thomas Manns *Tonio Kröger* (1903) sowie auch Hermann Hesses *Der Steppenwolf* (1927).¹ und andere musikalische Formen werden häufig mit raffinierter Bewusstheit angewendet, wie etwa in Robert Pingets *Passacaille* (1969), Herbert Rosendorfers *Deutsche Suite* (1972) oder Anthony Burgess' *Napoleon Symphony* (1974). Thomas Bernhard in *Der Untergeher* (1983) sowie französische, englische, und amerikanische Schriftsteller derselben Jahre nahmen Bachs *Goldberg Variationen* als Grundlage für Thema und/oder Struktur ihrer Romane.² Und mehrere Komponisten haben versucht, die Musikstücke, die in Thomas Manns *Doktor Faustus* (1947) so ausführlich beschrieben werden, zu realisieren.³ So verwundert es kaum, wenn gewisse Motive, die mit der Musik eng verwoben sind auch in Dichtungen auftauchen.

Seit der Antike genießt die Musik eine besondere Beziehung zum Tod. Von den Sirenen Homers (*Odysee* xii, 37–54) bis hin zu Heines Loreley wurden unbedachte Matrosen von verführerischen Sängerinnen zu ihrem fatalen Schicksal an steinigen ägäischen Küsten oder an die felsigen Klippen des Rheins gelockt. Die Kinder von Hameln folgten den Tönen des pfeifenden Rattenfängers zum nahen Berg, wo sie verschwanden (Grimms *Deutsche Sagen*, Nr. 245). Andere Opfer, anstatt von VerlockerInnen zum Tode verführt zu werden, haben ihre letzten Stunden mit dem eigenen Gesang begleitet. Nachdem die begeisterten thrakischen Frauen dem ovidischen Orpheus alle Glieder ausgerissen haben (*Metamorphosen* xi, 50–53), treiben Kopf und Leier des toten Sängers den Fluss Hebrus hinunter und geben tränenvolle Töne von sich (*flebile nescio quid queritur lyra, flebile lingua / murmurat exanimis*). Als Shakespeares Ophelia

sich im weinenden Bach ertränkt (*Hamlet* iv, 7), singt sie Fetzen von alten Liedern (»snatches of old tunes«), bis ihre Gewänder, mit Wasser beschwert, die arme Kreatur »von ihrem melodischen Leich zum schlammigen Tod« (»from her melodious lay / To muddy death«) hinunter ziehen. Im vorletzten Lied von Schuberts *Die schöne Müllerin* intoniert der unglückliche Geselle, der in seiner Liebe zur Tochter des Müllers enttäuscht wurde, einen Dialog mit dem Bach, in dessen Tiefen er die Friedlichkeit des Todes sucht: »Ach unten, da unten, / Die kühle Ruh'!«). Die Beispiele ließen sich leicht vermehren.⁴

In keinem von diesen häufigen Fällen ist es aber die eigentliche Tat des Singens, die den Tod verursacht. Mit anderen Worten: nicht die Musik an sich ist tödlich. Manchmal bietet der Gesang das Verführungsmittel, wodurch das Opfer einer drohenden Gefahr unbewusst gemacht wird; sonst bietet er einfach eine musikalische Begleitung zum Sterben. Aber in drei repräsentativen literarischen Werken ist es der Akt des Musizierens an sich, der den fatalen Schluss bringt. Somit bieten diese Werke eine weitere, wenn auch merkwürdige und seltene Erscheinungsform des oben erwähnten Verhältnisses zwischen Musik und Dichtung.

Tod durch Singen und Klavierspiel: Hoffmann, Wagner, Mann

E.T.A. Hoffmanns bereits beliebte Novelle *Rat Krespel* (1818) hat durch ihre Behandlung im zweiten Akt von Jacques Offenbachs Oper *Les Contes d'Hoffmann* noch weitere Kreise erreicht. Die ersten Seiten der Erzählung behandeln Krespels eigenartige Baumethoden bei der Konstruktion seines seltsamen Hauses beziehungsweise seine Prozeduren als Hersteller der feinsten Geigen seiner Zeit. Wenn er nämlich ein Instrument fertig gemacht hat, spielt er ein paar Stunden darauf und hängt es dann an die Wand zusammen mit vielen anderen und erlaubt sonst niemandem, sie zu probieren. Ferner: wenn er das Instrument eines alten Meisters erworben hat, prüft er es nur einmal, bevor er es auseinandernimmt, um seine akustische Struktur zu studieren.

Seine Leidenschaft für die Musik führt ihn in Venedig dazu, die temperamentvolle italienische *prima donna* Angela zu heiraten, aber nach einer heftigen Auseinandersetzung – sie zerschmettert eine von seinen geliebten Violinen, und er schiebt sie aus einem niedrigen Fenster – trennen sie sich. Später erfährt er, dass sie schwanger ist, bleibt aber zu Hause in Deutschland und will weder Mutter noch Kind sehen. Aus Briefen und Berichten von Freunden erfährt er, dass ihre gemeinsame Tochter, Antonie, als Sängerin vielleicht noch begabter ist als ihre Mutter; aber er weigert sich, sie zu sehen oder zu hören, selbst als die beiden nach Deutschland kommen und als Duo riesige Erfolge feiern.

Antonie verlobt sich mit dem vielversprechenden jungen deutschen Komponisten »B.«. (Der Hinweis auf den von Hoffmann verehrten Beethoven ist unverkennbar.) Als ihre Mutter aber inmitten eines Konzerts am Vorabend der Heirat unvermittelt stirbt, wird die Ehe aufgehoben, und Krespel nimmt Antonie zu sich in sein eigenes Haus. Er ist von ihrer Stimme bezaubert, vor allem als sie einmal unter Begleitung ihres Verlobten Motetten singt, die ihrer Mutter besonders gefallen hatten. Besorgt wegen einer fiebrigen Röte, die sich auf ihren Wangen zeigt, bittet er sie allerdings, nicht länger zu singen. Seine Sorge wird am folgenden Tag durch einen Arzt bestätigt: »Antonie leidet an einem organischen Fehler in der Brust, der eben ihrer Stimme die wundervolle Kraft und den seltsamen, ich möchte sagen, über die Sphäre des menschlichen Gesanges hinaustönenden Klang gibt.«⁵ Wenn sie weiter singt, prognostiziert er, wird sie innerhalb von sechs Monaten sterben. Krespel erklärt Antonie die Lage, und sie entschließt sich, für ihren Vater weiterzuleben, anstatt für die Kunst zu sterben.

Aus Angst davor, dass ihr komponierender Verlobter der Versuchung nicht widerstehen könne, Antonie wieder singen zu hören – zumindest seine eigenen Kompositionen –, zieht Krespel mit ihr heimlich in eine andere Stadt. Aber B. folgt ihnen, und Antonie bittet den Vater darum, sie ihn noch einmal sehen zu lassen. Begleitet vom Verlobten am Klavier und Krespel an der Geige singt Antonie, bis die Röte wieder auf ihren Wangen erscheint – und sie mit einem lauten Schrei zu Boden sinkt. Krespel schiekt B. zornig weg, aber Antonie erholt sich rascher als erwartet. Um sie vor weiteren Versuchungen zu schützen, vermeiden sie gewissenhaft alle musikalischen Veranstaltungen. Als Krespel allerdings wieder eine alte Violine kauft, bittet sie ihn, das Instrument einmal zu spielen, bevor er es demontiert. Sobald sie die silbernen Töne der Geige hört, ruft sie freudig: »Ach, das bin ich ja – ich singe ja wieder« (RT, 64). Wenn sie in den folgenden Tagen dem Vater sagt, sie möchte singen, nimmt er also die Violine von der Wand und spielt darauf ihre liebsten Lieder.

Eines Abends meint er im Nebenzimmer Klavierspiel zu hören, und zwar so, wie B. immer präludierte, und dann Antonies Stimme »in leisen hingehauchten Tönen, die immer steigend und steigend zum schmetternden Fortissimo wurden« (RT, 64), wobei sie ein schönes Lied singt, das ihr Verlobter express für sie komponiert hatte. Während er in einer Art Erstarrung daliegt, meint Krespel bei verklingender Musik Antonie in einer Umarmung mit B. zu sehen. Aus seiner Ohnmacht erwachend springt er in Antonies Zimmer, die aber »mit holdselig lächelndem Blick, die Hände fromm gefaltet, auf dem Sofa [lag], als schlief sie und träumte von Himmelswonnen und Freudigkeit. Sie war aber tot« (RT, 65).⁶ Als sie starb, lernen wir an einer anderen Stelle, »zerbrach mit dröhnendem Krachen der Stimmstock in jener Geige, und der Resonanzboden riss sich aus-

einander« (RT, 53) – ein Motiv, das Hoffmann vermutlich von der ähnlichen Legende um den berühmten Violinisten Giuseppe Tartini, den Krespel einmal erwähnt, übernahm.

In Hoffmanns Erzählung unterscheidet sich die Beziehung zwischen Musik und Tod deutlich von dem Verhältnis in den früher zitierten Beispielen. Obwohl ihr Verlobter sie zum Singen bittet, sind es nicht seine Kompositionen, die ihren Tod verursachen; und obwohl sie beim Sterben singt, bedeutet das Singen viel mehr als eine Begleitung à la Orpheus und Ophelia. Hier ist es der Akt des Singens selbst, der ihren Tod auslöst: Sie leidet an einer körperlichen Schwäche – Lungenkrankheit –, die ihre Gesundheit bedroht; und ihr fragiler Zustand wird durch die Unheil verkündende Röte, die ihre Wangen entzündet, verraten. Antonie singt sich wortwörtlich zu Tode – ob durch die letzte Aufführung mit B. und ihrem Vater oder während irgendeiner mysteriösen Episode, die Krespel im Nebenzimmer hört. Für Antonie ist die Musik in der Tat tödlich.

Wir werden später auf die Gründe dieses merkwürdigen Phänomens zurückkommen. Vorläufig wollen wir aber zum zweiten Beispiel fortschreiten: Richard Wagners Oper *Tristan und Isolde* (1865). Hoffmann war bekanntlich Wagners Lieblingsautor; und seine Oper *Tannhäuser* beruht weitgehend auf Hoffmanns Erzählung *Der Kampf der Sänger* (1818),⁷ die in derselben Sammlung erschien wie *Rat Krespel (Die Serapionsbrüder)*. Eine Beziehung zwischen Antonies Tod und Isoldes berühmtem »Liebestod« ist also keineswegs weithergeholt.

Wagners Quelle für die weit verbreitete keltische Legende von Tristan und Iseult war Gottfried von Straßburgs mittelhochdeutsche Romanze *Tristan* (1210). Aber weil Gottfrieds Werk sowohl wie mehrere Vollendungsversuche von Wagners Zeitgenossen unvollendet blieben, konnten sie die Anregung für Isoldes Liebestod – den gewollten Tod um der Liebe willen –, mit dem Wagners Werk kulminiert, nicht bieten.

Wagners Fassung beginnt auf dem Schiff, auf dem Tristan die irische Prinzessin Isolde nach Cornwall führt, wo sie seinen Onkel, den König Marke, heiraten soll. Isolde, die nur widerstrebend auf diese Ehe eingeht, hegt eine verdeckte Hass-Liebe für Tristan, der früher ihren Verlobten getötet hatte. Seinerseits liebt er sie auch, aber aus Treue gegenüber dem Oheim weigert er sich, entsprechend zu handeln. Damit sie zumindest einen gemeinsamen Tod teilen dürfen, bittet Isolde ihre Begleiterin, Brangaene, in das Getränk, womit sie mit Tristan angeblich eine Versöhnung feiern will, Gift zu gießen. Aber Brangaene, die ihre geheimen Wünsche zu begreifen meint, ersetzt das Gift durch einen Liebestrank, was die bisher unanerkannte Liebe der Beiden in eine überwältigende Leidenschaft ausarten lässt (1. Akt). Nach ihrer Heirat mit König Marke finden

sich Tristan und Isolde zu geheimen Rendezvous zusammen, aber sie werden schließlich von Tristans eifersüchtigem Freund Melot verraten, der in einem Zweikampf Tristan tödlich verwundet (2. Akt). Von seinem treuen Trabanten Kurnewal wird Tristan nach Hause in Britannien gebracht, wo er im Sterben die Ankunft Isoldes erwartet. Als sie endlich ankommt, gefolgt von König Marke, stirbt Tristan in ihren Armen. Wegen seines Verrats wird Melot von Kurnewal umgebracht, während der König, der die Wahrheit in Bezug auf den Liebestrank erfahren hat, den Liebenden vergeben hat und sie endlich zusammen zu bringen hoffte. Aber Isolde, kaum noch sich dessen bewusst, was um sie herum passiert, blickt »mit wachsender Begeisterung« auf Tristans Körper und intoniert die weltberühmten Laute ihres letzten Liedes.⁸

Als sie in ihrer Ekstase den toten Geliebten betrachtet, meint sie zunächst zu sehen, »mild und leise / wie er lächelt« und »wie das Herz ihm / muthig schwillt, / voll und hehr / im Busen quilt«. Dann spürt sie angeblich, »wie den Lippen / wonnig mild, / süßer Athem / sanft entweht.« Sie fragt sich, ob sie allein unter allen Gegenwärtigen »diese Weise, / die so wunder- / voll und leise / [...] / aus ihm tönend« vernimmt. Umgeben von »dem tönenden Schall, / in des Welt-Athems / wehendem All« wünscht sie nichts als »ertrinken - / versinken - / unbewußt - / höchste Lust!« Nach diesen letzten Worten bricht sie auf Tristans Leichnam tot zusammen; und somit erfüllt sich der Wunsch, den sie ursprünglich auf dem Schiff ausgedrückt hatte. Obwohl ihr Tod, anders als der von Antonie, nicht von einer Lungenkrankheit stammt, führt sie ihren Tod doch durch ihren Gesang herbei, der eigentlich ein Duett mit den Tönen bildet, die sie von ihrem toten Geliebten zu hören meint, wobei sich das Ganze vor einem chorischen Hintergrund von universalem Gesang abspielt. Wie Rüdiger Görner einsichtig bemerkt hat, ist Isoldes Liebestod ein durchaus synästhetisches Erlebnis.⁹

»Liebestod« ist Wagners eigener Begriff für diese Tat, wobei die sonst gesunde Isolde sich zu Tode singt. In seinem »programmatischen Kommentar« zu *Tristan und Isolde* (1860; das Libretto wurde bereits 1859 ohne Partitur veröffentlicht)¹⁰ spricht Wagner von der »Wonne des Sterbens«, die uns in das wunderbare Reich der Einheit entlässt, aus der wir uns verirrt haben. Ist es der Tod, fragt er sich, oder »die nächtige Wunderwelt«. Seine kurze Zusammenfassung des »Vorspiels« heißt »Liebestod«; und die letzte Szene, in der die sterbende Isolde die glückselige Erfüllung ihrer Sehnsucht und das ewige Verschmelzen mit Tristan erlebt, wird als »Verklärung« bezeichnet.

Es ist über Schopenhauers Einfluss auf Wagner auf dieser Stufe seines Lebens – lange vor der Wende zur Christenheit, die Nietzsche so enttäuscht und geärgert hat – und über Isoldes Liebestod, der die beiden Liebenden durch Verklärung vereint, als Inversion von Schopenhauers Auffassung des Todes als Negation

des Willens,¹¹ bereits viel geschrieben worden. Arthur Groos hat die Stufen der »höchsten Lust«, wie sie im Laufe von drei Akten von einfachem Bewusstsein über Ein-Bewusstsein (»unity«) zum Unbewusstsein von Isoldes Schlussworten sich entfalten, sorgfältig verfolgt.¹² Aber worauf es im gegenwärtigen Kontext ankommt, ist nicht die mögliche Quelle für Wagners Begriff, sondern die Art und Weise, in der er dargestellt wird. Was wir finden – genauso deutlich, wie im Falle von Hoffmanns *Antonie* – ist ein weiterer Akt des Todes durch die Musik. Isolde singt sich zu Tode und darüber hinaus in die Einheit mit dem Geliebten und mit dem Weltall, dessen Töne sie zu vernehmen meint.

Der dritte Text unserer Triade echot Hoffmann und Wagner zugleich in einer erstaunlichen Verbindung. Bereits der Titel von Thomas Manns Novelle *Tristan* (1903) verrät den Einfluss von Wagners Oper, die in der Handlung eine zentrale Rolle spielt. Manns bekannte Faszination für Wagner, dem er aufschlussreiche Essays widmete, bestimmte weitgehend seine Auffassung der Romantik, die das Morbide, das Dekadente, das Artistische betonte.¹³ Die Handlung zeigt wiederum eine unverkennbare Parallele zur Erzählung Hoffmanns, dessen Werke Mann gut bekannt waren.¹⁴ In der frühen Erzählung *Der Kleiderschrank* (1899) wird er namentlich erwähnt; die achtzehnjährige Tony Buddenbrook vertieft sich zu Hause und während der Ferien in Travemünde in Hoffmanns *Serapionsbrüder*, jene Sammlung, die *Rat Krespel* enthält; und Hoffmanns Einfluss auf den späten Roman *Doktor Faustus* (1947) ist gründlich analysiert worden.¹⁵

Mann bezeichnete *Tristan* als »eine Burleske«¹⁶ und betrachtete dessen titelgebenden Protagonisten als »eine komische Figur«, wenn auch nicht verächtlich.¹⁷ »Er ist ein Ästhet, der im Zusammenstoß mit einem Mann der praktischen Realität eine klägliche Rolle spielt; aber gegen den ordinären Klötterjahn vertritt er mit seinem skurrilen Schönheitssinn doch schließlich das höhere Prinzip.« In dieser Novelle sehen wir ein frühes Beispiel jenes Gegensatzes zwischen Geist und Wirklichkeit, der in Manns Erzählkunst fortwährend ein so unübersehbares Thema darstellt, wie etwa in den Gestalten des intellektuellen Settembrini und des majestätisch sprachunfähigen Mijnheer Peepkorn in *Der Zauberberg* (1924). Wie im späteren Roman ist der Schauplatz ein Bergsanatorium, in dem der Schriftsteller Detlev Spinell, der fast als eine Karikatur der *Décadence* des späten 19. Jahrhunderts auftritt, sich aufhält – nicht so sehr wegen der elektrischen Behandlung, der er sich unterzieht, als wegen des Empirestils des ehemaligen Schlosses. Dort sitzt er oft allein und durchblättert die Seiten des einzigen schmalen Romans, den er veröffentlicht hat. Ein Mann von stattlicher Statur am Anfang der Dreißiger, mit graumelierten dunklen Haaren, rehbraunen Augen in einem bartlosen Gesicht und großen kariösen Zähnen – demselben

Zeichen der Dekadenz, das Mann in *Buddenbrooks* so wirkungsvoll anwendete – und in einem langen schwarzen Rock modisch gekleidet, kontrastiert er scharf mit Herrn Klöterjahn, dem blauäugigen Großkaufmann vom Ostseestrand mit englischem Backenbart und englischem Kleid, der als »sein Kenner von Küche und Keller« bezeichnet wird (*T*, 222).¹⁸

Klöterjahn hat seine Frau, Gabriele, zum Sanatorium zur Behandlung gebracht. Die Schwierigkeit beim Atmen, die sich kurz nach der Geburt eines prangend gesunden Sohns entwickelte, wird von den Ärzten dauernd trivialisiert: nicht die Lungen, wird trotz des Ausspuckens von Blut immer wieder versichert, seien erkrankt sondern nur die Luftröhre (*T*, 218-219). Ihr Gebrechen wird durch ein andauerndes Husten signalisiert und durch ein leitmotivisch sich wiederholendes »kleines, seltsames Äderchen« über den Brauen, das, blassblau und kränklich, »auf eine beunruhigende Art das ganze feine Oval des Gesichts« beherrschte (*T*, 219) – nicht unähnlich der Wangenröte, die Antonies Krankheit verriet. Anders als ihr Mann – sie ist erst Anfang zwanzig – stammt die fast ätherisch schöne Gabriele aus einem Haus in Bremen mit ausgesprochen ästhetischen Neigungen und einem verwilderten Garten, der von romantisch zerfallenden Mauern umrahmt ist. Dort lebte sie, weil die Mutter früh verstorben ist, allein mit ihrem Vater und begleitete ihn als begabte Pianistin gerne, wenn er Geige spielte. Wegen ihrer Krankheit ist es Gabriele jedoch verboten worden, ihre geliebte Musik weiter zu spielen. Die Parallelen zu Hoffmanns Antonie sind auffallend.

Als Herr Klöterjahn mit seinem gedeihenden Sohn – der jetzt von einer Kinderfrau betreut wird, mit der Klöterjahn gelegentlich flirtet – in seine Heimat im Baltikum zurückkehrt, wo er ein blühendes Geschäft hat, finden sich Spinell und Gabriele gelegentlich zu Gesprächen zusammen, die zunehmend intim werden, während sich ihr gesundheitlicher Zustand mit Fieber und Appetitsverlust verschlimmert (*T*, 231). Weil Spinell sich weigert, sie als Frau Klöterjahn anzureden – er hält den Namen für »komisch und zum Verzweifeln unschön« (*T*, 232) –, bittet er sie um ihren Mädchennamen: Eckhof, einen Namen, sagt er, mit wahren kulturellen Anklängen, weil er der Name eines berühmten Schauspielers (des von Lessing geschätzten Conrad Ekhof, 1720-1778) war. Als sich nach einigen Wochen an einem Winternachmittag die meisten anderen Gäste auf eine Schlittenfahrt in die Berge begeben, überredet Spinell Gabriele, ihm auf dem Klavier im Konversationssalon vorzuspielen. Obwohl es ihr untersagt worden ist, überwältigt sie ihre Liebe zur Musik, und sie spielt zuerst einige Nocturnes von Chopin, wobei sie »einen nervösen Sinn für differenzierte Klangfarbe und eine Freude an rhythmischer Beweglichkeit« zeigt (*T*, 243). Dann untersucht Spinell die Musikblätter auf dem Drehsessel und, indem er stumm auf das Titelblatt

weist, zeigt er ihr eine besondere Partitur und blickt sie mit bleichem Gesicht und zitternden Lippen an.

Wenn auch unbenannt wird bald deutlich, dass es sich um einen Klavierauszug von Wagners *Tristan und Isolde* handelt, den Gabriele eifrig in die Hände nimmt und aufs Pult stellt. Im Laufe der folgenden vier Seiten (T, 244–247), in denen Mann seine Virtuosität zeigt, mit geschriebenen Worten den Sinn und die Wirkung von Wagners Musik wiederzugeben, spielt sie das Werk vom Vorspiel des Orchesters bis fast zum Schluss des zweiten Aktes, während Spinell mit gebeugtem Kopf und Händen zwischen den Knien neben ihr sitzt. Dann schrecken sie zusammen, als eine andere Patientin den Salon abwesend betritt und dann wieder verlässt: Wagners Brangaene? Sie erscheint nämlich genau in dem Moment, als Gabriele diejenige Passage im zweiten Akt gespielt hat – »Du Isolde, Tristan ich, nicht mehr Tristan, nicht mehr Isolde« (T, 246) –, in der Brangaene die Liebenden warnt, dass König Mark mit Melot und den anderen Höflingen herannaht. Dann spielt Gabriele den Liebestod: »Wie farblos und klar ihre Lippen waren, und wie die Schatten in den Winkeln ihrer Augen sich vertieften! Oberhalb der Braue, in ihrer durchsichtigen Stirn, trat angestrengt und beunruhigend das blaßblaue Äderchen deutlicher und deutlicher hervor« (T, 247). Gerade als sie zum Schluss kommt, hören die beiden die Schellen der zurückkehrenden Schlitten. Spinell geht im Zimmer umher, wendet sich dann um und sinkt auf die Knie, während sie sitzen bleibt und ihn mit einem unsicheren Lächeln anblickt.

An diesem Tag passiert nichts Weiteres. Als Gabriele aber zwei Tage später wieder ein bisschen Blut von sich gibt – »Oh, unbedeutend« (T, 248) – schicken die Ärzte nach Herrn Klöterjahn, der sich mit Sohn und Kinderfrau bald einfindet. Spinell, der ihn für unfähig hält, die eigene Frau wertzuschätzen, schreibt einen taktlosen Brief an Klöterjahn, in dem er ihn eines totalen Mangels an Raffinement bezichtigt – »Sie sind, mein Herr, wie ich sagte, ein plebejischer Gourmand, ein Bauer mit Geschmack« (T, 253) – und seine Verachtung unverblümt ausspricht: »Nehmen Sie das Geständnis, mein Herr, daß ich Sie hasse, Sie und Ihr Kind, wie ich das Leben selbst hasse, das gemeine, das lächerliche und dennoch triumphierende Leben, das Sie darstellen, den ewigen Gegensatz und Todfeind der Schönheit« (T, 254). Er schließt mit dem Zugeständnis, dass Klöterjahn der Stärkere von beiden sei, dem er nur eines entgegenstellen könne: »das erhabene Gewaffnen und Rachewerkzeug der Schwachen: Geist und Wort« (T, 255).

Als Klöterjahn den Brief erhält, eilt er auf Spinells Zimmer, wo er ihn zornig zur Rede stellt. Während sie heftig streiten, erscheint eine ältere Freundin Gabrieles und sagt Klöterjahn, dass er sofort kommen solle: Gabriele, die im Bett

ruhig saß und ein Stück Musik vor sich hin summt (vermutlich aus *Tristan und Isolde*?), hat unvermittelt viel Blut aufgebracht und ist dann, obwohl es nicht direkt behauptet wird, gestorben. Nachdem Klötterjahn sein Zimmer verlassen hat, betrachtet sich Spinell im Spiegel, nimmt dann ein Schlückchen Kognak und wandert hinaus auf die Kieswege des Sanatoriums, wo er zunächst zu den verhängten Fenstern von Gabrieles Zimmer hinaufblickt. Sein Spaziergang wird unterbrochen, als er die Kinderfrau mit dem jungen Klötterjahn trifft, der jauchzend ihn zu verlachen scheint. Angesichts dieser Zurschaustellung von kraftvoller Gesundheit eilt Spinell weg, »mit den gewaltsam zögernden Schritten jemandes, der verbergen will, daß er innerlich davonläuft« (T, 262).

Wir erkennen ohne weiteres Manns Manipulierung von Hoffmanns Erzählung zusammen mit seiner satirischen Inversion von Wagners Oper. Wie in *Rat Krespel* führt die von der Krankheit gezeichnete Heldin den eigenen Tod dadurch herbei, dass sie auf die Bitte eines Bewunderers hin Musik aufführt – wenn es sich hier auch um Klavierspiel und nicht um Gesang handelt –, und das, obwohl es ihr wegen ihres gesundheitlichen Zustands ausdrücklich verboten worden war. Und diese Aufführung verursacht einige Tage später ihren Tod. Manns »Burleske« der Oper ist ebenso offensichtlich. Es handelt sich allerdings um eine oberflächliche Parallele zum Verhältnis Tristan/König Marke, macht Spinell doch keineswegs den Eindruck eines tristanartigen Helden. Zwar vernarrt er sich vorübergehend in Gabriele – oder eigentlich eher in die Situation einer von ihrem Mann ungewürdigten Schönheit als in sie selber –, aber sein Tod geht dem Ihrigen nicht voraus – ja, er stirbt überhaupt nicht – und in seinem ichbezogenen Ästhetizismus ist er weitgehend unbewegt durch ihren Tod. Als brillante Synthese von zwei berühmten Werken bietet uns Manns Novelle eine kritische Rekapitulation der Romantik des 19. Jahrhunderts, die Hoffmann und Wagner zugleich motivierte.

Wie lässt sich dieses eklatante Phänomen erklären – anscheinend ein Produkt der romantischen und spätrömantischen Jahre, vor allem in Deutschland –, das nur schöne junge Frauen befällt? Einige oberflächlich ähnliche Phänomene aus der Kulturgeschichte werden manchmal erwähnt, erweisen sich aber letzten Endes nicht als nützlich, wie etwa das Motiv des »Schwanengesangs«, das in der Dichtung von Horaz zu Shakespeare und bis in die Gegenwart oft vorkommt. Denn in solchen Fällen singt sich der Schwan nicht zu Tode; stattdessen intoniert er einfach seinen eigenen Klagegesang, wie Orpheus und Ophelia, auf dem Weg zum Tod. Oder, wie Coleridge scherzte: »Swans sing before they die – ‘twere no bad thing / Did certain persons die before they sing« (*Epigram on a Volunteer Singer*). Und schließlich wissen die Naturwissenschaftler, dass Schwäne überhaupt nicht singen, nicht einmal beim Sterben.

Tod durch Tanz: Strawinsky

Bevor wir eine Erklärung vorschlagen, dürfte hier ein letztes Beispiel herangezogen werden, um noch eine weitere Dimension dieser durch Musik herbeigeführten Tode zu eröffnen: Igor Strawinskys Ballett *Le sacre du printemps* (1913). Wie jeder Ballett-Liebhaber weiß, tanzt sich im Frühlingsritual am Schluss von Strawinskys Werk, das bei seiner Premiere einen Skandal auslöste, das erwählte Mädchen zu Tode unter Begleitung einiger von des Komponisten primitivsten Rhythmen und grellsten Dissonanzen. Aber wo hatte der Komponist den Todestanz her? Denn die slawisch/slawnische Volkskunde kennt keinen solchen Akt.¹⁹ Parallelen werden manchmal herangeholt, um diesen Tod durch Tanz zu erklären: wie etwa das in der Bildkunst sowie in der Literatur weitverbreitete Phänomen der Choreomanie seit den Bacchanalien der Antike bis hin zu den tanzenden Plagen des späten Mittelalters. Die thrakischen Frauen tanzten beim Feiern ihrer Dionysischen Orgien, wie in den *Bacchae* von Euripides, aber sie tanzten sich nicht zu Tode. Auch die Tanzmanie von 1200 bis 1600, die manchmal St. Vitus oder St. Johannes dem Täufer zugeschrieben wird (weil die Manie in ihren Heiligtümern angeblich geheilt werden konnte) und die am Rhein entlang von Basel bis Utrecht weitverbreitet war, führte normalerweise nicht zum Tod.²⁰ In den in Literatur und Kunst so häufig dargestellten Formen des spätmittelalterlichen Totentanzes oder *danse macabre* sind die Teilnehmer meistens bereits tot.²¹ In den Holzschnitten des *Heidelberger Totentanzes* (1485) oder in Goethes Gedicht *Der Totentanz* kommen um Mitternacht die Toten aus ihren Gräbern hervor und tanzen eine Stunde lang, bevor sie dorthin zurückkehren. In anderen Fällen, wie in Hans Holbeins *Les Simulachres et Historiées Faces de la Mort*, führt ein Skelett eine Prozession – keinen Tanz! – lebender Menschen und Vertreter der verschiedenen Berufe und Stände, um die Lebenden mit der Idee des Todes bekannt zu machen. In seinem kulturgeschichtlich reichen Buch über Schuberts *Die Winterreise* bemerkt der britische Tenor Ian Bostridge – wobei er eine Illustration von Holbein zu Hilfe zieht –, dass der Leiermann des letzten Liedes wegen der ikonographischen Assoziation seines Instruments mit dem Tod im 16. Jahrhundert oft insgesamt als Gestalt des Todes betrachtet wurde.²²

Aber das Motiv des Todestanzes, der den Höhepunkt von Strawinskys Ballett bildet, lässt sich durch solche Beispiele auch nicht erklären. Wenn aber Strawinsky das Bild nicht aus der slawisch/slawnischen Volkskunde holte, woher dann? In seiner Autobiographie erzählt der Komponist selber, während er noch an seinem früheren Ballett *Der Feuervogel* arbeitete: «Ich sah in meiner Fantasie ein feierliches heidnisches Ritual: alte Weise, im Kreise sitzend, sahen einem jungen Mädchen zu, wie sie sich zu Tode tanzte. Sie opferten sie, um den Gott

des Frühlings günstig zu stimmen.«²³ Es liegt näher anzunehmen, dass er das Motiv von Hoffmann, oder Wagner, oder sogar aus der Novelle Thomas Manns hernahm, den er später persönlich kennenlernte. Als Komponist war Strawinsky selbstverständlich mit Wagners Oper und mit der Musik der deutschen Romantik bestens bekannt. Und die Parallele zwischen den animierten Puppen in seinem Ballett *Petruschka* und denen in Hoffmanns Erzählung *Der Sandmann* (die ja auch in Offenbachs *Les Contes d'Hoffmann* musikalisiert wird) ist oft bemerkt worden. (Hoffmanns Werke waren in der russischen Literatur des 19. Jahrhunderts enorm populär und einflussreich,²⁴ und in Strawinskys Sankt Petersburg waren seine Erzählungen so gut bekannt, dass der Begriff »Petersburger Hoffmanniade« geprägt wurde, um groteskes oder exzentrisches Benehmen zu charakterisieren.²⁵) Die Möglichkeit sollte auch erwogen werden, dass Strawinsky die tanzenden Schuhe aus Hans Christian Andersens Märchen *Die roten Schuhe* (*De rode sko*, 1845) kannte.²⁶

Musik und Teufel im Mittelalter und in der Romantik

Wir kommen der Sache näher, meine ich, wenn wir das Motiv als Erscheinung der bekannten romantischen Beschäftigung mit dem Tod betrachten – was Gordon Craig in seinen Seiten über das Thema deren »mortuary obsession« nannte²⁷ –, die von Novalis' *Hymnen an die Nacht* (1801) über Schuberts Gesangzyklen und Wagners Opern bis hin zu Mahlers *Kindertotenliedern* dauerte. Gegen Ende des Jahrhunderts, als Mann seine Novelle schrieb, ist der morbide Aspekt der Romantik vorherrschend geworden, wie man aus solchen Beispielen wie Huysmans' Romanen oder Villiers de l'Isle Adams *Axël* erkennt.

Die romantische Todesbesessenheit wurde durch die romantische Faszination am Mittelalter gefördert, denn diese erweckte ein neues Bewusstsein der oft diabolischen Assoziationen mit der Musik, die jene Jahrhunderte kennzeichneten, wie Reinhold Hammerstein überzeugend demonstriert hat. So wurde vor allem der musikalische Tritonus – das sogenannte »Teufelsintervall«, das drei diatonische Ganztöne umfasst (wie etwa in der C-Dur-Tonleiter den Abstand zwischen f und h) – von theologisch gesinnten Theoretikern vom 9. bis zum 16. Jahrhundert als *diabolus in musica* streng verboten. Ausgerechnet deswegen wurde dieser Tritonus von Komponisten des 19. Jahrhunderts wieder aufgenommen, und zwar immer dann, wenn sie teuflische Anklänge erwecken wollten: zum Beispiel in den Gefängniszenen von Beethovens *Fidelio*, beim Auftritt des satanischen Samiel in Webers *Der Freischütz* oder in Liszts *Mephisto Walzern*.²⁸ Als Komponisten waren sich Hoffmann und Wagner dieser teuflischen Assoziationen völlig bewusst.

Wir erkennen diesen infernaln Einfluss in Hoffmanns Erzählung deutlich, wenn Krespel beim Reden über einen neuen Komponisten »mit seiner leise singenden Stimme« sagt: »Wollt' ich doch, daß der schwarzgefederte Satan den verruchten Tonverdreher zehntausend Millionen Klafter tief in den Abgrund der Hölle schlüge!« (RK, 43). An einer anderen Stelle merkt der Erzähler, dass Krespel, »sobald ich das Gespräch auf Musik, insbesondere auf Gesang lenkte, mit seinem diabolisch lächelnden Gesicht und seinem widrig singenden Tone einfiel, etwas Heterogenes, mehrenteils Gemeines, auf die Bahn bringend« (RK, 50). Als der Erzähler bei einer anderen Gelegenheit unschuldig den Wunsch ausdrückt, Antonie singen zu hören, ergreift Krespel seine Hand und sagt, es würde »gegen alle guten Sitten anstoßen, wenn ich laut und lebhaft den Wunsch äußerte, daß Ihnen hier auf der Stelle gleich der höllische Satan mit glühenden Krallenfäusten sanft das Genick abstieße« (RK, 51). Hoffmann schreibt sogar Krespels Frau, Angela, einen satanischen Aspekt zu, indem er sagt, dass bei ihrer Tochter Antonie »die häßliche Kehrseite ganz fehlte. Es gab kein zweideutig Pferdefüßchen« (RK, 60) – das heißt, das Zeichen, das oft (wie in Goethes *Faust*, 2490) dem Satan zugeschrieben wird und das das erhitzte Temperament von Antonies Mutter charakterisierte. Mit anderen Worten: der Text zeigt deutlich, dass Hoffmann mit den satanischen Assoziationen völlig bekannt war, die im Mittelalter der Musik zugeschrieben und durch den Tritonus exemplifiziert wurden. Aber anstatt *diabolus* lauert jetzt *mors in musica*. Antonie stirbt unmittelbar als Folge ihrer musikalischen Tätigkeit.

Wagners romantische Auffassung der Musik und des Mittelalters umfasst, wie wir sahen, den Tod. Bereits im zweiten Takt des Vorspiels von *Tristan und Isolde* ertönt ein leitmotivischer Akkord (f-h-dis-gis), der berühmte »Tristan Akkord«, dem der Tritonus der beiden ersten Noten das Geheimnisvolle verleiht und der zusammen mit seiner Auflösung im dritten Takt den Tod und zugleich die Erlösung des Schlusses vorwegnimmt.²⁹

In Manns *Tristan* finden wir keine spezifische Assoziation zwischen Musik und Satan – eine Assoziation, die sonst in seinem (Euvre thematisch durchdringend ist, besonders in seinem späten Roman *Doktor Faustus* (1947) und die Mann zweifellos aus Hoffmanns Erzählung und aus seiner morbiden Auffassung der Romantik bekannt war. Aber die Erscheinung des ominösen blauen Äderchens auf Gabrieles Brauen, wann immer Musik erwähnt wird, deutet deutlich auf den Tod hin, wenn nicht auf den Teufel. Wir dürfen wohl auch an den fast gleichzeitigen Roman *Buddenbrooks* (1900) erinnern, wo Gerda Buddenbrook, »eine leidenschaftliche Verehrerin der neuen Musik«, ihren Begleiter und den Musiklehrer ihres Sohns Hanno beauftragt, den »Liebestod« für Klavier und Violine zu bearbeiten, während ihr Mann, gänzlich unmusikalisch wie alle andere

Buddenbrooks, die Musik als »diese feindselige Macht« betrachtet, die ihn »zu einem Fremden in seinem eigenen Hause« macht.³⁰

In allen drei Werken ist es letzten Endes der Akt der musikalischen Aufführung – ob Singen oder Klavierspielen von todbringenden Melodien –, der den Tod der schönen jungen Protagonistin verursacht. Und es ist sicher kein Zufall, dass in Strawinskys Ballett die Partitur Dissonanzen und Rhythmen bringt, die höllische Mächte suggerieren, während die Erwählte ihren Weg zu einem Tode tanzt, der durch den Schlussakkord, der in einem Tritonus (d-gis) gipfelt, unterstrichen wird. Musik, scheint es, ist nicht nur fähig, die wilden Tiere zu besänftigen, wie wir aus der Legende von Orpheus erfahren; sie besitzt auch die Macht, das empfindsame Herz beziehungsweise die anfälligen Lungen zu zerstören.

Diese literarische Übernahme der mittelalterlichen Assoziationen von Musik und Tod, die in den Erzählungen Hoffmanns und Manns, im Libretto von Wagners Oper, in der von Strawinsky fantasierten Handlung seines Balletts und nicht zuletzt in dem bei beiden Komponisten vorkommenden Tritonus auffällig ist, bietet ein weiteres Zeugnis für das seit Jahrhunderten so fruchtbare wechselseitige Verhältnis zwischen den beiden Künsten, das von Text und Form (wie am Anfang bemerkt) bis hin zu Motiven und sogar Akkorden reicht. Solche musikalischen Formen und Assoziationen zu erkennen, ist für unser Verständnis des dichterischen Werkes genauso aufschlussreich, wie etwa ein Zitat oder sonst eine rein intertextuelle Beziehung herauszufinden.

Anmerkungen

- 1 Harold A. Basilius, *Thomas Mann's Use of Musical Structure and Techniques in »Tonio Kröger«*, in: *Germanic Review*, 19 (1944), 248–308; and Theodore Ziolkowski, *Hermann Hesse's »Steppenwolf«; A Sonata in Prose*, in: *Modern Languages Quarterly*, 19 (1958), 115–133.
- 2 Theodore Ziolkowski, *Literary Variations on Bach's Goldberg*, in: *Modern Language Review*, 105 (2010), 625–640.
- 3 Theodore Ziolkowski, *Leverkühn's Compositions and Their Musical Realizations*, in: *Modern Language Review*, 107 (2012), 175–187.
- 4 Vgl. Kathi Meyer-Baer, *Music of the Spheres and the Dance of Death. Studies in Musical Iconology*, Princeton 1970, 224–241.
- 5 E.T.A. Hoffmann, *Rat Krespel*, in: ders.; *Poetische Werke*, 6 Bde., Berlin 1958, Bd. 3, 39–65, hier 61, im Folgenden zitiert mit der Sigle *RK*.
- 6 In Offenbachs Oper wird die Szene geändert: Der böse Dr. Miracle ist der Verführer; er lässt Antonie sich einbilden, dass ihre verstorbene Mutter auftritt (in einigen Inszenierungen aus einem Porträt an der Wand) und mit ihrer Tochter ermutigend mitsingt, bis Antonie tot umfällt.
- 7 Volker Mertens, *Wagner's Middle Ages*, in: Ulrich Müller, Peter Wapnewski (Hg.),

- Wagner Handbook*. Cambridge/USA 1992, 236–268, bes. 239–240. Zu Wagners Vorliebe für Hoffmann vgl. im selben Band *passim*.
- 8 Richard Wagner, *The Authentic Librettos of the Wagner Operas*, New York 1938, 347.
 - 9 Rüdiger Görner, *Das parfümierte Wort. Die fünf Sinne in literarischer Theorie und Praxis*, Freiburg im Breisgau 2014, 171–172.
 - 10 Richard Wagner, *Gesammelte Schriften*, 14 Bde., hg. von Julius Kapp, Leipzig 1914, Bd. 9, 61–63.
 - 11 Hartmut Reinhardt, *Wagner und Schopenhauer*, in: *Wagner Handbook*, 287–296, bes. 290–292.
 - 12 Arthur Groos, *Appropriations in Wagner's »Tristan« Libretto*, in: Arthur Groos, Roger Parker (Hg.), *Reading Opera*, Princeton/USA 1988, 12–33, bes. 24–25.
 - 13 Hermann Kurzke, *Thomas Mann: Epoche. Werk. Wirkung*, München 2010, 185.
 - 14 Diese Beziehung wird in den Mann-Studien weniger hervorgehoben; siehe aber Lida Kirchberger, *Thomas Mann's »Tristan«*, in: *Germanic Review*, 36 (1961), 182–197. Kirchberger diskutiert die Hoffmann-Parallelen, lässt aber die Gründe unerwähnt, die der romantischen Verbindung von Musik und Tod unterliegen.
 - 15 Dagmar von Gersdorff, *Thomas Mann und E.T.A. Hoffmann. Die Funktion des Künstlers und der Kunst in den Romanen »Doktor Faustus« und »Lebens-Ansichten des Katers Murr«*, Frankfurt/Main 1979.
 - 16 In einem Brief vom 13.02.1910 an den Bruder Heinrich, in: Hans Wysling (Hg.), *Thomas Mann. Teil 1: 1889-1917 (= Dichter über ihre Dichtungen, Bd. 14/1)*, Frankfurt/Main 1975, 171.
 - 17 Brief vom 24.03.1953 an Norbert Jobst; ebd., 173–174.
 - 18 Thomas Mann, *Tristan*, in: ders., *Gesammelte Werke in zwölf Bänden*, Frankfurt/Main, 1960, Bd. 8, 216–262, im Folgenden zitiert mit der Sigle T.
 - 19 Heinrich Heine erzählt in seinen *Elementargeistern (1837)* kurz die Sage der »Willis«: Bräute, die, weil sie vor der Heirat starben, nicht ruhig in den Gräbern liegen können; sie kommen um Mitternacht hervor und tanzen auf den Landesstraßen. Wenn sie einem unglücklichen jungen Mann begegnen, umarmen sie ihn und tanzen mit ihm, bis er tot hinfällt. Heine nennt die Sage österreichisch, aber sie ist vermutlich südslawisch oder magyarisches und war ihm aus Therese von Artners Gedicht *Der Willi-Tanz: Eine slawische Volkssage* (im *Taschenbuch für vaterländische Geschichte* 3, Wien 1822) oder aus Johann Graf Mailäths *Magyarische Sagen und Mährchen*, Brunn 1825, 1–11, bekannt. Es ist unwahrscheinlich, dass Strawinsky diese Quellen gekannt hat, die sich jedenfalls von seiner Erzählung von der Erwählten, die sich zu Tode tanzt, scharf unterscheiden.
 - 20 John Waller, *A Time to Dance, a Time to Die. The Extraordinary Story of the Dancing Plague of 1518*, Thriplow-Cambridge 2008, bes. 1–16. Die berühmte, in Straßburg initiierte Tanzepidemie von 1518 begann laut Paracelsus und andern zeitgenössischen Augenzeugen, als eine gewisse Frau Troffea auf die Straße hinaustrat und wild zu tanzen anfang – ohne Musik oder jede offensichtliche Freude. Sie tanzte einige Stunden ohne Unterlass, bis sie zusammenbrach; begann dann einige Stunden später noch einmal und machte noch einige Tage weiter auf blutigen Füßen. Obwohl Frau Troffea bald zum Heiligtum von St. Vitus im nahen Gebirge gebracht wurde, wurden andere von ihrer Begeisterung infiziert und setzten ihren wilden Tanz noch wochenlang fort. Auch wenn einige wegen Hitze und Erschöpfung tot umfielen, so tanzten sich die meisten doch nicht zu Tode: Der Tod war eher ein zufälliges Nebenprodukt des Tanzes, der von einigen höllischen Dämonen zugeschrieben wurden und von anderen der himmlischen Strafe.

- 21 Siehe Meyer-Baer, *Music of the Spheres and the Dance of Death*, 291–312 und Reinhold Hammerstein, *Diabolus in Musica. Studien zur Ikonographie der Musik im Mittelalter*, Bern 1974.
- 22 Ian Bostridge, *Schubert's Winter Journey: Anatomy of an Obsession*, New York 2015, 481.
- 23 Igor Stravinsky, *Autobiography* (1936), London 1975, 31.
- 24 Norman W. Ingham, *E.T.A. Hoffmann's Reception in Russia*, Würzburg 1974
- 25 Solomon Vokov, *St. Petersburg. A Cultural History*, New York 2010, 264.
- 26 Es soll erwähnt werden, dass Jessica Duchens Roman *Rites of Spring* (2006) eine junge Tänzerin und leidenschaftliche Umweltschützerin präsentiert, die von Strawinskys Ballett besessen wird. In einer fiebrigen Vision erscheint ihr der Prinz der Erde und sagt, es sei ihr Schicksal, sich aufzuopfern, um die Schuld wiedergutzumachen, mit der ihre Spezies der Erde verpflichtet sei – eine Vorstellung, die über die slawisch/slawnische Volkskunde und Strawinsky weit hinausgeht. Im Roman – anders als bei Strawinsky – erholt sich die Frau allerdings und verzichtet auf den Tanz.
- 27 Gordon Craig, *The Germans*, New York 1982, 193–197, hier 196.
- 28 Hammerstein, *Diabolus in Musica*, 7–11.
- 29 Oswald Spengler, *Untergang des Abendlandes* (1918), München 1963, erblickt in *Tristan und Isolde* »die letzte der faustischen Künste« (374), wobei er die Öffnungstöne des Vorspiels folgenderweise charakterisiert: »Aus farbigen Strichen und Flecken eine Welt im Raume hervorzuzaubern, das war die letzte, sublimste Kunst der Impressionisten. Wagner leistet das mit drei Takten, in denen sich eine ganze Welt von Seele zusammendrängt.« (376).
- 30 Mann, *Gesammelte Werke*, Bd. 1, 508.

Kai Hammermeister
Faust – Nietzsche – Dusapin
Zyklus - Gegenzyklus

Der romantische Liedzyklus ist keiner, denn sein Held kehrt nicht zurück. Ausfahrt, Abenteuer und Wiederkunft, das ist das Modell, das das zyklische Denken der musikalischen Klassik strukturiert. Da geht es als Exposition, Durchführung und Coda in die Logik der Komposition ein. Wenn der romantische Held sich hingegen in die Welt begibt, neugierig, sehnsüchtig oder ausgetrieben aus dem nicht länger Erträglichen, so riegelt er das Heimische ab und treibt von nun an im Anderswo. Adornos Charakterisierung der romantischen Musik als Triumph der Variation über das Thema transponiert dieses Narrativ ins Strukturelle der Form, der nun im Sonatenhauptsatz das finale Glied amputiert wird.

Noch bevor die Expressionisten sich des O-Mensch-Pathos von Nietzsches vielleicht bekanntestem Gedicht bemächtigten, hatte es schon ein Komponist für sich entdeckt. Im langsamen 4. Satz von Mahlers 3. Symphonie sträubt sich der *misterioso* vorzutragende Text gegen den vom Kinderchor gesungenen des darauffolgenden Satzes und produziert einen der Mahler'schen Brüche, die für den Hörer entweder eine neurotische Entgleisung oder eine lustvolle Reibungsfläche darstellen. Die Lektion der Mitternacht, die Dunkel über Tageslicht stellt und damit zum Ewigkeitsbezug führt, scheint nicht allzu weit entfernt von den Hymnen des Novalis, und in der Reihung Dunkel-Lust-Ewigkeit sind auch Tristan und Isolde nicht allzu fern.

Pascal Dusapin, geboren 1955, hat in Paris bei Xenakis studiert und ist anfänglich fasziniert von dessen, letztlich wohl von Edgar Varèse ausgehenden, Operationen mit Klangmassen, die er aber spätestens in den 1990er Jahren für deutlich filigranere Strukturen, die oftmals von Mikrotonalität geprägt sind, aufgibt. In seinen Kompositionen, die auf Textvorlagen zurückgreifen, lässt Dusapin sich wiederholt von der deutschen literarischen Tradition inspirieren. Eines seiner drei jeweils als Requiem bezeichneten Chorwerke aus den Jahren 1992–97 vertont acht mittelhochdeutsche Gedichte von Meister Eckhardt, wobei die sparsame Expansivität des Klangmaterials der intensiven Gottsuche des Mystikers nicht völlig gerecht zu werden scheint. Sehr viel erfolgreichere Synergien dagegen finden sich in der Faust-Oper aus dem Jahr 2006 und im Nietzsche-Zyklus von 2010.

Der Bariton Georg Nigl, mit dem Dusapin bereits in zwei seiner Opernproduktionen zusammengearbeitet hatte (*Faustus*, *The Last Night* im Jahr 2006 und *Passion* im Jahr 2008), bat in der Folge den Komponisten, ihm einige Gedichte Nietzsches zu vertonen, damit er sie in sein Rezital-Programm aufnehmen könne. Dusapin wandelte diesen Auftrag jedoch schnell in die Komposition eines abendfüllenden Gedichtzyklus um, der ganz auf Nietzsche-Texten basierte. Das Pariser Théâtre des Bouffes du Nord kam an Bord und so wurde aus dem Zyklus ein vom Komponisten inszeniertes szenisches Rezital, das theatralische Elemente einband. 2012 spielte Georg Nigl zusammen mit der Pianistin Vanessa Wagner die Komposition für das *col legno*-Label auf einer beachtenswerten CD ein.

Wie weit ist es vom Nietzsche-Gedicht zum Nietzsche-Lied? Und vom Lied zum Liedzyklus? Hört man auf Stefan George, dann trennt eine Mauer Nietzsches Sprache von derjenigen der Musik. George zufolge ist Nietzsche der *Donnerer* (mit ungewöhnlicher Majuskel) wohl ein *Zeus tonans*, aber einer, der es nur dazu bringt, »aufzuschreien im schmerz der einsamkeit«. Der, der nur »sagt«, verharrt in Isolation. Wenn das Wort nicht durch die Musik die Kraft zur Vereinigung erhält, bleibt es reiner Leidensausdruck. Nur als ein Hymnus im Kreis Gleichgesinnter kann das Wort wirken und als solches ist es bereits Gesang. Nietzsches isoliertes Wort hingegen ist letztlich tonlos. »Und wenn die strenge und gequälte stimme / Dann wie ein loblied tönt in blaue nacht / Und helle flut - so klagt: sie hätte singen / Nicht reden sollen diese neue seele!«¹

Zeitgenössische Komponisten widersprechen dem. Wolfgang Rihm hat wiederholt auf Nietzsche zurückgegriffen. Seine Oper *Dionysos* aus dem Jahr 2010 basiert ganz auf den eponymen Dithyramben. 2001 hatte er bereits sechs Nietzsche-Gedichte für Bariton und Piano komponiert, die im darauffolgenden Jahr Premiere hatten. Und schon 1986/7 hatte er einen kurzen Text mit dem Titel *Nietzsche vertonen* geschrieben. Er beginnt: »Selbstverständlich kann man Nietzsche nicht »vertonen«. Man kann überhaupt nichts *vertonen*, am wenigsten Nietzsche.« Ein Text wird, so Rihm, nicht vertont, weil er nicht Ton wird. Es handelt sich nicht um eine Metamorphose, sondern um ein Anstiften zu einer Klangfolge, die zum Text hinzukommt. »Es ist vielmehr so: daß der Text dadurch, daß er Musik hervorzubringen hilft, in diese eingeht. Beide wären auch ohne einander, bilden aber so, wie sie zusammen sind, eine neue Qualität von Text.« Nietzsches Texte sind für Rihm jedoch bereits eminent musikalisch. Ganz anders als George hört er sie als Gesang, nicht als Rede. »Nietzsche vertonen ist wie in einen Klangzusammenhang hineinsingen, in bereits bestehenden Gesang Stimme einlassen.«²

Für Dusapin ist die vertonte Gedichtfolge Nietzsches ein Zyklus und ein

Spaziergang: »Der Zyklus *O Mensch!* ist auf 27 Stücke ausgelegt [tatsächlich sind es inklusive der Zwischenspiele nur 23], darunter vier Interludien für Klavier solo. *O Mensch!* ist eine Promenade, auf der so unterschiedliche Themen herumziehen wie die Menschheit, die Höhen, die Nacht, der Tod, die Verzweiflung, die Liebe, das Geheimnis, Richard Wagner, die Natur, die fröhliche Wissenschaft, das Fass des Diogenes, der Ruhm, der Mond.«³ Was sich zuerst wie planlos romantisches Vagabundieren ausnimmt, unterliegt aber bei genauerem Hinsehen einem Programm der Anordnung, das die einzelnen Texte einer Logik des Fortschritts unterwirft. Was Dusapin inszeniert, ist der Bildungsweg Nietzsches vom moribunden romantischen Künstler zum lebensbejahenden Advokaten seiner selbst und des Übermenschen. Dieser Entwicklungsgang bestimmt jedoch nicht nur die Reihung der Gedichte, sondern die Logik der Komposition selbst.

Zu Beginn des Zyklus glaubt man sich auf einer neuerlichen *Winterreise*. Dem Eröffnungslied »Oh Mensch!« mit seiner textlichen Verwebung von Dunkel, Lust und Ewigkeitssehnsucht und einer musikalischen Setzung, die an die Weissagung der Erda gemahnt, folgt nach zwei kurzen Gedichtbruchstücken das narrative Stück »Der Wanderer«, in dem ein nächtlicher Vagabund sich von der in einem sprechenden Vogel personifizierten Natur angelockt findet – einzelne hohe, silberne Töne perlen dahin –, nur um harsch zurückgewiesen zu werden. Gesellschaft und Natur affirmieren gleichermaßen die Außenseiterrolle dessen, der ohnehin seinen Weg verloren hat: »Er schreitet zu und steht nicht still, / Weiß nicht, wohin sein Weg noch will.« Orientalisch anmutende Intervalle unterstreichen den Eindruck des Fremdseins, und diese Verlorenheit scheint sich noch zu steigern, wenn die Natur sich im darauffolgenden Lied ganz in sich zurückzieht: »Die Welt ward stumm ...«. Klavier und Gesangsstimme trennen sich, das Instrument setzt erst ein, nachdem der Text abgesungen ist. Es findet keine Interaktion mehr statt, der Tiefpunkt der Isolation ist erreicht. Aber schon deutet sich im nächsten Lied ein Wandel an und die vermeintliche Todessehnsucht entlarvt sich als simple Müdigkeit: »Meine Stimme klang böse; / aber bloß Schnarchen / und Schnaufen / war's, der Gesang eines Müden; / kein Willkomm dem Tode, / keine Grabes-Lockung.« Gänzlich ist der romantische Flirt mit der Nachtseite zwar noch nicht aufgegeben, denn auch im darauffolgenden Liedtext wird noch einmal das Glück mit dem Tod verquickt (»Heiterkeit, güldene, komm! / du des Todes / heimlichster süßester Vorgenuss!«), wie denn auch die Wiederholung der Eröffnungssakkordfolge mehr an ein Klagelied erinnert, an die kreisende Obsession einer Trauer, die zur Melancholie wird. Aber dann setzt unter der Überschrift »Was geschieht?« eine Veränderung ein. Noch sind Ursache und Richtung des Umbruchs unbekannt

und es manifestiert sich lediglich eine neue Energie: »Was geschieht? fällt das Meer? / Nein, mein Land wächst! / eine neue Glut hebt es empor!« Mit völliger Überzeugung aber wird diese Position noch nicht behauptet, denn die beiden Silben des »empor« begleitet auf dem Klavier ein fallendes Intervall, das erst beim zweiten Textdurchgang annähernd korrigiert wird, so dass Wortgehalt und musikalische Bewegung einander nicht mehr widersprechen. Das folgende Stück bringt jedoch weitere Klarheit bezüglich der Orientierung und des eigenen Platzes im Leben: »Auf Höhen bin ich heimisch, / nach Höhen verlangt mich nicht. / Ich hebe die Augen nicht empor; / ein Niederschauender bin ich, / Einer, der segnen muss: / alle Segnenden schauen nieder ...«. Dass mit dieser triumphalen Selbstsituierung noch nicht das letzte Entwicklungsstadium erreicht ist, gibt sich jedoch in der Ironie zu erkennen, mit der Dusapin diesen höhenzelebrierenden Text in die tieferen Lagen der Baritonstimme verlegt. Und so überraschen auch die folgenden retardierenden Momente nicht, denn die erreichte Höhe ist noch zu sehr Selbstgenuss: »Ein Hunger wächst aus meiner / Schönheit: wehetun möchte ich / denen, welchen ich leuchte, be- / rauben möchte ich meine Beschenk- / ten: also hungere ich nach Bosheit.« Es ist die Sprache selbst, die so abgenutzt ist, dass sie das Leben verunmöglicht: »Pfu! allen hässlichen Gewerben, / An denen Wort und Wörter sterben!« Eine neue Entschiedenheit charakterisiert jetzt allerdings das Tempo; die Absurdität gängigen Sprachgebrauchs wird mittels der Kopfstimme karikiert. Solcherlei entstellte Sprache wird im Lied »Desperat« mit seinen hämmernden Akkorden noch einmal zur Todeslockung – »Ich stürbe gerne.« –, aber der Entschluss, sich von Tradition und Büchern zu befreien, bringt schließlich nach einem letzten Zwischenspiel voller Entschiedenheit und Energie stabile Selbstaffirmation, forsch und forte mit einem Staccato, das den Willen zum Fortschreiten antreibt: »Das ist kein Buch: was liegt an Büchern! / [L.] / Dies ist ein Wille, dies ist ein Versprechen, / Dies ist ein letztes Brücken-Zerbrechen, / Dies ist ein Meerwind, ein Anker-Lichten, / Ein Räderbrausen, ein Steuer-Richten, / Es brüllt die Kanone, weiß dampft ihr Feuer, / Es lacht das Meer, das Ungeheuer!« Im finalen Lied des Zyklus ist dann die eigene Stimme gefunden: »rede groß, meine entzückte Weisheit!«; und ein Gefühl triumphalen Beheimatetseins beschließt die Reise: »Ich sehe ein Zeichen-, / aus fernsten Fernen / sinkt langsam funkelnd ein Sternbild gegen mich...« Das Klavierostinato, beharrlich und unbeugsam, wird dann zum Schluss wie zur Belohnung für die Anstrengung von funkelnden Einzeltönen in den hohen Lagen überglänzt.

Was zuerst daherkommt wie ein Aufstieg in die Höhen der Selbstermächtigung, schlussendlich abgesegnet von kosmisch lächelndem Sternengefunkel, verliert jedoch seinen linearen und progressiven Charakter, wenn man eine weitere

Eigenheit des Zyklus schärfer ins Auge fasst. Die Gedichtfolge wird nämlich nicht nur von vier Klavierinterludien unterbrochen, sondern drei der dreiundzwanzig Stücke vertonen den exakt identischen Text, nämlich eines der sogenannten Bruchstücke der Dionysos-Dithyramben. Lieder 3, 9 und 18 basieren alle auf dem Zweizeiler »Ist für solchen Ehrgeiz / diese Erde nicht zu klein?«. Es mag scheinen, als ob diese Wiederholung lediglich die bis zur Selbstvergottung sich erhebende Autoaffirmation des nietzscheanischen Subjekts unterstreichen soll, aber ganz unabhängig vom Inhalt dieses Distichons betont die Repetition selbst einen anderen Aspekt. Nietzsches Modell der Entwicklung befreit sich nämlich von den Vorgaben eines Entwicklungsromans ebenso wie von der hegelianischen Metaphysik, bei der der Weltgeist stets körperlos sein *telos* im Denken des absoluten Idealismus findet. Stattdessen setzt dieses Modell das Zirkuläre neuerlich in sein Recht ein. In Nietzsches *Also sprach Zarathustra* heißt es im Abschnitt »Der Wanderer« unter der Kapitelüberschrift »Vom Gesicht und Räthsel 2«: »Muss nicht, was laufen kann von allen Dingen, schon einmal diese Gasse gelaufen sein? Muss nicht, was geschehen kann von allen Dingen, schon einmal geschehn, gethan, vorübergelaufen sein? ... – müssen wir nicht Alle schon dagewesen sein? – und wiederkommen und in jener anderen Gasse laufen, hinaus, vor uns, in dieser langen schaurigen Gasse – müssen wir nicht ewig wiederkommen?–«¹ Zarathustra will einerseits den »höheren Menschen«, eine Hinaufentwicklung und Überwindung der gegenwärtigen Existenz, andererseits ist er der »Lehrer der ewigen Wiederkehr«. Dusapins Gedichtzyklus trägt beiden Aspekten Rechnung, er zelebriert die Selbstaffirmation des Subjekts, das sich aus romantischer Todesverfallenheit befreit, ohne in die Falle metaphysischer Teleologie zu fallen. Die Gedichtanordnung des Komponisten impliziert eine Entwicklung, der die Überwindung der Romantik zugrunde liegt, aber sein Kunstgriff der wiederholten Vertonung des identischen Textes biegt die aufsteigende Gerade wieder zum Kreis. Der vermeintlich echte romantische Liedzyklus ist keiner, aber Dusapins postromantischer Zyklus ist als Gegenzyklus ein veritabler.

Nihilistischer Anfang

Der erlöste Faust blieb nur wenige Jahrzehnte auf der historischen Bühne. In den meisten Fällen seiner wiederholten fiktiven Existenz, die seit etwa einem halben Millennium andauert, wird ihm Verdammnis zuteil. Letztlich waren es nur einige Stürmer und Dränger und der alte Goethe, die ihn als Heros verehrten oder zumindest Gnade vor Recht ergehen lassen wollten und ihn daher in den Himmel aufsteigen ließen. Das 20. Jahrhundert aber wird

schon früh irre am Eroberungs- und Herrschaftswahn der Faust-Figur. Oswald Spengler, für den Faust den Geist der westlichen Welt personifiziert, bedauert das und sieht im Untergang von Faust denjenigen seiner Kultur gespiegelt. Andere Künstler verabschieden den Mythos mit weniger Wehmut. Ferruccio Busoni hatte bereits in seiner Oper aus den Jahren 1916–24 den Protagonisten ins Höllenfeuer geschickt. Und Thomas Mann lässt seinen Tonsetzer Adrian Leverkühn, diese Kunstschöpfung, die sich großzügig bei den Biographien von Nietzsche, Gustav Mahler und Arnold Schönberg bedient, in strafenden Wahnsinn verfallen. Goethes Drama hält nur wenig Reiz zur Vertonung im 20. Jahrhundert bereit. Zwar hielt Goethe selbst den Stoff äußerst geeignet für die Opernbühne und hätte sich Mozart als idealen Komponisten gewünscht, aber da der schon gestorben war, kam ihm als zweitbesten Meyerbeer in den Sinn. Dass wir stattdessen die Faust-Szenen Schumanns haben, ist wohl geschichtliches Glück; ob gleiches für Gounods Adaption gesagt werden kann, ist strittig. Aber wer im Jahrhundert nach Goethe den Faust vertont oder neu schreibt, greift auf andere Quellen zurück, wie etwa Thomas Mann auf das Volksbuch.

»Adders and serpents!« Die ersten Worte von Dusapins englischsprachigem Faust verweisen sogleich auf Christopher Marlowe. In dessen Drama sind Fausts letzte Worte: »My God, my God! Look not so fierce on me! / Adders and serpents, let me breathe awhile! Ugly Hell, gape not! Come not Lucifer! / I'll burn my books! -- O Mephostophilis!«⁵ Dusapin macht Fausts letzte Worte bei Marlowe zu seinen ersten. Sind wir über das Ende schon hinaus? Ist es die letzte Nacht des Faustus oder der Beginn der ewigen Nacht? Die Zeit scheint sich zu krümmen. Auf Fausts Drängen antwortet Mephisto ihm: »What is time?-- I do not know.-- The past is not yet.« Und der Engel stottert im höchsten Sopran, zu Beginn der Oper genau wie an deren Ende: »You must be born again!« Dusapin selbst wendet sich zurück zum Anfang des Faustmythos, um seine Version für das 21. Jahrhundert zu komponieren. Das deutsche Volksbuch vom Doktor Faustus von 1587 wurde nämlich schon wenige Jahre später ins Englische übersetzt und diente Marlowe als Grundlage für sein Bühnenwerk. Aber Dusapin beschränkt sich in seinem Libretto nicht auf den Text des Renaissancedichters, wenn dieser auch die wichtigste Orientierung bietet. Er selbst kommentiert: »The libretto for the opera was originally built on ideas and quotations from Faustus by Marlowe, but this changed in the early stages. Dante, Saint Augustine, the Bible, William Blake, William Shakespeare, John Clare, Gustave Flaubert, Hölderlin, Gérard de Nerval, Caligula, Al Capone, Melville's Bartleby, Samuel Beckett, Olivier Cadiot and many others provide the scaffolding for a text where the dramatic impetus emerged from a pendulum-like movement, back and forth between literary allegories and the constraints

of musical composition.«⁶ Ungeachtet dieser Zersplitterung des Textes in ein postmodernes Zitatenspiel bleiben als wesentliche Momente des Librettos die Rückwendung zum protestantisch gefärbten Verdammungsende und eine Betonung faustischen Wissensdurstes, die weit über Volksbuch und Marlowe hinausgehen. Über Fausts Verdammnis wird noch zu sprechen sein. Vorher jedoch sticht ins Auge, wie sehr Dusapin eine Verwebung von Lichtmetaphorik und Forschungswissen inszeniert, die letztlich erst aus der Aufklärung hervorgeht. Wiederholt wendet Faustus sich an Mephisto und verlangt: »Now tell me who created the world!«, um noch öfter in ein kindisch-repetitives vom Orchestererescendo begleitetes »Tell me-tell me-tell me-tell me!« zu verfallen. Der genervte Mephisto antwortet mit Melville: »I would prefer not to.« Faust glaubt tatsächlich, dass es ein besonderes Wissen zu entdecken gibt, »a mystery of light, absolute light«, das der Teufel der Menschheit gestohlen hat. Aber wenn das Wissen gerechterweise allen Menschen zukommt, dann ist es auch für Faustus: »for me-me-me-me-me!«, jubelt er, und das Orchester spielt dazu ironisierend andalusische Tanzrhythmen, die den Akademiker zum tanzenden Narren machen. Was das Orchester ihm deutlichst zu verstehen gibt, kommt jedoch nicht an, und wenn weitere Figuren auf der Bühne erscheinen, löchert Faust auch sie mit Fragen. »Will you tell me your secrets?« wird beantwortet mit »I have no secrets«, und das letzte verzweifelte »Is there no one to ask?«, das bereits im Schweigen des Orchesters seine Antwort hat, wird dem orchestertauben Faustus explizit übersetzt: »There is nothing«. Zum Ausklang melden sich noch einmal eine Violine und ein Bass, die einander in langezogenen Tönen zuklagen.

Dusapin büsst Marlowe in doppelter Hinsicht gegen den Strich. Zuerst einmal nimmt er den Wissensdurst des Faustus sehr viel ernster als der Elisabethaner. Dessen Protagonist war nämlich letztlich von Vergnügungssucht und Machtstreben mehr motiviert als vom akademischen Forschungseifer. »So he will spare him four and twenty years, / Letting him live in all voluptuousness, / Having thee ever to attend on me, / To give me whatsoever I shall ask.«⁷ Offensichtlich ist aber für Dusapin die problematischste Verfehlung des Menschen nicht mehr dessen Hedonismus, sondern sein ungebändigtes Wissensstreben. Hier verweist Dusapin dieses Streben nach kognitiven Gewinnen mit einem epistemologischen Nihilismus in seine Schranken, der die letzte Nacht der Menschheit ins Unendliche verlängert.

Die zweite Umkehrung die Dusapin an Marlowes Faust vornimmt, ist dessen Entironisierung. Bei Marlowe wird die Verdammung des Faustus durch den Einsatz von längst ausrangierten theatralischen Mitteln aus dem Fundus der

mittelalterlichen Mysterienspiele als nicht ernstzunehmend entlarvt. Marlowe stellt den guten und den bösen Engel als Fausts innere Repräsentanten Gottes und des Teufels auf die Bühne, dazu die sieben Todsünden und zu guter Letzt ein hereingerolltes Wägelchen mit dem weit geöffneten Höllenschlund. Weiter war die Ironie kaum zu treiben. Aber Marlowe, der des Öfteren mit dem Gesetz in Konflikt kam und schließlich wegen Atheismus angeklagt wurde, konnte unmöglich den Londoner Zensoren einen zum Himmel aufsteigenden Faust schmackhaft machen. So blieb nur die Ironie. Offiziell wird der Held verdammt, aber wer theatralische Gepflogenheiten kennt, versteht auch, dass Marlowe viel Sympathie und Bewunderung für diesen Abenteurer der Lüste bereithält. Schließlich war er selbst berüchtigt für seine Raufhändel, homosexuellen Eskapaden und Besäufnisse. Dusapin hingegen wischt diese Ironie vom Tisch und lässt keinen Zweifel daran aufkommen, dass Faust keine Gnade findet und auch nicht finden soll. »Faust is a timely presentation of the narcissistic lunacy prevailing in contemporary culture, turning our ideals upside down as we realize that Faust, overestimating his own strength, failed and succumbed.«⁸ Damit schreibt Dusapin sich in die Nähe von Samuel Beckett, der mit einer gewissen Beständigkeit durch sein Werk geistert. Zur selben Zeit als er seine drei Requiems komponiert, schreibt er auch ein düsteres Cellokonzert mit dem Titel *Watt*, den er einem Roman Becketts entlehnt. In *Faustus. The Last Night* tritt eine Figur auf, die wohl den bösen Engel aus Marlowes Vorlage ersetzt und dem guten Engel, der ohnehin schon in Terror herumstottert, weiteren Schrecken einjagt. Dusapin nennt ihn Togod, die Umkehrung von Becketts Godot (nun ist er zwar auf der Bühne angekommen, aber eben auch nicht). Zum Roman *Watt* existieren einige Addenda, deren letztes lediglich aus einigen Notenlinien besteht. Ein Sopran singt: »With all our heart breathe head awhile darkly apart the air exile of ended smile of ending care darkly awhile the exile air.«⁹

Ist Dusapin mit dem Nietzsche-Zyklus aus dem nihilistischen Exil zurückgekehrt wie Zarathustra von den Bergen?

Anmerkungen

- 1 Stefan George, *Werke. Ausgabe in zwei Bänden*, Bd. 2, München-Düsseldorf 1958, 232.
- 2 Wolfgang Rihm, *Nietzsche vertonen*, in: ders., *Offene Enden. Denkbewegungen um und durch Musik*, München-Wien 2002, 153.
- 3 Pascal Dusapin, *Kleines, unsystematisches Inventar einiger nietzsch'scher Passionen*, CD-Begleitheft, *col legno*, o. O. 2012, 8.
- 4 Friedrich Nietzsche, *Also sprach Zarathustra*, in: ders., *Kritische Studienausgabe*, Bd. 4, hg. v. Giorgio Colli, Mazzino Montinari, München 1988, 200.

- 5 Christopher Marlowe, *Doctor Faustus*, New York 1969, 100.
- 6 Pascal Dusapin, *Telling a Tale of Faustus...*, DVD-Begleitheft, Aufführung der Opéra de Lyon, o. O. 2006, 17.
- 7 Marlowe, *Doctor Faustus*, 35.
- 8 Dusapin, *Telling a Tale of Faustus ...*, 15.
- 9 Samuel Beckett, *Watt*, in: *The Selected Works of Samuel Beckett*, Bd. 1, hg. v. Paul Auster, New York 2010, 379.

Roman Halfmann

›I have seen myself backward‹

*Dave Eggers' Roman »The Circle« als Anamnese
eines neuartigen Persönlichkeitsmodells*

Dave Eggers' in seinem Roman *The Circle* entfaltete Zukunftsvision erzählt vom Aufstieg des Konzerns *Circle*, eines Konglomerats aus Apple, Twitter, Facebook, PayPal und Google, des Erfolgreichsten sowie Umstrittensten also, was die momentane Debatte über Big Data, Datenschutz und Privatsphäre hergibt. Kein Wunder, dass der Roman, so rasch zum Bestseller avancierend wie ins todbringende Pantheon möglicher Schullektüre aufrückend, als *1984* fürs Internetzeitalter¹ stürmisch begrüßt und als verstörend-düstere Prophetie gefeiert wird. Indes die Kritik auch deutliche Mängel diagnostiziert; so moniert man zumeist eine völlig unrealistische Naivität des Romanpersonals, allen voran der Hauptprotagonistin Mae Holland, die sich im Verlauf der Handlung immer vehementer mit der Konzernphilosophie identifiziert und am Ende bereitwillig in den *Circle* eingeht; bei weitem zu bereitwillig, wie einige Interpreten meinen: »Mae, *The Circle's* protagonist, is mealymouthed and naive. Other Circle employees wander about the page in raptures, gleeful about their Elysian employment. One has a hard time imagining why they'd be hired in the first place – their vision and intelligence is sorely limited.«² – »Der Roman malt schwarz und weiß, ganz bewusst«, erklärt hingegen Adrian Daub, einen zornigen Autor deutend, der mit groben Effekten größte Wirkung zu erreichen suche, weshalb der Roman auch »absolut unironisch«³ gemeint sei und die Naivität der Helden damit allein notgedrungen brachiales Kriegswerkzeug eines im Grunde couragierten Kampfes sei, der eben nur noch mit harten Bandagen geführt werden könne. Diese in der grundsätzlichen Anlage sicherlich zutreffenden Interpretationen unterschlagen jedoch eine weitere höchst spannende, da äußerst strittige Lesart, nach welcher der Roman mit der produktiven Rezeption dystopischer Literatur hintergründig auch einen anthropologischen Umbruch verhandelt. Mae Hollands vermeintliche Naivität kann so als erstes Symptom einer in diesem Text angenommenen sowie analysierten mentalitätsgeschichtlichen Transformation gedeutet werden, infolge der sich die individuelle Selbstsetzung um den technischen Blick erweitert – mit Konsequenzen, denen wir an dieser Stelle auf die Spur zu kommen trachten, die aber, so die These, die Generation der nach der Jahrtausendwende Geborenen so

tiefgreifend und umfassend wandeln, dass Gleichsetzungen mit vorhergehenden Generationen nicht mehr zulässig scheinen.

Mensch vs. Maschine

Der erste Ansatzpunkt einer Darstellung dieser Konversion findet sich in der Konzernphilosophie von *Circle*, welche im Wesentlichen auf drei Gesetzen gründet⁴ und hieraus, angetrieben von technischen Innovationen, umfassende Transparenz zu etablieren beginnt. Die hier waltende grundsätzliche These, nach welcher »you behave differently when you know you're being watched« (*TC*, 280), wird im Sinne einer zweiten Aufklärung⁵ ausdrücklich mit dem Ziel initiiert, die Menschheit zu perfektionieren – dies natürlich stets mit dem zumeist verschwiegenen Nebeneffekt, die erlangten Daten ökonomisch nutzen zu können. Bis hin zur vorläufig letzten Drehung der Schraube, nach welcher ausgewählte Persönlichkeiten, Politiker voran, sich in die *Transparenz* begeben, wie es im Neusprech des Romans heißt, also mit Hilfe von Kamera und Mikrofon als fortwährender *Livestream* in all ihren Handlungen für die Öffentlichkeit sichtbar werden. »My every meeting, movement, my every word, will be available to all my constituents and to the world« (*TC*, 280), erklärt eine Kongressabgeordnete unter großem Beifall der Weltöffentlichkeit – und geht *online*. Wie wenig später auch Mae Holland. Womit das Optimum einer von technischen Innovationen angetriebenen Entwicklung erreicht und der wildeste Albtraum jedes Datenschützers zumindest eingeholt scheint.

Wir haben es hier jedoch sicherlich nicht mit Science-Fiction zu tun, sondern mit einer wirklichkeitsnahen Reflexion über Fragestellungen, welche nicht nur die Netzgesellschaft zunehmend bedrängen – hin und wieder wird das Werk denn auch als durchaus diskussionswürdige Reflexion gelesen,⁶ zumeist jedoch hat man die dystopischen Aspekte hervorgehoben und den Roman als Fanal interpretiert: Das Wirken der NSA, von Edward Snowden an die Öffentlichkeit gebracht, die Nachbeben von *Wikileaks* und das eifrige Datensammeln diverser Portale aus kaum abzuschätzenden Motiven, all dies hat das Jahr 2013 wohl zum eigentlichen *1984* werden lassen, weshalb Eggers mit seinem Werk tief in der Wunde bohrt.⁷ Regelrecht enttäuscht wiederum zeigt man sich, wie erwähnt, vom dargestellten Protest. Tatsächlich verzichtet Eggers zu weiten Teilen auf eine Darstellung des Widerstands – und wenn, kommt er seltsam schwachbrüstig daher. So in der seltsamen Symbolik vom Hai, der alle anderen Tiere des Aquariums frisst und dem der CEO Bailey eigentümlich fasziniert dabei zusieht⁸ – selbstverständlich ist dies als Analogie gedacht und weist auf die Problematik der Monopolbildung hin, die notgedrungen negative Folgen zeitigen müsse, doch

ist die Ausführung auf geradezu enervierende Weise platt, »as if he's [Eggers] afraid that they wouldn't understand him otherwise.«⁹ Ähnlich abgeschmackt gestaltet sich auch das Schicksal der beiden Figuren, die akzentuiert Widerstand leisten; es sind Maes alter Jugendfreund Mercer und – höchst fragwürdig in der doch recht gewollt konstruierten Frankenstein-Anlehnung – Ty, der erste CEO der Firma *Circle*, der nun heimlich gegen die Expansionsversuche seines Geschöpfes zu opponieren trachtet und hierbei Mae auf seine Seite zu ziehen versucht.¹⁰ Auch Mercer wehrt sich gegen den Totalitätscharakter des von *Circle* vertretenen Systems und beschließt, da der Kampf ohnehin aussichtslos sei, in der Wildnis seinen Frieden zu suchen. Sie scheitern beide, denn Ty gelingt es trotz einleuchtender Argumentation nicht, Mae zu überzeugen, die ihn am Ende verrät, und Mercers bescheidener Wunsch nach Ruhe in der bewussten Setzung als Außenseiter wird in einer höchst dramatischen Aktion zunichte gemacht: Mae steuert vom *Circle*-Zentrum aus eine Suchaktion nach Mercer, um die Macht der neuen Technologien vorzuführen und nebenbei ihren alten Jugendfreund ein letztes Mal im ironischen Gestus des Siegers zu grüßen. Allein, die Aktion gerät aus dem Ruder und aus der suchenden Netzgemeinde wird ein Mob, der Mercer in den Tod treibt.¹¹ – Beide Handlungsfäden um die Rebellen sind, dies dürfte selbst anhand der wenigen Informationen deutlich geworden sein, geradezu läppisch inszenierte Versatzstücke, denn »[t]he symbolism [...] is all too obvious.«¹²

Eggers hat sich aber bereits mit seinem Erstling *A Heartbreaking Work of Staggering Genius* (2000) als Kenner der postmodernen Taktiken erwiesen und also zu diesem Zeitpunkt bereits in eine Liga von Autoren eingeschrieben, deren Exegeten eben dann aufhorchen sollten, wird es platt, seicht oder gewöhnlich, kann man doch stets davon ausgehen, dass all dies nur scheinbar vorliegt und in Wahrheit komplexe literarische Gesten verdeckt. So spiegelt Eggers mit Hilfe penetranter Wiederholungen und Variationen bestimmter Strukturen unzweifelhaft die im Roman dargestellte Gehirnwäsche und spielt insgesamt mit den Versatzstücken utopisch-wissenschaftlicher Literatur, doch kommentiert sowie transformiert er dabei unseres Erachtens auch die Diskurse um den Themenkomplex der Dystopie und reagiert hierbei offensichtlich auf ein vorherrschendes Motiv. Künstlerische Auseinandersetzungen dieses Themas werden gegenwärtig ja zuhauf veröffentlicht und die populärwissenschaftliche Sparte überschlägt sich geradezu vor Werken, die warnend auf die zunehmende Macht der Monopolisten des Internetzeitalters hinweisen. Wobei all diesen Auseinandersetzungen stets ein Merkmal gemein ist: Der Kampf gegen das System nämlich, also die systemische Idee, nach welcher ein autoritäres System der Individualität und demnach der ureigenen Authentizität des Einzelnen gegenübersteht. So sehen wir

bereits Winston Smith, Held in Orwells *Nineteen Eighty-Four*, neben *Brave New World* sicherlich Urmotiv dystopischer Literatur, von Beginn an bei heimlichen Tätigkeiten zu, dem Schreiben in einer unbeobachteten Ecke etwa,¹³ und identifizieren ihn von Beginn an als reflektierend: Winston ist Widerstandskämpfer von Natur aus,¹⁴ indes alle anderen Bürger anstandslos zu funktionieren scheinen. Relevant ist, dass Orwell eben diese Potenz, hier der Einfachheit halber das *Menschliche* genannt, mit welcher das Individuum nonkonformistisch diesem System gegenüberstehen muss, von Beginn an etabliert und damit voraussetzt. So ist es letzten Endes gleichgültig, wer nun Hauptprotagonist einer Dystopie ist, da die zur Debatte stehende Menschlichkeit bei jedem Individuum gleich vorliegt – ohnehin muss dies so sein, da ansonsten jeder Widerstand sinnlos wäre und der eine Rebell in jeder Hinsicht allein dastünde.¹⁵ Orwells Alptraum endet, wer wüsste es nicht, mit der Zerstörung jeder individualistischen Regung Winstons: Das System scheint schlussendlich doch gewonnen zu haben. Wobei fraglich bleibt, ob ein derart zerstörtes Subjekt noch sonderlich nützlich für das Systems ist, doch hat Orwell wohl zur Verdeutlichung seiner Kritik konsequent die destruierte Qualität seiner parabolischen Diktatur in den Vordergrund gerückt. Zugleich ist es ihm aber um eine schrittweise Entfaltung des systemischen Potentials zu tun, die aber gleichsam nur angedeutet und dem Leser als Warnung ans Herz gelegt wird: So gehört Winston zur Übergangsgeneration zwischen Freiheit und Totalität, einer höchst labilen Phase, die gleich nach Abschluss bedeutungslos wird,¹⁶ und ist nicht zufällig im Propagandaministerium beschäftigt, in welchem stetig die Vergangenheit umgeschrieben und die Beeinflussung der nächsten Generation betrieben wird: Eigentliches Ziel des *Big Brother* sind demnach die Kinder, von denen eines in einer Schlüsselszene des Romans als Denunziant der eigenen Eltern gezeigt wird. Hier, so will Orwell uns erklären, wächst eine Generation auf, die sozusagen transformiert und dem System völlig angepasst ist – und das ohne die bei Winston noch so mühsame und letztlich sinnlose Brechung des Ich-Verstandes. Im zweiten Kapitel des Romans reflektiert Winston die Kluft zwischen den Generationen: »What was worst of all was that by means of such organizations as the Spies they were systematically turned into ungovernable little savages, and yet this produced in them no tendency whatever to rebel against the discipline of the Party. On the contrary, they adored the Party and everything connected with it.«¹⁷ Doch ist die Erziehung tatsächlich vollumfänglich vollzogen, wie Orwell andeutet, oder wirkt sie nur oberflächlich und kann im Sinne einer Re-Education wieder zurückgenommen werden? – Die historischen Ereignisse scheinen Orwells düstere Prognose nicht zu bestätigen. So ist das kommunistische Regime des Ostblocks von innen her verrottet und auch auf künstlerischer Ebene scheint

das Individuum in noch jeder Dystopie letzten Endes wohlbehalten, sei es in *Matrix* oder eben der *Panem*-Trilogie. Stets bleibt trotz all der Kontroll- und Manipulationsanstrengungen des jeweiligen Systems ein Funke wahrer Individualität bestehen und dringt auf Entfaltung, woraus der Widerstand geboren wird, der dann in der Nachfolge für das Zurückpendeln der Struktur sorgt: Das System wird abgedämpft und die Individualität gestärkt. Immer. Dass es diesmal tatsächlich anders sein könnte, deutet Dave Eggers mit seinem Roman an, ist doch der prototypische Rebell jeder Dystopie nur noch beiläufig verhandelt und dies sicherlich nicht zufällig so klischeehaft wie möglich. Und ja, Mae Holland als Nachfolgerin eines Winston Smith hat durchaus so ihre Schwierigkeiten mit dem System, ist aber weit davon entfernt, eine Widerstandskämpferin zu werden oder gar zu sein: »Mae ist kein Winston Smith«,¹⁸ und aus eben dem Grund nicht mit diesem vergleichbar, da das Beharren auf Authentizität nicht mehr zum Zuge kommt.

Es war einmal ... der Widerstand

Denn es ist ja seltsam: Da wird Eggers dafür kritisiert, dass er eine unkritische Ansammlung von *Nerds* darstellt, die bereitwillig ihre natürlichen Anlagen vergessend sich zum Schwarm ausbilden und hierzu bereit sind, die Privatsphäre zu zerstören, wo doch die Realität eben so aussieht. Studiert man die gegenwärtigen Diskurse, ist immer wieder von der Verwunderung des engagierten Individuums angesichts des Desinteresses eines Großteils der Bevölkerung an Data-Mining zu lesen. So scheint es etwa die meisten Deutschen völlig kalt zu lassen, ob und in wie weit sie von NSA oder Internetkonzernen ausspioniert werden¹⁹ – ungeachtet der sich stetig verschärfenden Skandale und trotz der allgegenwärtigen Mobilisierungsversuche: Dummheit, Bequemlichkeit und eben Desinteresse werden meist als Begründung herangezogen²⁰ – und dem System verantwortlich: So habe eine bewusst verfehlte Bildungspolitik für eine umfassende Verdummung gesorgt und damit den Willen des Individuums gebrochen; gleich des erwähnten Kindes in *Nineteen Eighty-Four*, welches jedoch, wie der Mob, durch geduldige Anleitung hin zum Guten und also Menschlichen bewegt werden könne. Und ganz im Sinne dieses klassischen Aufklärungsideals schreiben Protagonisten des Widerstands wie Juli Zeh oder Sascha Lobo auf deutscher Seite einen Artikel nach dem anderen, initiieren Petitionen und rufen Volksbegehren ins Leben, stets mit dem Ziel, die schweigende und ergo verdummte Masse aufzuklären und in die Lage zu versetzen, die das Menschliche gefährdende Situation erkennen zu können. Auch Julian Assange, Initiator und Antlitz von *Wikileaks*, insistiert in diversen Interviews, allumfassende Bildung und totales

Wissen führe unvermeidlich zu vernünftigen Einsichten:²¹ Vergessen scheint die deprimierende These der Vorgängergeneration, nach welcher selbst Bildung nicht vor dem moralischen Bankrott schütze. Stattdessen gilt seit einiger Zeit, angetrieben von einer sich selbst so bezeichnenden Elite, wieder die geradezu klassische Losung, nach welcher umfassende Kenntnis zur Vernunft führe. Wobei die Vernunft sich eben darin zeige, dass die Gesellschaft sich gegen das System zur Wehr setze, damit die Privatsphäre wieder installiere und sich befreie, wie Jaron Lanier ausführt²² und eine Definition des Selbstverständnisses andeutet, die auch der Soziologe Hartmut Rosa seiner Untersuchung der Wirkungen von Beschleunigungsprozessen zugrunde legt und die in nur scheinbarer Naivität besagt, »daß menschliche Subjekte in ihren Handlungen und Entscheidungen stets von einer – bewußten und reflexiven oder impliziten und unartikulierten – Vorstellung des *guten Lebens* geleitet sind.«²³ Diese aber basiert auf einer tradierten Vorstellung des Menschen; Lanier stellt in diesem Sinne fest, »dass ein Großteil der aktuellen Diskussionen über Wirtschaftssysteme, Technologie und Menschsein bereits im vorletzten Jahrhundert geführt wurde.«²⁴ So bleibt letztlich alles beim Alten und es ist ein reflexartig sich gebendes Szenario, welches uralte Instinkte zum wiederholten Male abrufft: Der Einzelne gegen das System, so könnte man diesen Topos bezeichnen, der schon lange durch die Diskurse geistert – und dies nicht zu unrecht, basiert zumindest die westliche Kultur vehement auf dieser Polarität zwischen Macht und Ohnmacht, Individuum und Kollektiv oder eben dem Einzelnen und dem System. Die Polarität scheint grundsätzlich zur Selbstdefinition des Einzelnen zu gehören und diese gar zu bedingen. Weshalb es nicht verwundert, rufen die Enthüllungen und Erkenntnisse des Jahres 2013 eben diese Reflexe wieder auf, denn steht der Einzelne hilflos einem System gegenüber, sind die Fronten jedem klar vor Augen und es gilt auf die eine oder andere Art zu revoltieren, um das System menschlicher zu gestalten. Für Mae Holland aber scheinen sich die Voraussagen ihres CEO gleichwohl zu erfüllen – sie beginnt sich infolge der Transparenz-Setzung zu verändern, und zwar zum Guten,²⁵ dabei begibt sie sich, glaubt man zumindest Literatur, Psychologie und Philosophie, unmittelbar in Lebensgefahr.

Analverkehr, Substance D und Super 8

So jedenfalls die Quintessenz der Texte, in denen die Folgen einer technisch evozierten Perspektiverweiterung verhandelt werden, die ihrerseits völlig neue und anscheinend inkommensurable Ansichten auf das Selbst erlaubt – Ansichten, die durchaus vergleichbar zu denjenigen Mae Hollands sind. In Chuck Palahniuks Short-Story *Post-Production* etwa wollen Tess und Nelson Clark mit

Amateur pornos Geld verdienen und mieten hierzu ein professionelles Aufnahmesystem. Nach den aufwendigen und unter höchster Konzentration ablaufenden Filmarbeiten geht es zum Abschluss an den vermeintlichen »fun part«, die Bearbeitung – zum ersten Mal besieht das Pärchen die Aufnahmen, ein Schock: »Tess Clark cried as they watched themselves from every angle, in every position. Every part of them, from the soles of their feet to their scalps, the secrets they kept between their legs, the hair they hid under their arms, they watched it all, until the tape ran out and left them sitting in the dark. / That was all they were.«²⁶ Die als unerhört sowie unnatürlich erfahrene Ansicht erschüttert das Pärchen so nachhaltig, dass es in einen apathischen Zustand verfällt, in welchem selbst der Suizid zum lächerlichen Akt wird:²⁷ »The difference between how you look and how you see yourself is enough to kill most people.«²⁸ Wobei Palahniuk das Szenario nicht zur Gänze ausschöpft, ist das besagte Pärchen doch im Gegensatz zu Mae Holland nicht direkt mit dem distanzierten Blick der Videokameras auf sich selbst konfrontiert, sondern kann den Geschlechtsakt mehr oder weniger authentisch vollziehen, da es sich nicht selbst zusieht, was ja technisch problemlos möglich wäre, sondern wiederum Pornofilme anschaut.²⁹ Die Ernüchterung folgt dann später und deshalb abgefedert, mit den bereits erwähnten Folgen: Jedes herkömmliche Gefühl, von Sexualität ganz zu schweigen, scheint unter dieser Offenbarung der neuen Perspektive negiert, jedes Agieren sinnlos.

Und Fred aus Philip K. Dicks 1977 veröffentlichtem Roman *A Scanner Darkly* wird gar wahnsinnig. Fred arbeitet als verdeckter Ermittler mit der Tarnidentität Bob Arctor in der Drogenszene eines leicht variierten Amerikas. Da er dank eines »scramble suits«, welcher beständig neue Gesichter projiziert, auch für seine Vorgesetzten anonym bleibt, erstattet er auch über seine Tarnidentität Bericht, die er mit Hilfe umfassender Videoüberwachung tagtäglich beobachtet. Die Konstellation ist zu Beginn unproblematisch und wird mit dem Verweis auf gesellschaftliche Rollenspiele interpretiert, die stets auf einer Persönlichkeitsspaltung beruhen.³⁰ Als Fred beginnt, die Droge »Substance D« zwecks Aufrechterhaltung der Tarnung einzunehmen, verschärft sich jedoch die Situation; und wie Tess Clark beunruhigt Fred nun vor allem, zu viel über sich in Erfahrung zu bringen: »Bob Arctor, he speculated, may learn more new information about himself than he is ready for.«³¹

Drogenkonsum, Geheimhaltung und die latente Videoüberwachung lassen schließlich die Identitäten verschwimmen, bis Fred die Geheimidentität Bob Arctor abspaltet. Natürlich, man kann nun behaupten, der Wahnsinn rühre eben von den Drogen her, allein, eine derartige Sichtweise verkürzt unserer Ansicht nach die eigentliche Aussage des Autors. So ist *A Scanner Darkly* unzweifelhaft ein Drogenroman, doch weitaus mehr ein Werk der Science-Fiction, in dem,

in Anlehnung an Huxleys 1954 geschriebenen Essay *The Doors of Perception*, Drogen als Erweiterung bisheriger Seh- und Denkgewohnheiten definiert werden, hier jedoch ausdrücklich technisch evolviert, da besagte Substance D eben neuartig, nämlich designed ist.³² Fred definiert sich daher nicht völlig grundlos als Individuum, dessen drogenevozierte Art der Daseinssicht einzigartig sei: »Maybe, he thought, since I see both ways at once, correctly and reversed, I'm the first person in human history to have it flipped and not-flipped simultaneously, and so get a glimpse of what it'll be when it's right. Although I've got the other as well, the regular. And which is which?«³³

Derartige Neuansichten haben Auswirkungen auf die Psyche, welche in den meisten Fällen hieran zerbricht, wie eben Fred, der am Ende allein eine leere Hülle ist; apathisch also auch er, da er als Normalsterblicher mit der vermittelten Perspektivverschiebung nicht zurecht kommt: »I have seen myself backward«,³⁴ wie Tess Clark und Mae Holland. Da hätte es streng genommen der Drogen, der Pornographie und auch der seltsamen Anzüge gar nicht bedurft, immerhin findet sich der eigentliche Skandal beider Erzählungen in dem Faktum, dass ein Individuum aufgezeichnet wird und sich diese Aufnahmen ansieht – in der Perspektive absoluter Objektivität. Das ist neu und beruht auf technischen Innovationen, bei der Erfindung ansetzend, die nach herkömmlicher Meinung zum ersten Mal Objektivität unveränderlich fixiere, der Fotografie: »It portrays exactly that which was there. It portrays the truth«,³⁵ erklärt van den Berg. Tatsächlich aber sind Fotografien, so objektiv dieses Medium auf den ersten Blick auch scheinen mag, bis vor wenigen Jahren stets gestellter Natur gewesen, also Surrogate künstlicher Ausschnitte und damit Fixierungen des Blickes in den Spiegel.³⁶ Die Gründe hierfür sind einfacher Natur: Bis vor wenigen Jahren war die Herstellung von Fotos aufwendig und kostspielig – die Technik war schwerfällig und so inszenierte man, gestaltete die Fotos spiegelähnlich und frontal, stets waren die Fotografierten sich demnach der Tatsache bewusst, fotografiert zu werden: »The eyes, even if they seem quiet, are not really quiet. They are doing something, they want something, they are active via the lens. The whole face shows an awareness of being watched. It wants to be watched, but only in the way it is watching itself. These eyes [...] are looking at their own face through our eyes.«³⁷ Der Fotografierte ist sich während des Fotografierens demnach sehr wohl bewusst, fotografiert zu werden. Objektiv im eigentlichen Sinn ist das natürlich genauso wenig wie der Blick in den Spiegel, gleichwohl das Foto mehr Möglichkeiten in sich birgt, doch werden diese erst zögerlich genutzt und beispielsweise die Möglichkeit, dass eine Person mit dem Rücken zum Apparat fotografiert wird, als Ausnahme markiert und allerhöchstens künstlerisch verwertet, im privaten Rahmen aber zumeist als Fehler aussor-

tiert. Weshalb das Foto kaum Auswirkungen auf das Selbstverständnis zeitigt, die nicht schon durch den Blick des Anderen im Sinne Sartres oder eben in den Spiegel bereits gegeben waren: »Die Abbildung«, so auch Hans Belting, »ist nicht das, was sie zu sein behauptet, nämlich *Reproduktion* des Körpers. Sie ist in Wahrheit *Produktion* eines Körperbilds, das schon in der Selbstdarstellung des Körpers vorgegeben ist.«³³ Bis vor wenigen Jahren zumindest, da durch die technische Entwicklung zufällig gemachte Fotos nun, da erschwinglich, nicht allein möglich werden, sondern die zuvor aussortierte Ausnahme zunehmend als so genannter Schnappschuss kultiviert und damit allmählich als Genre etabliert wird, stets aber noch mit dem Ruch des Außergewöhnlichen, Abnormen: Der Fehler bleibt damit ein Fehler. Allein, die Technik entwickelte sich bekanntlich weiter und die Digitalfotografie erwirkt in den letzten Jahren entscheidende Innovationen, durch welche die ungewöhnliche Fotografie als Träger einer nicht mehr spiegelfixierten Perspektive den Status der Ausnahme zunehmend einbüßte und zum Gewöhnlichen arrierte: Das Experiment der ungestellten Aufnahme wird damit zur alltäglichen Praxis und zum Träger einer neuen Daseinsicht auch auf das Selbst. Weitaus folgenschwerer wirkt sich dies selbstverständlich mit der filmischen Aufnahme aus, das Super-8-Format sei hier exemplarisch genannt, welches ab 1964 Filmaufnahmen im privaten Rahmen ermöglicht, um so mehr dann der Siegeszug dieser Technik in digitaler Form, welcher die Filmaufnahme alltäglich werden lässt: Tatsächlich ist seit einigen Jahren die filmische Totalaufnahme möglich und wird auch als solche praktiziert; mit Konsequenzen natürlich für das hierin sich entwickelnde Selbstverständnis, das sich ausgehend von einer vollkommen neuartigen Perspektive neu bildet.

Von Prothesen über Industrialisierung hin zur Transformation

So neu die Perspektive, so alt hingegen die Weise ihrer Einordnung: Wir haben ja nicht willkürlich die Erzählungen von Dick und Palahniuk angeführt, stehen diese doch symptomatisch für den Umgang mit der in diesen Texten verhandelten Problemlage, darlegend, wie das Individuum infolge der originellen Einsicht notgedrungen zerbricht. Sie bewegen sich damit, wie so viele andere auch, in einem technikkritischen Rahmen, der die spannungsreiche Dichotomie von technischer Erweiterung und gleichzeitiger Einschränkung diskutiert und letzten Endes die These vom Prothesengott variiert. Diese von Freud im Text über das *Unbehagen in der Kultur* dargelegte Vorstellung definiert die technische Entwicklung als unvollkommene Vervollkommnung des Mängelwesens Mensch, da Prothesen stets Anhängsel bleiben: »Der Mensch ist eine Art Prothesengott geworden, recht großartig, wenn er alle seine Hilfsorgane anlegt, aber sie sind

nicht mit ihm verwachsen und machen ihm gelegentlich noch viel zu schaffen.«³⁹ So »verletzen mediale Ausweitungen des Körpers das Subjekt [...] permanent, da sie in ihrer Schutzfunktion an den basalen Mangelzustand erinnern.«⁴⁰ Kultur und Technik ergänzen zwar die als mangelhaft definierte Grundausrüstung des Individuums, beschädigen dieses jedoch zugleich, wobei der Kausalzusammenhang eine Sache der Interpretation bleibt: Freud rekurriert konsequent auf seine eigene Theorie und diagnostiziert den Triebstau, indes Martin Heidegger, der Technik bekanntlich als »Gestell« definiert, davon ausgeht, dass diese den Menschen von seinem Sein entfremde, und Marshall McLuhan ganz allgemein davon spricht, dass jede technische Verstärkung »das Nervensystem nur mit Betäubung oder Blockierung der Wahrnehmung ertragen«⁴¹ kann – mit der von uns zuvor diagnostizierten Apathie also. Dass diese Deutung bis heute den Diskurs beherrscht, zeigt jüngst der bereits erwähnte Hartmut Rosa in seiner Theorie von den Folgen einer Beschleunigung so gut wie aller Prozesse: Burnout, Überforderung, nervliche Zerrüttung und dergleichen seien die Folgen; all diese Symptome sprechen für die These einer Überforderungsreaktion des Menschen, da dieser eben nicht Schritt halten könne mit der technischen Entwicklung.⁴²

Dass diese Sichtweise die tatsächlichen Begebenheiten nicht mehr adäquat erklären könnte, ahnte der Soziologe Helmut Schelsky bereits 1961, erklärend, »daß die bisher zureichenden anthropologischen Bestimmungen für die Erscheinung der menschlichen Technik in Bezug auf die moderne Technik unzureichend werden [...]«⁴³ Es habe sich also etwas geändert in der Beziehung von Menschen und Technik, und zwar auf fundamentale Weise, denn Schelsky formuliert die Möglichkeit der im Gleichtakt mit der technischen Entwicklung verlaufende Transformation des Menschen.⁴⁴ Dies ist gegen eine Sichtweise gesetzt, nach welcher etwa zu rasches Fahren den Menschen, der ja in diesem Bild letzten Endes immer noch im Busch hockt, jagend und sammelnd, allein überfordert und daher krank macht. Oder, dies die zweite Sichtweise, zu einer Art »fröhlichen Roboterls«⁴⁵ werden lässt, wie es etwa auf unser Hauptbeispiel, den Blick, bezogen, Paul Virilio erklärt und die technische Entwicklung als Wandlung des Menschen zu einem technischen Produkt im Terminus der Industrialisierungsmetaphern beschreibt.⁴⁶ Geht der Mensch also nicht zugrunde, bleibt nur die Entmenschlichung als völlige Anpassung an die Technik.

Als wende er sich explizit gegen diese angenommene »*Industrialisierung des Sehens*«,⁴⁷ deutet hingegen Schelsky die Technik nicht als Mittel, sondern als Entäußerung des Menschen, die sich zwangsläufig wieder diesem zuwende und ihn damit verändere⁴⁸ – mit negativen und positiven Folgen, wobei der Pessimismus als Haltlosigkeit gedeutet wird, die zwangsläufig eine Befreiung vom Zwang der Natur bedeute;⁴⁹ sicherlich wären auf dieser Ebene, gleichwohl Schelsky

dies nicht ausdrücklich kenntlich macht, all die kritischen Sichtweisen technischer Entwicklung zu finden, die wir bisher in unserer Darstellung ausgeführt und als unzureichend deklariert haben, mitsamt den apathisch Gewordenen, die aufgrund der technischen Innovationen sich selbst in konkreter Distanz erkennen und hieran zerbrechen. »Auf der anderen Seite«, so Schelsky nun die optimistische Variante ausführend, »gibt die wissenschaftliche Zivilisation, in der der menschliche Geist sich selbst als Sachgesetzlichkeit der Welt gegenübertritt, eine neue Form der Identifikation her, die die bloße Natur dem Bewusstsein nicht bot.«⁵⁰ Bedeutet letztlich, dass unsere den Kern der Auseinandersetzung antreibende Episode vom Menschen, der mit Hilfe von Kameras sich selbst zusehen kann, für Schelsky wohl taugliches Symbol des Potentials technischer Entwicklung in Beziehung zur menschlichen Entwicklung sein könnte; als neuartiges Persönlichkeitsmodell. – Allein, wie nun wäre eine derartige Transformation zu beschreiben? Bleiben wir einen Moment noch bei Schelsky, der jedoch einen Umweg nimmt und verschiedene Beugungen menschlicher Weltverhältnisse unter der anfänglichen Prämisse darstellt, sich hierbei auf Staat, Demokratie und Bildung konzentrierend – und enttäuscht: So sei der demokratische Prozess einer technischen Zivilisation eigentlich nicht mehr demokratisch, sondern den Sachnotwendigkeiten untergeordnet, die wissenschaftlicher Kontrolle unterliegen: »Der technische Staat« entzieht, ohne antidemokratisch zu sein, der Demokratie ihre Substanz.«⁵¹ Wie sich auch die Bildungsidee anpasse: »*Bildung der Person liegt heute in der geistigen Überwindung der Wissenschaft*«,⁵² so Schelsky, hinzufügend: »Den Wissenschaften in ihren jeweiligen Aussagen, in ihren universalen Anwendungen, die das praktische Leben und unsere Welt selbst sind, jeweils an geistiger ›Offenheit und Reflexion‹ immer ein Stück voraus zu sein, das wäre dann ›Bildung‹ in der wissenschaftlichen Zivilisation.«⁵³ Was natürlich dementsprechend abstrakt wirkt, da es Schelsky nicht gelingt, die atemberaubende These des Beginns auch nur ansatzweise ins Konkrete zu überführen; kurz vor Ende erschauert er gar angesichts des von ihm angedeuteten *neuen Menschen*.⁵⁴ – So wissen wir zwar bisher nicht viel über diesen jungfräulichen Erdenbürger, liebenswert indes scheint er aber nicht zu sein.

Berichte aus dem Zwischenraum

Schelsky verbleibt in dieser Ahnung eines undefinierten Grauens letztlich im Hiatus, zwischen der wehmütigen Erinnerung des Alten und der Bange machenden Prognose des Neuen changierend. Dieser Zwischenzustand aber, aus dem heraus Schelsky mehr oder weniger schauernd seine Geschichte vom sogenannten wissenschaftlichen, also im Grunde *neuen Menschen* erzählt, ist mit

dem unseren vergleichbar und seine andeutenden Fragen damit die unsrigen: »Was bedeutet es«, fragt er, »daß mehr und mehr die vermittelte Information an Stelle der persönlichen Erfahrung zur unmittelbaren Wirklichkeit des modernen Menschen wird?«⁵⁵ Was bedeutet es, so könnten wir fragen, wenn die Menschen immer häufiger mit Aufnahmen von sich konfrontiert werden? »Was bedeutet es«, fragt Schelsky weiter, »um etwas ganz Harmloses zu erwähnen, daß die Jungens zwischen 10 und 15 Jahren heute die Nachrichten über Fußballergebnisse als Sensation ansehen, nicht aber das Fußballspiel, an dem sie selbst teilnehmen?«⁵⁶ Was bedeutet es also, wir wieder, wenn die »Jungens« mit Hilfe neuer medialer Techniken schon von Kindheit an mit einem äußeren Abbild von sich konfrontiert werden, welches absolute Distanz vermittelt; wenn die Kinder sich sozusagen selbst beim Aufwachsen zusehen und zwar aus einer Perspektive, welche tatsächlich objektiv, als solche vollkommen neu ist und völlig Neues zeigt? Unisono erklären wir mit Schelsky, es angesichts der technischen Entwicklung nicht mit heillos Erkrankten oder seelenlosen Robotern zu tun zu haben, da der Mensch sich synchron zu den technischen Innovationen verändert; auf unseren Fall bezogen bedeutet dies, dass durch die Technik neue Ansichten ermöglicht werden, die den Menschen in seinem Selbstbezug beeinflussen, also letztlich genau dort – im tiefsten Selbstbezug – zu Transformationen anregen. Und dies ist so, weil Technik nicht nur Prothese ist, sondern als eine Art Transformationskatalysator fungiert.

Schelsky wiederum, der, dies die typische Klage aus dem Zwischenraum, nicht näher ins Detail gehen kann,⁵⁷ deutet einen grundlegenden Habituswandel des Individuums zumindest an und sieht hellsichtig eine Denkhaltung voraus, die er als »*metaphysische Dauerreflexion*«⁵⁸ bezeichnet. Wir teilen diese These, da auch wir davon ausgehen, dass sich angesichts der technischen Innovationen die Reflexionsdichte im Individuum erhöht, was bedeutet, dass das Individuum diese objektivierende und damit im Kern reflektierende Außensicht in das Selbstverständnis hineinnimmt und zwar durch die technisch evozierte Möglichkeit, sich immer von der Außenperspektive betrachten zu können.⁵⁹ Allein, was bedeutet dies? Nun, vielleicht dies hier:

The first time the camera redirected her actions was when she went to the kitchen for something to eat. The image on her wrist showed the interior of the refrigerator as she scanned for a snack. Normally, she would have grabbed a chilled brownie, but seeing the image of her hand reaching for it, and seeing what everyone else would be seeing, she pulled back. She closed the fridge, and from the bowl on the counter, she selected a packet of almonds, and left the kitchen. (*TC*, 328f.)

Da Mae Holland, die sich als Identifikationsfigur begreift und dementsprechend um ein korrektes Verhalten bemüht ist, in jeder Situation reflektiert, wie diese oder jene Aktion auf die Zuschauer wirken könnte, beginnt sie, die Sichtweise der anonymen Zuschauer in ihr Agieren zu übernehmen – und stellt, wie erwähnt, durchweg positive Veränderungen an sich fest: »She began to think a bit harder about the clothes she wore to work. She thought more about where she scratched, when she blew her nose or how. But it was a good kind of thinking, a good kind of calibration.« (TC, 242) Mae Holland stellt sich damit als erstaunlich gut mit der ehemals als lebensgefährlich gedeuteten Situation zurechtkommende Nachfolgerin der Protagonisten Dicks sowie Palahniuks heraus, denn auch sie ist mit ihrem gefilmten Double konfrontiert und zwar, anders noch als bei ihren Vorgängern, *live*, da sie noch während der ausgeführten Aktion die Doublette verfolgen und von außen her bewerten kann. Zugleich markiert sie, mit dem zusätzlichen Wissen konfrontiert, dass diese Sichtweise als *livefeed* einem Millionenpublikum zugänglich gemacht wird, eine infolge technischer Innovationen möglich gewordene Übersteigerung und symbolisiert damit eine ideale Metapher des von uns so apostrophierten neuen Menschen, da sie in der Verquickung mit den technischen Innovationen eine Selbstsicht etabliert, die an die skizzierte neue Situation zumindest gemahnt. Wenn nämlich das Individuum sich nun so erkennt, wie es zuvor stets die Anderen erkannte, scheint diese neue Selbstsicht tatsächlich mit einem Publikum vergleichbar, da die Wirkung ähnlich ist. So wird der einsame Blick des Individuums auf sich selbst zum Blick der Millionen Zuschauer, die Mae Holland beim Agieren zusehen: Letzten Endes ist da kein Unterschied mehr. Immerhin aber erreicht sie diesen Zustand allein mit Hilfe technischer Hilfsmittel und also reflektiert, während das moderne Individuum hierhin transformiert ist und der Technik ab diesem Zeitpunkt im Grunde nicht mehr bedarf: Der technische Blick ist verinnerlicht und dort unreflektiert manifest. Mae berichtet daher, wie bereits Schelsky und auch letztlich wir, aus dem Zwischenraum. Dies wird besonders dann deutlich, wenn Eggers den emotionalen Kontrollverlust beschreibt; so erkennt die transparent geschaltete Mae in ihrem Gegenüber plötzlich den geheimnisvollen und sich der Öffentlichkeit vollständig entzogenen ersten CEO von *Circle*, Ty, und schnappt überrascht nach Luft.⁶⁰ Für einen kurzen Moment vergisst Mae demnach Kamera, Zuschauer, die Transparenzsituation insgesamt und fällt, da sie den technischen Blick nicht verinnerlicht hat, prompt in eine spontane, ursprüngliche Authentizität zurück. Mae Holland ist letztlich in Schelskys Zwischenzustand der Dauerreflexion eingespannt, da sie beide Sichtweisen – die ureigene und die von der Technik ermöglichte objektivierende – getrennt voneinander wahrnimmt und zum beständigen Abgleich gezwungen wird. So verhält sich ein Mensch alter Prägung, vor der Transformation.

Doch ist Mae zweifellos vorbereitet, also gewappnet und damit Vorläufer: Sie hat sich, so stellen wir uns vor, bereits frühzeitig mit dem technisch möglich gewordenen Blick auf sich selbst vertraut gemacht und niemals den Schock erlebt, wie er etwa Tess Clark in Palahniuks Erzählung widerfährt. Schon als Kind hat sie genügend Fotos von sich, auch verunglückter Natur, zu Gesicht bekommen: Sie von der Seite, von hinten, sich wendend und so weiter. Auch hat sie hin und wieder Filmaufnahmen gesehen, in denen sie selbst auftritt: redend und die Kamera vergessend, gestikulierend und sich ganz ungezwungen gebend; kurz: Mae Holland als typische Vertreterin ihrer Zeit weiß sehr genau von der Gestalt ihres Objektseins und hat diese Sichtweise in ihr Denken aufgenommen, weshalb sie natürlich wenig Schwierigkeit hat, sich mit der Situation der Transparenz abzufinden, ist dieser Zustand doch allein Steigerung eines ohnehin vorhandenen Potentials. Als Reflexion also der Art Schelskys, der diesen Zustand ja angedeutet hat, ihn aber nicht beschreiben, sondern allein umschreiben konnte: Allzu fremd scheint ihm, dem 1912 geborenen, die nächste Generation geworden zu sein. Wie auch Eggers die Generation Mae Hollands eigentlich abstrakt bleibt, hat er doch, 1970 geboren, exakt die soeben beschriebene technische Initiationsgeschichte erlebt; weshalb Mae auch im obigen Zitat wieder in ihr altes Ich zurückfällt, da ihre Authentizität intakt, nämlich letztlich die ihres Schöpfers ist. Wengleich Eggers natürlich sehr wohl weiß, dass der Generation nach ihm etwas widerfährt, was grundsätzliche Begriffe wie Privatsphäre, Authentizität, auch Originalität und überhaupt Einzigartigkeit radikal verändern wird. Weshalb Mae Holland auch so widerspruchslos in den *Circle*-Schwarm eingeht, gleichwohl dies nicht so recht in der ursprünglichen Figurenzeichnung angelegt ist und die Kritiker demnach ganz richtig irritiert. Tatsächlich agieren alle Beschäftigten des *Circle* einerseits exzentrisch, geradezu bemüht um den Status als *Homo superior superior* buhlend, sind aber andererseits sämtlich mit herkömmlichem Inventar ausgestattet: Sie sagen »Ich« und meinen das uns bekannte, obwohl das installierte Setting um die Firma *Circle* stets ausstrahlt, mit diesem alten »Ich« im Grunde nichts mehr anfangen zu können. Es ist das typische, von uns bereits diagnostizierte Problem der Science-Fiction und Stärke sowie Schwäche des Romans, nämlich einerseits anzudeuten, dass die Generation Mae Hollands sich grundlegend von den vorhergehenden unterscheidet, diese Änderung aber mit herkömmlichen Mitteln zu beschreiben suchend. Wie auch sonst? Wie also könnte eine Literatur beschaffen sein, die in der Lage ist, die Transformationen adäquat zu beschreiben?

An dieser Stelle muss eine Antwort selbstredend ausbleiben, doch können wir einige annähernde Reflexionen versuchen, um dem Wandel auf die Spur zu kommen. Werfen wir also einen Blick auf Mae Holland und den exemplarischen

Weg ihrer Ich-Bildung: Sie ist 24 Jahre alt und der Roman spielt, genauere Informationen erhalten wir nicht, wenige Jahre in der Zukunft. Man stelle sich vor: Überall Kameras und überall die latente Möglichkeit, gefilmt zu werden. Wenn Schelsky sich schon fragt, was es bedeuten mag, schauen Jungens nur noch Fußball im Fernsehen, dann wird klar, dass die Frage, was passiert, wenn ein Kleinkind sich selbst aus dieser sagenhaften Perspektive sieht, und zwar immer wieder, keine leichtgewichtige ist, sondern ins Herz der Selbstdeutung des so sich bildenden Individuums trifft. Tatsächlich scheint nicht viel Phantasie vonnöten, sich auszumalen, dass diese Sichtweise die herkömmlichen Initiationsmythen nicht nur vorwegnimmt, sondern grundsätzlich übersteigt. So besteht nach einhelliger, kaum angezweifelter Meinung ein wesentlicher Aspekt der Etablierung eines gesunden, normalen Ich-Bewusstseins und also Selbstverständnisses darin, sich als Objekt zu begreifen, da erst so das Eingehen des bislang rein Ich-zentrierten Individuums in die menschliche Gemeinschaft denkbar wird. Bisher hat man zwei wesentliche Initiationsmuster für diese Bewegung etabliert, auf die wir im Verlauf schon hingewiesen haben: Es ist der Spiegelblick und der Blick des Anderen, die ja beide, ohne zu sehr ins Detail gehen zu wollen, tatsächlich erst den Blick aus dem monadisch sich gebenden Ich-Bewusstsein erlauben, da die hieraus sich ergebende subjektive Objektivität den Bezug zur Außenwelt erst ermöglicht. Anders scheint die Ahnung der ureigenen Objektivität, gekoppelt mit der Erkenntnis, es beim Anderen eben auch mit einem Ich-Bewusstsein zu tun zu haben, kaum denkbar. Wobei wesentlich ist, dass diese Erkenntnis keine reflektierende sein kann, sondern ein schockartiger Moment unreflektierter Bewusstwerdung. Diese Initiationsmuster, wir haben hierauf hingewiesen, beruhen auf einer scheinbaren Vorstellung von Objektivität, da weder Spiegel noch der Blick des Anderen faktische Objektivität vermitteln können, sondern allein eine indirekte: Letzten Endes verbleibt jedes Ich in sich und beschäftigt sich sein Leben lang mit einer Vorstellung des Anderen und auch des eigenen Anderseins im Anderen, die nur illusionär vorliegt. Diese Muster einer sozialen Initiation aber erreichen Mae Holland letztlich zu einem Zeitpunkt, an dem sie, mit Hilfe von Fotografien, Filmen und dergleichen mehr, bereits längst mit einer Sichtweise vertraut geworden ist, die *tatsächliche* Objektivität vermittelt: Eine neue Initiationsweise hat sich gebildet, durch welche die ehemalige Ahnung von Objektivität zur absoluten Gewissheit wird. Eben diese Haltung des Selbst zu sich ist dann von Eggers – und natürlich auch von uns – nicht mehr darstellbar. Ein schwacher Abklatsch nur scheint da die auch von Eggers installierte Darstellung einer beständigen Reflexion und also das Einziehen einer Meta-Ebene im Selbst, das sich *in actu* beständig kommentiert: Reflexionen sind zur Darlegung dieses Sachverhaltes

nur grobes Werkzeug, da sie die Verinnerlichung der Perspektive nicht abbilden und letztlich nur die bekannte These von der »Handlungshemmung durch Reflexion«⁶¹ re-inszenieren und nochmals von der Apathie berichten würden. Doch Mae Holland ist nun einmal alles andere als apathisch, da sie anders auf die Erkenntnis reagiert, sich im Sinne Dicks *backwards* gesehen zu haben. Sie hat neue Zugänge und Strategien gefunden, ohne danach im eigentlichen Sinne suchen zu müssen: Ihre Initiation ist schlagartig vonstatten gegangen, als Schock, deren Potential nun unreflektiert und intuitiv vorliegt. Nein, die Suche ist unser Metier, die wir, um Schelsky zum letzten Mal zu bemühen, *zuerst* Fußball gespielt und erst *danach* die Fernsehaufzeichnung eines Fußballspiels gesehen haben. Und uns daher kaum in die Lage derjenigen versetzen können, deren Zugänge in umgekehrter Reihenfolge verliefen – versuchen wir es dennoch und stellen uns der Frage, wie ein Mensch beschaffen sein könnte, hat er diese spezifische Initiation durchlaufen.

Vorläufiger Befund

Erinnern wir uns, wie Mae Holland bereitwillig das begrüßt, was den Menschen der Generation zuvor die Hölle ist: Kein Mensch würde sich freiwillig – ja was eigentlich? – seiner Privatsphäre so berauben? Was aber, wenn das moderne Individuum eine gänzlich andere Vorstellung von Privatsphäre hat und Mae Hollands freiwilliges Eingehen in die Transparenz ein Symptom dieses Wandels ist: Da die Totalüberwachung nicht mehr als eine solche empfunden wird, das Eingehen in eine Gemeinschaft unter Dämpfung der Individualität nämlich zunehmend positiv besetzt ist und dem neuerdings so etablierten Selbstverständnis entspricht?

Hat das Individuum sich von Beginn an als Objekt betrachtet und diese Betrachtungsweise verinnerlicht, müssen sich zwangsläufig die Vorstellungen von Privatsphäre und Öffentlichkeit ändern, installiert eine derart neue Perspektive doch vor allem die Gewissheit, nicht anders als die anderen zu sein: Der so Initiierte büßt somit an Ich-Zentriertheit ein und gewinnt an dem, was man als Schwarm-Intelligenz nur äußerst unzureichend beschreibt, jedoch die Gewissheit meint, ein Anderer unter Anderen zu sein. Was nichts oder nur sehr wenig damit zu tun hat, sich unter einer Idee wie etwa einer politischen Bewegung zu sammeln und zu verbünden: Jede Gemeinschaft voriger Statur war Zweckgemeinschaft und damit reflektierend, bedeutet, man entschied sich für oder gegen eine derartige Gruppe nach einem mal mehr und mal weniger als bewusst empfundenen Reflexionsvorgang, doch stets schaltete sich der Verstand ein und reflektierte ausgehend von einer tradierten Ich-Zentrierung.

Die nun transformiert ist und die Selbstsetzung von Beginn an auf eine Weise verändert, die das Individuum geradezu zwangsläufig mit der Idee des Schwarms durchwirkt und somit folgerichtig das ehemals so naturgegebene Empfinden der Authentizität negiert oder zumindest vermindert.⁶² So wird die Gleichgültigkeit verständlich, mit welcher diese Generation die schrittweise Verminderung der Privatsphäre begleitet und sich gar selbst an dieser beteiligt: Ist doch die Vorstellung des Privaten zutiefst mit der Behauptung eigener Authentizität verknüpft, da das Individuum einen Teil seines Selbst gegen das Öffentliche abgrenzt. Das Private aber ist dem authentischen Ich per Definition näher, weshalb das Individuum sich letztlich in diesem Rückzug in die Privatsphäre mit seinem Ich abgrenzt und die Ich-Setzung vollzieht. Das Private ist somit topographisch gewordene Ich-Setzung und bewahrte Authentizität, da es sich von der Öffentlichkeit demonstrativ abspaltet und in dieser abgekapselten Sphäre jedem Vergleich und damit jeder Klischeeisierung entzieht: Wie das Ich sich also im Kern als authentisch, unvergleichlich und damit originell definiert, so wirft es diese Definition mit der Privatsphäre ins Äußere. – Bisher jedenfalls, denn hat das Individuum sich selbst von hinten gesehen, wird die herkömmliche Vorstellung der Privatsphäre obsolet und erodiert in der Folge.⁶³

Folgerichtig sind in diesem Prozess alle Begriffsfelder um den Diskurs des Authentischen, Originellen und Gewöhnlichen im Wandel begriffen, mit weitreichenden Folgen, die wir an dieser Stelle nur als Tendenz andeutend beschreiben können, das Gewöhnliche statt des Besonderen zu bevorzugen wobei wir uns auf die gegenwärtig so hitzige Debatte um die Definition des geistigen Eigentums konzentrieren: »Anstelle des individuellen Schöpfers«, erklärt Felix Stalder hierzu, »wird [...] der »general intellect«, oder die Öffentlichkeit und der freie, aber nicht zufällige Fluss von Ideen, als Locus der Kreativität bestimmt.«⁶⁴ So hat das künstlerische Produkt nicht mehr unbedingt originell zu sein und die gegenwärtigen Kunstschaaffenden im Sinne von *Stars* sind geradezu ausdrücklich gewöhnlich und werden ob dieser Qualität gefeiert: »Man hat ein Verfahren gefunden, wie junge Leute auf dem Umweg über das Idol sich selbst zu ihrem Vorbild wählen dürfen.«⁶⁵ – »Indem das Neue«, so jüngst Andreas Reckwitz, »nicht mehr mit dem totalen Bruch des genialen Künstlers identifiziert oder in einer radikalen Stilavantgarde verortet wird, dehnt sich drastisch aus, was als *relativ* Neues zählen kann.«⁶⁶ Verursacht werde dies nach Felix Stalder, der sich damit im gängigen Argumentationsfeld bewegt, von der »globalen Netzwerkgesellschaft«.⁶⁷ Dass sich infolge des Internets etwa die Aufnahme von Informationen, ihre Selektion und Verarbeitung grundlegend ändert, ist zwar Konsens, doch hieraus in einer einfachen Ursache-Wirkungs-Reihung eine Definitionsverschiebung des Originären abzuleiten, wiederum sicherlich problematisch, bedenkt man, wie eng Originalität

mit Individualität, Authentizität und damit dem Selbstverständnis verknüpft ist: Deutet man die technische Innovation der Digitalisierung als maßgebliche Ursache der Definitionsverschiebung des Begriffsfeldes um das Originelle, beschreibt man zugleich einen Wandel des Selbstverständnisses, der unserer Ansicht nach nicht ausschließlich als auf den genannten Ursachen basierend interpretiert werden kann: Unsere Deutung, nach welcher die Definition des Begriffs Ich selbst transformiert ist und nicht mehr das meint, was es einige Jahrhunderte repräsentiert hat, ist da doch weitaus geeigneter zur Darstellung dieses Komplexes: Als Bedeutungserweiterung, die in einem schleichenden Prozess das Ungewöhnliche gewöhnlich werden lässt.

Im Fahrwasser dieser Entwicklung kommen zudem begriffliche Neuschöpfungen auf, zumeist als Kompositionen, neue Verhaltens- und Denkweisen zu benennen suchend, die ihrerseits dem neuen Initiationsmuster entspringen. An anderer Stelle⁶⁸ habe ich bereits darauf hingewiesen, dass der Begriff der Fremdscham, der seit kurzer Zeit geradezu inflationär gebraucht wird, im Grunde allein durch diese neue Art der Initiation verständlich wird: Die Fremdscham hat dann eigentlich nichts mit der herkömmlichen Scham zu tun, sondern markiert eine neue Haltung des Individuums zu seinem Gegenüber; eine Haltung, die auf der Erkenntnis beruht, Objekt unter Objekten zu sein und sich in diesem Sinn natürlich auch auf die Sichtweise des Individuums auf andere Individuen auswirkt. Es ist hierbei nur konsequent, dass der hierin verborgene Neologismus als Beschreibung einer völlig neuartigen Haltung in Anlehnung an einen bekannten Terminus, den der Scham, gebildet wird: Wie oben erwähnt, meidet die hier beschriebene Generation aufgrund ihrer Selbstansicht die Innovation und weicht in der begrifflichen Etablierung ihres neuen Selbstgefühls und damit der neuen Weltansicht in verstärktem Maße auf Komposita oder Begriffserweiterungen aus. Angetrieben wird dies sicherlich auch von einer Unkenntnis der eigenen Situation und Position im Spiel der Generationen: Erzogen von einer ihnen fremd gewordenen Generation, erkennen sich die Vertreter dieser Generation zwar als anders, finden aber keine Begriffe, dieses Andere als das Neue auch zu artikulieren; geschweige denn, dass sie dies tatsächlich möchte: Neuheit basiert nach tradiertem Verständnis maßgeblich auf einer gewissen Egozentrik, die bei der hier thematisierten Generation so nicht mehr wirksam ist.

Besonders deutlich wird dies am vorherrschenden Krankheitsbild: Gegenwärtig scheint dies ja der Burn- oder Boreout, scheinen es Stress-Symptome wie Migräne, Tinnitus und dergleichen zu sein. Die tatsächliche Modekrankheit jedoch, die sich aber erst schleichend ins Bewusstsein der Öffentlichkeit schiebt, markiert eine ganz andere Ebene und deutet gänzlich andere Ursachen an. Gemeint ist das Asperger-Syndrom, das seit den 1940er Jahren eine tiefgreifende

Entwicklungsstörung benennt, die vor allem durch Schwächen in den Bereichen der sozialen Interaktion gekennzeichnet ist und daher nach einhelliger Meinung zum Autismusspektrum gehört, obgleich nach neueren Forschungen nicht ganz klar ist, ob es sich tatsächlich um eine autistische Erkrankung handelt. Gleichgültig aber, ob nun Autismus oder nicht, jeder möchte sie haben: Wie Medien berichten, sind die Diagnose- und Beratungstermine überfüllt, in regen Internetforen bezeichnen sich positiv Diagnostizierte mit einem gewissen Stolz als *Aspies* und berichten, schon dementsprechend diagnostiziert worden zu sein, bevor die Krankheit modern wurde. Faktisch also ist eine Subkultur entstanden, die gar nicht mehr so *sub* ist und mit Büchern, Comics, Musik und Filmen das Krankheitsbild positiv konnotiert darstellt; tatsächlich haben wir es mit einer so zu bezeichnenden Kult-Krankheit zu tun. Obgleich sich kein Zusammenhang zwischen Asperger-Syndrom und Intelligenzquotient oder gar Kreativitätspotential herstellen lässt,⁶⁹ wird das Asperger-Syndrom konsequent mit der Inselbegabung verwechselt, was die Begeisterung und Kultivierung immerhin erklären könnte. Genährt ist dies sicherlich von einem neuen Heldentypus,⁷⁰ der seit kurzer Zeit den Mainstream erobert: dem *Nerd* nämlich, dessen Besonderheit in seiner Nonkonformität besteht, die jedoch durch herausragendes Spezialistentum mehr als ausgeglichen wird. Ein *Nerd* passt nicht in die Gesellschaft und wird zumeist als sozialphobisch definiert, doch ist sein Außenseitertum, sein Anderssein andererseits Triebkraft geradezu übermenschlicher Taten. Das Internet und die meisten technischen Innovationen⁷¹ der letzten Jahrzehnte sind sicherlich in ihrem Ursprung *Nerd*-Erzeugnisse, weshalb es wenig verwundert, dass dieser Typus die asoziale Nische früherer Zeiten längst verlassen hat und an die Spitze der sozialen Leiter gestiegen ist: Da aber nun das Asperger-Syndrom den *Nerd* so gut erklärt, verursacht deren Siegeszug sicherlich ihrerseits die Beliebtheit der Erkrankung. Auf den ersten Blick scheint das Asperger-Syndrom also das Gegenteil dessen zu beschreiben, was wir hier so wortreich thematisieren, nämlich ein Individuum, welches seine Individualität ein Stück weit eingebüßt und in der Gewöhnlichkeit neu zu erfinden hat; als Prozess, der gegenwärtig erst einsetzt und längst nicht zum Abschluss gekommen ist, da dieser neue Mensch von sich selbst ja noch nicht weiß. Hiergegen steht der *Aspie-Nerd*, der als egozentrischer Sozialphobiker und Neo-Genie in der Garage wirkt und sich per Definition außerhalb der Norm bewegt.

Und eben hier liegt wohl die Gemeinsamkeit der Antipoden verborgen, nämlich in der Tatsache, anders zu sein und eben die Welt und sich anders zu sehen – anders als zuvor und daher anders als gewohnt. Es ist wohl nicht völlig aus der Welt gegriffen, sähen wir hier die Hauptursache des gegenwärtigen Trends und begriffen, dass die heutzutage diagnostizierten *Aspies* zu einem

großen Teil nicht dem eigentlichen Krankheitsbild des Asperger-Syndroms entsprechen; wobei dieses Krankheitsbild ohnehin alles andere als bündig und nur schwer von anderen Erkrankungen wie etwa ADHS und gar von normalen, also »gesunden« Erscheinungen abzugrenzen ist; weshalb Tony Attwood in seiner umfassenden Darstellung auch folgerichtig zu der recht ermüchternden Feststellung kommt, dass »[p]erhaps the simplest way to understand Asperger's syndrome is to think of it as describing someone who perceives and thinks about the world differently to other people.«⁷² Diese semantische Vagheit im Sinne einer Extension ermöglicht es der hier thematisierten Generation, abermals eine Begriffs- und Bedeutungserweiterung vorzunehmen und in den Begriff Asperger die Transformation zu implementieren, die seit etwa 20 Jahren mit zögerlichem Beginn abläuft und deren Geschwindigkeit in den letzten Monaten sozusagen exponentiell ansteigt – mit Symptomen, die von der vorhergehenden Generation wiederum, hilflos angesichts unerklärlicher Befunde, nur zu gern mit dem Etikett »Asperger« versehen werden: Fall gelöst.

Für die Diagnostiker sicherlich, nicht aber für die so Diagnostizierten, die sich als von der Normalität abgesondert erkennen müssen und deren Lebensansichten zudem mit dem zugrundeliegenden Krankheitsbild, so unsere These, nichts gemein haben: Sind die so Festgestellten doch letzten Endes Phänotypen des neuen Menschen und die scheinbare Krankheit in Wahrheit Symptom eines anthropologischen Umbruchs.

Ende und Anfang

Mae Holland ist auch aus diesem Grund so berauscht angesichts der Gemeinschaft, welche sich auf dem Firmengrundstück des *Circle* allmählich zu etablieren beginnt.⁷³ Eggers gibt sich vor allem zu Beginn des Romans einige Mühe, die im *Circle* arbeitenden und lebenden Individuen als in der Normalität gescheitert, zumindest verhaltensauffällig zu beschreiben – und auf diese Weise abermals die den Roman unterschwellig durchziehende These anzudeuten, nach welcher eben dieser *Circle* vor allem als Ort menschlicher Neuschöpfung zu verstehen ist. Abermals ist es Mae, die stellvertretend für den Leser den Standpunkt des Gewöhnlichen einnimmt und der hierbei so einige soziale Muster auffallen: So sind eigentlich alle ihre neuen Kollegen unfähig, einen Witz zu erkennen, da sie jede Aussage wortwörtlich begreifen.⁷⁴ Ebenso wird die herkömmliche Kommunikation als schwierig beschrieben,⁷⁵ ja selbst alltägliche Gesten scheinen allein einstudiert: »His handshake was sturdy but perfunctory. He'd been taught how to shake hands, Mae guessed, but had never seen the point.« (*TC*, 170) Es ist deshalb vieldeutig, wenn der Abteilungsleiter Mae wiederum an ihrem ersten

Arbeitstag die Philosophie der Firma erläutert: »Mae, now that you're aboard, I wanted to get across some of the core beliefs here at the company. And chief among them is that just as important as the work we do here – and that work is very important – we want to make sure that you can be a human being here, too.« (TC, 59) Bedeutet letztlich, dass den Außenseitern, Sonderlingen und eben *Anderen* ein Ort angeboten wird, an dem sie sich zuhause fühlen können, weshalb Mae am ersten Abend auch reflektiert, dass »she had at that moment so much love for everyone within those walls, where everything was new and everything allowed« (TC, 45), da auch sie die ihr ideal anmutende soziale Nische gefunden hat. Wobei ihre Stellung als Vertreterin der Leserperspektive gerade diese Wandlung hin zum *Nerd* genau dadurch fingiert und überzogen wirken lässt. In dieser Hinsicht haben die erwähnten Kritiker des Romans und vor allem der Hauptprotagonistin so unrecht nicht, doch ist dies eben der Tatsache geschuldet, dass Eggers das Neue in alter Form zu präsentieren gezwungen ist: Soll eine vom 1970 geborenen Eggers erschaffene Mae doch jene Wandlung des alten hin zum neuen Menschen stellvertretend und nachvollziehbar für den Leser in reflektierter Form durchlaufen, was aber bereits im Ansatz scheitern muss, da Eggers zum einen zu den obsolet Gewordenen gehört und zum anderen jene Wandlung als intuitiv erzeugte nicht darstellbar ist, deshalb im Roman notgedrungen nur in Form von Symptomen angedeutet werden kann, worunter eben nicht zufällig, wie wir im letzten Kapitel herausgearbeitet haben, das Krankheitsbild »Asperger« gehört. Bezeichnend hierbei ist, dass der erste CEO, Ty, mit dem Asperger-Syndrom in Verbindung gebracht wird,⁷⁶ wie auch die oben erwähnten Verhaltensweisen der im *Circle* lebenden Individuen allesamt aus dem Lehrbuch der Asperger-Symptomatik abgeschrieben scheinen. Tys erste Innovation hebt denn auch folgerichtig damit an, eine Welt zu etablieren, die für andere Asperger-Diagnostizierte lebenswert ist, da sie sozialen Umgang vollkommen undefiniert, nämlich gemäß den Vorgaben der im Alltag scheiternden Individuen. Wenn Tony Attwood demnach erklärt, dass die Asperger-Symptome letzten Endes dann verschwinden, lässt man den Leidenden allein,⁷⁷ ignoriert er einen anderen denkbaren Weg, die Gegenbewegung nämlich, die in der Umwandlung der Welt selbst besteht: Indem das Andere normal wird. Eben dies ist es ja, was Ty anstrebt, wenn er das Internet umzuwandeln beginnt und einen Ort begründet, an dem alle Menschen gleichermaßen *Aspies* sind – und in diesem Sinn normal. So ist der *Circle* eine Biosphäre, in welcher der transformierte Mensch sich entfalten kann, und in der Folge, wie Eggers darlegt, die Welt erobert: Als Eroberungszug, der so irritierend leicht deshalb ist, da die als Asperger diagnostizierte neue Selbstdefinition des Menschen zum Status quo zu werden beginnt. Unnormal und anders sind also nun allmählich diejenigen,

die ihrerseits nicht transformiert sind, also die vorhergehenden Generationen und die sich Verweigernden, die verständnislos dem neuen Menschen gegenüberstehen; es ist der Ex-Freund Maes, Mercer, der dies am vehementesten darstellt und unterschwellig die von uns dargestellte Transformation hin zur neuen Selbstsetzung beschreibt, wenn er erklärt: »It becomes like we're never alone. Every time I see you, there's a hundred other people in the room. You're always looking at me through a hundred other people's eyes.« (TC, 153) Obgleich weder Mercer noch Eggers selbst in der Lage sind, den in der hier vorliegenden Untersuchung gleichfalls nur andeutend beschriebenen Habituswandel adäquat darzustellen, ist Mercers obige Diagnose einer Veränderung des Blicks bei Mae durchaus hellsichtig, aber natürlich sehr vereinfachend: Sind es doch nicht hundert Menschen, die aus Maes Augen blicken, sondern letztlich natürlich Mae allein, doch eben transformiert und mit einer intuitiv erlangten Gewissheit der eigenen Objektivität. Dass dies Mercer als Vertreter einer obsolet gewordenen Generation verunsichern muss, scheint klar ersichtlich, steht mit Mae doch eine Art neuer Mensch vor ihm, das Andere also, welches sich gerade daransetzt, die Welt zu erobern: Widerstand unmöglich.

Anmerkungen

- 1 Vgl. Adrian Daub, *Gegen die Hipster aus dem Silicon Valley*, <http://www.zeit.de/kultur/literatur/2014-01/the-circle-dave-eggers-roman/komplettansicht> |letzter Zugriff 23.05.15l.
- 2 Hillary Kelly, *Dave Eggers's Overwrought Paranoia*, <http://www.newrepublic.com/article/115062/dave-eggers-circle-reviewed>. Ebenfalls: »Yet Mae is bizarrely naïve.« (Jessica Winter, *All That Happens Must Be Known*, http://www.slate.com/articles/technology/books/2013/10/dave_eggerts_tech_novel_the_circle_reviewed.2.html) |letzter Zugriff 23.05.15l.
- 3 Daub, *Gegen die Hipster aus dem Silicon Valley*.
- 4 »SECRETS ARE LIES / SHARING IS CARING / PRIVACY IS THEFT« (Dave Eggers, *The Circle*, New York 2013, 303; im Folgenden zitiert mit der Sigle TC). Der apodiktische Ton gemahnt an die Regeln des Big Brother in Georg Orwells *Nineteen Eighty-Four* – nicht zufällig, wie wir noch sehen werden.
- 5 Vgl. TC, 67.
- 6 Vgl. Graeme McMillan, *Dave Eggers' »The Circle«: What the Internet Looks Like if You Don't Understand It*, <http://www.wired.com/underwire/2013/10/the-circle-review-dave-eggers/> |letzter Zugriff 23.05.2015l.
- 7 Vgl. Ellen Ullman, *The Ring of Power: »The Circle.« by Dave Eggers*, in: *New York Times Sunday Book Review*, 3.11.2013, 10.
- 8 Vgl. TC, 466–477.
- 9 McMillan, *Dave Eggers' »The Circle«*.
- 10 Vgl. TC, 432f.
- 11 Ebd., 452–461.
- 12 Ullman, *The Ring of Power*, 10.

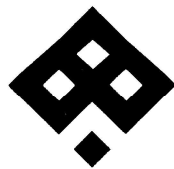
- 13 Ein Verbrechen: »The thing that he was about to do was to open a diary. This was not illegal (nothing was illegal, since there were no longer any laws), but if detected it was reasonably certain that it would be punished by death, or at least by twenty-five years in a forced-labour camp« (Georg Orwell, *Nineteen Eighty-Four*, London 2012, 7).
- 14 »Winston«, so heißt es, »turned round abruptly. He had set his features into the expression of quiet optimism which it was advisable to wear when facing the telescreen. He crossed the room into the tiny kitchen« (ebd., 5).
- 15 Es ist der Widerspruch jeder Dystopie und auch revolutionären Bewegung, nämlich die Dichotomie von Durchschnitt und Genie. Orwell deutet dies hellseherisch bereits in der Namensgebung des Helden an: »Er ist der typische Durchschnittsmensch – daher heißt er Smith; er trägt zugleich originelle Züge an sich, die ihn wiederum vom Durchschnittsbürger unterscheiden – daher gab ihm Orwell den Vornamen Winston, der bei allen Lesern in der Nachkriegszeit sofort an Winston Churchill erinnern mußte« (Willi Erzgräber, *Utopie und Antiutopie in der englischen Literatur: Morus, Morris, Wells, Huxley, Orwell*, München 1980, 186f.).
- 16 So sollte der Roman ursprünglich *The Last Man in Europe* heißen, vgl. Robert Plank, *Orwells ›1984‹. Eine psychologische Studie*, Frankfurt/Main 1996, 9.
- 17 Orwell, *Nineteen Eighty-Four*, 24.
- 18 Daub, *Gegen die Hipster aus dem Silicon Valley*.
- 19 Vgl. <http://www.spiegel.de/politik/deutschland/dreiviertel-der-deutschen-haben-keine-angst-vor-us-geheimdienst-nsa-a-931332.html> [letzter Zugriff 23.05.15].
- 20 Vgl. Jaron Lanier, *Wem gehört die Zukunft. Du bist nicht der Kunde der Internet-Konzerne, du bist ihr Produkt*, Hamburg 2014, 23f.
- 21 Vgl. <http://www.zeit.de/digital/internet/2013-12/30c3-assange-applebaum-sysadmin> [letzter Zugriff 23.05.15].
- 22 Vgl. Lanier, *Wem gehört die Zukunft*, 24.
- 23 Hartmut Rosa, *Beschleunigung und Entfremdung. Entwurf einer kritischen Theorie spätmoderner Zeitlichkeit*, Berlin 2013, 73.
- 24 Lanier, *Wem gehört die Zukunft*, 182.
- 25 Vgl. *TC*, 328.
- 26 Chuck Palahniuk, *Haunted. A Novel of Stories*, London 2006, 145.
- 27 Vgl. ebd., 140.
- 28 Ebd., 144.
- 29 Vgl. ebd., 143.
- 30 Vgl. Philip K. Dick, *A Scanner Darkly*, New York 1977, 31. – Fred bewegt sich damit im Rahmen sozialer Spielregeln und gibt einen Einblick in das Maskenspiel, welches Georg Mead als symptomatisch für das gesellschaftliche Miteinander benennt, da »we divide ourselves in all sorts of different selves with reference to our acquaintances.« (George H. Mead, *Mind, Self and Society*, Chicago 1934, 134.) – So auch aktuell Giorgio Agamben: »Persona bedeutet ursprünglich ›Maske‹. Mit der Maske erwirbt das Individuum eine gesellschaftliche Rolle und Identität« (Giorgio Agamben, *Nacktheiten*, übers. von Andreas Hiepko, Frankfurt/Main 2010, 81).
- 31 Dick, *A Scanner Darkly*, 72.
- 32 Vgl. Eric Carl Link, *Understanding Philip K. Dick*, Columbia 2009, 96.
- 33 Dick, *A Scanner Darkly*, 115.
- 34 Ebd., 114.
- 35 Jan Hendrik van den Berg, *Divided Existence and Complex Society. An Historical Approach*, Pittsburgh 1974, 229.
- 36 Roland Barthes spricht hierbei von dem »fotografischen Paradox« (Roland Barthes,

- Die Fotografie als Botschaft*, in: ders., *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays*, Bd. 3, übers. von Dieter Hornig, Frankfurt/Main 1990, 11–27, hier 15), da die Fotografie einerseits Objektivität symbolisiere, zugleich aber stets konnotiert und in der Hinsicht nicht objektiv sei.
- 37 Berg, *Divided Existence and Complex Society*, 238.
- 38 Hans Belting, *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, München 2011, 89.
- 39 Sigmund Freud, *Das Unbehagen in der Kultur*, in: ders., *Fragen der Gesellschaft. Ursprünge der Religion. Studienausgabe*, Bd. 9, hg. v. Alexander Mitscherlich (u.a.), Frankfurt/Main 2000, 191–270, hier 222.
- 40 Nicola Glaubitz, *Medienanthropologie*, in: Jens Schröter (Hg.), *Handbuch Medienwissenschaft*, Stuttgart 2014, 383–392, hier 387.
- 41 Marshall McLuhan, *Die magischen Kanäle. Understanding Media*, übers. von Meinrad Amann, Düsseldorf 1992, 58.
- 42 Vgl. Rosa, *Beschleunigung und Entfremdung*, 122–134.
- 43 Helmut Schelsky, *Der Mensch in der wissenschaftlichen Zivilisation*, Köln 1961, 12.
- 44 Vgl. ebd., 12 f.
- 45 Paul Virilio, *Das Privileg des Auges*, übers. von Ulrich Kunzmann, in: Jean-Pierre Dubost (Hg.), *Bildstörung. Gedanken zu einer Ethik der Wahrnehmung*, Leipzig 1994, 55–71, hier 40.
- 46 Vgl. ebd., 55f.
- 47 Ebd., 55.
- 48 Vgl. Schelsky, *Der Mensch in der wissenschaftlichen Zivilisation*, 18.
- 49 Vgl. ebd.
- 50 Ebd.
- 51 Ebd., 29.
- 52 Ebd., 37.
- 53 Ebd., 38.
- 54 Vgl. ebd., 40.
- 55 Ebd., 8.
- 56 Ebd.
- 57 Ebd., 43.
- 58 Ebd., 45.
- 59 Hier finden sich interessante Parallelen zum Journalismus, der sich bekanntlich momentan ebenfalls zu wandeln beginnt: Aufgrund der zunehmenden Kommentierung jedes im Internet veröffentlichten Artikels verliert der Journalist an Deutungshoheit und beginnt damit, seine Artikel mit den Kommentaren im reflektierenden Hinterkopf zu verfassen. – Diese Entwicklung aber ist nur Synekdoche eines allgemeinen Prozesses, der die Kultur umfassend zu ändern beginnt. Man denke allein an die In-Ear-Monitore, mit denen Musiker heutzutage zeitgleich ihren Gesang zugespielt bekommen und sozusagen zweier Interpretationen ausgesetzt sind: der ihrer eigenen »Kopfstimme« und derjenigen, die das Publikum beschallt. Die Annahme, dass eine derartige technische Erweiterung im Sinne einer Verdopplung den Gesang massiv verändert, ist nicht weit hergeholt und bisher kaum bemerkt.
- 60 Vgl. *TC*, 467.
- 61 Wolf Lepenies, *Melancholie und Gesellschaft*, Frankfurt/Main 1961, 221.
- 62 Dies bedeutet beispielsweise, dass Mae Holland die authentische Geste nicht mehr so rein empfinden wird, wie dies in den Generationen zuvor der Fall war und die Franz Brentano in einer uns zutreffend anmutenden Weise mit dem Schlagwort der Evidenz

zu beschreiben sucht: So ist für Brentano die Evidenz von Urteilen dann berechtigt, wenn »sie uns einleuchten« (Franz Brentano, *Wahrheit und Evidenz. Erkenntnistheoretische Abhandlungen und Briefe*, Leipzig 1930, 140), womit eine Erkenntnisqualität gemeint ist, die »keiner weiteren Verdeutlichung durch zusammengesetzte Attribute bedurft hätte« (ebd., 143). Die hieraus sich ergebenden Urteile sind so dicht mit dem Selbst verknüpft, dass durchaus von Authentizität die Rede sein kann, obgleich Brentano dies nicht explizit ausführt: Wenn aber die Erkenntnis der Wahrheit als Beurteilung geradezu unreflektiert, schlagartig und absolut ins Bewusstsein tritt, dann entwickelt jedes Individuum für sich ein spezifisches Wahrheitsfeld, welches weder hergeleitet noch übernommen werden kann, denn die Wahrheit wird jedem Individuum höchst individuell evident, beginnend bei der Einleuchtung: Ich bin Ich. – Folgerichtig also, dass in Brentanos Ansicht jeder Mensch zwar authentisch und also individuell die Wahrheit für sich entdeckt, doch letztlich nur das beurteilt und sich einleuchtet, was jeder vernünftige Mensch eben urteilt: »Bestehen doch für alle erkennenden Wesen dieselben Beweisgründe« (ebd., 150). Kein Wunder, dass das Individuum dann trotz aller Widrigkeiten und Erfahrungen die eigene Authentizität behaupten kann, basiert jedes Ich doch auf dieser voraussetzungslosen Einleuchtung. Mae Holland aber ist unserer Ansicht nach anders gestrickt: Ihre Selbstsetzung beruht zu einem Teil auf der evident erlangten Erkenntnis, mit ihrer Objektivität eben nicht authentisch zu sein: Und ist es nicht diese sich ahnungsvoll ergebende Erkenntnis, die unsere Helden in den Texten Palahniuks und Dicks letztlich in die Apathie treibt, nämlich *gewöhnlich* zu sein? Hat man in seiner Ich-Setzung ganz auf dieses Ich gesetzt, wirkt jede Erkenntnis eigener Gewöhnlichkeit sicherlich desaströs. Mae Holland aber hat die Tatsache ihrer Gewöhnlichkeit mit in ihre Selbstsetzung genommen und definiert sich ausgehend von dieser Gewöhnlichkeit. Und mit ihr tun dies alle Vertreter ihrer Generation – als Typus eines neuen Menschen, der sich entlang der technischen Entwicklung zu verändern begonnen hat.

- 63 In Eggers' Roman wird dies angedeutet, wenn Mae sich verspricht und sie in der nachfolgenden Reflexion eine Einsicht eruiert, die in der Gewöhnlichkeit mündet: »Mae tried to explain what she meant to say, how she thought, or some department of her brain thought, that she would turn the phrase around a bit ... But it didn't matter. He was laughing now, and he knew she had a sense of humor, and she knew he did, too, and somehow he made her feel safe, made her trust that he would never bring it up again, that this terrible thing she said would remain between them, that they both understood mistakes are made by all and that they should, if everyone is acknowledging our common humanity, our common frailty and propensity for sounding and looking ridiculous a thousand times a day, that these mistakes should be allowed to be forgotten.« (TC, 45) Ein Fehler wird hier verallgemeinert und die authentische Fehlleistung folgerichtig unauthentisch.
- 64 Felix Stalder, *Nachahmung, Transformation und Autorfunktion*, in: Odin Kroeger u.a. (Hg.), *Geistiges Eigentum und Originalität: Zur Politik der Wissens- und Kulturproduktion*, Wien 2011, 19–32, hier 23.
- 65 Peter Sloterdijk, *Die schrecklichen Kinder der Neuzeit. Über das anti-genealogische Experiment der Moderne*, Berlin 2014, 226. – Auch dies findet sich im Roman, wenn Mae auf ihrem Rundgang über das Firmengelände in der Cafeteria einen berühmten Musiker erkennt, den bezeichnenderweise ihre Eltern verehren: »The singer-songwriter was singing passionately, his head tilted, hair covering his eyes, his fingers strumming feverishly, but the vast majority of the cafeteria was paying little to no attention« (TC, 26). Das in sich gekehrte, egozentrische Verhalten des Musikers steht im krassen

- Gegensatz zum Gemeinschaftsdenken der Zuhörer, die sich folgerichtig für eine derart abgekapselte Kunst nicht interessieren: Die Zeit der Genies ist eben vorbei.
- 66 Andreas Reckwitz, *Die Erfindung der Kreativität. Zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung*, Berlin 2012, 124.
- 67 Stalder, *Nachahmung, Transformation und Autorfunktion*, 20.
- 68 Vgl. Roman Halfmann, *Nach der Ironie. David Foster Wallace, Franz Kafka und der Kampf um Authentizität*, Bielefeld 2012, 155–166.
- 69 Vgl. Tony Attwood, *The Complete Guide to Asperger's Syndrome*, London 2007, 44f.
- 70 Herausragendes Beispiel ist die Figur des Sheldon Cooper in der US-amerikanischen Erfolgsserie *Big Bang Theory*.
- 71 Auch die hier von uns besprochenen: ein Schelm, der hier keinen Zusammenhang vermutet.
- 72 Vgl. Attwood, *The Complete Guide to Asperger's Syndrome*, 12.
- 73 Vgl. *TC*, 41.
- 74 Vgl. das erste Gespräch Maes mit Renata, *TC*, 18.
- 75 Vgl. jenes Gespräch Maes mit Francis auf der Party: »She was twenty-four, and he was unlike anyone she'd ever known.« (*TC*, 47).
- 76 Vgl. *TC*, 28.
- 77 Vgl. Attwood, *The Complete Guide to Asperger's Syndrome*, 51.



WEIMARER BEITRÄGE

ZEITSCHRIFT FÜR LITERATURWISSENSCHAFT, ÄSTHETIK
UND KULTURWISSENSCHAFTEN

3

2015

61. Jahrgang

Daniel Weidner Büchner und die prophetische Rhetorik

Hyun Kang Kim Die Politik der Entstehung bei Benjamin

Maria Teresa Costa Benjamin und die Kunstwissenschaft

Leopold Federmair Homoerotik bei Musil und Mann

Stavros Arabatzis Die imperative Sprache der Medien

Klaus R. Scherpe Zum Politischen bei Andersch

Passagen Verlag

Inhalt

<i>Daniel Weidner</i> »Wehe über euch Götzendiener«. Georg Büchner und die prophetische Rhetorik im Vormärz	325
<i>Hyun Kang Kim</i> Die Politik der Entstaltung bei Walter Benjamin	342
<i>Maria Teresa Costa</i> Walter Benjamins Auseinandersetzung mit der Kunstwissenschaft seiner Zeit	364
<i>Leopold Federmair</i> Homoerotik bei Robert Musil und Thomas Mann. Ein Vergleich	381
<i>Stavros Arabatzis</i> Die imperative Sprache der Medien und ihr neuer Gebrauch	414
<i>Klaus R. Scherpe</i> Literatur, das Politische betreffend. Alfred Andersch ..	437

Diskussion - Rezensionen

<i>Reinhard Mehring</i> Schmitt und Sombart. Der Briefwechsel von Carl Schmitt mit Nicolaus, Corina und Werner Sombart, hg. von Martin Tielke in Verbindung mit Gerd Giesler	454
<i>Wolfram Malte Fues</i> Ulrich Johannes Beil, Cornelia Herberichs, Marcus Sandl (Hg.): Aura und Auratisierung. Mediologische Perspektiven im Anschluss an Walter Benjamin	461
<i>Sebastian Lübcke</i> Michael Gamper, Helmut Hühn: Was sind Ästhetische Eigenzeiten?; Michael Gamper, Helmut Hühn (Hg.): Zeit der Darstellung. Ästhetische Eigenzeiten in Kunst, Literatur und Wissenschaft	464
<i>Volker Riedel</i> Brigitte Nestler: Heinrich Mann-Bibliographie	469
<i>Sylke Kirschnick</i> Carsten Gansel (Hg.): Christa Wolf. Im Strom der Erinnerung	473
<i>Steffen Greiner</i> Philipp Felsch: Der lange Sommer der Theorie	476

Herausgeber

Peter Engelmann (Wien)

gemeinsam mit *Michael Franz* (Berlin) und *Daniel Weidner* (Berlin)

Wissenschaftlicher Beirat

Alexander W. Belobratow (St. Petersburg), *Helmut Galle* (São Paulo), *Willi Goetschel* (Toronto), *Dirk Kemper* (Moskau), *Harro Müller* (New York), *Anne-Kathrin Reulecke* (Graz), *Ritchie Robertson* (Oxford), *Klaus R. Scherpe* (Berlin), *Monika Schmitz-Emans* (Bochum), *Céline Trautmann-Waller* (Paris), *David Wellbery* (Chicago)

Autoren dieses Heftes

Arabatzis, Stavros, PD Dr. – Universität zu Köln, Humanwissenschaftliche Fakultät, Institut für Kunst und Kunsttheorie, Gronewaldstr. 2, D-50931 Köln
Costa, Maria Teresa, Dr. – Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max-Planck-Institut, Via Giuseppe Giusti 44, I-50121 Florenz

Federmair, Leopold, Dr. – Hiroshima-University, Faculty of Literature, Kagamiyama 1-2-3, 739-8522 Higashi-Hiroshima, Japan

Fues, Wolfram Malte, Prof. Dr. – Aeschstrasse 3B, CH-4202 Duggingen

Greiner, Steffen – Adolf-Scheidt-Platz 4, D-12101 Berlin

Kim, Hyun Kang, Prof. Dr. – Hochschule Düsseldorf, Fachbereich Design, Georg-Glock-Str. 15, D-40474 Düsseldorf

Kirschnick, Sylke, Dr. – Harzburger Str. 6, D-13187 Berlin

Lübcke, Sebastian – Greizer Str. 24, D-35396 Gießen

Mehring, Reinhard, Prof. Dr. – Rheinallee 122, D-40545 Düsseldorf

Riedel, Volker, Prof. Dr. – Mellenseestr. 59, D-10319 Berlin

Scherpe, Klaus R., Prof. Dr. – Bonhoefferufer 17, D-10717 Berlin

Weidner, Daniel, Prof. Dr. – Zentrum für Literatur- und Kulturforschung, Schützenstr. 18, D-10117 Berlin

Redaktionsschluss: 4. November 2015

Daniel Weidner

»Wehe über euch Götzendiener«

Georg Büchner und die prophetische Rhetorik im Vormärz

Friede den Hütten! Krieg den Palästen!

Im Jahre 1834 siehet es aus, als würde die Bibel Lügen gestraft. Es sieht aus, als hätte Gott die Bauern und Handwerker am fünften Tage und die Fürsten und Vornehmen am sechsten gemacht, und als hätte der Herr zu diesen gesagt: »Herrschet über alles Getier, das auf Erden kriecht, und hätte die Bauern und Bürger zum Gewürm gezählt. Das Leben der Vornehmen ist ein langer Sonntag: sie wohnen in schönen Häusern, sie tragen zierliche Kleider, sie haben feiste Gesichter und reden eine eigne Sprache; das Volk aber liegt vor ihnen wie Dünger auf dem Acker. Der Bauer geht hinter dem Pflug, der Vornehme aber geht hinter ihm und dem Pflug und treibt ihn mit den Ochsen am Pflug, er nimmt das Korn und läßt ihm die Stopeln. Das Leben des Bauern ist ein langer Werktag; Fremde verzehren seine Äcker vor seinen Augen, sein Leib ist eine Schwiele, sein Schweiß ist das Salz auf dem Tische des Vornehmen.¹

Mit dieser rhetorischen Fanfare beginnt der *Hessische Landbote*, jene politische Flugschrift, die Georg Büchner 1834, noch vor seinen eigentlich literarischen Werken, veröffentlichte. Es ist der Text in Büchners Werk, in dem die biblischen Bezüge am deutlichsten sind, wie in der zitierten Passage nicht nur die explizite Erwähnung der Bibel im ersten Satz und die deutliche Anspielung auf Jesaja 1.7 »Fremde verzehren eure Acker vor euren Augen« zeigt. Auch der gesamte Tonfall, jene Mischung von Vehemenz und Anschaulichkeit, die den *Landboten* insgesamt auszeichnet, ist biblisch geprägt. Allerdings wissen wir nicht einmal sicher, ob dieser zitierte Anfang von Büchner stammt, denn der *Landbote* hat zwei Autoren: Georg Büchner und Friedrich Ludwig Weidig, der einen nicht überlieferten Entwurf von Büchner überarbeitet und ergänzt hat, so dass am Ende kaum zu sagen ist, wer hier was geschrieben hat. Die ältere germanistische Forschung hat dabei gerne alle Anspielungen auf die Bibel dem Mitverfasser Weidig zugesprochen, im Zitat etwa die ersten beiden Sätze über das Lügen-Strafen der Bibel und die Schöpfungstage – ohne zu bedenken, dass dann die Passage über den ewigen Sonntag der Reichen, die von Büchner stammen soll, ein wenig in der Luft hängt.² Offensichtlich lag einem solchen Verfahren die Annahme zugrunde, dass ein revolutionärer linker Schriftsteller

nicht mit der Bibel argumentieren *könne* – aber das verkennt die Absicht des *Landboten* ebenso wie Büchners Verhältnis zur Religion. Adam Koch, eines der Mitglieder der von Büchner gegründeten Gesellschaft für Menschenrechte, überliefert Büchners Äußerung, man müsse »den revolutionären Hebel« einer Flugschrift am »materiellen Elend des Volks« ansetzen und dazu seine »Überzeugungsgründe aus der Religion des Volks hernehmen« also »in den Einfachen Bildern und Wendungen« der Bibel »die heiligen Rechte der Menschen erklären«.³ Dieser revolutionäre Hebel mit dem doppelten Ansatzpunkt von sozialer Frage und biblischer Sprache ist zentral für Büchner und nicht nur für diesen: er spielt eine wichtige Rolle in der Epoche, die wir Vormärz nennen, also die Zeit zwischen 1830 und 1848.

Diese Epoche ist nicht nur wichtig für das Verhältnis von Religion und Kultur. In ihr konstituiert sich in Deutschland das liberale Verhältnis von Religion und Staat ebenso wie die politische Grundkonstellation von »links« und »rechts«. Nach dem Ende der Romantik, die zumindest zum Teil noch als Versuch der Verbindung von Kultur und Religion zu verstehen ist, scheinen diese nun auseinanderzutreten. Die Folgen der Säkularisierung der kirchlichen Territorien am Anfang des Jahrhunderts, die Emanzipation der Juden ebenso wie die verschiedenen Versuche des Konstitutionalismus lockern zumindest die enge Beziehung von politischer Herrschaft und Religion; der denkgeschichtliche Bruch am Ende des deutschen Idealismus bringt die Lager der Links- und Rechtshegelianer hervor, deren Differenz sich gerade am Verständnis der Religion entzündet, etwa in der heftigen Kontroverse über David Friedrich Strauss' *Das Leben Jesu* in der zweiten Hälfte der 1830er Jahre. So ist der Vormärz vielleicht die letzte Epoche der deutschen Geschichte, in der die Frage nach der Geltung der Religion von allgemeiner und bestimmender kultureller Relevanz ist.

Der Vormärz ist aber auch zentral für die Entwicklung der Literatur, die jetzt, nach dem Ende der mit der Klassik und Romantik verbundenen »Kunstperiode«, eine neue Rolle erhält. Mit der rasanten Ausweitung des literarischen Marktes kommt es zum »Funktionsübergang von Dichtung zu Publizistik«:⁴ Das alte Paradigma einer Kunstliteratur, die sich in bewusste Differenz zur sozialen Wirklichkeit stellt und eher als deren Gegenwelt versteht, wird von neuen Formen des Schreibens abgelöst, die sich selbst gleichzeitig unmittelbarer und – marktförmig – vermittelter mit ihrer Leserschaft in Beziehung setzen. Auch in dieser Hinsicht ist der *Hessische Landbote* typisch, und zwar nicht nur, weil er ein politischer Text ist, sondern auch, weil er mit der Sprache anders umgeht: Weil er nicht mehr mit der eigenen Stimme spricht, der unverwechselbaren Individualität des Künstlers, sondern auf ein existierendes Idiom zurückgreift, eben auf die biblische Sprache.

Man kann daher am Beispiel des *Landboten* besonders gut über die Beziehung von Religion, Rhetorik und Literatur nachdenken, die den Vormärz prägt und bis heute virulent ist. Büchners Text zeigt nicht nur, wie die biblische Sprache noch in der Moderne ein kritisches, politisches Potential haben kann, sondern wie es gerade die Modernität der Literatur ist, die diese auf religiöse Fragen hin öffnet, und zwar auf eine Weise, die sich von der eher klassischen Beziehung von Religion und Literatur als Mitteln der Sinnstiftung prägnant unterscheidet. Das soll im Folgenden in drei Schritten untersucht werden: Nach einer Analyse der biblisierenden Rhetorik des *Hessischen Landboten* wird ein Seitenblick auf Heinrich Heines biblische Schreibweise geworfen und schließlich noch einmal an Büchners *Dantons Tod* gezeigt, wie religiöse Referenzen den literarischen Charakter des Textes aufbrechen.

I.

Wer sind denn die, welche diese Ordnung gemacht haben und die wachen, diese Ordnung zu erhalten? Das ist die Großherzogliche Regierung. Die Regierung wird gebildet von dem Großherzog und seinen obersten Beamten. Die andern Beamten sind Männer, die von der Regierung berufen werden, um jene Ordnung in Kraft zu erhalten. Ihre Anzahl ist Legion: Staatsräte und Regierungsräte, Landräte und Kreisräte, geistliche Räte und Schulräte, Finanzräte und Forsträte usw. mit allem ihrem Heer von Sekretären usw. Das Volk ist ihre Herde, sie sind seine Hirten, Melker und Schinder; sie haben die Häute der Bauern an, der Raub der Armen ist in ihrem Hause; die Tränen der Witwen und Waisen sind das Schmalz auf ihren Gesichtern; sie herrschen frei und ermahnen das Volk zur Knechtschaft. Ihnen gebt ihr 6.000.000 Fl. Abgaben; sie haben dafür die Mühe, euch zu regieren; d.h. sich von euch füttern zu lassen und euch eure Menschen- und Bürgerrechte zu rauben. Sehet, was die Ernte eures Schweißes ist!⁵

Diese Passage aus dem *Hessischen Landboten* ist typisch für die Kürze, Suggestivität, einprägsame Antithetik und schlagende Anschaulichkeit, welche die Flugschrift auszeichnen. Der Text verbindet harte Fakten der Finanzstatistik mit einem gehobenen Tonfall, den wir als biblisch wahrnehmen, und zwar über die direkten Anklänge hinaus, etwa die Rede von »Legion« oder von den »Witwen und Weisen«. Es ist vor allem der klare, zugleich große und niedere Stil des *genus humile*, der deutlich nach biblischen Vorbildern gebaut ist: deutliche Gegensätze, große Bestimmtheit, polare Adressierung, die zwischen »Ihnen« und »Euch« unterscheidet. Charakteristisch biblisch ist aber auch die Bewegung des Textes, die vom Grundbild des Hirten und der Herde ausgeht und dieses im Fortgang transformiert. Das Bild des Hirten ist höchst präsent in

der Bibel, wenn Verhältnisse der Sorge oder auch der Herrschaft beschrieben werden, man denke nur an die Rede vom guten Hirten *Johannes 10*. Es handelt sich zunächst um ein naheliegendes und eingebürgertes Bild, denn was wäre, gerade im Kontext des alten Israels, bekannter und selbstverständlicher als das Verhältnis von Hirt und Herde? Es wird in der Bibel aber radikal transformiert, ja auf den Kopf gestellt, etwa im Buch *Jeremia*:

Weh euch Hirten, die ihr die Herde meiner Weide umbringt und zerstreuet! spricht der HERR. Darum spricht der HERR, der Gott Israels, von den Hirten, die mein Volk weiden: Ihr habt meine Herde zerstreut und verstoßen und nicht besucht. Siehe, ich will euch heimsuchen um eures bösen Wesens willen, spricht der HERR. Und ich will die übrigen meiner Herde sammeln aus allen Ländern, dahin ich sie verstoßen habe, und will sie wiederbringen zu ihren Hürden, daß sie sollen wachsen und ihrer viel werden. Und ich will Hirten über sie setzen, die sie weiden sollen, daß sie sich nicht mehr sollen fürchten noch erschrecken noch heimgesucht werden, spricht der HERR. (*Jeremia 23, 1-4*)

Es handelt sich um eine Kritik an den Führern Israels, die sich auch sonst bei den Propheten findet, so heißt es etwa bei *Jesaja*, die Wächter Israels seien stumme Hunde, die nicht bellen können, aber gierig sind (*Jes 6, 10f*), bei *Ezechiel* wird das Bild breit ausgebaut und den falschen Hirten vorgeworfen, sie fräßen das Fett, kleideten sich mit Wolle und schlachteten das Gemästete, aber wollten die Schafe nicht weiden (*Hes 34, 3*). Das konventionelle Bild von Hirt und Herde wird gewissermaßen durchspielt und kritisch verfremdet: die Hirten sind gar keine wirklichen Hirten, sondern zerstreuen die Herde, es braucht daher einen anderen, den Herrn selbst, der die Herde sammelt und der dann wahre Hirten über sie einsetzen soll.⁶

Ganz ähnlich geht nun auch Büchner vor: »Das Volk ist ihre Herde, sie sind seine Hirten, Melker und Schinder« – hier verlieren die Hirten nicht nur ihren sorgenden Charakter, sondern dieser verwandelt sich in sein Gegenteil, und diese Verwandlung geschieht auf der Bildebene – also nicht durch explizite Korrektur, sondern durch ein Weiterspinnen des Vergleichs. Die radikale Kritik vollzieht sich im Bild selbst, die kulturelle Semantik wird über sich hinaus getrieben zu dem Punkt, wo sie sich zerstört: Was ihr für einen Hirten haltet – ist in Wahrheit ein Schinder, genauer: Seht die sogenannten »Hirten« nur recht an – und ihr seht Schinder. Diese kritische Rhetorik auf der Ebene des Bildes ist typisch für Büchner, besonders prägnant ist sie dort, wo sie die Rede vom Gottesgnadentum betrifft, also den Kern der Verbindung von Religiösem und Politischem:

Wehe über euch Götzendiener! – Ihr seid wie die Heiden, die das Krokodil anbeten, von dem sie zerrissen werden. Ihr setzt ihm eine Krone auf, aber es ist eine Dornenkrone, die ihr euch selbst in den Kopf drückt; ihr gebt ihm ein Zepter in die Hand, aber es ist eine Rute, womit ihr gezüchtigt werdet; ihr setzt ihn auf euern Thron, aber er ist ein Marterstuhl für euch und eure Kinder. Der Fürst ist der Kopf des Blutigels, der über euch hinkriecht, die Minister sind seine Zähne und die Beamten sein Schwanz. Die hungrigen Mägen aller vornehmen Herren, denen er die hohen Stellen verteilt, sind Schröpfköpfe, die er dem Lande setzt. Das L., was unter seinen Verordnungen steht, ist das Malzeichen des Tieres, das die Götzendiener unserer Zeit anbeten. Der Fürstenmantel ist der Teppich, auf dem sich die Herren und Damen vom Adel und Hofe in ihrer Geilheit übereinander wälzen – mit Orden und Bändern decken sie ihre Geschwüre und mit kostbaren Gewändern bekleiden sie ihre aussätzigen Leiber. Die Töchter des Volks sind ihre Mägde und Huren, die Söhne des Volks ihre Lakaien und Soldaten. Geht einmal nach Darmstadt und seht, wie die Herren sich für euer Geld dort lustig machen, und erzählt dann euern hungernden Weibern und Kindern, daß ihr Brot an fremden Bäuchen herrlich angeschlagen sei, erzählt ihnen von den schönen Kleidern, die in ihrem Schweiß gefärbt, und von den zierlichen Bändern, die aus den Schwielen ihrer Hände geschnitten sind, erzählt von den stattlichen Häusern, die aus den Knochen des Volks gebaut sind; und dann kriecht in eure rauchigen Hütten und bückt euch auf euren steinichten Äckern, damit eure Kinder auch einmal hingehen können, wenn ein Erbprinz mit einer Erbprinzessin für einen andern Erbprinzen Rat schaffen will, und durch die geöffneten Glastüren das Tischtuch sehen, wovon die Herren speisen, und die Lampen riechen, aus denen man mit dem Fett der Bauern illuminiert. Das alles duldet ihr, weil euch Schurken sagen: diese Regierung sei von Gott. Diese Regierung ist nicht von Gott, sondern vom Vater der Lügen.⁷

Erneut handelt es sich um eine typische Passage, die ausgeführte Bildlichkeit mit höchst prägnanter Kritik verbindet. Deutlicher noch als die vorher zitierte Textstelle wird diese durch eine zentrale Figur organisiert: die einer verkehrten, sündigen Welt, wo der Mantel zum Teppich wird, die kostbaren Gewänder schmutzige Leiber bedecken, die Töchter zu Huren werden – es ist die Welt des Vaters der Lügen, wobei der letzte, vielleicht wirklich etwas abrupte Satz, gerne Weidig zugeschrieben wird. Eröffnet wird diese Passage mit einer – ebenfalls Weidig zugeschriebenen – Verschiebung, die noch einmal deutlich macht, wie die quasi prophetische Rhetorik eine bestimmte Bildlichkeit kritisch auf den Kopf stellt: Die Krone des Fürsten – ist Eure Dornenkrone; sein Zepter – ist die Rute die Euch schlägt, sein Thron – ist Euer Marterstuhl. Erneut wird mit markanten Kontrasten gearbeitet, und erneut verschiebt sich die Konnotation auf der Bildebene. Spezifisch für diese Passage ist allerdings auch die massive Adressierung, die sich hier im Wehespruch – eine typisch prophetische Formel

– und der eröffnenden Antithetik von ›Er‹ und ›Ihr‹ ebenso ausdrückt wie in der Aufforderung zu gehen und zu sehen. Büchner spricht zum Volk, und er macht in seinem Appell deutlich, dass das Volk etwas *anderes* ist als die Herrschaft, dass es im Gegensatz steht: Seine Krone – Eure Dornenkrone.

Solche Ansprache ist, wenn man so will, die rhetorische Seite der »Entdeckung des Geringen«,⁸ die charakteristisch für Büchners Werk ist, in dem ganz andere Schichten literaturfähig werden als bis dahin vorstellbar war: das Volk, der Vierte Stand im *Landboten* und später im *Danton*, die Ausgestoßenen und Außenseiter im *Woyzeck*. Für sie sind Krone, Zepter und Thron tatsächlich nichts und umgekehrt sind sie nichts für die Herren, nichts als Fleisch und Fett, das man auspressen kann, um Lampen anzuzünden. Dieses ›Volk‹ in seiner Fremdheit, auch Sprachlosigkeit zum Gegenstand wie zum Adressaten zu machen, ist vielleicht der radikalste Bruch von Büchner mit der literarischen Konvention.⁹ Und es ist wiederum hier, wo er auch auf die biblische und speziell die prophetische Tradition zurückgreifen kann, in der immer schon das Kleine, Verfemte, Gemeine, Hässliche zur Sprache kam. Gerade darum passt auch die biblische Eröffnung von Krone und Dornenkrone, von wem auch immer sie stammt, so gut zum späteren Text.

Freilich ist ein solches Sprechen immer schon riskant, und auch das drückt sich in der Eröffnung aus: »Wehe über euch Götzendiener!« Die Adresse ist zugleich eine Anklage, eine Publikumsbeschimpfung wenn man so will. Sie will aufrütteln – und das kann sie nur als Angriff. Das folgt bereits aus der bildlichen Logik der Verfremdung und Umkehrung, von der wir schon sprachen: Was ihr seht – ist etwas anderes, euer Hirte – ist ein Schinder. Sie ist charakteristisch für die prophetischen Texte, die sich immer wieder gegen ihre Hörer wenden und sie der Hartherzigkeit, der Verstocktheit anklagen – und doch gar nicht anders können, als an ihre Zuhörer zu appellieren, denn Worte sind alles was sie haben. Es ist das Paradox einer intellektuellen Politik, die das Volk nicht belehren will, nicht in seinem Namen sprechen will, sondern hofft, es seiner selbst bewusst zu machen – aber immer wieder erlebt, dass ihm niemand zuhört. »Weh über Euch Götzendiener«, das ist auch die Übersetzung von ›Ihr hört mir nicht zu‹, eine Übersetzung, die freilich dann doch hofft, Interesse zu wecken.¹⁰ Dass das in Büchners Fall nicht gelang, ist überliefert: Die meisten der mühsam verteilten Exemplare des *Landboten* wurden von den Bauern den Behörden übergeben. Dieses politische Scheitern steht aber nicht nur für die politische Misere Deutschlands, es steht auch für die Problematik einer Literatur, die sich des Verhältnisses zu ihrem Adressaten nicht mehr sicher ist, die für Leser schreibt, die vielleicht nicht mehr zuhören oder doch so zuhören, dass sie eben nicht aufgerüttelt werden.

II.

1835, also nur ein Jahr nach dem *Hessischen Landboten*, veröffentlicht Heinrich Heine ein Gedicht, das später in den Zyklus *Neuer Frühling* aufgenommen wird:

Im Anfang war die Nachtigall
Und sang das Wort: Züküht! Züküht!
Und wie sie sang, sproß überall
Grüngras, Violen, Apfelblüt'.

Sie biß sich in die Brust, da floß
Ihr rotes Blut, und aus dem Blut
Ein schöner Rosenbaum entsproß;
Dem singt sie ihre Liebesglut.

Uns Vögel all' in diesem Wald
Versöhnt das Blut aus jener Wund';
Doch wenn das Rosenlied verhallt,
Geht auch der ganze Wald zugrund'.

So spricht zu seinem Spätzelein
Im Eichennest der alte Spatz;
Die Spätzin piepet manchmal drein,
Sie hockt auf ihrem Ehrenplatz.

Sie ist ein häuslich gutes Weib
Und brütet brav und schmollet nicht;
Der Alte gibt zum Zeitvertreib
Den Kindern Glaubensunterricht.¹¹

Offensichtlich hat der Text eine ganz andere Tonlage und eine andere Intention, aber auch hier spielt das Verhältnis von Politik und Literatur und die Beziehung zur Bibel eine zentrale Rolle. ›Im Anfang war, mit diesem wohl berühmtesten Anfang überhaupt, dem des Johannesevangeliums, beginnt Heines Gedicht, mit der Nachtigall, dem romantischen Vogel schlechthin, setzt es fort. Auch Heine arbeitet mit einem kontrastiven Verfahren, das freilich weniger auf Schock als auf Komik abzielt, mit der Diskrepanz zwischen der Erwartung und dem, was eintrifft: nicht das Wort und auch nicht Sinn, Kraft oder Tat

wie im *Faust*, sondern die zarte Nachtigall kommt am Anfang, und wenn das erwartete ›Wort‹ auch nachgeholt wird, so ist es doch selbst nur ein Naturlaut ohne Bedeutung »Züküht, Züküht«. Das parodiert nicht nur die Schöpfungsgeschichte, sondern hat auch einen ästhetisch-politischen Gehalt, denn was hier vorgeführt und kritisiert wird ist das Programm der romantischen Kunstreligion oder der Auffassung der Literatur als ›Dichtung‹. Was der Alte Spatz verkündet, ist die Botschaft dieser Dichtung, in der die Kunst, der Laut der Nachtigall, die Rolle der Religion einnimmt und deren Motivik beerbt: Sie ist schöpferisch und lässt die Bäume sprießen, sie ist ein Opfer der Liebe und sie erlöst schließlich. Aber es bleibt nicht bei dieser selbst schon latent komischen parodistischen Transformation. In der zweiten Hälfte des Gedichts wird aus der Nachtigall ein Spatz, aus dem Gesang wird Sprechen und Piepen, aus der passionierten Liebe wird die häuslich-brave Ehe. Noch der Reim trägt zu diesem Kontrast bei: reimt die erste Hälfte »Blut« auf »Liebesglut«, so die zweite »gutes Weib« auf »Zeitvertreib«, gar »schmollet nicht« auf »Glaubensunterricht«. Die satirische Wendung des Gedichts gibt natürlich auch seiner ersten Hälfte eine neue Bedeutung: Die Geschichte vom wunderbaren Gesang erweist sich jetzt als Erfindung der Philister, die gerade nicht singen können, die Lehre von der Dichtung und der Kunstreligion, so könnte man paraphrasieren, ist eine Ideologie der Bourgeoisie.

Das Gedicht nimmt also eine doppelte Verschiebung vor: Die erste Hälfte scheint die religiöse Erlösungsbotschaft in eine der Versöhnung durch Poesie umzudeuten, die zweite verwandelt die frohe Botschaft der Kunstreligion in einen Spatzengesang. Diese doppelte Kritik folgt Heines ästhetischem und politischem Programm in der Vormärzzeit: der Kritik an der reinen Kunstpoesie. Die Mitte des Gedichts: »Doch wenn das Rosenlied verhallt / Geht auch der ganze Wald zugrund« – entspricht dem Bewusstsein Heines, am Ende der Kunstperiode zu leben; und diese Zeilen sagen, was sie tun: Das Lied geht zu Ende und der Märchenwald verwandelt sich in den prosaischen Lebensraum der Spatzen – der Übergang von Poesie zu Prosa, jener erwähnte Funktionsübergang der Literatur, vollzieht sich hier im Gedicht selbst.

Es sind dabei gerade die biblischen Zitate, die das Potential haben, die romantische Kunstauffassung zu unterlaufen und in Frage zu stellen. Indem die biblische Sprache aufgerufen wird, indem der religiöse Anspruch der Dichtung gewissermaßen beim Wort genommen wird, zeigt sich dessen Brüchigkeit und Problematik. ›Beim Wort nehmen‹ heißt natürlich nicht unbedingt im Sinne irgendeiner religiösen oder gar kirchlichen Tradition – es heißt zunächst schlicht einmal im Sinne der Wörtlichkeit, so wie bei *Jeremia* die Rede vom Hirten wörtlich genommen wird. Die Erlösung in der Kunst – ist nur Katechis-

mus der Philister. Gerade weil die ästhetische wie auch die politische Ideologie ein religiöses Ferment haben, können sie von der Religion aus hinterfragt werden.

Auch bei Heine ist dabei oft die Figur des Propheten wichtig. Besonders deutlich ist das in den *Helgoländer Briefen* einem Text von 1844, in dem Heine seine Reaktion auf die Julirevolution von 1830 schildert: die Langeweile der Restaurationszeit zuvor, die er sich mit Bibellektüre vertreibt, die großen Erwartungen, die sich an die Nachrichten aus Frankreich knüpfen und die ihn in großer Erregung abreisen lassen. Seekrank beginnt er zu fantasieren:

Am Ende, im fieberhaften Katzenjammer, bildete ich mir ein, ich sei ein Walfisch und ich trüge im Bauche den Propheten Jonas.

Der Prophet Jonas aber rumorte und wütete in meinem Bauche und schrie beständig:

»O Ninive! O Ninive! Du wirst untergehen! In deinen Palästen werden Bettler sich lausen, und in deinen Tempeln werden die babylonischen Kürassiere ihre Stuten füttern. [...] Ihr aber, Ihr assyrischen Spießbürger und Grobiane, Ihr werdet Schläge bekommen mit Stöcken und Ruten, und auch Fußtritte werdet Ihr bekommen und Ohrfeigen, und ich kann es Euch voraussagen mit Bestimmtheit, denn erstens werde ich alles mögliche tun, damit Ihr sie bekommt, und zweitens bin ich Prophet, der Prophet Jonas, Sohn Amithai ... O Ninive, o Ninive, du wirst untergehn.«

So ungefähr predigte mein Bauchredner, und er schien dabei so stark zu gestikulieren und sich in meinen Gedärmen zu verwickeln, daß sich mir alles kullernnd im Leibe herumdrehte ... bis ich es endlich nicht mehr länger ertragen konnte und den Propheten Jonas ausspuckte.

Solcherweise ward ich erleichtert und genas endlich ganz und gar, als ich landete und im Gasthofs eine gute Tasse Tee bekam.¹²

Wie im Gedicht aus dem *Neuen Frühling* handelt es sich um eine doppelte Parodie: Heine zitiert das prophetische Pathos, insbesondere dessen demagogisches, aktivistisches Moment, das seinen Gegenstand am liebsten vernichten würde, aber doch nichts anderes kann als reden und redend zu gestikulieren. Diese Parodie ist gebrochen durch eine zweite Überraschung, durch das Erwachen, dass so viele Heine'sche Texte strukturiert und das dem prophetischen Schwadronieren ein feuchtes Ende macht. Auch das ist nicht unbedingt äußerlich gegenüber den biblischen Texten, denn gerade bei den Propheten wird ja ausgesprochen häufig vom Nicht-Eintreffen der gerade überlieferten Weissagung gesprochen. Es ist dann wohl auch kein Zufall, dass Heine hier gerade auf jenen Propheten rekurriert, den man nur wegen des Nicht-Eintreffens seiner Prophetie kennt. Ninive ist eben nicht untergegangen. Bei Heine nimmt

das bereits seine Enttäuschung über den Verlauf der Julirevolution vorweg, die dann die anschließende Nachschrift der Briefe prägt, in der Heine auf den eigenen Enthusiasmus zurückblickt und feststellt, dass der revolutionäre Aufbruch letztlich nur zur Fortsetzung der Herrschaft der Bourgeoisie geführt hat. Wenn er ein Prophet ist, dann ist er ein geschlagener Prophet, einer, der mit seinem Auftrag nicht zufrieden ist und schon weiß, oder zu wissen vorgibt, dass er keinen Erfolg haben wird. Diese »Poetik der Besiegten«¹³ wird dann zu einem wichtigen Bestandteil von Heines Selbststilisierung in der Matratzengruft und darüber hinaus, über Charles Baudelaire, Stefan George, Ezra Pound und andere zu einer zentralen Traditionslinie des Bildes des modernen Poeten.

Auch das führt uns übrigens zurück zum biblischen Motiv der Herde und des Hirten, dem nämlich im *Jeremia*-Buch eine Reihe von Sprüchen gegen die falschen Propheten folgen. Die falschen Hirten – dass sind auch die falschen Propheten, diejenigen, die behaupten im Namen des Herrn zu sprechen, die aber eigentlich Betrüger sind, und vor denen der Herr durch den Mund des Jeremia explizit warnt: »Gehorcht nicht den Worten der Propheten, so Euch weissagen« (*Jeremia* 23,17). Das ist schon eine einigermaßen paradoxe Aussage, umso mehr, als die Kriterien, was ein wahrer und was ein falscher Prophet ist, einigermaßen unklar sind. Gerade das Buch *Jona* führt die damit einhergehenden Paradoxien besonders deutlich aus, dass nämlich der wahre Prophet an der prophetischen Ironie leidet, dass entweder seine Worte wahr werden, aber nicht wirken, oder, wenn sie wirksam sind, ihn als falschen Propheten erscheinen lassen.¹⁴

Die Komik des Buches *Jona* wird bei Heine freilich erheblich gesteigert durch die Drastik der Weissagung und natürlich durch die Tatsache, dass Heine sich zugleich zum Unheilsprediger und zum Walfisch macht, der den ewigen Eiferer endlich ausspuckt, um seine Ruhe zu haben, denn, so Heine in *Die Götter im Exil*, der Walfisch sei »ohne den mindesten religiösen Sinn.«¹⁵ Schon am *Neuen Frühling* haben wir gesehen, dass dieser satirische Kontrast, diese Parodie zweiter Stufe für Heines Schreibweise typisch ist, hier drückt sich darin wohl auch eine Kritik an der prophetischen Pose aus, die Ludwig Börne, der eigentliche Antagonist der Streitschrift, gerne einnahm. Der Prophet soll wachrütteln – aber er muss auch selbst wachgerüttelt werden, zur Prophezie gehört immer auch eine Kritik an den falschen Propheten und nicht zuletzt eine Selbstkritik.

III.

Der *Hessische Landbote* erreicht seine Adressaten kaum, weckt aber die Aufmerksamkeit der Behörden, Büchners Freund Karl Minnigerode wird verhaftet, Büchner selbst flieht erst nach Darmstadt, dann nach Straßburg. Auf der Flucht verfasst er sein erstes Drama *Dantons Tod*, das 1835 im Druck erscheint, ein Text, der sich noch einmal auf besondere Weise an der Grenze von Religion und Politik bewegt. In der zweiten Szene des ersten Aktes wird die Stimmung im Pariser Volk gezeigt. Der Souffleur Simon hat entdeckt, dass seine Tochter sich prostituiert und will sie im Namen der Tugend töten:

SIMON: Ha Lukretia! ein Messer, gebt mir ein Messer, Römer! Ha Appius Claudius!
ERSTER BÜRGER: Ja ein Messer, aber nicht für die arme Hure, was tat sie? Nichts! Ihr Hunger hurt und bittelt. Ein Messer für die Leute, die das Fleisch unserer Weiber und Töchter kaufen! Weh über die, so mit den Töchtern des Volkes huren! Ihr habt Kollern im Leib und sie haben Magendrücken, ihr habt Löcher in den Jacken und sie haben warme Röcke, ihr habt Schwielen in den Fäusten und sie haben Samthände. Ergo ihr arbeitet und sie tun nichts, ergo ihr habt's erworben und sie haben's gestohlen; ergo, wenn ihr von eurem gestohlenen Eigentum ein paar Heller wiederhaben wollt, müßt ihr huren und bitteln; ergo sie sind Spitzbuben und man muß sie totschiagen!

DRITTER BÜRGER: Sie haben kein Blut in den Adern, als was sie uns ausgesaugt haben. Sie haben uns gesagt: schlagt die Aristokraten tot, das sind Wölfe! Wir haben die Aristokraten an die Laternen gehängt. Sie haben gesagt das Veto frißt euer Brot, wir haben das Veto totgeschlagen. Sie haben gesagt die Girondisten hungern euch aus, wir haben die Girondisten guillotiniert. Aber sie haben die Toten ausgezogen, und wir laufen wie zuvor auf nackten Beinen und frieren. Wir wollen ihnen die Haut von den Schenkeln ziehen und uns Hosen daraus machen, wir wollen ihnen das Fett auslassen und unsere Suppen mit schmelzen. Fort! Totgeschlagen, wer kein Loch im Rock hat!

ERSTER BÜRGER: Totgeschlagen, wer lesen und schreiben kann!

ZWEITER BÜRGER: Totgeschlagen, wer auswärts geht!

ALLE (schreien): Totgeschlagen! Totgeschlagen!¹⁶

Wieder begegnen wir den Töchtern als Huren und dem Auslassen des Fettes, die wir schon aus dem *Landboten* kennen. Aber es ist nicht mehr Rede zum Volk, sondern die Rede des Volkes selbst, in der dies Motive vorkommen: die Rede der revolutionären Pariser. Sie steht hier in einem Spannungsfeld, das typisch ist für die an Shakespeare orientierte Mischung von Komischem und Erhabenem, in dem sich gerade die Volksszenen von *Dantons Tod* bewegen: In der Szene ist es der Kontrast zwischen der ›gebildeten‹ Berufung auf die

hohe Rhetorik der römischen Republik, die der Souffleur Simon imitiert – wobei er Lucretia und Virginia verwechselt – und der blanken Wirklichkeit des »Totgeschlagen, Totgeschlagen«. Allerdings wissen wir nicht genau, wie wir diesen Kontrast lesen sollen: Soll er suggerieren, dass die revolutionäre Berufung auf die Tugend zum Mord führt? Oder kritisiert er die Tugendrhetorik gerade weil sie die soziale Wirklichkeit der Unterdrückung übersieht? Diese Frage, ob Büchners Drama gewissermaßen sein früheres politische Engagement widerruft, indem es auf dessen fatale Folgen eingeht, hat die Büchner-Rezeption lange beschäftigt. Handelt es sich um ein nihilistisches Stück, gewissermaßen um die Tragödie des Propheten, der von dem Eintreffen seiner Prophetie geschlagen ist, der also vor der Tatsache steht, dass die Revolution wie Saturn ihre Kinder frisst – so Danton, der dabei übrigens die historischen Quellen zitiert? Oder geht es darum, die politische Frage von Revolution und Herrschaft gerade in Beziehung zu ihren sozialen Folgen weiter zu durchdenken? Eine klare Position des Autors ist schon durch die literarische Verarbeitung und die dramatische Form nicht auszumachen, in welcher der Autor nicht mehr mit eigener Stimme spricht, sondern hinter der Figurenrede verschwindet. Und auch die Figurenrede ist offensichtlich brüchig, wie nicht nur das zitierte klassische Pathos zeigt, sondern auch die Wechselhaftigkeit des Volkes, das hier wie auch sonst ganz unvermittelt von der Klage zur Anklage zur Tat schreitet, es dann aber auch wieder bleiben lässt: Die Bürger finden einen jungen Mann mit Schnupftuch, den sie als Aristokraten aufhängen wollen, aber dann unvermittelt laufen lassen.

Trotzdem oder gerade wegen dieser Sprachlosigkeit bleiben die religiöse Resonanz und der biblische Bildervorrat zentral.¹⁷ Die Religionsdebatte innerviert diesen Text, und insbesondere die beiden Protagonisten Danton und Robespierre werden immer wieder durch diese Sprache charakterisiert. Das ist ein durchaus bewusstes Verfahren Büchners, der auf den von Heine in *Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland* entwickelten Gegensatz von »Spiritualismus« und »Sensualismus« zurückgriff, um den zentralen Konflikt des Stückes zu profilieren. Bereits in der ersten Szene wird der Epikureismus Dantons mit der »sensualistischen« Heiterkeit einer paganen Götterwelt assoziiert; Robespierre dagegen, der in der zitierten zweiten Szene auftritt, wird vom Volk als Unbestechlicher, als spiritualistischer Vertreter der Tugend begrüßt, ja als »Messias, der gesandt ist zu wählen und zu richten«.¹⁸ Auch der Konflikt der beiden Parteien wird in der Sprache der Religion beschrieben, etwa wenn Lacroix zu Danton sagt, dieser sei »ein toter Heiliger; aber die Revolution kennt keine Reliquien, sie hat die Gebeine aller Könige auf die Gasse und alle Bildsäulen von den Kirchen geworfen«¹⁹ oder wenn spiegelbildlich St. Just in der

nächsten Szene betont, man müsse »die große Leiche« Dantons »mit Anstand begraben, wie Priester, nicht wie Mörder«. ²⁰ Der politische Körper, der Körper der Revolution und des Volkes, wird also selbst religiös beschreibbar.

Diese Bezugnahmen verschärfen aber nicht nur den Konflikt, sondern machen auch die einzelnen Positionen in sich komplex. Robespierre etwa kommt auf die Rede vom Messias am Ende des ersten Aktes in einem kurzen Monolog zurück, nachdem ihm klar ist, dass mit seinem Konkurrenten Danton auch sein Freund Camille-Desmoulins sterben wird:

ROBESPIERRE (allein): Ja wohl, Blutmessias, der opfert und nicht geopfert wird. – Er hat sie mit seinem Blut erlöst und ich erlöse sie mit ihrem eignen. Er hat sie sündigen gemacht und ich nehme die Sünde auf mich. Er hatte die Wollust des Schmerzes und ich habe die Qual des Henkers.
Wer hat sich mehr verleugnet, Ich oder er? –
Und doch ist was von Narrheit in dem Gedanken. –
Was sehen wir nur immer nach dem Einen? Wahrlich des Isiel Menschensohn wird in uns Allen gekreuzigt, wir ringen Alle im Gethsemanegarten im blutigen Schweiß, aber es erlöst Keiner den Andern mit seinen Wunden. – Mein Camille! – Sie gehen Alle von mir – es ist Alles wüst und leer – ich bin allein. ²¹

Der Akt schließt damit mit einer deutlichen Anspielung auf Jesus in Gethsemane, eine Rolle, die es erlaubt, die eigene Position zu reflektieren – als eine Art Abweichung und Umkehrung, wenn man will auch Entleerung. Denn der neue stirbt nicht sondern tötet, er ist gekreuzigt, aber er erlöst nicht. In dieser Kontrafaktur ist der Messias das, was wir alle sind – eine anthropologische Figur gewissermaßen –, aber er ist es für jeden von uns allein, ohne Verbindung und ohne Folgen, es bleibt nur der blutige Schweiß, alles ist wüst und leer, und die Bühne bleibt dann auch leer zurück.

Ähnlich wird auch für Danton der biblische Bezug dort besonders wichtig, wo er über sich selbst nachdenkt, etwa wenn er mit seiner Frau über seine Mitschuld an den Septembermorden spricht, als er als Justizbeauftragter zuließ, wie die revolutionären Massen wehrlose politische Gefangene töteten:

DANTON: Wir schlugen sie, das war kein Mord, das war Krieg nach innen.
JULIE: Du hast das Vaterland gerettet.
DANTON: Ja, das hab ich. Das war Notwehr, wir mußten. Der Mann am Kreuze hat sich's bequem gemacht: es muß ja Ärgernis kommen, doch wehe dem, durch welchen Ärgernis kommt.
Es muß, das war dies Muß. Wer will der Hand fluchen, auf die der Fluch des Muß gefallen? Wer hat das Muß gesprochen, wer? Was ist das, was in uns hurt, lügt, stiehlt und mordet?

Puppen sind wir von unbekanntem Gewalten am Draht gezogen; nichts, nichts wir selbst! Die Schwerter, mit denen Geister kämpfen, man sieht nur die Hände nicht wie im Märchen.²²

Wieder ist der ›Mann am Kreuz‹ ein wichtiger Referenzpunkt, um die eigene ›Rolle‹ zu verstehen, und wieder verbindet sich das mit einer negativen Anthropologie, welche diesmal weniger die Kommunikation zwischen den Menschen als die Handlungsmacht des Einzelnen in Frage stellt. Tatsächlich in Frage stellt, denn auch in Dantons Überlegungen überwiegen Fragen, die nicht nur rhetorische sind. Ob es Verantwortung gibt oder historische Notwendigkeit, das wird hier problematisch, ohne dass der Text darauf eine klare Antwort geben könnte: nicht mehr die religiöse, aber auch nicht die andere, säkulare, die an die Rationalität, Verantwortung oder an die Freiheit des Subjekts appellieren würde.

Die biblischen Bezugnahmen sind damit in *Dantons Tod* nicht mehr Teil einer politischen Strategie, sondern werden dazu genutzt, die verschiedenen dramatischen und politischen Positionen durchzuspielen und zu problematisieren – ein Potential, das gerade in der Figur des Propheten immer schon angelegt war. Sie problematisieren zugleich auch die ästhetische Form, weil sie ein Moment besonders deutlich machen, das insgesamt charakteristisch für Büchners Drama ist und die überlieferte Form des Charakterdramas erschüttert.

Erschüttert oder eher entleert wird dabei die Funktion des dramatischen Helden. Indem Danton die Handelnden und sich selbst als bloße Puppen betrachtet, verliert er seine Souveränität und verzichtet daher auch auf seine dramatische Apotheose, auf einen Heldentod. Denn angesichts der Demokratie der Guillotine gibt es keinen individuellen Tod mehr; wo der Tod Massenwahrer geworden ist, erübrigt sich auch jeder Heroismus, wie Peter Szondi betont: »*Dantons Tod* heißt das Werk nicht allein, weil es die letzten Tage seines Helden darstellt, sondern weil der Tod, der in der tragischen Dichtung als deren Formmoment eine Art Selbstverständlichkeit kennzeichnet, hier problematisch geworden ist.«²³ Damit, mit der Verweigerung oder dem Entzug des bedeutsamen Todes, wird auch die klassische Form der Tragödie fragwürdig.

Erschüttert wird aber auch die dramatische Sprache, denn in *Dantons Tod* ist die Sprache nicht mehr Ausdruck von Charakteren, sondern immer schon gemacht und immer schon sekundär. Büchners Drama *zitiert* die französische Revolution – und zwar durchaus im eigentlichen Sinn: über weite Strecken besteht das Stück aus leicht umgearbeiteten Zitaten aus historischen Werken, die ihrerseits oft die Reden der Revolutionäre zitieren. Das bedeutet zumin-

dest zweierlei: Der Text hat keine eigene Stimme, sondern spricht mit fremden Stimmen, mit den Stimmen der Quellen, die aus einer bestimmten und durchaus wahrnehmbaren Entfernung kommen. Die Faszination der revolutionären Rhetorik klingt noch in den Zitaten nach – aber sie wird zugleich auch sichtbar gemacht und ausgestellt, besonders deutlich etwa in den Reden, welche die Ankerpunkte des Stückes bilden: Reden im Jakobinerclub, im revolutionären Konvent, im Wohlfahrtsausschuss und vor Gericht. Wie schon in der eingangs zitierten Szene von Simon und dem Volk steht diese Rhetorik allerdings in einer komplizierten und ambivalenten Beziehung zum Handeln, zum Körper, zum Totschlagen. Im dritten Akt, bereits im Gefängnis, fordert der Deputierte Mercier die Dantonisten auf, sich umzusehen, »das Alles habt ihr gesprochen, es ist eine mimische Übersetzung eurer Worte« und Danton kann nur antworten: »Du hast Recht, man arbeitet heut zu Tag Alles in Menschenfleisch. Das ist der Fluch unserer Zeit. Mein Lieb wird jetzt auch verbraucht.«²⁴ Die Rede hat ihre eigene Wirklichkeit, aber es ist keine sinnhafte mehr, sondern eine, die Unversehens ins Totschlagen umschlagen kann. Es sind Szenen des Spiels im Spiel, der Ausstellung von Sprache, die erneut weniger dem Paradigma der Tragödie als demjenigen des Trauerspiels folgen.²⁵

Das verändert auch die dramatische Darstellung und bricht mit einem Theater, in welchem sich die dramatischen Subjekte durch Sprache ausdrücken. Wenn die Figuren Puppen sind, die von unbekanntem Gewalten am Faden gezogen werden, so begründet das eine neue Form von Dramatik. Das heißt freilich weder, dass sie ihren Subjektcharakter verlieren und nur noch Verkörperungen von Grundsätzen sind, noch dass es sich nur noch um radikal vereinsamte Individuen handelt. Vielmehr bleiben die politischen und die existenziellen Anliegen in Kraft, nur ihre idealistischen Lösungen – die Kunstreligion ebenso wie der politische Idealismus und das Humanitätsideal – werden außer Kraft gesetzt. Und wie bei Heine und auch bei anderen Autoren des Vormärz sind es dabei die religiösen Semantiken, die es erlauben, jene Lösungen zu dekonstruieren. Denn an ihnen ist nicht nur der Zitatcharakter besonders deutlich, sie erlauben es auch, die Frage zu stellen, was es bedeutet, bestimmte Positionen zu verkörpern, gerade weil in ihnen das Politische und das Existenzielle ineinander liegen.

Der revolutionäre Hebel, so ließe sich zusammenfassen, hat zwei Ansatzpunkte: soziale Frage und religiöse Sprache. Das heißt nicht unbedingt, dass diese Sprache eine Antwort auf jene Frage wäre – aber sie kann sie in Bewegung setzen, wie auch umgekehrt die Aufmerksamkeit auf das Soziale es erlaubt, das Religiöse anders zu denken. Die biblische Sprache ist damit durchaus aktuell – und sie ist kritisch, etwa wenn bei Büchner die Rede von der Kreatur, von den

Geschöpfen Gottes gegen einen idealistischen Volksbegriff ausgespielt wird. Dieser Hebel wälzt nicht nur die Wirklichkeit um, sondern auch die Literatur. Sie verliert ihre Selbstverständlichkeit spätestens in dem Moment, in dem sie sich bewusst wird, dass sie eigentlich eine elitäre Tätigkeit ist. Die Literatur wird jetzt anders, sie wird modern in dem Augenblick, in dem ihr Gegenstand, ihr Adressat und auch ihre Sprache problematisch werden. Eine solche Literatur kann und will nicht einfach ›Sinnstiftung‹ sein, sie entwirft auch keine ›Weltbilder‹ mehr, jedenfalls keine ungebrochenen. Sie will und kann dann auch nicht mehr die pastorale Rolle der Religion spielen. Aber trotzdem, oder vielmehr gerade deshalb kann sie mit der biblischen Sprache etwas anfangen. Sie entdeckt in dieser Sprache selbst modernes, Momente der Brechung wie in der radikalen – radikal kritischen, auch radikal blasphemischen – Rhetorik der Propheten. Modernität und Religion schließen sich hier so wenig aus wie Religiöses und Politisches. Vielleicht sollte man heute, wenn man über das Verhältnis von Religion und Kultur, über die Rolle der Religion in der Kultur nachdenkt, von vornherein in dieser modernen Konstellation denken.

Anmerkungen

- 1 Georg Büchner, *Der hessische Landbote*, in ders.: *Sämtliche Werke. Briefe und Dokumente*, hg. von Henri Poschmann, Frankfurt/Main 1999, Bd. 2, 53.
- 2 Vgl. dazu den Kommentar in Büchner, *Sämtliche Werke*, Bd. 2, 806ff.
- 3 Büchner, *Sämtliche Werke*, Bd. 2, 688f.
- 4 Vgl. den klassischen Aufsatz von Wolfgang Preisendanz, *Der Funktionsübergang von Dichtung und Publizistik*, in: ders., *Heinrich Heine*, München 1973, 21–68.
- 5 Büchner, *Der Hessische Landbote*, 54f.
- 6 Vgl. zu dieser Tradition Harold Fisch, *Poetry with a purpose. Biblical Poetics and Interpretation*, Bloomington 1990, bes. 55ff.
- 7 Büchner, *Der hessische Landbote*, 58f.
- 8 Elias Canetti, *Rede zur Verleihung des Büchner-Preises*, in: *Büchner-Preis-Reden 1972–1983*, Stuttgart 1984, 18–31, hier 30.
- 9 Vgl. Clemens Pornschlegel, *Volk*, in: Roland Borgarrds, Harald Neumeyer (Hg.), *Büchner-Handbuch. Leben - Werk - Wirkung*, Stuttgart-Weimar 2009, 161–167.
- 10 Vgl. Fisch, *Poetry with a Purpose*, 43ff.
- 11 Heinrich Heine, *Neue Gedichte*, in: ders., *Sämtliche Schriften*, hg. von Klaus Briegleb, München 1968ff, Bd. 4, 302f.
- 12 Heine, *Über Ludwig Börne*, in: ders., *Sämtliche Schriften*, Bd. 4, 56f.
- 13 Klaus Briegleb, *Opfer Heine. Versuch über die Schriftzüge der Revolution*, Frankfurt/Main 1986, 127.
- 14 Vgl. Herbert Marks, *Der Geist Samuels. Die biblische Kritik an prognostischer Prophetie*, in: Daniel Weidner, Stefan Willer (Hg.), *Prophetie und Prognostik. Verfügungen über Zukunft in Wissenschaften, Religionen und Künsten*, München 2014, 99–121.
- 15 Heine, *Die Götter im Exil*, in: ders., *Sämtliche Schriften*, Bd. 6, 418.

- 16 Büchner, *Dantons Tod* (I/2), in: *Dichtungen, Schriften, Briefe und Dokumente*, hg. von Henri Poschmann und Rosemarie Poschmann, Frankfurt/Main 2006, Bd. 1, 18f.
- 17 Vgl. dazu allgemein Wolfgang Martens, *Ideologie und Verzweiflung. Religiöse Motive in Büchners Revolutionsdrama*, in: ders. (Hg.), *Georg Büchner. Wege der Forschung*, Darmstadt 1965, 406-442, sowie Hermann Kurzke, *Georg Büchner. Geschichte eines Genies*, München 2013, 200ff.
- 18 Büchner, *Dantons Tod* (I/2), 20.
- 19 Büchner, *Dantons Tod* (I/5), 31.
- 20 Büchner, *Dantons Tod* (I/6), 36.
- 21 Büchner, *Dantons Tod* (I/6), 37.
- 22 Büchner, *Dantons Tod* (II/5), 49.
- 23 Peter Szondi, *Versuch über das Tragische*, in: ders., *Schriften*, hg. von Jean Bollack und Henriette Beese, Frankfurt/Main 1978ff. Bd. 1, 149-260, hier 260.
- 24 Büchner, *Dantons Tod* (III/3), 62.
- 25 Vgl. Alexander von Bormann, »Dantons Tod«. *Zur Problematik der Trauerspiel-Form*, in: *Büchner Studien* Bd. 6, Frankfurt/Main 1990, 113-131. Zur Bühne auf der Bühne vgl. auch Rüdiger Campe, »*Es lebe der König!*« - »*Im Namen der Republik*«. *Poetik des Sprechakts*, in: Jürgen Fohrmann (Hg.), *Rhetorik. Figuration und Performance*, Stuttgart-Weimar 2004, 557-581.

Hyun Kang Kim

Die Politik der Entstaltung bei Walter Benjamin

Im Zentrum der vorliegenden Studie steht Benjamins Konzeption der Politik der »Entstaltung«.¹ Dabei soll gezeigt werden, dass diese vor allem einer »Gesellschaft des Spektakels«² Paroli bietet, in welcher alles, selbst die Politik sich als Zurschaustellung und Aufführung inszeniert. Die Politik der »Entstaltung« zielt hingegen darauf ab, mit der gesellschaftlichen Inszenierung und Repräsentierbarkeit radikal zu brechen und jenseits dieser eine Politik des Nicht-Repräsentierbaren als wirkliche Demokratie zu ermöglichen. Sie setzt dort an, wo eine konstitutive Lücke in der Gesellschaft sichtbar wird. Sie ist in erster Linie nichts anderes als die Sichtbarmachung und Zurschaustellung einer solchen konstitutiven Lücke in der gesellschaftlichen Ordnung. Die Lücke ist das Moment, in dem die gesellschaftliche Repräsentation und Darstellung, das heißt die Mimesis endet und die Performanz als das radikal Undarstellbare ansetzt. Diese Lücke heißt bei Benjamin im Anschluss an Brecht »Zustand«. Die Politik der Entstaltung hält daher an »Zuständen« (*GS II*, 521) fest, die noch inhaltsleer sind und als Orte des Übergangs fungieren.

Die vorliegende Studie verortet den Begriff der Entstaltung im Kontext der Theorien der Gestalt bei Goethe, Mach, Ehrenfels und in der Gestaltpsychologie. Benjamins Begriff der Entstaltung ist demnach als ein antimetaphysisches Gegenkonzept zur Gestalt aufzufassen. Diese Studie führt den Gegensatz von Gestalt und Entstaltung auf die Divergenz zwischen Goethe und der Romantik zurück. Sie verfolgt die These, dass die Phantasie als »Entstaltung des Gestalteten« (*GS VI*, 114) in Benjamins Konzeption der Politik eine wesentliche Rolle spielt. Seiner Politik der Entstaltung entspricht dabei ein substanzloses Subjekt, das weder als Setzung noch als Gesetztes, sondern als »Entsetzung« (*GS II*, 202) aufzufassen ist. Die vorliegende Studie zeigt schließlich auf, dass in der Politik der Entstaltung bei Benjamin Bild, Subjekt und Praxis in einem konstitutiven Zusammenhang erscheinen, wobei Bild und Bilderlosigkeit, Gestalt und Entstaltung untrennbar aufeinander angewiesen sind.

Gestalt und Enttaltung

Gestalt ist ihrem Ursprung nach *der* metaphysische Begriff schlechthin, da Gestalt seit der antiken Philosophie mit Idee (*idea* bei Platon) bzw. Form (*morphē* bei Aristoteles) assoziiert wurde. Enttaltung hingegen ist ein antimetaphysisches Konzept, das die Grenze zwischen Idee und Erscheinung, Inhalt und Form, Geist und Materie etc. unterminiert. Gestalt steht des Weiteren für das Prinzip der Totalisierung, während Enttaltung das Prinzip der Unabgeschlossenheit zum Ausdruck bringt. Benjamins Begriff der Enttaltung ist also eine Gegenkonzeption zur Gestalt: Enttaltung im Sinne von Deformieren, Verunstalten und Entstellen ist die Macht, die abgeschlossene Gestalt zu zerstören und an deren Stelle etwas Neues und Unabgeschlossenes erscheinen zu lassen.

Gestalt bedeutet Barry Smith zufolge »äußerliche oder sichtbare Form«, wobei ihr eine doppelte Bedeutung von »Struktur« und »Komplex« zukommt.³ Der Begriff Gestalt leitet sich vom germanischen *stalla* (ein Platz zum Stehen) ab. Nach dem Grimmschen Wörterbuch ist Gestalt das Partizip des althochdeutschen *stellan*. Der »Partizipialcharakter der Gestaltetheit oder Beschaffenheit« ist von daher für die Gestalt kennzeichnend.⁴ Dieser Partizipialcharakter der Gestalt impliziert, dass sie nicht einfach sichtbar ist, sondern *sichtbar gemacht und vor Augen geführt* worden ist, und zwar derart, dass man von der Ansicht ihrer äußeren Form zur Einsicht ihrer Beschaffenheit gelangen kann. Im Unterschied zum englischen *form* oder *shape* bedeutet das deutsche Wort Gestalt nicht nur die Ansicht, sondern auch die Einsicht.⁵ Bei der Gestalt fallen Ansicht und Einsicht in eins: Eine Gestalt wird ansichtig und gleichzeitig einsichtig.

Einer Gestalt entspricht daher die Einsicht, das Begreifen von etwas Gestaltetem. Gestalt bringt die Form mit dem Inhalt, die Erscheinung mit der Idee in Verbindung. Enttaltung hingegen entzieht sich der Einsicht. Sie setzt vielmehr das Entstellte mit dem Unerkennbaren und dem Undenkbareren in Zusammenhang. Gestalt bedeutet etwas; Enttaltung hingegen bedeutet nichts und erscheint als Sinn ohne Bedeutung, das heißt als Un-Sinn bzw. Nicht-Sinn. Sie löst die Ansicht der Gestalt zugunsten eines ursprünglichen Gebens als Zäsur auf. Sie ist der Modus des Stattfindens des ursprünglichen Gebens, das sich nur manifestiert, indem es sich entzieht. Sie ist die Koinzidenz von Ereignis und Entzug, die Heidegger als »Enteignis« bezeichnet. Sie ist folglich die Distanz zu sich selbst, das Moment des Exzesses, der die Identität von innen her verzerrt.

Gestalt ist die Erscheinung einer Idee. Umgekehrt ist es die Idee, die einer Gestalt immer schon vorausgeht und diese vor ihrer Erscheinung bereits regu-

liert. Entstellung entstellt die Gestalt und trennt sie von der Idee ab. Gestalt ist die Verwirklichung der Möglichkeit, die in einer Idee bereits enthalten ist. Entstellung hingegen ist die Aktualisierung des Nicht-Gegebenen und Unmöglichen. Da das Entstellte von der Idee abgekoppelt ist, hat es keinen Namen, keine feste Identität. Es ist dabei gegenüber der Gestalt nicht sekundär. Denn es ist keineswegs von einer Gestalt entstellt. Es lässt vielmehr die Gestalt an sich als Prozess der Entstellung erscheinen. Kurz: *Entstellung ist primär und Gestalt sekundär*. Gestalt ist überhaupt erst durch die Bemühung des Geistes entstanden, dem unbeständigen Fluss des Lebens einen Halt zu geben, dem Unabschließbaren einen Abschluss aufzuzwingen. Sie ist lediglich das Ergebnis der Operation, das Unabgeschlossene abzuschließen und die Exteriorität zu verbannen.

Da Gestalt die Gestaltetheit bzw. die Konstruiertheit bedeutet, steht sie in Bezug entweder zum Idealismus, wenn sie von der Idee bestimmt ist, oder zum Konstruktivismus, sofern sie von der Struktur bestimmt ist. Entstellung entstellt die Gestalt und lässt die Dimension jenseits der Konstruiertheit erscheinen. Sie bezieht sich auf das Stoffliche, die Materie. Diese ist zwar das Seiende, das erscheint, bleibt aber stets unthematisiert. Die metaphysische Tradition weist nur geformten Dingen eine Wirklichkeit zu. Der Materie wird daher die Wirklichkeit abgesprochen. Wirklich ist demnach eigentlich nur die Idee. Gestalt und Idee stehen somit in enger Verbindung.⁶ Entstellung hingegen hat mit demjenigen Seienden zu tun, dem es an seiner eigenen Wirklichkeit mangelt, da es keine Beziehung zur Idee hat. In der Lacan'schen Terminologie hat Entstellung den Status des Realen. Sie lässt folglich das Reale jenseits der symbolisch konstruierten Gestalt erscheinen. Entstellung korreliert daher mit einem transzendentalen Materialismus, der den Dualismus von Konstruktivismus und Realismus sowie Idealismus und Materialismus unterminiert.

Der deutsche Begriff Gestalt wird üblicherweise im Englischen als *form* oder *shape* übersetzt. Harry Helson jedoch übersetzt ihn nach dem Vorschlag von E.B. Tichener als *configuration*. An dieser Stelle ist darauf hinzuweisen, dass Konfiguration bzw. Konstellation den Kern der Erkenntnistheorie Benjamins betreffen. Der entscheidende Unterschied liegt jedoch darin, dass Benjamin, anders als die Gestalttheorie, die Konstellation und die Konfiguration als Gegensatz zur Totalität auffasst. Helson schreibt: »The configuration may refer to any given totality described in terms of its meaning. Or the configuration may mean the form of a group, e.g., square, triangle or circle. The essential designation may be the manner of combination of a group of units into a whole: four dots may be perceived as a square, as lines in various positions, or as a tilted cross.«⁷ Benjamin hingegen spricht von einer Konstellation, die mit der

Kontinuität und Totalität der Geschichte radikal bricht und als »Zeichen einer messianischen Stillstellung des Geschehens« (GS I, 703) erscheint.

Das Grimmsche Wörterbuch spricht der Gestalt eine dreifache Bedeutung zu: 1) »festgesetzt, vom Schicksal bestimmt«, 2) »worauf gerichtet, gestimmt«, 3) »hin-, vor Augen gestellt«. Bemerkenswerterweise kommen in Benjamins Begriff der Konstellation diese drei Bedeutungen zum Ausdruck. Konstellation ist vom Geschehen bestimmt, darauf gerichtet, stillgestellt und vor Augen gestellt. In seinem Begriff der Konstellation als »messianische Stillstellung des Geschehens« (GS I, 703) spiegelt sich daher die ursprüngliche Bedeutung der Gestalt als Gestaltet-Sein und Sichtbar-vor-Augen-gestellt-Sein wider. Dabei ist das Subjekt des Verbes »gestellen« einzig in der Figur des Messias zu suchen. Die Stillstellung findet nämlich messianisch, das heißt nicht intentional im Modus der Wahrheit als »Tod der Intention« (GS I, 216) statt.

Gestalt bei Goethe, Mach, Ehrenfels und in der Gestaltpsychologie

Die Gestalttheorien von Goethe, Mach, Ehrenfels sowie diejenige der Gestaltpsychologie bilden das Umfeld, in dem Benjamins Begriff der Enttaltung als Gegenkonzeption ansetzt.⁸ Goethe ist bekanntlich derjenige, der den Gestaltbegriff erstmals geprägt hat. Er gibt dabei dem Begriff der Gestalt, die in der platonischen Tradition mit der Idee identifiziert wurde, eine neue Wendung: Anstelle der metaphysischen Unterscheidung zwischen Wesen und Erscheinung fasst er die Erscheinung als Aufscheinen der Idee selbst auf. Er stellt fest: »Das Höchste wäre zu begreifen, daß alles Factische schon Theorie ist. [...] Man suche nur nichts hinter den Phänomenen: Sie selbst sind die Lehre.«⁹ Gestalt bei Goethe erscheint daher als Triade aus »Idee, Typus und Phänomen.«¹⁰ Goethes Gestaltbegriff nimmt somit eine Zwischenstellung zwischen »gesetzlicher prägnanter Form und individueller Realisierung«¹¹ ein. Er ist, mit den Worten Cassirers gesprochen, »zugleich Prinzip und Gebilde«, »eine Regel, die sich aus der Anschauung selbst entwickelt und an ihr darstellt«.¹²

Goethes Gestalt schließt nicht nur übersinnliche Ideen, sondern auch sinnliche Phänomene mit ein. Entscheidend für Goethes Gestaltlehre ist, dass sie nicht bei der bloßen Beschreibung der körperlichen Gestalt verbleibt, sondern dass sie auch das Moment der Entwicklung enthält. Sie ist dabei in zwei Phasen zu unterteilen: die frühere Phase seit Mitte der 1780er Jahre mit der Annahme einer Urpflanze und die spätere Phase ab den 1790er Jahren mit der neu formulierten Metamorphosen-Lehre, der zufolge alle organischen Erscheinungen dem gesetzhaften Gestaltwandel unterliegen. In der späteren Phase wird das Konzept der ›Urpflanze‹ und des ›Urtiers‹ durch das ›Typus‹-Konzept

ersetzt. Die Idee eines Naturschematismus anhand des ›Ur-Konzepts‹ wurde spätestens 1794 aufgegeben und anstelle der starren Gestalt tritt der Prozess der Metamorphose in den Mittelpunkt seiner Morphologie.¹³

Der Begriff ›Typus‹, den Goethe in den Jahren 1790 bis 1795 entwickelt, repräsentiert »als unbestimmt-bildhafte Konstante der Artenvielfalt gegenüber dem flexiblen Prinzip der Metamorphose der Pflanze einen abstrakteren, empirisch bei weitem ungesicherteren Gegenbegriff.«¹⁴ Typus und Metamorphose sind dabei keine Gegensätze. Vielmehr »stellen [s]ie zwei Seiten einer untrennbaren Polarität dar; das eine kann nicht ohne das andere gedacht werden. Wie der Typus nur in individuellen, durch Metamorphose bewirkten Ausgestaltungen in Erscheinung treten kann, so vermag die Metamorphose bestimmte, durch den Typus gesetzte Grenzen nicht zu überschreiten.«¹⁵ Gestalt bei Goethe bedeutet daher nichts Starres, sondern »Vorübergehendes im Fluß der Metamorphose«, »vorläufig Stillgestelltes«,¹⁶ das sich durch das »lebendige Anschauen der Natur«¹⁷ formt. Wie Ferdinand Weinhandl treffend darstellt, ist Goethes Gestaltbegriff durch die Indifferenz gegenüber dem Gegensatz von Geistigem und Körperlichem gekennzeichnet.¹⁸ Goethe entwickelt darüber hinaus seit 1791 seine Farbenlehre, welche in Benjamins Schriften über Phantasie und Farbe deutliche Spuren hinterlassen hat. Über Benjamins Auseinandersetzung mit Mach, Ehrenfels und der Gestaltpsychologie hingegen ist nichts Genaueres überliefert.¹⁹ Aufgrund der großen Popularität des Gestaltbegriffs um die Jahrhundertwende ist dennoch anzunehmen, dass Benjamin mit ihren Theorien zumindest ansatzweise vertraut gewesen sein muss.²⁰

Ernst Mach gilt als Wegbereiter der Gestaltpsychologie. Er stellt die These auf, dass nur die Mannigfaltigkeit der Empfindungen tatsächlich gegeben ist. »Nicht das Ich ist das Primäre, sondern die Elemente (Empfindungen). [...] Die Elemente bilden das Ich.«²¹ Das Ich ist demnach nicht gegeben, sondern den einfachen Elementen der Empfindungen zusätzlich hinzugefügt. Mach negiert des Weiteren den »scheinbaren Gegensatz der *wirklichen* und der *empfundenen* Welt«, da für ihn nur die letzte gegeben ist.²² Die Unterscheidung zwischen »Schein und Wirklichkeit« wird dadurch hinfällig.²³ Mit seiner antimetaphysischen Auffassung formuliert Mach bereits die Grundidee der späteren Phänomenologie. Ohne seine radikale Kritik an der Metaphysik wäre die Phänomenologie Husserls nicht denkbar gewesen. Für ihn sind »Raumgestalten« und »Zeitgestalten« als unmittelbare Empfindungen aufzufassen.²⁴ Sein Gestaltbegriff fand bei Husserl Eingang²⁵ und beeinflusste Ehrenfels und die Gestaltpsychologie. Sein positivistischer Ansatz, der darauf hinausläuft, die Unterscheidung zwischen Ich und Welt zu unterminieren, bereitet den Weg zur Gestaltpsychologie, die in der Gestalt eine holistische Einheit zwischen den Sinnen und dem Sinn sieht.

Der Gestaltbegriff wurde im Anschluss an Goethe und Mach vor allem von Christian von Ehrenfels geprägt. Ehrenfels ist Schüler von Franz Brentano und steht im engen Zusammenhang mit der Phänomenologie.²⁶ Für Ehrenfels ist es ausschlaggebend, dass Mach »Raum-« und »Zeitgestalten« nicht »als bloße Zusammenfassung von Elementen, sondern als etwas (den Elementen gegenüber, auf denen sie beruhen) Neues und bis zu gewissem Grade Selbstständiges betrachtete.«²⁷ Ehrenfels schreibt der Gestalt einen anderen Rang zu als den übrigen Empfindungen, denn er fasst die Gestalt als eine spezifische Qualität auf, die zusammen mit anderen Empfindungsqualitäten einen Empfindungskomplex fundiert. Eine Gestalt ist demnach etwas anderes als die Summe ihrer Teile. Wolfgang Metzger hebt hervor: »Es ist [...] nicht zutreffend, wenn man sagt, das Ganze sei *mehr als* die Summe seiner Teile. Vielmehr muss es heißen: Das Ganze ist *etwas anderes als* die Summe seiner Teile. Es kommen nicht etwa nur zu den – unveränderten – Teilen Gestaltungsqualitäten hinzu, sondern alles, was zu einem Teil eines Ganzen wird, nimmt selbst neue Eigenschaften an.«²⁸ Diese »Übersummativität« bildet zusammen mit der »Transponierbarkeit« die sogenannten »Ehrenfels-Kriterien«. Wenn Ehrenfels in seiner *Kosmogonie* (1916) behauptet, dass das schöpferische Prinzip der Wirklichkeit als ein »Gestaltungsprinzip«²⁹ zu verstehen sei, schließt er sich dem Forschungsansatz Goethes an.

Die Gestaltpsychologie stellt im Anschluss an Ehrenfels die Ganzheit des bewussten Erlebens in den Mittelpunkt. Sie wird vor allem aufgrund ihres »Prägnanzgesetzes«, das die Tendenz zur »guten Form« behauptet, als eine totalitäre Theorie angesehen. Das Prägnanzgesetz bezeichnet die allgemeine Tendenz unserer Wahrnehmung, die Komplexität auf eine möglichst einfache Gestalt zu reduzieren. Eine ordentliche bzw. prägnante Gestalt gibt dem »Prinzip der Geschlossenheit« den Vorrang, welches besagt, dass wir trotz fehlender Information ganze Figuren wahrnehmen können. Wir gestalten unsere Wahrnehmung so, dass daraus eine Ganzheit erkennbar wird. Diese Tendenz der Totalisierung steht unter Verdacht, totalitären Regimen den Weg zu ebnen.

Kurz: Im Sinne der Gestalttheorie ist Gestalt die Ganzheit eines Phänomens, die etwas anderes als die Summe seiner Teile ist. Sie steht somit im konstitutiven Zusammenhang zur Ganzheit bzw. Totalität. Gestalt geht folglich mit »Einfachheit«, »Gesetzmäßigkeit«, »Integrität«, »Ausdrucksfülle« und »Bedeutungsfülle« einher.³⁰ Was in der Gestalttheorie nicht zur Geltung kommt, ist die Komplexität und Unsicherheit einer Gestalt. Während folglich die Gestalt in der Gestalttheorie durch die Reduktion von Spannungen und Komplexität gekennzeichnet ist, markiert Entstellung bei Benjamin jenen Moment, in dem die Spannung ihren Zenit erreicht und schließlich die Auflösung und Entstellung der Gestalt erzwingt.

Goethe, Romantik und Benjamin

Der Begriff der ›Entstaltung‹ taucht in Benjamins früher Notiz zur Phantasie auf. Dort bezeichnet Benjamin die »Gestalten der Phantasie« als »Erscheinung« (GS VI, 114) und fügt hinzu, die Phantasie habe allerdings nichts mit Gestalten bzw. Gestaltung zu tun. Die »Erscheinungen der Phantasie« seien vielmehr als »Entstaltung des Gestalteten« zu bezeichnen (GS VI, 114). Benjamin geht an anderer Stelle von der zentralen Unterscheidung zwischen der »gestaltenden Einbildung« und der entstaltenden »Phantasieanschauung« aus. »Phantasieanschauung – der Gegensatz aller gestaltenden Einbildung – ist in der Welt der Farbe zu Hause. [...] Reine Farbe ist das Medium der Phantasie« (GS III, 416f.). Benjamin schreibt der Phantasie den »Sinn für werdende Entstaltung« (GS VI, 116) zu. Gestalt wird demnach durch die schöpferische Einbildungskraft zustande gebracht, während Phantasie empfangend und entstaltend ist. Benjamin bezieht sich an anderer Stelle explizit auf Goethe und sagt, dieser habe die Wirkung der Farben »ganz im Sinne der Romantik« erfasst (GS IV, 614),³¹ wobei das »Farbensehen« als »Urphänomen« der Phantasieanschauung erscheint (GS IV, 613). Daraus lässt sich schließen, dass sich aus der Sicht Benjamins in Goethe zwei gegensätzliche Pole vereinen: der Denker der Gestaltlehre mit der Annahme des Prinzips der Geschlossenheit einerseits und der Denker der Farbenlehre als entstaltende Phantasielehre andererseits.

Die Phantasie ist für Benjamin das Gegenteil der Form bzw. des Abbilds. »Phantasie kann sich nämlich niemals auf die Form beziehen, die Sache des Gesetzes ist, sondern nur die lebendige Welt vom Menschen aus schöpferisch im Gefühl anschauen« (GS VI, 111). Die »lebendige Welt«, die von der Phantasie ins Visier genommen wird, ist zum einen die Welt der Veränderungen und der Übergänge: eine Welt, die noch nicht gefestigt und daher voller Überraschungen und neuer Gestaltungsmöglichkeiten ist. Indem Benjamin die Erscheinung nicht als Gestalt, sondern als Entstaltung auffasst, legt er den Begriff einer zu gestaltenden Welt nahe, in welcher die »Entstaltung des Gestalteten« stattfinden kann. Zum anderen ist diese »lebendige Welt« zugleich eine paradiesische. Sie steht somit im unmittelbaren Zusammenhang mit dem Glück. Sie ist »im Zustande der Identität, Unschuld, Harmonie« (GS VI, 111f.). Sie ist jene Welt, die Kinder mit ihren unschuldigen Augen wahrnehmen. Das Paradigma dieser paradiesischen Welt ist für Benjamin die ›Farbe‹.

Benjamin ordnet dabei die Farbe entgegen der üblichen Auffassung, welche diese als Materialität schlechthin versteht, dem Geistigen zu. Die Tatsache, dass die Farbe für Benjamin »etwas Geistiges« (GS VI, 110) bedeutet,³² lässt sich vor dem Hintergrund verstehen, dass der Geist für ihn nicht im Gegensatz

zur Natur steht, sondern deren reiner Zustand ist. Denn das geistige Wesen hat nicht nur teil am Menschlichen, sondern auch an der Natur. Der Geist ist somit für Benjamin der eigentliche Zustand der Identität von Geist und Natur. Ihm liegt nicht das Prinzip der Trennung, sondern das der Vereinigung zugrunde. In diesem Sinne ist die Farbe das Geistige schlechthin.

Die Farbe ist Singularität, ohne dabei die Beziehung zum Anderen zu verlieren. »Die Farbe ist das Einzelne, aber nicht als tote Sache und eigensinnige Individualität, sondern als Beflügeltes, welches von einer Gestalt zur anderen überfliegt«. Als solche macht sie Übergänge und Transformationen möglich. Sie ist »das Medium aller Veränderungen«. (GS VI, 110) Wenn das Sehen nicht auf die Form gerichtet ist, sondern auf die Farbe, erscheint die Welt im Licht des Möglichen. Sie ist die poetische Welt schlechthin, die mittels der Phantasie immer neu zu gestalten ist. Die Farbe als Medium der Veränderungen und Übergänge ist deshalb das Gegenteil der ontologisch gefestigten Welt. Die Auflösung der festen Weltzustände geschieht im Modus des »reinen Sehens«. »Das reine Sehen ist nämlich nicht auf den Raum und auf den Gegenstand gerichtet, sondern auf die Farbe, die gewiß im höchsten Grade gegenständlich aber nicht raumgegenständlich erscheint« (GS VI, 111). »Gegenständlich« ist hier im Sinne von objektiv oder real zu verstehen. Die Farbe ist zwar durchaus eine objektive, reale Erscheinung, aber dennoch nicht »raumgegenständlich«, das heißt als Gegenstand im Raum aufzufassen, der Kant zufolge neben der Zeit eine reine Form der Anschauung ist, welche *a priori* vor jeder Erfahrung gegeben ist. Das Adjektiv »raumgegenständlich« betrifft folglich die Möglichkeit, die der Wirklichkeit vorausgeht. Während daher der Raum als die Form und der Gegenstand als die Materie der Anschauung erscheinen, liegt die Farbe, in der die Anschauung mit dem Angeschauten zusammenfällt, vor der Unterscheidung zwischen Form und Materie. Sie ist die prä-individuelle Dimension des Realen, in welcher Veränderungen und Übergänge stattfinden.

In seiner Schrift über Jean Paul stellt Benjamin der Gestalt den »Wandel« entgegen und macht somit die beiden Strukturmomente in der Morphologie Goethes – Typus und Metamorphose – zu einem Gegensatzpaar. Er bezeichnet dabei das Wesen des Wandels als »das der Phantasie, die die Gestalt der Umgestaltung zuführt. Dies nicht ohne sie dabei zu entstalten« (GS III, 416). Wandel, Umgestaltung und Entstaltung sind folglich Elemente der Phantasie. Wenn Benjamin im Anschluss daran vom »entstaltenden Geschehen« (GS III, 416) spricht, lässt sich das Gegensatzpaar Gestalt und Entstaltung als ontologischer Gegensatz von Sein und Werden bzw. Ereignis erkennen. Bereits in seiner Dissertation über den *Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik* dreht sich Benjamins Argumentation um die zentrale Unterscheidung zwischen der

romantischen Konzeption der Unendlichkeit bzw. Unabgeschlossenheit und Goethes Konzeption der Abgeschlossenheit. Demnach sucht die Romantik die »Unendlichkeit in der Allheit« – im Gegensatz zu Goethe, der die »Einheit in der Vielfalt« (GS I, 117) sucht.

Während darüber hinaus Goethes Gestaltlehre mit der Gesetzhaftigkeit untrennbar verbunden ist, fasst die Romantik die Phantasie als »Unregel« auf. Novalis sagt: »Unregel ist Fantasieregel.«³³ Friedrich Schlegel zufolge treibt Phantasie »das Endliche ins Unendliche hinaus, wobey alles Gesetzliche aufhört.«³⁴ Benjamin schließt sich beiden an, wenn er schreibt, Phantasie kann sich »niemals auf die Form beziehen«, die »Sache des Gesetzes« ist, sondern »nur die lebendige Welt vom Menschen aus schöpferisch im Gefühl anschauen« (GS VI, 111). Hierbei korreliert Gestalt mit Form und Gesetz, während Phantasie als Entstellung mit der lebendigen Welt in Verbindung steht. Gestalt ist demnach der Seinsmodus schlechthin, wohingegen Entstellung sich als Werdenmodus erkennen lässt.

Gestalt als Idee ist per definitionem vollständig. Denn: »Nur das völlig abgeschlossene Gebilde kann Urbild sein« (GS I, 112). Das Urbild ist Idee insofern, als es in sich die Möglichkeit seiner Abbildung vollständig enthält und die Kontingenz nicht zulässt. Jedes Abbild ist daher als Verwirklichung der im Urbild angelegten Möglichkeit anzusehen. Es gibt kein zufälliges Bild, das nicht von der Idee im Voraus bestimmt ist. Konzeptionen des frühen Goethe wie Urphänomen und Urpflanze lassen sich in diesem Sinne auffassen. Indem er dennoch die Gestalt als Einheit von Prinzip und Gebilde auffasst, gibt Goethe der metaphysischen Bedeutung der Gestalt als Idee eine neue Wendung: Ausgangspunkt seines Denkens ist nicht die Idee, sondern das Phänomen. Eine Idee ist immer schon die Idee eines Phänomens. Goethe geht dabei von der Untrennbarkeit zwischen dem Geistigen und dem Materiellen, dem Übersinnlichen und dem Sinnlichen aus. Das übersinnliche Prinzip ist mit seiner sinnlichen Gestalt untrennbar verbunden. Gestalt macht demnach das geistige Prinzip sichtbar, das als »die Einheit in der Vielheit« der Natur erscheint. Sie betrifft insofern den »reinen Inhalt« (GS I, 117) der Natur im Sinne ihres Gestaltungsprinzips. Sie ist daher die Idee der Natur, die mit ihrer Erscheinung eine Einheit bildet. Goethes Denken ist insofern in der Tradition des Idealismus zu verorten. Seine Naturphilosophie steht in enger Verbindung mit dem pantheistischen Monismus Spinozas und dem objektiven Idealismus Schellings, wobei Goethes Ausgangspunkt nicht die Idee, sondern ihre Gestalt in der Natur ist.

Novalis und Friedrich Schlegel hingegen fassen die Gestalt nicht wie Goethe als »abgeschlossenes Gebilde« und »Urbild« auf (GS I, 112). Im Gegenteil: Sie

stellen der »zufälligen« und »vergehenden Gestalt« der Kunst eine ewige Kritik entgegen (GS I, 115). Gestalt wird somit in ihrer kontingenten und veränderlichen Erscheinung begriffen, die das konstitutive Verhältnis zur Idee verloren hat und nicht mehr als Erscheinung des Wesens bzw. als Verwirklichung der Möglichkeit aufzufassen ist. Die kontingente Gestalt muss durch die Kritik, die als »die Methode ihrer Vollendung« (GS I, 69) dient, auf die Unendlichkeit bezogen werden. Anders als Goethe, der eine Totalität im Modus der »Einheit in der Vielheit« (GS I, 117) anstrebt, bezieht sich die Romantik auf die »Unendlichkeit in der Allheit« (GS I, 117), die per definitionem unabgeschlossen bleibt. Mit anderen Worten: Goethe strebt nach dem »reinen Inhalt«, der die Abgeschlossenheit des Ganzen voraussetzt, während die Romantik anhand der »reinen Form« (GS I, 117), die als formales Prinzip der unendlichen Produktion, das heißt als das Transzendente fungiert, der Unabgeschlossenheit Rechnung trägt.

Der höchste Begriff der Romantik ist daher die »Reflexion«, die die »Unmittelbarkeit der Erkenntnis« mit der »Unendlichkeit ihres Prozesses« verbindet (GS I, 21). Der höchste Begriff bei Goethe hingegen ist die »Anschauung« bzw. die »anschauende Urteilskraft«, in der Gestalt, Idee und Typus zusammenfallen.³⁵ Die Romantik sucht dabei die Unendlichkeit nicht einfach im »Fortgang« der Erkenntnis, sondern im »Zusammenhang« (GS I, 26). Das heißt: Die Unendlichkeit entspricht nicht dem Fortgang der subjektiven Erkenntnis, sondern der Relation zwischen Subjekt und Objekt, die sich stets neu konstituiert.

In der Reflexion fällt der Augenblick mit der Unendlichkeit zusammen. In der prinzipiellen Unabschließbarkeit ist ihre Bezugnahme auf die Unendlichkeit angelegt. Die Reflexion vollzieht sich dabei im Modus der reinen Form, die aufgrund ihrer »formalen Natur« bzw. »Leerheit« (GS I, 21) als Prinzip der Produktion des mannigfaltigen Inhalts fungiert. Nach Friedrich Schlegel ist daher die Reflexion »logisch das erste«: Jede einfache Reflexion entspringt absolut aus einem »Indifferenzpunkt«, der jeder Differenz vorausgeht (GS I, 39).

Bei Goethe ist es die Natur selbst, die den Dualismus zwischen Geist und Materie, Subjekt und Objekt überwindet. Die Natur produziert sich selbst stets im unendlichen Prozess der Metamorphose. Goethe geht von der Natur als Einheit von Geist und Materie, Subjekt und Objekt aus. Seine Philosophie lässt sich daher als monistischer Idealismus auffassen. Die Romantik hingegen geht von der Mitte zwischen Subjekt und Objekt aus. Sie ist daher als ein Transzendentalismus des Mediums zu bezeichnen. Das Medium im romantischen Sinne ist dabei von der Hegel'schen Vermittlung zwischen Subjekt und Objekt streng zu unterscheiden. Während die Vermittlung dem Subjekt und Objekt nachgeordnet ist, ist das Medium primär. Es ist kein sekundärer Zusammen-

hang, der dem Subjekt und Objekt hinzugefügt worden ist. Es geht diesen im Gegenteil voraus und lässt sie überhaupt erst entstehen: Es ist das transzendente Prinzip, das jedoch im Moment seiner Aktualisierung erst erkennbar wird. Es ist das Moment der Trennung der Erkenntnis von sich selbst, das heißt die Selbsterkenntnis, die sich selbst zum Gegenstand macht.

Diese Selbsterkenntnis im Modus des Mediums entspricht keineswegs der Subjektivität, sondern der reinen Form, das heißt der Leerheit, die als »Unendlichkeit in der Allheit« (GS I, 117) jede ontologische Totalität gleichsam verdoppelt. Sie ist das jeder ontologischen Totalität inhärente Moment der Selbstverdoppelung, die das dialektische Zu-sich-Kommen im Hegel'schen Sinne unmöglich macht. Denn ein Selbst bzw. Ganzes, zu welchem es zurückzukehren gilt, gibt es nicht. Aufgrund des inhärenten Exzesses im Modus der Selbstverdoppelung erweist sich jede Identität als unabschließbar: Das Ganze existiert nicht. Die romantische Konzeption der Reflexion betrifft daher nicht die wiederhergestellte Identität von Geist und Materie im Modus der Relation von beiden. Sie ist vielmehr die inhärente Unmöglichkeit der Identität, da sie immer schon den inhärenten Exzess im Modus der Leerheit in sich enthält. Sie steht folglich für die Unmöglichkeit der geistigen Setzung überhaupt, die mit der Abgeschlossenheit einer Totalität korreliert.

Der Transzendentalismus des Mediums und der Unendlichkeit in der Romantik steht dem Idealismus des Einen und der Totalität bei Goethe entgegen. Die Unendlichkeit bezieht sich stets auf die Exteriorität und den Exzess und geht dadurch über die Geschlossenheit der Totalität hinaus. Sie betrifft die Transzendenz jenseits der Vermittlung. Der mediale Transzendentalismus der Romantik gründet sich dabei auf dem Primat der Darstellung, welche stets die Idee überschreitet und sie erst nachträglich konstituiert. Dieser Primat der Darstellung gegenüber der Idee, der Erscheinung gegenüber dem Wesen ist konstitutiv für die Idee der Unendlichkeit.

Exkurs: Lévinas über Totalität und Unendlichkeit

Es war Lévinas, der die Unendlichkeit als Gegenkonzept zur Totalität eingeführt hat. Im Gegensatz zur Totalität, die die Reduktion des Anderen auf das Selbe darstellt, bezieht sich die Unendlichkeit stets auf das Andere, das jedem Ich vorausgeht und dieses erst gründet. Die Unendlichkeit bezeichnet daher die »Beziehung zu einem Mehr, das immer außerhalb der Totalität ist.«³⁶ Es geht um eine Transzendenz, die sich jedoch »innerhalb der Totalität und der Geschichte, innerhalb der Erfahrung« widerspiegelt.³⁷ Denn sie tritt einzig als »Bruch der Totalität«, als eine »Bedeutung ohne Kontext« in Erscheinung.³⁸ Die

Idee des Unendlichen besteht darin, »die Form zu zerstören«.³⁹ Die Entstaltung der Gestalt entspricht daher der Idee des Unendlichen, die auf das Nicht-Gegebene Bezug nimmt. Sie ist folglich »das Ereignis von Sinn«,⁴⁰ das sich als Bruch mit der Totalität des Gegebenen vollzieht.

Bemerkenswert ist hierbei, dass sowohl Lévinas als auch Benjamin die Gestalt mit dem Sehen in Verbindung bringt. Benjamin schreibt: »Sehertum ist der Blick für werdende Gestaltung, Phantasie der Sinn für werdende Entstaltung« (GS VI, 116). Die Phantasie kenne »nur stetig wechselnden Übergang« (GS VI, 117). Während daher die Gestalt an der Gegenständlichkeit im Raum festhält, erfasst die Phantasie den ständigen Wechsel in der Zeit als »entstaltendes Geschehen« (GS III, 416). Lévinas zufolge entspricht dem Sehen ein »Vermögen der synoptischen und totalisierenden Objektivierung«.⁴¹ Er führt den Begriff des »eschatologischen Sehens« als Intentionalität einer »ganz anderen Art« ein: »Das eschatologische Sehen, zielt nicht ab auf das Ende der Geschichte im Sein – Sein als Totalität verstanden –, sondern stellt eine Beziehung zum Unendlichen des Seins her, das die Totalität überschreitet.«⁴² Dieses eschatologische Sehen entspricht der Phantasie bei Benjamin, die sich jenseits der totalitären Gestalt auf die »werdende Entstaltung« bezieht. Benjamins Unterscheidung zwischen Sehertum und Phantasie, Gestalt und Entstaltung findet bei Lévinas ihr Korrelat in der Unterscheidung zwischen Sehen und »eschatologischem Sehen«, Totalität und Unendlichkeit.

Insofern ist die Phantasie bei Benjamin als eine Kategorie des Eschatologischen bzw. Messianischen aufzufassen, das durch die konstitutive Bezugnahme auf die Exteriorität die Geschlossenheit der Totalität der Gestalt und Geschichte überschreitet. Auch die romantische Idee der Reflexion lässt sich als Kategorie des Messianischen verstehen. Aufgrund ihrer Bezugnahme auf die Unendlichkeit fasst Benjamin die Romantik als eine Art Messianismus auf. Er spricht daher vom »romantischen Messianismus« (GS I, 92), der sich prinzipiell von der Metaphysik unterscheidet. Der Romantik, der Eschatologie Lévinas' sowie dem Messianismus Benjamins ist die Erscheinung einer radikalen Exteriorität innerhalb der Geschichte, das heißt die messianische Ankunft als Bruch mit der Totalität der Geschichte gemeinsam.

Lévinas zufolge geht die Transzendenz mit der Unsichtbarkeit einher: »Die Unsichtbarkeit bezeichnet keine Abwesenheit der Beziehung; sie impliziert Beziehung zu dem, was nicht gegeben ist, zu dem, wovon es keine Idee gibt. Das Sehen ist eine Angleichung zwischen der Idee und der Sache: Begreifen, das vereinnahmt.«⁴³ Da das Sehen die Vereinnahmung des Anderen, die Reduktion des Anderen auf das Selbe bedeutet, kann es sich nie auf die Unendlichkeit beziehen. Die Transzendenz ist daher im Unsichtbaren und Gestaltlosen zu

suchen, dessen Idee nicht gegeben ist. Während das Sehen mit der Gestalt als Idee korreliert, steht die Unsichtbarkeit mit der entstaltenden Phantasie in Verbindung, die eine Beziehung zum Nicht-Gegebenen und Gestaltlosen herstellt. Gestalt ist sichtbar im Licht. Entstaltung entstellt sie und lässt sie in Beziehung zum Unsichtbaren treten. Dennoch wird Entstaltung ohne das Moment der Gestaltetheit nicht sichtbar. Gestalt und Entstaltung lassen sich daher in einem interdependenten Verhältnis erfassen, in welchem sie aufeinander angewiesen sind. Gestalt ist schöpferisch, signifikativ und abgeschlossen, während Entstaltung empfangend, perzeptiv und unabgeschlossen ist. Entstaltung bedarf dennoch einer Gestalt, um in Erscheinung treten zu können, wobei Gestalt nur als ein Moment des Prozesses der Entstaltung aufzufassen ist.

Diese Interaktion von Gestalt und Entstaltung spielt eine zentrale Rolle in Benjamins Konzeption der Politik. Die Politik unterminiert demnach den Gegensatz zwischen Gestalt und Entstaltung, Repräsentation und Nicht-Repräsentierbarem. Sie ist ein verschwindender Vermittler zwischen dem Seienden und dem Nicht-Seienden, der sich im Augenblick seiner Erscheinung gleichzeitig konstituiert und verschwindet. Sie ist die Konfiguration eines »Ereignisses«, die sich als ein dynamischer Zusammenhang zwischen Bild, Subjekt und Praxis manifestiert.

Die Manifestation des Kollektivs im Bildraum

Benjamins Politik der Entstaltung legt eine Konzeption des Subjekts nahe, welches sich in einem Spannungsfeld zwischen Bild und Bilderlosigkeit konstituiert: Das Subjekt der Politik oszilliert demnach zwischen Gestalt und Entstaltung. Einerseits ist es in der »Auflösung des Gestalteten« (GS VI, 114) und der »Entstaltung der Gebilde« (GS VI, 115) zu suchen. Andererseits ist jedoch seine Existenzmodalität nichts anderes als »Manifestation« und muss insofern als Bild ernst genommen werden.

Das Subjekt bei Benjamin beinhaltet folgende Implikationen: Im *Ursprung des deutschen Trauerspiels* hebt Benjamin in der Nachfolge Carl Schmitts die Bedeutung der Entscheidung für die subjektive Setzung hervor, wobei die Entscheidung stets von der Unentscheidbarkeit eingeholt wird. Im Unterschied zu Schmitt ist der Souverän als Subjekt der Entscheidung für Benjamin zweideutig: mächtig und ohnmächtig zugleich. In *Zur Kritik der Gewalt* ist die einzige Instanz der reinen Entscheidung die göttliche Gewalt, wobei diese sich unserer Erkenntnis stets entzieht. Gegenüber der göttlichen Gewalt ist der Mensch ohnmächtig. Im Surrealismus-Aufsatz erscheint der Mensch im Bildraum mit diesem in eins verschmolzen. Es gibt keinen Unterschied mehr zwischen

Bild und Subjekt. Der Bildraum ist der radikale Ausschluss des Subjekts. Der Mensch erscheint im Ereignis des Bildes, das heißt in der Manifestation ununterscheidbar vom Bild. Er ist ein Teil des Geschehens bzw. des Bildes. In der Praxis hebt sich die Trennung zwischen Bild und Subjekt auf. Das Subjekt der Praxis ist schließlich das Bild selbst, das seine Wirkung auf die Welt zeitigt. Im *Passagen-Werk* wird des Weiteren die Opposition zwischen »Interieur« und »Ereignis«, Innen und Außen, Subjekt und Objekt unterminiert. Dennoch ist das Subjekt für Benjamin keineswegs belanglos oder zweitrangig gegenüber dem Bild. Denn Benjamin denkt das Bild nicht nur als Ereignis, sondern auch als Praxis. Das Subjekt stellt demnach die Beziehung zwischen Ereignis und Praxis her, indem es sich an das Ereignis durch die eigene Entscheidung bindet. Das Subjekt ist insofern nicht einfach passiv und empfänglich, sondern auch aktiv und schöpferisch. Es fügt die kontingenten Geschehnisse erst zu einem sinnvollen (Wahrheits-)Ereignis zusammen. Es ist daher gleichzeitig Ursache und Wirkung des Ereignisses. Es ist aber dabei nicht der Grund, sondern der »Ursprung«.

Dieser Begriff des Subjekts als Ursprung legt einen anderen Begriff der Freiheit nahe. Diese Freiheit besteht erstens in der Überwindung der dualistischen Trennung zwischen Ich und Anderen, Geist und Natur, Subjekt und Objekt etc. Benjamin spricht in diesem Sinne von der befreiten »Natur *im* Menschen« (GS II, 176). Die Freiheit ist so gesehen nicht mehr die Befreiung von der Natur, sondern die von der Trennung zwischen Mensch und Natur. Sie besteht zweitens darin, sich auf das Ereignis einzulassen und dementsprechend zu handeln. Sie ist keine Einbahnstraße, sondern Reagieren und Agieren zugleich. Sie besteht drittens in der Entscheidung, sich in einer bestimmten Form an das Ereignis zu binden. Sie ist daher mit der Intensität der Affekte und der Leidenschaft untrennbar verbunden.

Benjamin schweigt bis zuletzt über die Frage, »in welcher Verfassung sich die »erlöste Menschheit« befindet, welchen Bedingungen das Eintreten dieser Verfassung unterworfen ist und wann man mit ihm rechnen kann« (GS I, 1232). Dennoch ist die Frage des politischen Subjekts für Benjamin keineswegs nebensächlich. Ganz im Gegenteil: Je mehr die Politik sich von Intention und Zielsetzung ablöst, desto mehr muss sie – um sich wieder an die Frage der politischen Handlungsmöglichkeit zu binden – auf die Frage des Subjekts zurückkommen. Genau das ist bei Benjamin der Fall. Bereits seit Beginn der 1920er Jahre bezieht er das Problem der Politik auf die Frage des kollektiven Subjekts. Dieses kollektive Subjekt ist noch ungeformt und anonym. Es orientiert sich lediglich an der »Idee des Glücks« (GS II, 203). Es ist ein Subjekt im Prozess der Enttaltung, das »im Glück [...] seinen Untergang« erstrebt (GS II,

204). Das Subjekt bei Benjamin entspricht der ›Entsetzung‹. Es oszilliert somit zwischen Setzung und Gesetztem sowie dem modernen und dem postmodernen Subjekt und stellt den dritten Term jenseits von beiden dar.

Das Kollektiv erscheint im *Passagen-Werk* substanzlos, leer. Es ist »ein ewig unruhiges, ewig bewegtes Wesen«, das immer schon draußen, außerhalb der eigenen vier Wände, das heißt auf den Straßen wohnt: »Straßen sind die Wohnung des Kollektivs. Das Kollektiv ist ein ewig unruhiges, ewig bewegtes Wesen, das zwischen Häuserwänden soviel erlebt, erfährt, erkennt und ersinnt wie Individuen im Schutze ihrer vier Wände« (GS V, 533). Das Wohnen auf den Straßen ist dabei dem im bürgerlichen Wohnraum, dem *intérieur*, entgegengesetzt. Benjamin misst eben dieser undefinierbaren anonymen Masse eine revolutionäre Sprengkraft bei. Dieses substanzlose Kollektiv ist das Subjekt des authentischen politischen Aktes: ein akzidentelles Subjekt, das gerade aufgrund seiner Substanzlosigkeit die Möglichkeit der politischen Transformation stets offen hält.⁴⁴ Diese Substanzlosigkeit des Subjekts ist im Sinne der Virtualität zu verstehen. Das Subjekt der Politik ist leer, das heißt virtuell und konstituiert sich erst im Augenblick seiner Manifestation als solches.

Benjamin unternimmt im *Passagen-Werk* den Versuch, die Opposition zwischen ›Interieur‹ und ›Ereignis‹, Innen und Außen, zu unterminieren. Das historische Geschehen steht dort in keinem Widerspruch zur Konstruktion des Interieurs. Das Äußere ist das Innere geworden und umgekehrt. Dieses Moment der Außer-Kraft-Setzung des Dualismus gewinnt Benjamin der Lektüre surrealistischer Texte ab.⁴⁵ Benjamin beschreibt im Surrealismus-Essay den Vorgang, in dem der Bildraum vom leibhaften Kollektiv ununterscheidbar wird, da dessen Wirklichkeit ebenfalls im Bildraum erzeugt wird. Der Bildraum ist demnach jener Raum, in dem die Auflösung des Subjekts stattfindet, so dass das Bild und das Subjekt ununterscheidbar werden. »Erst wenn in ihr [der profanen Erleuchtung] sich Leib und Bildraum so tief durchdringen, daß alle revolutionäre Spannung leibliche kollektive Innervation, alle leiblichen Innervationen des Kollektivs revolutionäre Entladung werden, hat die Wirklichkeit so sehr sich selbst übertroffen, wie das kommunistische Manifest es fordert« (GS II, 310).

Das Kollektiv manifestiert sich im Bildraum und zeigt auf, dass der einzige Seinsmodus des Kollektivs die Manifestation ist. Es ist die Aktualisierung seiner Virtualität im Modus der Manifestation. Didi-Huberman bemerkt treffend, dass Benjamins politische Anforderung darin liegt, die Bedingungen einer neuen ›Politik des Ausstellens‹ bzw. ›Vor-Augen-Führens‹ zu denken, welche den Ritualen der ›politischen Zurschaustellung‹ Paroli bietet.⁴⁶ Benjamin vollzieht somit den *political turn* der Ästhetik.⁴⁷ Wenn Benjamin an anderer

Stelle schreibt: »Die Krise der Demokratien läßt sich als eine Krise der Ausstellungsbedingungen des politischen Menschen verstehen« (GS I, 454), bringt er bereits die Politik mit der Ausstellung bzw. Erscheinung in Verbindung. Die Macht ist demnach nichts anderes als die Erlangung der Visibilität auf der gesellschaftlichen Oberfläche, welche maßgeblich durch die Massenmedien organisiert wird. Somit antizipiert Benjamin nicht nur Guy Debords ›Gesellschaft des Spektakels‹, sondern auch die plötzliche Erscheinung des Kollektivs, welche dem gesellschaftlichen Spektakel geradezu entgegensteht.

Leib und Körper

Den Begriff des Leibs gilt es nun näher zu untersuchen, auch wenn Benjamin ihn in seinem Surrealismus-Essay nicht weiter erläutert. Er erklärt ihn aber an anderer Stelle, nämlich in *Schemata zum psychologischen Problem* aus seiner früheren Schaffensphase. Dort unternimmt er die Unterscheidung zwischen Leib, Geist und Körper. Diese entspricht bemerkenswerterweise ziemlich exakt der Lacan'schen Unterscheidung zwischen Imaginärem, Symbolischem und Realem. Leib und Geist gehören dabei der Sphäre der »Gestalt« an (GS VI, 78). Der Körper hingegen ist bilderlos. Leib und Geist sind als »Gestalt« und »Erscheinung« »die höchsten Formkategorien des Weltgeschehens« (GS VI, 78). Alle Gestalten manifestieren sich in zwei identischen Arten: als »ingenium«, das heißt als »leibhafter Geist« und als »Leib«. Der Leib unterscheidet sich vom Körper insofern, als dieser »Substrat« bzw. »Substanz« ist und jener nur eine »Funktion« und »Erscheinung« (GS VI, 78). Der Körper ist daher real, »objektiv« (GS VI, 79) und gestaltlos, während der Leib eine Formkategorie, das heißt eine Kategorie des Bildes ist.⁴⁸

Zutreffend ist dabei Benjamins Einsicht, dass Leib und Geist aufgrund ihrer Bildlichkeit und Geschichtlichkeit identisch sind. Denn beide sind die »Gestalt des Geschichtlichen« (GS VI, 78), das heißt die Form des Ereignisses. Sie betreffen nicht das reale Geschehen an sich, sondern entstehen, wenn das Ereignis in eine Form übergeht: »Alles Reale ist Gestalt sofern es im historischen Prozeß in der Weise betrachtete wird, daß es sich sinnhaft auf das Ganze desselben in seinem ›Nu« |.] im Innersten seiner zeitlichen Gegenwart bezieht« (GS VI, 78). Da der Leib der Sphäre der Erscheinung bzw. des Bildes angehört, gehören Leib- und Bildraum zusammen.

Der Leib gilt in der Philosophie als vermittelnde Instanz zwischen Körper und Geist. Er ist von der reinen Materie zu unterscheiden, da er nicht die Materie als solche, sondern die Erscheinung eines Geistes in der Materie betrifft. Er bezieht sich daher auf den Zusammenhang von Körper und Geist im Modus

der Erscheinung. Bemerkenswert ist hierbei die Wendung, die Benjamin vornimmt. Anders als die philosophische und die theologische Tradition, die den Leib als Steigerung des Körperlichen zum Geistigen verstehen, hat bei Benjamin der Körper eine Vorrangstellung gegenüber dem Leib. Denn der Körper ist für Benjamin »ein moralisches Instrument«: »Er ist geschaffen zur Erfüllung der Gebote« (GS VI, 82). Benjamin ordnet dabei den Körper nicht der reinen Materie, sondern der Kreatürlichkeit zu, die von vornherein ihren Platz in der Heilsgeschichte hat. Daher heißt es: »Die leibliche Natur geht ihrer Auflösung entgegen, die körperliche dagegen ihrer Auferstehung« (GS VI, 80). Darum gehört der Mensch »mit dem Leib der Menschheit, mit dem Körper Gott« (GS VI, 80). Dies ist ein klarer Gegensatz zur theologischen Auffassung, der zufolge der Mensch mit seinem Leib am Leib Christi teilhaben kann und diese Bezugnahme auf den Leib Christi erst die Rettung des Gläubigen ermöglicht. Benjamin hingegen zielt nicht auf die Transzendierung des Körperlichen ab, sondern sucht gerade in diesem das Heil. Der Körper Benjamins ist daher lacanianisch gesprochen als Reales aufzufassen, jedoch mit dem entscheidenden Unterschied, dass er von vornherein in einen heilsgeschichtlichen Horizont eingebettet ist.

Bild, Subjekt, Praxis

Wie bereits erörtert, beschreibt Benjamin im Surrealismus-Essay einen Zustand, in welchem die Distanz zwischen Subjekt und Objekt aufgehoben ist. Diese Aufhebung der Distanz findet im Bildraum statt, in dem das Subjekt ins Bild eingegangen und dessen Teil geworden ist. Entscheidend dabei ist, dass es nicht die Kontemplation, sondern die Praxis ist, in der das Bild und sein Betrachter miteinander verschmelzen. Benjamin schreibt: »Den Pessimismus organisieren heißt nämlich nichts anderes als die moralische Metapher aus der Politik herausbefördern und im Raum des politischen Handelns den hundertprozentigen Bildraum entdecken. Dieser Bildraum aber ist kontemplativ überhaupt nicht mehr auszumessen« (GS II, 309).

Sigrid Weigel interpretiert den Bildraum als eine vom Subjekt »imaginierte Szene«, an der dieses selbst aktiv teilhat, die das Subjekt also nicht einfach als Zuschauer von außen betrachtet.⁴⁹ Weigel verkennt dabei die Tatsache, dass in der oben zitierten Passage gar nicht vom menschlichen Subjekt die Rede ist. Der Auslöser des Bildraums ist Benjamin zufolge das »Handeln«, das jedoch keineswegs ein menschliches Handeln ist: Das Handeln bezieht sich vielmehr auf das Bild. Der Bildraum steht somit im konstitutiven Zusammenhang mit dem Handeln: »Überall, wo ein Handeln selber das Bild aus sich herausstellt

und ist, in sich hineinreißt und frißt, wo die Nähe sich selbst aus den Augen sieht, tut dieser gesuchte Bildraum sich auf, die Welt allseitiger und integraler Aktualität« (GS II, 309). Benjamin bringt hier das konstitutive Verhältnis zwischen Bild-, Leib- und Handlungsraum, zwischen Bild, Subjekt und Praxis zum Ausdruck, ohne dabei das menschliche Subjekt vorauszusetzen.

Das Handeln hebt die Opposition von Nähe und Ferne, Subjekt und Objekt auf. Die Distanz verschwindet und es herrscht die vollkommene Nähe, die »sich selbst aus den Augen sieht« (GS II, 309). Dort verschmilzt der Beobachter mit dem Beobachteten, mehr noch: Es gibt keinen Beobachter mehr, der außerhalb der Dinge steht. Das Einzige, was existiert, ist der *Objekt-Blick*, das mit dem Blick vereinigte Ding, das kein Außen mehr kennt, da es immer schon draußen ist. Der *Objekt-Blick* ist kein beschränkter Seh-Punkt, der vom Ort des Subjekts abhängt. Im Gegenteil, er kennt keine Beschränkung und keine Grenze, da für ihn keine gezogen ist. Wo das Ich sich zurückzieht und an dessen Stelle das Wir tritt, gibt es keine Grenze, keine Distanz mehr zwischen Innen und Außen, Subjekt und Objekt, da einzig das Subjekt/Ich die Grenze setzt, um sich dadurch zu konstruieren.

Das Bild ist für Benjamin weder Materie noch Geist, sondern das ›Dritte‹ zwischen den beiden: Im Bild sind »Form und Inhalt, Hülle und Verhülltes, ›das Mitgebrachte‹ und die Tasche eines l...l. Eines – und zwar ein Drittes: jener Strumpf, in den sie beide sich verwandelt hatten« (GS IV, 284). Das Bild als reine Materie wäre nicht imstande, eine Transformation in der Wirklichkeit herbeizuführen. Es wäre nur ein totes, unbewegliches Material. Aber wenn das Bild ein Wunsch- bzw. Traumbild ist, in dem die Grenze zwischen Innen und Außen von vornherein aufgehoben ist, könnte es die wirkliche Transformation hervorrufen. Das Bild ist dann gerade der Stoff, aus dem die Träume *und* die Wirklichkeit sind.

Das Bild als Möglichkeit der endlosen Produktion entspricht dem, was Deleuze und Guattari »Wunschmaschine«⁵⁰ nennen. Es ist das Bild als Schnittstelle zwischen Innen und Außen. Dieses fungiert als Entstehungsherd revolutionärer Praxen, die die kritischen Momente der Geschichte stets auf die Probe stellen. Benjamin thematisiert somit eine Politik der Bilder, die nicht einer Ästhetik der Bilder gleichzusetzen ist.⁵¹ Benjamins Bilder sind »Bilder der Praxis, besser Praxen der Bilder«, die weder auf die Ästhetik noch auf den Bewusstseinsdiskurs der Moderne zurückzuführen sind.⁵² Der Begriff Praxis bei Benjamin betrifft letztlich die Praxis der dialektischen Bilder selbst, die die menschliche Praxis weit übertrifft und dennoch mit dieser in einem wechselseitigen Verhältnis steht. Mit anderen Worten: Die Praxis des Subjekts erlangt bei Benjamin ihre zentrale Bedeutung erst, wenn und insofern sie als Pra-

xis der Bilder erscheint. Die Praxis ist daher für Benjamin Spontaneität und Empfänglichkeit, Aktivität und Passivität zugleich. Das Subjekt ist dementsprechend nicht nur ein aktiv handelndes, sondern auch ein passiv beobachtetes und behandeltes.

Die Praxis ist dabei die Kraft, die nicht nur die Gegenwart, sondern auch die Vergangenheit transformieren kann, indem sie das Vergangene als Unabgeschlossenes handhabt. Dennoch ist der Benjamin'sche Materialismus vom marxistischen zu unterscheiden, da für ersteren die »Rolle des körperlichen Vorgangs« (GS V, 1027) entscheidend ist. Benjamin hebt den »körperlichen Vorgang« und die Erscheinung hervor, welche über den Dualismus zwischen Materie und Geist, Unterbau und Überbau hinausgeht. Der Benjamin'sche Materialismus ist deshalb keine Theorie über das Sein der Materie, sondern eine über das Werden der Materie: Er ist ein transzendentaler Materialismus. Das dialektische Bild ist kein bereits existierendes, sondern ein neu entstehendes Bild, das im Vorgang der Verkörperung selbst erfasst worden ist. Was in diesem Vorgang der Verkörperung stattfindet, ist die Transformation des Bestehenden und die Entstehung des Neuen. Das dialektische Bild ist daher die Zusammenkunft von Gestalt und Entstaltung. Benjamin schreibt dem dialektischen Bild eine entscheidende Bedeutung für die soziale Transformation zu. Im dialektischen Bild vollzieht sich eine Transformation, die die Kluft zwischen Form und Inhalt, Geist und Materie überwindet.

Das dialektische Bild ist folglich ein herausragendes Mittel zur Erschaffung einer »neuen Welt. Es steht daher für die Freiheit: die Freiheit der Phantasie und Einbildungskraft ebenso wie die der Gestaltung und Generierung einer neuen Welt, insofern es gleichzeitig für das Innere (mentales Bild, *image*) und für das Äußere (materiales Bild, *picture*) steht. Es ist die Ununterscheidbarkeit zwischen Innen und Außen, Theorie und Praxis. Es ist die Mitte, die die zwei getrennten Welten – die innere und die äußere Welt sowie die theoretische und die praktische Welt – wieder zur Einheit bringt.

Anmerkungen

- 1 Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, 7 Bände, Frankfurt/Main 1974–1989, Bd. VI, 114. Die *Gesammelten Schriften* Benjamins werden im Folgenden direkt im Fließtext mit der Sigle *GS* unter Angabe des jeweiligen Bandes und der Seitenzahl zitiert.
- 2 Vgl. Guy Debord, *Die Gesellschaft des Spektakels*, Wien 1999.
- 3 Barry Smith, *Gestalt Theory. An Essay in Philosophy*, in: ders. (Hg.), *Foundations of Gestalt Theory*, München–Wien 1988, 11–81, hier 14.
- 4 Dagmar Buchwald, *Gestalt*, in: Karlheinz Bärck, u.a. (Hg.), *Ästhetische Grundbegriffe*, Stuttgart–Weimar 2001, Bd. 2, 820–862, hier 821.

- 5 Buchwald schreibt treffend: »Einer Gestalt wird man nicht nur in sinnlicher Wahrnehmung an-sichtig, sie wird auch in ihrer Genese ein-sichtig, das heißt aus ihrem Ent-stehen ver-stehbar«. (Ebd.) Simonis zufolge verspricht der Gestaltbegriff »nichts weniger, als die universellen Regeln der Formgenese zu offenbaren«. (Annette Simonis, *Gestalttheorie von Goethe bis Benjamin. Diskursgeschichte einer deutschen Denkfigur*, Köln-Weimar-Wien 2001, 37).
- 6 Cassirer setzt in dieser Hinsicht die Idee der Gestalt gleich. Gestalt sei »eine der frühesten Übersetzungen der Platonischen Idee«. (Ernst Cassirer, *Idee und Gestalt*, Berlin 1921, 11).
- 7 Harry Helson, *The Psychology of Gestalt*, in: *The American Journal of Psychology*, 3 (1925), 342-370, hier 364.
- 8 Annette Simonis weist darauf hin, dass in Benjamins Notiz zur Phantasie sich »nichts anderes als eine Unterwanderung und Revision der neuzeitlichen Gestaltkonzeption und ihrer diskursgeschichtlichen Grundlagen« anbahnt. (Simonis, *Gestalttheorie von Goethe bis Benjamin*, 340).
- 9 Johann Wolfgang Goethe, *Über Naturwissenschaft im Allgemeinen, einzelne Betrachtungen und Aphorismen*, in: ders., *Goethes Werke*, WA, Abt. 2, Bd. 11, Weimar 1893, 131.
- 10 Buchwald, *Gestalt*, 825.
- 11 Ebd.
- 12 Ernst Cassirer, *Goethe und die mathematische Physik*, in: ders., *Idee und Gestalt*, 43.
- 13 Vgl. Olaf Breidbach, *Goethes Naturverständnis*, München 2011, 107.
- 14 Benedikt Jeßing, Bernd Lutz, Inge Wild (Hg.), *Goethe-Lexikon*, Stuttgart-Weimar 1999, 499.
- 15 Ebd.
- 16 Buchwald, *Gestalt*, 821.
- 17 Johann Wolfgang Goethe, *Die Absicht eingeleitet*, in: ders.: *Goethes Werke*, WA, Abt. 2, Bd. 6, Weimar 1891, 10.
- 18 Ferdinand Weinhandl, *Die Metaphysik Goethes*, Berlin 1932, 303.
- 19 Benjamin berichtet aber, dass er sich in seiner Studienzeit mit Platon, Kant, Husserl und der Marburger Schule intensiv auseinander gesetzt habe (*GS VI*, 218), deren Philosophie um den Begriff der Gestalt im Sinne der Idee bzw. Form kreist. Er war mit dem Platonismus und der (neu-)kantianischen Transzendentalphilosophie vertraut und hat die Phänomenologie als Versuch zu deren Überwindung begrüßt, auch wenn er mit Husserls Annahme des reinen Bewusstseins nicht einverstanden war. Anstelle des reinen Bewusstseins tritt bei ihm die reine Sprache jenseits von Subjekt und Objekt.
- 20 Simonis weist auf die »herausgehobene Sonderstellung der Gestaltkonzeption zu Beginn des 20. Jahrhunderts« hin. (Annette Simonis, »Gestalt« als ästhetische Kategorie. *Transformationen eines Konzepts vom 18. bis 20. Jahrhundert*, in: Jonas Maatsch (Hg.), *Morphologie und Moderne. Goethes »anschauliches Denken« in den Geistes- und Kulturwissenschaften seit 1800*, Berlin 2014, 245-265, hier 245) »So avanciert um 1900 die Gestaltidee zu einem Faszinosum, das in der Poetik des Fin de Siècle und in verschiedenen wissenschaftlichen Disziplinen – beispielsweise der Kunstgeschichte, der Soziologie, der Kulturphilosophie und der Ästhetik – ungefähr gleich wirksam wird.« (Ebd., 248).
- 21 Ernst Mach, *Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen*, Darmstadt 1985, 19.
- 22 Ebd., 22.

- 23 Ebd., 9.
- 24 Ebd., 203.
- 25 Vgl. Elmar Holenstein, *Phänomenologie der Assoziation*, Den Haag 1972, 275–319; Manfred Sommer, *Evidenz im Augenblick. Eine Phänomenologie der reinen Empfindung*, Frankfurt/Main 1987, 87–118.
- 26 Brentano hob die Bedeutung der direkten Erfahrung hervor, deren Beschreibung die Aufgabe der Psychologie darstellt. Er bereitet mit seinem Fokus auf die Untersuchung der Phänomene, die sich durch innere Wahrnehmungen direkt erschließen, den Weg zur Phänomenologie, die später von Husserl zum Programm einer »strengen Wissenschaft« ausformuliert wird.
- 27 Christian von Ehrenfels, *Über »Gestaltqualitäten«*, in: Ferdinand Weinhandl (Hg.), *Gestalthaftes Sehen. Ergebnisse und Aufgaben der Morphologie*, Darmstadt 1960, 12.
- 28 Wolfgang Metzger, *Was ist Gestalttheorie?*, in: Kurt Guss (Hg.), *Gestalttheorie und Erziehung*, Darmstadt 1975, 6.
- 29 Christian von Ehrenfels, *Kosmogonie*, Jena 1916, 28.
- 30 Edwin Rausch, *Das Eigenschaftsproblem in der Gestalttheorie der Wahrnehmung*, in: Kurt Gottschaldt, Philipp Lersch (Hg.), *Handbuch der Psychologie*, Bd. 1/1, Göttingen 1966, 924, 912, 915, 937, 938.
- 31 Heinz Brüggemann bemerkt treffend: »Benjamin konzentriert sich ganz wesentlich auf die Konstellation, in der Goethe zur Frühromantik steht.« (Heinz Brüggemann, *Walter Benjamin über Spiel, Farbe und Phantasie*, Würzburg 2011, 205) Brüggemann zufolge gehören Farben »in den Umkreis jener Reflexion frühromantischer Gegenstandserkenntnis, nach der das Ding »seine ursprüngliche Selbsterkenntnis« auf andere Wesen ausstrahle und der Mensch so jener »Selbsterkenntnis anderer Wesen teilhaftig werden« (GS I, 57) könne«. (Ebd., 207).
- 32 Neben Goethes Farbenlehre spielt Kandinskys Schrift *Über das Geistige in der Kunst* eine wesentliche Rolle für Benjamins Auffassung der Farben als Geistiges.
- 33 Novalis, *Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs*, hg. v. Hans-Joachim Mühl und Richard Samuel, Bd. 2, München-Wien 1978, 649.
- 34 Friedrich Schlegel, *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, hg. v. Ernst Behler u.a., Bd. 12, München 1964, 84.
- 35 Buchwald, *Gestalt*, 825.
- 36 Emanuel Lévinas, *Totalität und Unendlichkeit. Versuch über die Exteriorität*, Freiburg-München 2002, 22.
- 37 Ebd.
- 38 Ebd., 23.
- 39 Ebd., 87.
- 40 Ebd., 88.
- 41 Ebd., 23.
- 42 Ebd.
- 43 Ebd., 37.
- 44 Rodolphe Gasché spricht in diesem Sinne von »einem in jedem Sinn des Wortes zerstreuten Subjekt«. (Rodolphe Gasché, *Objektive Diversionen. Zu einigen Themen Kants in Benjamins »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit«*, in: Ashraf Noor (Hg.), *Walter Benjamin. Moderne und Gesetz*, München 2011, 239–266, hier 261) »Diese Zurückweisung der Autorität des Selbst ist, nach Benjamins Analyse, für die Massen konstitutive Eigenschaft«. (Ebd., 263).
- 45 Benjamin selbst erläutert dieses Verhältnis zwischen Surrealismus und *Passagen-Werk* in einem Brief an Scholem: »Die Arbeit stellt sowohl die philosophische

Verwertung des Surrealismus – und damit seine Aufhebung – dar wie auch den Versuch, das Bild der Geschichte in den unscheinbarsten Fixierungen des Daseins, seinen Abfällen gleichsam festzuhalten«. (Benjamin, *Briefe 2*, hg. von Gershom Scholem und Theodor W. Adorno, Frankfurt/Main 1978, 685) Benjamin kritisiert dennoch die Surrealisten aufgrund des von ihnen postulierten ausschließlich individuellen Charakters der Traumbilder. Für ihn gilt es, deren verborgenes Potential für die gesellschaftliche Veränderung im Moment des Erwachens zu retten. Mauro Ponzì stellt das Verhältnis zwischen Benjamin und den Surrealisten wie folgt dar: »Benjamins List besteht darin, daß er den Traum ins Erwachen, mit der darin bezogenen Überlegung über das *Gewesene*, verwandelt (umkehrt). Benjamin »korrigiert« Aragon und die Surrealisten, die im Labyrinth der Traumbilder befangen bleiben, mit Proust und – epistemologisch – mit Freud. Das Erwachen ist auch das Moment, das eine Verbindung zwischen dem Gesellschaftlichen und dem Individuum ermöglicht«. (Mauro Ponzì, *Mythos der Moderne. Benjamin und Aragon*, in: Klaus Garber, Ludger Rehm (Hg.), *Global Benjamin. Internationaler Walter-Benjamin-Kongreß 1992 [in Osnabrück]*, München 1999, 1118–1134, hier 1131) Karlheinz Barck bezeichnet ein von Aragon stammendes methodisches Prinzip aus Benjamins Arbeit am *Passagen-Werk* als »Übertragung von Traumzuständen vom Individuum auf kollektive Erfahrungen und Experimente«. (Karlheinz Barck, *Der Surrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz*, in: Burkhardt Lindner (Hg.), *Benjamin-Handbuch. Leben - Werk - Wirkung*, Stuttgart–Weimar 2006, 386–399, hier 388) Denn Benjamin schreibt im *Passagen-Werk*: »Diesen durchaus fluktuierenden Zustand eines zwischen Wachen und Schlaf jederzeit vielspältig zerteilten Bewußtseins, hat [man] vom Individuellen aus aufs Kollektiv zu übertragen« (*GS V*, 1012). »Die Übertragung individueller in kollektive geschichtliche Erfahrung ist das Gedankenzentrum von Benjamins Surrealismus-Essay, der keine Geschichte des Surrealismus, sondern Bausteine einer Theorie der Erfahrung liefert«. (Barck, *Der Surrealismus*, 391).

- 46 Georges Didi-Huberman, *Überleben der Glühwürmchen*, Paderborn 2011, 144.
- 47 Philippe Ivernel, *Le tournant politique de l'esthétique. Benjamin et le theater épique*, in: Gérard Raulet, Josef Fürnkäs (Hg.), *Weimar. Le tournant esthétique*, Paris 1988, 45–48.
- 48 Michael Bröcker bezeichnet die Gestalt treffend als »Einheit des Intelligiblen und des Faktischen«. (Michael Bröcker, *Sprache*, in: Michael Opitz, Erdmut Wizisla (Hg.), *Benjamins Begriffe*, Bd. 2, Frankfurt/Main 2000, 740–773, hier 764) Die Gestalt sei »kein Gegenstand, sondern stillgestelltes Geschehen«. Gestalten und Bilder seien »Modi der Erscheinung des Wirklichen, in denen ein Gehalt unmittelbar anschaulich wird«. (Ebd.).
- 49 Sigrig Weigel, *Entstellte Ähnlichkeit. Walter Benjamins theoretische Schreibweise*, Frankfurt/Main 1997, 118 f.
- 50 Vgl. Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Anti-Ödipus*, Frankfurt/Main 1995, 7–63.
- 51 Weigel stellt treffend dar, dass es bei Benjamin »auf die Praxis im Umgang mit den Bildern ankommt – auf eine Politik der Bilder, nicht aber bildliche Politik«. (Weigel, *Entstellte Ähnlichkeit*, 224) »Politik als Darstellung« wäre damit das genaue Gegenteil von »dichterischer Politik«, wäre im eigentlichen Sinne Aktualität: leibhaftige Geistesgegenwart«. (Ebd.).
- 52 Olaf Berg, *Benjamin und Deleuze. Ansätze für eine kritische Geschichtswissenschaft in Filmbildern*, <http://www.olafberg.net/forschung/dokumente/zfkt-v2.2a.pdf>, 21. letzter Zugriff 17.09.2011].

Maria Teresa Costa

Walter Benjamins Auseinandersetzung mit der Kunstwissenschaft seiner Zeit

I.

In einem Brief an Florens Christian Rang vom 9. Dezember 1923 schreibt Benjamin: »Mich beschäftigt [...] der Gedanke, wie *Kunstwerke* sich zum *geschichtlichen Leben* verhalten. Dabei gilt mir als ausgemacht, daß es Kunstgeschichte nicht gibt.¹ Dieser schroffen Feststellung folgen zwei Seiten, in denen Benjamin es sich zum Ziel setzt zu erläutern, was er mit diesem Satz meint, wobei er Fragen stellt und Hypothesen liefert. Benjamin hat hier also keinen dogmatischen Text verfasst, sondern es handelt sich um einen problembezogenen Brief, mit dem er sich an den Freund wendet, in der Hoffnung, dass er sich über dieses schwierige Thema äußern wird. Nach der Feststellung, dass er »ohnehin unter einer gewissen Einsamkeit [leidet,] in die Lebensverhältnisse und Gegenstand [seiner] Arbeit [ihn] gedrängt haben« (GS I, 888), schließt er nämlich: »Sollten Dir diese Überlegungen trotz ihrer Dürftigkeit die Möglichkeit einer Äußerung gewähren, so würde ich mich sehr freuen.« (GS I, 890) Eine Antwort Rangs ist nicht erhalten. Benjamins Text gibt uns (mit anderen seiner Schriften, in denen die Kunstgeschichte eine wesentliche Rolle spielt) allerdings einige Indizien, um zu verstehen, was ihn bewegte. Wenn Benjamin sagt, dass »es Kunstgeschichte nicht gibt«, spricht er nicht vom Nichtbestehen dieses Fachs, sondern er artikuliert seine Unzufriedenheit bezüglich der Art und Weise, in der die Kunstgeschichte bis dato gewirkt hat, und stellt in diesem Sinne eine *Forderung*:² die Forderung, dass die Kunstgeschichte in einer neuen Form beginnen, oder besser gesagt, wieder beginnen möge. Es geht um eine *Wiedergeburt* der Kunstgeschichte und ihrer Methoden. Wenn wir den Text weiterlesen, verstehen wir, dass nach Benjamin die traditionelle Kunstgeschichte keine nützliche Antwort auf die Frage liefert »wie *Kunstwerke* sich zum *geschichtlichen Leben* verhalten«, weil sie mit der *Histoire* und nicht mit der *Geschichte* zu tun hat.

Eine der konstanten Fragen in Benjamins Werk ist die nach der Wirkung der geschichtlichen Bedingungen auf schriftliche und bildliche Texte.³ Dieses Thema fügt sich in eine größere methodologische Debatte ein, die ihren Höhepunkt in den ersten dreißig Jahren des 20. Jahrhunderts findet, in denen das

von der Moderne übernommene Wissen in Frage gestellt wird mit besonderem Bezug auf den problematischen Begriff der Geisteswissenschaften. Eine der Leitfragen dieser Debatte, die Benjamin während seines ganzen Lebens kontinuierlich interessiert, ist die nach einer Neubestimmung der Kategorien der geschichtlichen Erfassung.

Der Text als Übertragungsmedium der Vergangenheit ist nach Benjamin fixierbarer als die Geschichte selbst. Auch wenn er unvollständig ist, weil er einen nur selektiven Blick auf die Vergangenheit vermittelt, kann er doch gerade deswegen nützlich sein, um eine treuere Rekonstruktion der Vergangenheit als die der historischen Narration zu leisten: »Die ungemaine Flüchtigkeit des echten historischen Gegenstands (Flamme) konfrontiert sich mit der schriftlichen Festlegung des philologischen«. (GS V, 1251) Diese Feststellung gilt, wie gesagt, sowohl für schriftliche als auch für bildliche Texte. In diesem Sinn hätte eine auf dieser Basis gegründete Geschichte der Ästhetik, der Literatur oder der Kunst ein enormes Potenzial jenseits eines bloß historiographischen Aufbaus.

Für Benjamin hat es keinen Sinn, die Geschichte einer einzelnen Disziplin als autonome Entwicklung zu rekonstruieren. Jedes Mal, wenn man es versucht, »besteht für einen Querschnitt durch den jeweiligen Stand einer Disziplin die Notwendigkeit, den sich ergebenden Befund nicht nur als Glied im autonomen Geschichtsverlaufe dieser Wissenschaft, sondern vor allem als ein Element der gesamten Kulturlage im betreffenden Zeitpunkte aufzuzeigen«. Die Geschichte einer Disziplin ist auch »in ihrer Entwicklung selbst ein Moment der allgemeinen Geschichte«. (GS III, 284)

In Bezug auf die Geschichte der Kunstgeschichte, die der Gegenstand des zitierten Briefs Benjamins an Florens Christian Rang ist, scheint es, als ob Benjamin auf die Tatsache anspielen würde, dass das klassische Schema, dessen sich die Kunstgeschichte bedient, um ihre Gegenstände zu ordnen, auf ein Modell linearer oder zyklischer Zeitlichkeit gestützt ist, das zum evolutionären und teleologischen Historisieren führt. Demzufolge vollzieht sich die Kunstgeschichte innerhalb von Kontinuitätsmodellen, die dem Muster einer Nachfolge von Perioden oder Zeitaltern folgen: entweder im Sinne eines genealogischen Schemas – wie etwa den für Vasaris Künstlerbiographien charakteristischen ternären Zyklus (antike Periode oder Entstehen, fortgeschrittene Periode oder Jugend und Zeit der Perfektion oder Reife) – oder auch eines Modells, das mit Übergangsphasen operiert und dadurch die Kontinuität in der Kunstgeschichte betont (Panofsky). Sowohl im Falle des linearen als auch des zyklischen Modells, sind die Ergebnisse ähnlich, weil beide auf eine chronologische Periodisierung zurückgreifen.

Dieses Modell einer »Verkettung zeitlichen Geschehens« (GS I, 888), das auf der Suche nach kausalen Zusammenhängen ist, eignet sich nach Benjamin für

das »Menschenleben«, aber nicht für die Kunstwerke, die er als »*geschichtslos*« definiert: »Der Versuch, das Kunstwerk in das geschichtliche Leben hineinzustellen, eröffnet nicht Perspektiven, die in sein Innerstes führen, wie etwa der gleiche Versuch bei Völkern auf die Perspektive von Generationen und andere wesentliche Schichten führt«. Wenn man die Kunstgeschichte durch eine »Verkettung zeitlichen Geschehens« (GS I, 888) erzählt, schreibt man entweder eine Künstlerbiographie, eine »Stoff-Geschichte«, oder eine »Form-Geschichte«, »für welche die Kunstwerke nur Beispiele, gleichsam Modelle herleihen; eine Geschichte der Kunstwerke selbst kommt dabei gar nicht in Frage«. (GS I, 889) Hier berührt Benjamin das Wesentliche seiner Argumentation. Die spezifische Geschichtlichkeit von Kunstwerken ist nicht durch Zusammenhänge, die zugleich extensiv und wesentlich sind, gegeben, wie es zum Beispiel in der Volksgeschichte bezogen auf das Abstammungsverhältnis der Generationen der Fall ist. In der Philosophie besteht die Gefahr, dass die philosophischen Systeme innerhalb einer »Geschichte der Philosophie« zu einer »Dogmen- oder Philosophen-Geschichte« werden, es sei denn sie realisieren sich zu einer »Problemgeschichte, als welche jederzeit die Fühlung mit der zeitlichen Extension zu verlieren und in zeitlose, intensive Interpretation überzugehen droht«. (GS I, 889) Ähnlich ist der Zustand der Kunstwerke: Ihre spezifische Geschichtlichkeit erschließt sich ebenfalls nicht in »Kunstgeschichte«, sondern nur in »Interpretation«. Sie ist »intensiver« Natur, indem sie »Zusammenhänge von Kunstwerken« hervorbringt »welche *zeitlos* und dennoch nicht ohne *historischen Belang* sind«. (GS I, 889; kursiv von M.T.C.) Es ist kein Zufall, wenn Benjamin hier auf Leibniz' *Monade*⁴ zurückgreift. Wie die Idee für die Philosophie, so sind die Kunstwerke Monaden für eine Kunstgeschichte, die noch zu schreiben ist.⁵

Es ist offensichtlich, dass hier zwei Begriffe von Benjamin nicht im wörtlichen Sinn benutzt werden: Erstens werden die Kunstwerke als »*geschichtslos*« beschrieben, nicht weil sie keine Geschichtlichkeit haben, sondern weil sie durch eine »spezifische Geschichtlichkeit« (GS I, 889) charakterisiert sind, die ihren Ort nicht im Verlauf, sondern in der Diskontinuität findet; zweitens bezieht sich Benjamin, wenn er davon spricht, dass die Zusammenhänge von Kunstwerken »*zeitlos*« sind, auf eine Zeitlichkeit, die mit der traditionellen Kunst-Geschichte nichts zu tun hat. Benjamin bestimmt hier die Grenzen der traditionellen Kunstgeschichte und deren Darstellungsform, die in einem Modell linearer Zeitlichkeit eingespannt bleibt (*histoire*), das zu einer deterministischen und einseitigen Erzählung (*recit*) führt.

In diesem Sinne plädiert er für eine Erneuerung oder Wiedergeburt der Kunstgeschichte, die – wie wir sehen werden – im Sinne einer *Kunstwissen-*

schaft zu verstehen sei. Die Aufgabe der ›neuen‹ Kunstgeschichte besteht also für Benjamin darin, von Neuem anzufangen und eine Geschichte der Kunstwerke zu schreiben.

II.

Die Auseinandersetzung mit der Kunstgeschichte ist eine Konstante in Benjamins Werk und lässt sich bis zu seinen jugendlichen Schriften zurückverfolgen, sowohl in autobiographischen (wie z. B. Briefe und Curriculum Vitae) als auch in theoretischen Zusammenhängen (wie Rezensionen, Aufsätzen und Büchern).⁶ Bei einer Lektüre der Benjamin'schen Schriften stößt man auf ein dichtes Netz von Bildern, Künstlern und Kunsttheoretikern, die nach Benjamins eigenen Auskünften bedeutsam waren, um seine Umgangsweise mit Bildern und sein Bildkonzept zu entwickeln: Um also zu einem vertieften Verständnis seines Begriffs vom ›Bild‹ zu gelangen, der auch in den aktuellen Bemühungen um eine interdisziplinäre Bildwissenschaft immer wieder herangezogen wird, ist eine Untersuchung von Benjamins Auseinandersetzung mit der zeitgenössischen Kunstwissenschaft und mit der Kunstgeschichte von großer Bedeutung.

Ziel der folgenden Ausführungen ist es deswegen, Benjamins Konfrontation mit der Kunstwissenschaft seiner Zeit (vor allem mit Heinrich Wölfflin, Alois Riegl, Aby Warburg und Henri Focillon) zu erhellen und sie als Grundlage seines Bildbegriffs zu betrachten, um so seinen Bildbegriff für die heutige Bildwissenschaft fruchtbar zu machen.

Benjamins Interesse für die bildenden Künste zeigt sich schon früh und ist zugleich von Dauer. Er beschäftigt sich mit den Grundbegriffen der Figuration (Linie und Farbe), mit den Medienunterschieden (Zeichnen und Malerei, Fotografie und Film), mit den Praktiken des Erhalts und der Institutionalisierung von Kunstwerken (z. B. Sammlungen und Museen) und mit Methodologie und theoretischen Modellen der Kunstbetrachtung (vor allem die Kunstwissenschaft um 1900). Es wird hier auf die Rezension *Strenge Kunstwissenschaft*⁷ Bezug genommen, in der Benjamin den ersten Band der *Kunstwissenschaftlichen Forschungen* bespricht. Die wichtigen Aspekte von Benjamins Betrachtung der Kunstgeschichte seiner Zeit sind dort bereits *in nuce* enthalten. Es geht um die problematische Beziehung zwischen Kunstgeschichte und Ästhetik um 1900, aus der die Kunstwissenschaft als autonomes Feld entsteht. Im Bericht geht es um die Unterschiede zwischen der formalistischen Schule Wölfflins und der Wiener Schule (vor allem Alois Riegl) und auch Aby Warburg nimmt eine bedeutsame Stellung ein, selbst wenn er nur cursorisch genannt wird.

1915 nahm Benjamin als Student an den Vorlesungen Wölfflins teil, zu dem er ein ambivalentes Verhältnis hatte, da er ihn als Lehrer gänzlich ungeeignet fand, einige seiner Schriften aber sehr schätzte.⁸ Wölfflin hatte seine wichtigsten Werke damals schon veröffentlicht: *Renaissance und Barock. Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien* (1888), *Die klassische Kunst. Eine Einführung in die italienische Renaissance* (1899) und *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst* (1915).⁹ Benjamin hielt *Die Klassische Kunst* für besonders gelungen, wie sich einem Brief an Herbert Belmore vom 12. August 1912 entnehmen lässt: »Wölfflins Buch ist für mich eines der brauchbarsten, die ich über konkrete Kunst gelesen habe. Ich stelle gleich hoch: Dilthey, Hölderlin, einzelne Shakespeare-Kommentare und nichts, was ich sonst je über bildende Kunst (in concreto) las.«¹⁰ Benjamins Auseinandersetzung mit Wölfflin bleibt zweideutig bis zum Ende der dreißiger Jahre. In seinem Werk fand er interessante Anregungen, auch wenn seine Herangehensweise an die Kunstgeschichte Benjamin problematisch erschien. Wenn er in seinen Schriften vom Ende des ersten Jahrzehnts, wie *Malerei und Graphik* (1917) und *Über die Malerei oder Zeichen und Mal* (1917) (GS II, 602 ff.), auf einige Kategorien von Wölfflins Denken Bezug zu nehmen scheint – wie z. B. die Stellung eines Gegenstandes bezüglich des Subjektes, das ihn wahrnimmt, (waagrecht, senkrecht) oder die Polarität zwischen Linie und Fleck –, beginnt er in der Besprechung des ersten Bandes der *Kunstwissenschaftlichen Forschungen* seine Überlegungen allerdings mit Wölfflins Werk, um vor allem dessen Mängel zu betonen und diesem eine »strenge Kunstwissenschaft« gegenüberzustellen.

Die Suche nach Vollständigkeit durch formale Betrachtung war nach Meinung Benjamins nicht der richtige Weg, um ein Kunstwerk zu verstehen. Jede Form ist nämlich für ihn nicht als Ganzes lesbar, sondern nur als Fragment, als Unvollständiges, das daher nicht frei von Widersprüchen ist.¹¹ In seiner Rezension nimmt Benjamin seinen Ausgang von der *Klassischen Kunst* (1898) Wölfflins, um zu zeigen, dass der Kunsthistoriker sich von der traditionellen Kunstgeschichte als Universalgeschichte nicht gänzlich verabschieden konnte. Wenn er »den Dualismus zwischen einer flachen, universalhistorischen Geschichte der Kunst ›aller Völker und Zeiten‹ und einer akademischen Ästhetik aufzeigt«, geschieht dies, »ohne ihn doch ganz zu überwinden.« (GS III, 364) Auch wenn Wölfflin meint, dass »jede kunstgeschichtliche Monographie zugleich ein Stück Ästhetik« enthalten sollte, und zu diesem Ziel einem historischen Teil einen systematischen folgen lässt, ist er doch nicht in der Lage, den universalistischen Ansatz zu vergessen. Um auf der Höhe der Zeit zu sein, ist es Benjamin zufolge nämlich nicht genügend, die Ausführung in Persönlichkei-

ten und Begriffe zu unterteilen. Die Kunstgeschichte soll sich erneuern, weil »der Glaube an den Sinn einer Gesamtdarstellung dem heutigen Geschlecht in hohen Maßen verloren« gegangen ist. Der Anschauungsspielraum selbst ändert sich mit der Zeit und »gemäß der Wendungen seiner geistigen Lenkung«. (GS III, 364 ff.) Deshalb ist es sehr problematisch anzunehmen, dass Dinge existieren, die gleichartig vorhanden sind und nur einer »Stilwandlung« untergeworfen sind.

Geeigneter scheint da Riegls Begriff des »Kunstwollens«, den Benjamin in den *Stilfragen* (1893) skizziert und in der *Spätromischen Kunstindustrie* (1901) vertieft.¹² Kunstwollen soll nicht in dem Sinn verstanden werden, dass jede Epoche sich nur in einer bestimmten Weise darstellen kann, weil sie nur über bestimmte Materialien und Techniken und damit über ein beschränktes Spektrum an Möglichkeiten (wie Semper behauptete) verfügt. Jede Epoche hat im Gegenteil den Anspruch, etwas Besonderes darzustellen, und findet die jeweils passenden Materialien und Techniken. Aus dieser Perspektive ist Kunstwollen ein Neologismus, um die Einheit zu bezeichnen, zu der die Grundstrukturen der Kunstsprache gebracht werden können: Jenseits der Kunstbereiche liegt etwas, das jedes Kunstwerk als solches konstituiert und von der Signatur seiner Epoche, beziehungsweise von ihrer jeweiligen Art und Weise, etwas darzustellen, zeugt.

Kunstwollen ist weder eine bloß methodologische Konstruktion, die *in vitro* geschaffen wurde, um künstlerische Phänomene zu deuten, noch eine materielle Spur, die man unmittelbar auf der Oberfläche des Kunstwerks erkennen kann. Durch einen nüchternen beschreibend-phänomenologischen Ansatz bietet das Kunstwollen die Möglichkeit, eine von der Kategorie der Potenzialität geleitete Kunstgeschichte zu erzählen. Kunstwollen ist nämlich der im Werk enthaltene Möglichkeitskern, der andere mögliche Werke und Formen *in nuce* enthält und sich anderen Räumen und Zeiten öffnet: »Die Menschheit [wollte] die sinnlichen Erscheinungen nach Umriss und Farbe in Ebene oder Raum zu verschiedenen Zeiten in verschiedener Weise vor Augen gestellt sehen«.¹³ Mit diesem Prinzip hebt Riegl hervor, wie wichtig für ihn die kollektive Dimension der künstlerischen Produktion (und Rezeption) ist: Aus diesem Grund stehen Architektur und Kunstgewerbe im Zentrum seiner *Spätromischen Kunstindustrie*, soweit sie nicht figurativ sind. In beiden Disziplinen erscheinen »die leitenden Gesetze des Kunstwollens oftmals in nahezu mathematischer Reinheit«. Dagegen sind letztere in den figuralen Werken der Skulptur und Malerei nicht offenbart, weil beide mit der Darstellung von »Inhalten« (»das ist den Gedanken poetischer, religiöser, didaktischer, patriotischer usw. Art, die sich mit den menschlichen Figuren beabsichtigter- oder unbeabsichtigtermaßen

verknüpfen») verbunden und deswegen »von dem eigentlichen Bildkünstlerischen im Kunstwerk, das ist der Erscheinung der Dinge als Form und Farbe in Ebene oder Raum«, abgelenkt sind.¹⁴ Insofern wird deutlich, wie die kollektive Dimension der künstlerischen Erfahrung Benjamins Aufmerksamkeit auf sich ziehen konnte.¹⁵ Vielleicht ist es nicht übertrieben zu behaupten, dass Benjamin schon vor seiner Wende zum Marxismus, und zwar schon zur Studentenzeit, durch Riegls Werk dazu angeregt wurde, sich für die Dimension des Kollektiven und damit für eine Abschaffung der Kategorie der Subjektivität zu interessieren, die, wie unter anderem Adorno betont hat,¹⁶ eine der theoretischen Grundlagen von Benjamins Philosophie darstellt.¹⁷

So eröffnet sich eine neue Form des Zugangs zur »geistigen Struktur einer Epoche: Durch die Untersuchung eines Einzelwerks oder einer einzelnen stilistischen Struktur ist es möglich, den breiteren kulturellen Rahmen zu rekonstruieren. Aus dieser Perspektive beschreibt Benjamin in seinem Bericht *Kunstwissenschaftliche Forschungen* Riegl als »Ahnherrn« einer »neuen Kunstwissenschaft«, die »dlerl ältere[n] Art universalhistorischer Betrachtung« gegenüberzustellen ist. Er stellt fest: »Es ist das jene eingehende Ausdeutung des Einzelwerks, die, ohne irgendwo sich zu verleugnen, auf die Gesetze und Probleme der Kunstentwicklung im Ganzen stößt. Diese Forschungsrichtung hat alles von der Erkenntnis zu erwarten, daß der Bedeutungsgehalt der Werke, je entscheidender sie sind, um desto unscheinbarer und inniger, an ihren Sachgehalt gebunden ist. Sie hätte es mit der Bezogenheit zu tun, die zwischen dem historischen Prozeß und Umbruch auf der einen Seite und dem Zufälligen, Äußerlichen, ja Kuriosen des Kunstwerks auf der anderen die wechselseitige Erhellung stiftet. Denn wenn sich als die bedeutungsvollsten gerade jene Werke erweisen, deren Leben am verborgensten in ihre Sachgehalte eingegangen ist – man denke an Giehlow's Deutung der »Melencolia« Dürers – so stehen im Verlauf ihrer Dauer in der Geschichte diese Sachverhalte einem Forscher um so viel sinnfälliger vor Augen, je mehr sie aus der Welt verschwunden sind.« (GS III, 372)¹⁸ In diesem Abschnitt zitiert Benjamin sich selbst und besonders den Anfang seines Aufsatzes *Goethes Wahlverwandtschaften*: »Die Kritik sucht den Wahrheitsgehalt eines Kunstwerks, der Kommentar seinen Sachgehalt.« (GS I, 125) Wie schon in der Forschungsliteratur betont wurde,¹⁹ stellt Benjamins Besprechung der *Kunstwissenschaftlichen Forschungen* nicht einen bloßen Bericht dar, sondern der Text zeugt von einer intensiven Auseinandersetzung mit der Kunstwissenschaft, aus der Benjamin wichtige epistemologische und methodische Anregungen für seine eigene Arbeit übernimmt. In diesem Kontext nimmt also Benjamins Zitat eine andere Bedeutung an: Die neue Forschung der Kunstwissenschaft soll in der Lage sein, vom Unscheinbaren auszugehen, weil

»es [...] das Unscheinbare oder auch Anstößige (beides ist kein Widerspruch) list, das in den wahren Werken überdauert und [weil dies] der Punkt ist, an welchem der Gehalt für einen echten Forscher zum Durchbruch kommt«. (GS III, 366)

Auf der Grundlage dieses Interesses für die kollektive und anonyme Dimension des künstlerischen Schaffens, die unter anderem von Riegls Kunstwollen und Wölfflins »Kunstgeschichte ohne Namen« ausgedrückt wird, zieht Benjamin (wie es die zitierten Kunsthistoriker schon gemacht hatten) Parallelen zwischen ganz unterschiedlichen Epochen. So schreibt er z.B. im *Ursprung des deutschen Trauerspiels*: »Denn wie der Expressionismus ist das Barock ein Zeitalter weniger der eigentlichen Kunstübung als eines unablenkbaren Kunstwollens. So steht es immer um die sogenannten Zeiten des Verfalls. Das höchste Wirkliche der Kunst ist isoliertes, abgeschlossenes Werk. Zu Zeiten aber bleibt das runde Werk allein dem Epigonen erreichbar. Das sind die Zeiten des ›Verfalls‹ der Künste, ihres ›Wollens‹. Darum entdeckte Riegl diesen Terminus gerade an der letzten Kunst des Römerreiches«. (GS I, 235) Die untersuchte Verbindung der spätrömischen Zeit mit dem Expressionismus kommt dann im Bericht *Bücher, die lebendig geblieben sind* (1929) wieder vor: »Dieses epochemachende Werk trug das Stilgefühl und die Einsichten des zwanzig Jahre späteren Expressionismus mit prophetischer Sicherheit an die Denkmäler der späteren Kaiserzeit heran«. (GS I, 170)²⁰ Zwei Jahre später schreibt er dann in der Besprechung *Strenge Kunstwissenschaft*: »Der Leser, welcher heut sein Hauptwerk – die ›Spätrömische Industrie‹ – liest [...], erkennt rückblickend, wie da unterirdisch schon die Kräfte sich bewegen, welche ein Jahrzehnt später im Expressionismus zutage traten«. (GS I, 372)

Mit seiner Untersuchung von Einzelwerken und deren Verwandtschaft zu Werken aus anderen Epochen berührt Benjamin einen wichtigen Punkt, der sich wie ein roter Faden durch sein ganzes Werk zieht: das Thema der Historizität des Sehens und der Wahrnehmung sowie das des Zuschauers. Man denke an den berühmten Paragraphen 4 des *Kunstverkaufsatzes*, in dem sich Benjamin auf Riegl und Wickoff bezieht: »Innerhalb großer geschichtlicher Zeiträume verändert sich mit der gesamten Daseinsweise der menschlichen Kollektiva auch die Art und Weise ihrer Wahrnehmung. Die Art und Weise, in der die menschliche Wahrnehmung sich organisiert – das Medium, in dem sie erfolgt – ist nicht nur natürlich sondern auch geschichtlich bedingt. Die Zeit der Völkerwanderung, in der die spätrömische Kunstindustrie und die Wiener Genesis entstanden, hatte nicht nur eine andere Kunst als die Antike, sondern auch eine andere Wahrnehmung«. (GS VI, 352)

Der Schwierigkeit dieses Themas war sich Benjamin sein ganzes Leben lang bewusst. 1939 schreibt er in einer Besprechung von Dolf Steinbergers Buchs

Panorama oder Ansichten vom 19. Jahrhundert: »Ob die Gesichtseindrücke des Menschen nicht nur von natürlichen Konstanten, sondern auch von historischen Variablen bestimmt werden – das stellt eine der vorgeschobensten Fragen der Forschung dar, von der aus jeder Zollbreit Antwort hart zu erkämpfen ist«. (GS III, 573)

Riegl hatte nicht nur eine neue Methode für die Kunstgeschichte entwickelt, sondern auch einen Zusammenhang zwischen kulturellen Ausdrucks- und Wahrnehmungsformen herausgestellt. Wenn auch Riegl seine Behandlung in den Rahmen einer Entwicklung von einer »taktischen« zu einer optischen Wahrnehmung und also in eine positivistische und hegelianische (oder mindestens historistische) Tradition einfügt,²¹ betrachtet er es als möglich, dass es in diesem Prozess Umkehr und Wiederaufnahmen gibt.²²

Es ist also kein Zufall, wenn Benjamin in der Rezension der *Kunstwissenschaftlichen Forschungen* Riegl als »Ahnherren dieses neuen Typs von Kunstgelehrten« versteht und sich explizit auf seinen Aufsatz, *Kunstgeschichte und Universalgeschichte* von 1898 (dasselbe Jahr, in dem auch Wölfflins *Klassische Kunst* erschien) bezieht, in dem der Wiener Kunsthistoriker gegen die ältere universalistische Kunstbetrachtung einen neuen kunstgeschichtlichen Ansatz vorschlägt, der viele Elemente von Benjamins Vorstellung antizipiert: »Zwei Dinge taten also not«, schreibt Riegl, »erstlich spezielle Vertiefung in die Einzeldenkmäler und zweitens kritische Quellenforschung«. ²³ Anstelle der früheren universalen Darstellung steht die Spezialuntersuchung, die sich der Monographie als Instrument bedient. Er weist außerdem darauf hin, dass die neue Forschung sich nicht nur für »individuelle«, sondern auch für »gemeinsame Züge« interessiert.

Zusammenfassend sind nach Benjamins Meinung die »wichtigsten Signaturen der neuen Forschung« (GS III, 364), von Riegl meisterhaft ausgedrückt, gemeint ist einerseits die »Erforschung einzelner Gebilde« (GS III, 365) und andererseits das Interesse für die »Grenzgebiete« oder den »Grenzfall« (GS III, 367ff); die geeignetste Darstellungsform für die neue Kunstwissenschaft ist die Monographie. Ein dritter wichtiger Aspekt ist dasjenige, was Benjamin »Andacht zum Unbedeutenden« (GS III, 366) nennt. Das erinnert natürlich an Riegls Interesse für Epochen (Spätromische Zeit und Barock) und Gegenstände (Goldschmiedekunst), die normalerweise vernachlässigt werden, und bringt uns zugleich zu einer anderen wichtigen kunstwissenschaftlichen Quelle Benjamins, nämlich zu Aby Warburg, mit dessen Namen Benjamins Rezension bedeutsam schließt: Seine Kulturwissenschaftliche Bibliothek wird als Modell für eine Forschungsart gebracht, die »in Grenzbezirken sich daheim fühlt«. (Vgl. GS III, 374)

III.

Benjamins Interesse für Aby Warburg ist in der Forschung stark beachtet worden²⁴ und betrifft etliche Themen: von Benjamins Versuchen, durch Scholem mit dem Warburg-Kreis persönlich in Kontakt zu kommen, über die prominente Erwähnung Warburgs und der Dürer-Studie der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg im Trauerspielbuch, bis hin zu berühmten Begriffen wie *Nachleben* und *Pathosformel*, die Benjamins Bild- und Kunstverständnis stark beeinflusst haben.

Der Aspekt, den Benjamin in seiner Rezension besonders beleuchten wollte, ist der interdisziplinäre oder transdisziplinäre Ansatz, mit dem Warburg Bilder betrachtete. Diese Herangehensweise hat für Warburgs Kunstgeschichte wichtige Konsequenzen, sowohl aus methodologischer als auch aus thematischer Perspektive. Indem Warburg Bilder in einem größeren Zusammenhang betrachtet und andere Disziplinen (wie z.B. Anthropologie, Ethnologie, Philosophie, Psychoanalyse) mit einbezieht, geht es einerseits nicht nur um Bilder aus der Kunstgeschichte im engeren Sinne (das heißt um Kunstwerke) und andererseits wird deutlich, dass man neue Begriffe braucht, um die so verstandenen Kunstwerke behandeln zu können. Wichtig ist hier, dass den von Warburg geprägten Begriffen (wie *Nachleben*, *Pathosformeln*, *Formelmigration* oder *Wanderung*, um nur einige zu nennen) eine Zeitauffassung zugrunde liegt, die voll von Zäsuren und Diskontinuität ist, und der eine diskontinuierliche Darstellungsform in Warburgs Büchern und Ausstellungen entspricht. Warburg untergräbt alle bestehenden epistemischen Deutungsmodelle der Vergangenheit, indem er dem evolutionären Paradigma der Generationen (Vasari) und dem idealen Paradigma der Wiedergeburt ein biologisch-geologisches Modell gegenüberstellt, das mit Zeitschichtungen, Brüchen und unerwarteter Wiederkehr arbeitet, und das die Linearität der Überlieferung durch die Komplexität der Interferenz ersetzt. Die zwei überwundenen Paradigmen werden von ihm wörtlich in Bewegung gesetzt durch ein tatsächliches, sowohl räumliches als auch zeitliches *deplacement*, indem er von *Wanderung* und vom *Nachleben* von Bildern spricht. Nachdem die Bilder in Bewegung gesetzt worden sind, werden sie Veränderungen und Übersetzungen unterzogen und treten in die komplexe Dialektik zwischen *Neuem* und *Immergleichem* ein, die die Wiederholung als Koexistenz von Altem und Neuem versteht. Beispielhaft ist in dieser Perspektive die Renaissance, die im Zentrum von Warburgs *Œuvre* steht, dessen bildlicher Wortschatz durch die Wiederaufnahme und das Zitieren von Mustern aus der klassischen Antike sich als Neues genau durch die Wiederholung des *Antiken* anbietet. Dies eröffnet eine historiographische und

methodologische Frage von grundlegender Bedeutung: die Frage der Iteration, der Reproduzierbarkeit und damit auch die Frage einer Wiederholung, die die Differenz einschließt. Aus dieser Perspektive wird das Bild nicht als etwas verstanden, was das Sichtbare als Kopie oder Darstellung wiederholt, sondern als etwas, was jenseits seiner selbst sichtbar macht. Und dies, weil es in der Lage ist, verschiedene Aspekte eines Objekts oder eines Ereignisses gleichzeitig zu enthüllen und sich damit als eine Kombination zwischen Simultaneität und Sukzession zu zeigen. Diese paradoxe Struktur bildet eine Konstellation, die Spuren aus einer Vergangenheit zeigt, die noch auf die Gegenwart wirken, indem Gedächtnis und Vergangenheit sich mischen. Das Erfahrene wird nur durch den Akt des Erinnerns sichtbar, aber kann nicht bewusst in Erinnerung gebracht werden, indem es Besitz mehr der Vergessenheit als der bewussten Erinnerung ist.

Bilder sind in diesem Sinn eine Art Kristall, das geschichtete Zeitfragmente und Ausdrucksgebärden enthält, die sich in der Geschichte mit Veränderungen wiederholen. Aby Warburg war sich dessen bewusst, als er die Kunstgeschichte als eine Geschichte der visuellen Ausdrucksbewegungen beschrieb, und sich nicht zufällig auf die Werke der Einfühlungstheoretiker (wie z.B. Robert Vischers *Das optische Formgefühl*²⁵) bezog. Die Leitfrage war für ihn, das von einem Bild hervorgerufene ästhetische Gefühl jenseits von zeitlichen und räumlichen Grenzen zu untersuchen. In seinem unbändigen Wunsch, die philologische Liebe für Details mit dem Interesse für Grundgesetze oder -ideen zu kombinieren, sah er die Kunstgeschichte, oder besser gesagt die Bildgeschichte, als Sammlung von *Pathosformeln* an, das heißt als Momentaufnahme einer erstarrten Bewegung zwischen der Instabilität von pathetischen Gesten und der Festigkeit der Formelwiederholung. Als Pathosformel wiederholen sich die Bilder innerhalb eines kontinuierlichen Übersetzungs- und Metamorphoseprozesses, innerhalb einer Dialektik, in der die Wiederholung nicht als das Identische erscheint, sondern als Differenz. Differenz und Wiederholung sind also nicht antithetische Pole einer binären Dialektik, sondern Variablen derselben Geschichte.

Ähnliche Fragen stehen im Mittelpunkt von Henri Focillons Interesse. Der französische Kunsthistoriker gilt als besonderes Beispiel einer Art Übersetzung der Methode der Kunstwissenschaft im Rahmen einer *science de l'art*. Focillons Name kommt in dem Bericht *Strenge Kunstwissenschaft* nicht explizit vor und Benjamin zitiert ihn überhaupt nur wenige Male, aber dies dafür an zentralen Stellen seines Werks²⁶ und das vor allem in Bezug auf seine Zeitauffassung. Die Leitfrage in Focillons *Leben der Formen (Vie des Formes 1934)*²⁷ ist natürlich die des Zusammenhangs zwischen Zeit und Form: Es geht um

eine genetische Morphologie der Formen. Focillon nimmt Abstand von jeder Art von Positivismus und Historismus, die Riegls Denken noch charakterisierten. Das heißt, dass er auf eine lineare Zeitlichkeit verzichtete, indem er die Zeit, à la Bergson, zu einer Polyphonie von geschichteten Zeiten öffnete. Focillons Besonderheit ist es in diesem Sinn, dass er zwei zeitliche Modelle definiert, die parallel durch die Kunstgeschichte laufen und ihren Rhythmus markieren: die Zeit des langsamen Wandels, der Dauer, der Metamorphose und die Zeit des Bruchs, des Stillstands, der Unterbrechung. Die Kunstwerke sind zwei Grundsätzen unterworfen, einem der Erneuerung (Metamorphose) und einem der Stabilisierung (Stil). Jeder Stil durchquert unterschiedliche Phasen und Epochen und ist nur eine Etappe, eine Konfiguration, ein auf der Schwelle einer permanenten Umwandlung schwebender Augenblick.

Innerhalb dieser Dialektik sind Kunstwerke nur anscheinend unbeweglich: Sie tauchen aus einem Wandel auf und bereiten gerade den nächsten vor.²⁸ Als Paradebeispiel gilt der Fall der Entwürfe, in dem deutlich wird, wie eine Form viele andere enthält: »Die Form kann zu Formel oder Kanon werden [...], aber ist vor allem ein bewegliches Leben in einer wandelnden Welt.«²⁹ Wenn die Tätigkeit eines Stils normalerweise als Entwicklung vorgestellt wird, ist aber der Begriff von Entwicklung wegen seines »falsch abgeglichenen Charakters«, seines »einseitigen Wegs« und seines Einspruchs als Mittel des Übergangs gefährlich.³⁰

Man muss außerdem bemerken, dass verschiedene Stile koexistieren können und dass ihre Koexistenz an verschiedenen Orten zu unterschiedlichen Ergebnissen führt. Es geht nämlich allein um verschiedene Momente der *Vie des Formes*. Was wir normalerweise Klassizismus oder Barock nennen sind also nichts Anderes als »Momente des Lebens der Formen«. Man sollte aber nicht vergessen, das Wort »Moment« aus einer linearen Zeitlichkeit herauszuziehen. Die Dinge komplizieren sich, wenn derselbe Stil (auch in seiner anscheinend kanonisierten Formelhaftigkeit) auf unterschiedlichen materiellen Trägern benutzt wird. Aus dieser Perspektive liefert die Renaissance mit der Erfindung der Ölmalerei ein Paradebeispiel, weil sie »aus Materialien, die von der Natur kommen, die Materialien und Mittel einer neuen Natur gewinnt, die nicht aufhört, sich selbst immer wieder zu erneuern.«³¹ Hier zeigt sich, dass die Renaissance einen emblematischen Fall für die Art und Weise darstellt, nach der die Kunst einen chemischen Prozess benutzt, um ihren metamorphischen Charakter zu zeigen. Es liegt nahe, dass die Folgen einer solchen Überlegung über die Materialität der Kunst zugleich ein Nachdenken über die künstlerische Materie sind.

Focillon überwindet also die traditionelle historiographische Auffassung, die – auf der Suche nach Einflüssen und Wiederaufnahmen – durch eine binäre

Dialektik von Original und Kopie funktioniert. Hingegen soll das Kunstwerk nach Focillon innerhalb eines komplexeren zeitlichen Modells betrachtet werden, weil es zeitlos ist, aber seinen Ort vor und nach anderen Kunstwerken findet. Das Kunstwerk ist nämlich in Benjamins Worten »zeitlos und dennoch nicht ohne *historischen Belang*«. (GS I, 889) Es ist das Ergebnis eines Konflikts zwischen Frühreife, Aktualität und Verspätungen,³² von Interferenzen, Begegnungen und Konflikten zwischen unterschiedlichen Räumen und Zeiten, oder, übersetzt in Benjamins Sprache, ein »dialektisches Bild«.

IV.

Indem Riegl, Warburg und Focillon ihre Disziplin sowohl theoretisch als auch methodisch erneuen, liefern sie zeitliche Modelle, um die Gegenstände der Kunstgeschichte neu zu bedenken. Die Leitfrage, die als *Kunstwollen, Nachleben* oder *Vie des Formes* dekliniert wird, ist, wie gesagt, die nach dem Zusammenhang zwischen Zeit und Form, die zugleich der Ausgangspunkt des Überdenkens der Historizität der traditionellen Kunstgeschichte seitens der Kunstwissenschaft um 1900 und der neuralgische Punkt von Benjamins Bildbegriff ist.

Dass Benjamins Bildbegriff (vor allem der des dialektischen Bildes) von Zeitlichkeit und Historizität stark geprägt ist, das muss hier nicht diskutiert werden. »Bild ist die *Dialektik im Stillstand*«, wie es in einem viel zitierten Fragment aus dem *Passagen-Werk* heißt: »Denn während die Beziehung der Gegenwart zur Vergangenheit eine rein zeitliche ist, ist die des Gewesenen zum Jetzt eine dialektische: nicht zeitlicher sondern *bildlicher* Natur. Nur *dialektische Bilder* sind echt geschichtliche, d.h. *nicht archaische Bilder*. Das *gelesene Bild*, will sagen das Bild im *Jetzt der Erkennbarkeit* trägt im höchsten Grade den Stempel des kritischen gefährlichen Moments, welcher allem Lesen zugrunde liegt.« (GS V, 578) Dies zeigt wie Benjamins Bilddenken von der Kunstwissenschaft um 1900 geprägt ist. Wenn die Kunst-Geschichte ein privilegiertes Feld ist, um das Thema des Zusammenhangs zwischen Zeit und Form, Geschichte und Bild zu denken, dann ist es vielleicht nicht zufällig, dass Benjamin sich stark auf einen Moment der Geschichte der Kunstgeschichte bezieht, in dem sie sich intensiv mit der philosophischen Ästhetik auseinandersetzt und neue, wichtige methodische Ergebnisse herbeiführt.

Was Benjamin als »wichtigste Signaturen der neuen Kunstforschung« beschreibt, die »Erforschung einzelner Gebilde« und das Interesse für die »Grenzfälle« (GS III, 365, 367), steht im Zentrum seiner erkenntniskritischen Methode: Wenn man an die zwei Meisterwerke Benjamins denkt, seinen germanistischen Zyklus (*Trauerspielbuch*) und den französischen Zyklus (*Passagen-Werk*), fällt

auf, dass beide durch die Methode verbunden sind, vom Besonderen zum Allgemeineren, vom Fragment zur Totalität zu schreiten. Auf dem Gebiet der bildenden Kunst bedeutet dies, das »Allgemeine« von dem Einzelfall aus zu suchen, das zu suchen, was wir das ›Bildliche‹ oder die ›Bildlichkeit‹ nennen könnten. Hier trifft, so die Hypothese, Benjamins Interesse für die Kunstwissenschaft auf das Interesse für die epistemische Natur des Bildes: Das Bild bewegt sich auf der Schwelle zwischen Einzelem und Kollektivem und kann als erkenntniskritisches Modell gelten, das jenseits der Disziplinen liegt und die heutigen Tendenzen der Bildwissenschaft und ihrer Praktik antizipiert.

Wenn Benjamin schreibt, dass »die Geschichte in Bilder und nicht in Geschichten zerfällt«, (GS V, 596) scheint es, dass er sich einerseits auf Warburgs Bilderatlas und auf seine Ausstellungen³³ bezieht und andererseits aktuelle Ausstellungstendenzen antizipiert. Es ist kein Zufall, dass Massimiliano Gioni, der Kurator der 55. *Venedig Biennale* als Thema für seine Ausstellung den »Palazzo enciclopedico« (*The Encyclopedic Palace*) gewählt hat. Leitfadens seiner Konzeption ist die Überwindung des Kunstwerks durch das Bild im weitesten Sinne: In seiner Ausstellung geht es im Benjamin'schen Sinne um Bilder des Einzelnen und des Kollektiven, um Erinnerung und Einbildungskraft, um Natur und Geschichte, um Kinder- und Neurotikerzeichnungen. Als Motto für seine Arbeit nimmt er ein Zitat aus den Notizen zum *Kunstverkaufsatz* Benjamins, in dem gesagt wird, dass »die Geschichte der Kunst eine Geschichte von Prophetien ist«. (GS I, 1046)

Anmerkungen

- 1 Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, 7 Bd., Frankfurt/Main 1972–1989, (von hier aus zitiert mit der Sigle GS), hier: Bd. 1, 888.
- 2 ›Forderung‹ ist ein wichtiges Wort in Benjamins Sprache. Indem es auf den Wunsch der Verwirklichung einer Möglichkeit anspielt, beschreibt es die paradoxe Struktur von einer Möglichkeit, die stärker zu sein scheint als die Wirklichkeit. Aus dieser Perspektive vgl. Giorgio Agamben, *Il fuoco e il racconto*, Rom 2014, 71, 83ff; ders., *L'uso dei corpi*, Vicenza 2014, 218 ff.
- 3 In den folgenden Überlegungen ist mit ›Text‹ sowohl der schriftliche als auch der bildliche Text gemeint. Vgl. Michael Jennings, *Walter Benjamin and the Theory of Art History*, in: Uwe Steiner (Hg.), *Walter Benjamin 1892–1940 zum 100. Geburtstag*, Bern 1992, 77.
- 4 Über Benjamins Rezeption von Leibniz vgl. u.a.: Paula Schwebel, *Intensive Infinity. Walter Benjamin's Reception of Leibniz and its Sources*, in: *Modern Language Notes*, 127(2012)3, 589–610.
- 5 Dieses Thema wird von Benjamin auch in seinem Aufsatz *Literaturgeschichte und Literaturwissenschaft* (1931) behandelt, in dem er für eine Literaturgeschichte plädiert, die die Einzelwerke jenseits von totalisierenden Begriffen wie Genre oder

Periode betrachtet. Statt einer Gesamtdarstellung sollte man Benjamins Meinung nach einzelne Werke betrachten: »Deren gesamter Lebens- und Wirkungskreis hat gleichberechtigt, ja vorwiegend neben ihre Entstehungsgeschichte zu treten; also ihr Schicksal, ihre Aufnahme durch die Zeitgenossen, ihre Übersetzungen, ihr Ruhm. Damit gestaltet sich das Werk im Inneren zu einem Mikrokosmos oder viel mehr: zu einem Mikroaon. Denn es handelt sich ja nicht darum, die Werke des Schrifttums im Zusammenhang ihrer Zeit darzustellen, sondern in der Zeit, da sie entstanden, die Zeit, die sie erkennt – das ist die unsere – zur Darstellung zu bringen. Damit wird die Literatur ein Organon der Geschichte und sie dazu – nicht das Schrifttum zum Stoffgebiet der Historie zu machen, ist die Aufgabe der Literaturgeschichte.« (GS III, 290).

- 6 Vgl. Benjamin, *Der Regenbogen. Gespräch über die Phantasie* (1915), *Malerei und Graphik* (1917), *Über die Malerei oder Zeichen und Mal* (1917), *Goethes Wahlverwandtschaft* (1921), *Der Ursprung des deutschen Trauerspiels* (1928), *Bücher, die lebendig geblieben sind* (1929) und *Strenge Kunstwissenschaft* (1931 und 1933), die *Geschichte der Photographie* (1931), *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1935–39), die *Passagen-Arbeit* (1927–1940) und *Über den Begriff der Geschichte* (1940). Zu Benjamins Auseinandersetzung mit der Kunstgeschichte vgl. Heinz Brüggemann, *Walter Benjamin. Über Spiel, Farbe und Phantasie*, Würzburg 2007; Howard Caygill, *Walter Benjamin. The Colour of Experience*, London–New York 1998; Georges Didi-Huberman, *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris 2000; Brigid Doherty, *Between the Artwork and its ›Actualization‹. A Footnote to Art History in Benjamin's ›Work of Art‹ Essay*, in: *Paragraph* 32(2009)3, 331–358; Mechthild Fend, *Körpersehen. Über das Haptische bei Alois Riegl*, in: Andreas Mayer, Alexandre Métraux (Hg.), *Kunstmaschinen. Spielräume des Sehen zwischen Wissenschaft und Ästhetik*, Frankfurt/Main 2005, 166–202; Michael Gubser, *Time and History in Alois Riegl's Theory of Perception*, in: *Journal of the History of Ideas*, 66(2005)3, 451–474; ders., *Time's Visible Surface. Alois Riegl and the Discourse of History and Temporality in Fin-de-Siècle Vienna*, Detroit 2006; Michael Jennings, *Walter Benjamin and the Theory of Art History*, in: Uwe Steiner (Hg.), *Walter Benjamin 1892–1940 zum 100. Geburtstag*, Bern 1992, 77–102; ders., *Walter Benjamin's Media Tactics. Optics, Perception, and the Work of Art*, in: *Grey Room*, 39 (2010); Wolfgang Kemp, *Walter Benjamin und die Kunstwissenschaft*, in: *Kritische Berichte*, 1 (1973), 30–51; ders., *Fernbilder. Benjamin und die Kunstwissenschaft*, in: Burkhardt Lindner (Hg.), *Walter Benjamin im Kontext*, 2. erweiterte Auflage, Frankfurt/Main 1978, 224–257; Thomas Y. Levin, *Walter Benjamin and the Theory of Art History*, *October*, 47 (1988), 77–83; Burkhardt Lindner (Hg.), *Benjamin-Handbuch*, Stuttgart 2006; Giles Peaker, *Works that have lasted... Walter Benjamin reading Alois Riegl*, in: Woodfield, Richard (Hg.), *Framing formalism. Riegl's Work*, Amsterdam 2001, 291–309; Sigrid Weigel, *Walter Benjamin. Die Kreatur, das Heilige, die Bilder*, Frankfurt/Main 2008; Cornelia Zumbusch, *Wissenschaft in Bildern. Symbol und dialektisches Bild in Aby Warburgs Mnemosyne-Atlas und Walter Benjamins Passagen-Werk*, Berlin 2004.
- 7 Explizite Verweise auf die Kunstgeschichte bzw. auf die Kunstwissenschaft sind im *Trauerspielbuch* (1928), in den Aufsätzen über Bachofen und Karl Kraus, in dem *Kunstwerkaufsatz* (1935–39), in der *Passagen-Arbeit*, in einem *Curriculum Vitae* von 1940 und, nicht zuletzt, in zwei Rezensionen enthalten, die Benjamin zwischen Ende der zwanziger und Anfang der dreißiger Jahren verfasst hat: *Bücher, die lebendig geblieben sind* (1929) und *Strenge Kunstwissenschaft* (1931/1933). Benjamin

schrrieb zwei verschiedene Fassungen des Textes. In den folgenden Seiten wird zwischen den beiden nicht unterschieden.

- 8 In einem Brief an Fritz Radt vom November 1915 schreibt Benjamin: »Jetzt bin ich darüber im Klaren, daß hier die unheilvollste Wirksamkeit vorgeht, der ich an deutschen Universitäten begegnet bin. Ein Mensch von keineswegs überwältigender Begabung, der von Natur ebenso wenig Verhältnis zur Kunst hat, wie beliebige andere« (Walter Benjamin, *Gesammelte Briefe*, hg. von Christoph Gödde und Henri Lonitz, Frankfurt/Main 1995–2000, Bd. 1, 296 f).
- 9 Heinrich Wölfflin, *Renaissance und Barock. Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien*, München 1888; ders., *Die klassische Kunst. Eine Einführung in die italienische Renaissance*, München 1899 und ders., *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, München 1915.
- 10 Benjamin, *Gesammelte Briefe* I, 58.
- 11 Diese Idee prägt, wie bekannt, das *Trauerspielbuch* wie die *Passagen-Arbeit*.
- 12 Alois Riegl, *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, Berlin 1893; ders., *Die spätromische Kunstindustrie nach den Funden in Österreich-Ungarn*, Wien 1901. Von dem Begriff des »Kunstwollens« wurden verschiedene Interpretationen geliefert. Keine gibt aber davon Rechenschaft, was Riegl mit diesem problematischen Begriff meinte. Unter den bekanntesten vgl.: Wilhelm Worringer, *Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie*, München 1908; Erwin Panofsky, *Der Begriff von Kunstwollens*, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, 14 (1920); Hans Sedlmayr, *Die Quintessenz der Lehren Riegls*, Einleitung zu: Alois Riegl, *Gesammelte Aufsätze*, Augsburg-Wien 1929, XI–XXXIV.
- 13 Riegl, *Die Spätromische Kunstindustrie*, 211.
- 14 Ebd., 11.
- 15 Wenn wir außerdem an die *Passagen-Arbeit* und den *Kunstverkaufsatz* denken, wird deutlich, wie groß die Rolle der Architektur bezüglich der kollektiven Dimension der Erfahrung und der Rezeption ist.
- 16 Theodor W. Adorno, *Über Walter Benjamin. Aufsätze, Artikel, Briefe*, revidierte und erw. Ausgabe, Frankfurt/Main 1990, 14.
- 17 Vgl. Jennings, *Walter Benjamin and the Theory of Art History*, 85.
- 18 Sigrid Weigel hat die Verschiebung zwischen dieser Passage und dem Kontext des Aufsatzes *Goethes Wahlverwandschaft* weitsichtig kommentiert: In der Ersetzung des Wahrheitsgehalts durch den Bedeutungsgehalt »sind die Spuren des Trauerspielbuchs erkennbar. Insofern dem Blick des Allegorikers alles zur Schrift wird, tritt die Frage ins Zentrum, auf welche Art und Weise Dinge und Bilder Bedeutung erhalten«. (Weigel, *Walter Benjamin*, 239).
- 19 Vgl. Weigel, *Walter Benjamin*, 240.
- 20 In derselben Besprechung hebt Benjamin nochmals die Bedeutung dieses Werkes hervor: »Zugleich ist dieses Buch einer der schlagendsten Belege dafür, daß jede große wissenschaftliche Entdeckung ganz von selbst, auch ohne es zu prä tendieren, eine Revolution des Verfahrens bedeutet. In der Tat hat in den letzten Jahrzehnten kein kunstwissenschaftliches Buch sachlich und methodisch gleich fruchtbar gewirkt«. (GS I, 170).
- 21 Aus dieser Perspektive betrachtet er z.B. die Kunstwerke aus der Spätantike als »*nothwendige* Vorstufen für die modernen Formen« und den »Wandel in der spätantiken Weltanschauung« als »eine *nothwendige* Durchgangsphase des menschlichen Geistes«. Riegl, *Spätromische Kunstindustrie*, 7, 216 (kursiv von M.T.C.).

- 22 Vgl. ebd. 366 ff.
- 23 Riegl, *Gesammelte Aufsätze*, 5.
- 24 Vgl. u.a. Didi-Huberman, *Devant le temps*; ders., *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris 2002; Weigel, *Walter Benjamin; Zumbusch, Wissenschaft in Bildern*.
- 25 Robert Vischer, *Über das optische Formgefühl. Ein Beitrag zur Ästhetik*, Tübingen 1872.
- 26 Vgl. v.a. die Abhandlungen zu *Über den Begriff der Geschichte*, (GS I, 1229, 1230); Das Konvolut [N] des *Passagen-Werks*, (GS V, 131 Bachofen 610).
- 27 Henri Focillon, *Vie des Formes*, Paris 1934.
- 28 Ebd., 8: »L'œuvre d'art n'est qu'apparemment immobile. Elle exprime un vœu de fissité, elle est un arrêt, mais comme un moment dans le passé. En réalité elle naît d'un changement et elle en prépare un autre. Dans la même figure, il y en a beaucoup, comme dans ces dessins où les maîtres, cherchant la justesse ou la beauté d'un mouvement, superposent plusieurs bras, attachés à la même épaule«.
- 29 »La forme peut devenir formule ou canon [...] mais elle est d'abord une vie mobile dans un monde changeant«. Ebd., 11 (Übersetzung von M.T.C.).
- 30 Ebd., 13: »caractère faussement harmonique«, »parcours unilinéaire« (Übersetzung von M.T.C.).
- 31 Ebd., 54: » des matériaux fournis par la nature, extrait le matériel et la substance d'une nature nouvelle, et qui ne cesse pas de se renouveler« (Übersetzung von M.T.C.).
- 32 Vgl. Focillon, *Vie des formes*, 87.
- 33 Vgl. Aby Warburg, *Gesammelte Schriften. Studienausgabe*, Band II.2, *Bilderreihen und Ausstellungen*, hg. von Uwe Fleckner und Isabella Woldt, Berlin 2012.

Leopold Federmair
**Homoerotik bei
Robert Musil und Thomas Mann**
Ein Vergleich

I.

Sowohl im Gesamtwerk Robert Musils als auch in dem von Thomas Mann spielen homoerotische Beziehungen zwischen Männern eine nicht unwesentliche Rolle. Gefährliche Spiele mit den Faktoren Macht und Sexualität bilden den erzählerischen Kern von Musils Erstlingswerk *Die Verwirrungen des Zöglings Törleß*. Erotik wird auch später ein zentraler Angelpunkt in Musils Schreiben bleiben, in der Novellensammlung *Drei Frauen* ebenso wie im Monumentalroman *Der Mann ohne Eigenschaften*. Das Thema Homosexualität wird nach dem *Törleß* aber nicht mehr explizit abgehandelt, sondern in unterschwellige Textschichten verdrängt, so etwa in der Fragment gebliebenen, 1908 entworfenen Erzählung *Grauauges nebligster Herbst*, oder auch in der Figur Paul Arnheims, die, so Musil in einer Notiz 1924, eine »Neigung für den Popo« hat.¹ Ganz anders Thomas Mann, den die homoerotische Problematik zeitlebens nicht losließ, da sie aufs engste mit seiner Lebensgeschichte verschränkt war, und dies nicht nur in seinem eigenen Werdegang, sondern auch durch die viel offenere und eindeutige Homosexualität seines Sohnes Klaus, der 1926 im Alter von zwanzig Jahren einen autobiographisch getönten Roman veröffentlichte, der zahlreiche homoerotische Abenteuer enthält.² Thomas Mann selbst rückte das Thema nur in der Erzählung *Der Tod in Venedig* in den Mittelpunkt des erzählerischen Interesses. Andererseits tauchen Spuren und Ahnungen, Anspielungen und Transformationen homoerotischer Erzählelemente in vielen seiner Werke auf, von *Tonio Kröger* bis *Mario und der Zauberer*, vom *Zauberberg* bis zu *Doktor Faustus* und *Felix Krull*,³ und auch in Beiträgen zur politischen Diskussion riskierte er hin und wieder ein offenes Wort, so vor allem in der 1922 gehaltenen Rede *Von deutscher Republik*, wo er ohne eigentliche Notwendigkeit einen Abstecher ins Feld der Erotik macht: »Ich will es wagen, in diesem Zusammenhange, der ein politischer Zusammenhang bleibt, mit aller gebotenen Behutsamkeit und Ehrerbietung von dem besonderen Gefühlsbezirk zu reden, der bei meinen letzten Worten sichtbar geworden ist: ich meine jene Zone der Erotik, in der das allgültig geglaubte Gesetz der Geschlechtspo-

larität sich als ausgeschaltet, als hinfällig erweist, und in der wir Gleiches mit Gleichem, reifere Männlichkeit mit aufschauender Jugend, in der sie einen Traum ihrer selbst vergöttern mag, oder junge Männlichkeit mit ihrem Ebenbilde zu leidenschaftlicher Gemeinschaft verbunden sehen.«⁴ Thomas Manns Biographen wissen von einer unausgelebten Homosexualität zu berichten, mit einem allenfalls »zaghaften Coming out«, wie Hermann Kurzke es nennt.⁵ Musil erscheint demgegenüber als typischer Vertreter der heterosexuellen Spezies. Ulrich, sein Alter-Ego im *Mann ohne Eigenschaften*, ist unter anderem – denn tatsächlich hat Ulrich viele Eigenschaften und Facetten – ein Frauenheld mit diversen machohaften Zügen. Es sind also zwischen den beiden Romanciers, vergleicht man sie unter dem hier gewählten Aspekt, sowohl Berührungspunkte als auch wesentliche Unterschiede zu erwarten.

Tonio Kröger, durch seinen Namen mit der Kröger-Linie der Familie Buddenbrook verbunden und somit als autobiographisches Alter-Ego Thomas Manns ausgewiesen,⁶ sieht den Ursprung seines Künstlertums in einer Abweichung seiner Existenz vom herrschenden bürgerlichen Lebensmodell mit überlieferten Werten und Gewohnheiten, nach denen er sich zwar sehnt, die ihm in seinem eigenen Leben aber ein für alle Mal verwehrt sind. Schon als Jugendlicher ist ihm sein Anders-Sein deutlich bewusst, und seine spätere Laufbahn wird die Diagnose bestätigen. Krögers Andersheit ist homoerotisch konnotiert, insofern sich die Libido des Helden vor allem auf einen jungen Mann, den blonden und blauäugigen Hans Hansen richtet (die meisten von der Hauptfigur begehrten Jünglinge in Manns Erzählwerken besitzen diese beiden äußerlichen Merkmale). Dauerhaftes homoerotisches Empfinden ist für Thomas Mann in diesem Sinn ein wesentlicher Antrieb seines Schöpfungstums. Hinzu kommen andere Faktoren wie zum Beispiel ein hoher Grad an Bewusstheit, der ihm ein naives Im-Leben-Stehen und Das-Leben-Genießen unmöglich macht, ihn vielmehr zu Beobachtung und Reflexion nötigt. Die berühmte Schlusszene, der Tanzabend im dänischen Badeort, der eine ähnliche Situation aus Krögers Jugend wiederholt, zeigt ihn als Außenstehenden: »Er war berauscht von dem Feste, an dem er nicht teilgehabt, und müde von Eifersucht. Wie früher, ganz wie früher war es gewesen!«⁷ Was ihn erschöpft, ist nicht der sinnliche Genuss des Tanzes oder gar der Liebe, es ist das Beobachten und Erinnern. Thomas Manns Erzählkunst ist seit *Buddenbrooks* durch eine Beschreibungsfreude und Beschreibungsgenauigkeit (vor allem von Personen) gekennzeichnet, die auf obsessiver Beobachtung fußt. Einerseits hat ihn sein Anderssein in Distanz zur Gesellschaft gebracht, andererseits bietet ihm eine Tätigkeit, die in der Erzählung von 1903 mit der Wortfolge »Erstarrung; Öde; Eis; und Geist! Und Kunst«⁸ charakterisiert wird, doch auch Entschädigung, etwa jenen Ruhm, auf

den sich der sonst so verschämte Großschriftsteller Gustav Aschenbach (in *Der Tod in Venedig*) schamlos stolz zeigt.

Auch der junge Törleß, ein Vorgänger Ulrichs und wie dieser ein Alter-Ego des Autors, ist mit einer Besonderheit ausgezeichnet oder geschlagen – man weiß nicht, welches Wort das passende ist, vermutlich beide. Törleß' Abweichung ist aber weder sexuell noch sozial definiert; man könnte von einer existentiellen Besonderheit sprechen, die auf die antike Tradition zurückweist, die den Ursprung des Philosophierens im Staunen sieht. Wie Tonio Kröger neigt Törleß zur distanzierten Beobachtung der Phänomene, doch anders als in Manns Erzählung entziehen sich die Phänomene dem Verständnis des Helden. Einerseits fühlt er sich dem von ihm Betrachteten verwandt, andererseits empfindet er aber auch eine unüberbrückbare Getrenntheit. Die Intensivierung – im Vergleich zur Wahrnehmungsweise des Durchschnittsbürgers, der die Dinge zumeist in pragmatischem Zusammenhang sieht – betrifft beides, sowohl die Nähe als auch die Ferne zur Sphäre der Objektivität. Die Beschreibung von Törleß' Nöten erinnert an die Sprach- und Erkenntniszweifel von Hofmannsthals Chandos-Figur: Die Dinge »schienen ihm zum Greifen verständlich zu sein und sich doch nie restlos in Worte und Gedanken auflösen zu lassen.«⁹ Diese Schwierigkeit bedroht die Seele des Jugendlichen und erscheint ihm als »oberstes Problem.«¹⁰ Es ist im Grunde genommen auch das Problem Ulrichs und drückt der Form seines Erkenntnisstrebens ebenso ihren Stempel auf wie der Struktur von Musils Monumentalroman. »Zwischen den Ereignissen und seinem Ich, ja zwischen seinen eigenen Gefühlen und irgendeinem innersten Ich, das nach ihrem Verständnis begehrte, blieb immer eine Scheidelinie, die wie ein Horizont vor seinem Verlangen zurückwich, je näher er ihr kam.«¹¹ Der Prozess der Erkenntnis ist unabschließbar, und so auch die Erzählbewegung des Romans. Bei wachsender Vertrautheit der Phänomene stellen sich neue, ihrerseits wachsende Ungewissheiten und Zweifel ein. Hier scheint die Wurzel der Musil'schen Abweichung zu liegen, ein ursprünglich geistig-ästhetisches Befremden, im Unterschied zum geschlechtlich konnotierten sozialen Befremden Thomas Manns.

II.

Durch das gesamte Werk Thomas Manns zieht sich ein regelrechtes System von Gegensatzpaaren, die er hin und wieder auflistete, ohne dabei eine strenge Logik obwalten zu lassen. Es handelt sich eher um ein Wuchern von miteinander mehr oder minder verwandten, geistesgeschichtlich zum Teil höchst prominenten Gegensätzen. Dass Thomas Mann sie »eher gewaltsam in Verbindung

gebracht« habe, ist überzogen formuliert, denn seine Schemata bildete Mann sehr wohl auf Grund von Überlegungen und Argumentationen.¹² Auf sehr allgemeiner Ebene haben diese Paare Namen wie ›Kunst und Leben‹ oder ›Tod und Leben‹; Mann stellt aber auch Homoerotik und Ehe einander gegenüber.¹³ In bestimmten Momenten oder Phasen scheint er die Versöhnung der Gegensätze anzustreben, etwa wenn im *Zauberberg* epische Ironie den Ausgleich oder wenigstens die Koexistenz des Widerstrebenden zu sichern scheint – bis zu dem Augenblick, da sich die Haupt-Kontrahenten Naphta und Settembrini, diese beiden seltsamen Erzieher, duellieren. Naphta ist in Hans Castorps Wahrnehmung »wollüstig und boshaft«,¹⁴ sein Interesse an dem jungen Deutschen könnte durchaus homoerotische Wurzeln haben. Liest man die Mann'schen Texte genau, so ergibt sich zumeist, dass der Künstlertyp sich zwischen den Stühlen wähnt, also weder in der Homoerotik noch in der bürgerlichen Ehe, weder in totenähnlicher Ödnis noch im unbekümmerten Lebensgenuss recht zu Hause ist. Das »Schön-Menschliche« der »deutschen Mitte« mag als theoretisch erdachtes Ideal gelten; ihre narrative Durchführung scheitert ein ums andere Mal mit signifikanter Zwangsläufigkeit.¹⁵ Dieser Befund ergibt sich besonders deutlich nach der Lektüre von *Der Tod in Venedig*. Aschenbach scheut sich, zurückzukehren in sein wohlgeordnetes, quasi-bürgerliches Leben als berühmter Schriftsteller, er schafft es aber auch nicht, zu dem von ihm begehrten Jüngling Tadzio irgendeine Art von konkreter Beziehung herzustellen. Der faktische Tod erscheint am Ende fast als einzig gangbarer Ausweg aus dem Dilemma. Der versöhnlich klingende Schluss von *Tonio Kröger* deckt im Grunde die Resignation der Hauptfigur, also des fiktionalen Autors, der es sich versagt, in die von ihm beobachtete Szenerie, an welcher er doch so gern teilhaben möchte, einzugreifen – er gibt sich den Jugendfreunden, auf die er zufällig gestoßen ist, nicht einmal zu erkennen, bleibt also noch untätiger als der alte Gustav Aschenbach, der immerhin für einige Augenblicke auf dem Sprung bleibt, den er nicht zu tun wagt. »Denn wenn irgend etwas imstande ist, aus einem Literaten einen Dichter zu machen, so ist es diese meine Bürgerliebe zum Menschlichen, Lebendigen und Gewöhnlichen. Alle Wärme, alle Güte, aller Humor kommt aus ihr«, tröstet sich Tonio Kröger.¹⁶ Erschließt man den Sinn dieser Sätze aus ihrem unmittelbaren Kontext, so wird klar, dass die Liebe, von der Kröger hier spricht, ein unerfülltes und unerfüllbares Begehren ist, also eine theoretische, rein anschauende Liebe. Kröger muss wie sein Schöpfer zwischen den Stühlen ausharren. Weder in der bürgerlichen Ordnung noch im antibürgerlich ausschweifenden, gefährlichen, gesetzlosen Chaos darf er heimisch werden.

Der reife Tonio Kröger und der alte Gustav Aschenbach sind offenbar nicht verheiratet und haben keine Kinder. Dasselbe gilt für Adrian Leverkühn, des-

sen Liebesverbot auf die Unterdrückung einer homoerotischen Neigung zurückgehen dürfte (sein Biograph Serenus Zeitblom erfüllt hingegen alle Anforderungen an ein moralkonformes bürgerliches Leben).¹⁷ Wiewohl sich die drei Figuren in ihrer äußerlichen Lebensführung von ihrem Schöpfer unterscheiden, kann man dennoch aus der wiederholten Gestaltung dieses Künstlertypus ableiten, dass Thomas Mann hier eigene Nöte und Neigungen zum Ausdruck brachte, während er als Familienvater zugleich an der Sphäre Zeitbloms teilhatte. Mit Kierkegaard gesprochen: Der innerlich gesplante Schriftsteller engagierte sich als Ethiker, während er in literarischen Phantasiewelten ästhetisch-erotische Existenzen schuf, zugleich aber auch deren Hemmungen gestaltete. Während Musil in seiner Literatur das Prinzip des unendlichen Differenzierens verwirklichte, fand Thomas Mann immer neue erzählerische Chiffren, figurative Varianten für jene ursprüngliche, letztlich unversöhnbare Spaltung.

Der Konflikt, der sich in Kröger, Aschenbach und Leverkühn wiederholt, ließe sich vielleicht am einfachsten, sicher aber am bildkräftigsten mit Platons Mythos der beiden Pferde beschreiben, die von einem Wagenlenker gezogen werden, der selbstverständlich die Absicht hat, sein Gespann sicher an das jeweilige Ziel zu bringen. In *Der Tod in Venedig* findet sich eine Kontrafaktur von Sokrates' Lobrede auf Gott Eros, doch Platons Seelenmythos hat in dieser Erzählung keine Spuren hinterlassen – vielleicht deshalb, weil sie die Psychologie Aschenbachs allzu direkt auf den Punkt gebracht hätte. Die beiden metaphorischen Pferde, die zusammen mit dem Lenker die menschliche Persönlichkeit bilden, versinnbildlichen die wilden Triebregungen auf der einen Seite, die edleren, ethischen, vernünftigen Strebungen des Menschen auf der anderen. Nach Sokrates kann das pädagogische oder selbsterzieherische Ziel nur darin bestehen, beide Pferde gleichzeitig im Zaum zu halten und die Triebe maßvoll zu befriedigen. Der radikalen Triebunterdrückung spricht er durchaus nicht das Wort, und auch homosexuelle, »hebephile« Regungen werden von ihm gutgeheißen. Das Verhalten des wilden Pferdes wird mit dem Wort »Ausschweifung« benannt, das Thomas Mann in *Tonio Kröger* gebraucht, um die wilde Phase im Leben des Protagonisten zu evozieren.¹⁸ Das psychologische Modell Platons erinnert entfernt an Freuds Libido-Theorie und die trianguläre Topik mit Es, Ich und Über-Ich. Die Modelle überschneiden sich nur teilweise, der Lenker ist bei Freud das bewusste Ich, oder sollte es zumindest sein, während das Über-Ich auf die Wünsche und Artikulationsformen des Es einwirkt und es umgestaltet. Dass seine Libido-Theorie Ähnlichkeiten zu Platons Eros-Philosophie aufwies, war Freud bewusst; im Vorwort zur vierten Auflage seiner drei Abhandlungen zur Sexualtheorie weist er darauf hin, »wie

nahe die erweiterte Sexualität der Psychoanalyse mit dem *Eros* des göttlichen Plato zusammentrifft.«¹⁹ Freud, der seine Theorien in erster Linie aufgrund klinischer und therapeutischer Erfahrung bildete, spielt vermutlich nicht vorsätzlich auf Platons Wagenlenker-Gleichnis an, wenn er in *Das Ich und das Es* die Ich-Instanz mit einem Reiter vergleicht, »der die überlegene Kraft des Pferdes zügeln soll, mit dem Unterschied, daß der Reiter dies mit eigenen Kräften versucht, das Ich mit [vom Es] geborgten.« Freud spinnt den Vergleich weiter: »Wie dem Reiter, will er sich nicht vom Pferd trennen, oft nichts anderes übrig bleibt, als es dahin zu führen, wohin es gehen will, so pflegt auch das Ich den Willen des Es in Handlung umzusetzen, als ob es der eigene wäre.«²⁰ An dieser Stelle kann in Freuds Libido-Theorie die Sublimierung greifen – und auch dieses Konzept findet sich bei Platon vorgeprägt.²¹ Soweit wir wissen, setzte sich Thomas Mann erstmals 1911 mit Freuds Theorie auseinander, also in den Monaten, als auch *Der Tod in Venedig* entstand. In einem Interview äußerte er 1925: »Was mich betrifft, so ist mindestens eine meiner Arbeiten, die Novelle ›Der Tod in Venedig‹, unter dem unmittelbaren Einfluß Freuds entstanden. Ich hätte ohne Freud niemals daran gedacht, dieses erotische Motiv zu behandeln oder hätte es wenigstens ganz anders gestaltet.«²² 1929 hielt Mann einen Vortrag über die Stellung Freuds in der modernen Geistesgeschichte, worin er die Verbindungen der Freud'schen Theorie zu bestimmten Denkströmungen des 19. Jahrhunderts aufzeigt: Nietzsches Überlegungen zum Dionysischen, der Schopenhauer'sche Wille im Gegensatz zur Verstandestätigkeit, die Romantik mit ihrer Neugier für die dunklen Seiten der Seele.²³

Musil stand der Psychoanalyse skeptisch bis ablehnend gegenüber, möglicherweise auch in dem Ehrgeiz, bessere Erklärungsmodelle für die menschliche Psyche zu finden. Bei seiner Suche entwickelte er 1931 ein nicht ganz originelles, dem Gleichnis Platons durchaus ähnliches Schema. Auf der individuellen Lebensreise, so Musil, nehme das bewusste Ich eine »Mittelstellung zwischen Kapitän und Passagier« ein.²⁴ Die beiden gegensätzlichen Tendenzen, zwischen denen das Ich zu vermitteln hat, werden im Musil'schen Denken, wie es vor allem im *Mann ohne Eigenschaften* gestaltet ist, durch die Begriffe Sinnlichkeit und Verstand bzw. Genauigkeit und Seele besetzt (wobei ›Seele‹ in diesem Zusammenhang nur die emotive Seite des psychischen Mechanismus meint). Das Ich erscheint hier als Schauplatz der Kämpfe und Ausgleichversuche, und wenn man den *Mann ohne Eigenschaften* als Allegorie liest, kann man sagen, dass Ulrich dieses Ich exemplarisch verkörpert, während die meisten anderen Figuren jeweils nur eine Seite des Mechanismus zum Ausdruck bringen. Dass Ulrich im Verlauf des Romans zunehmend passiver wird, vom potentiell Eingreifenden zum ironischen Beobachter, vom ›Generalsekretär‹ eines gesell-

schaftspolitischen Projekts zum Privatier einer alternativ-utopischen Lebensform, deren Realisierung ebenfalls stockt, kann hier nicht weiter ausgeführt werden. Es spricht aber einiges dafür, im *Mann ohne Eigenschaften* nicht nur eine soziale – »kakanische« – Allegorie zu sehen, sondern auch eine psychische, die über die historische Epoche hinausgreift.

An dieser Stelle möchte ich nun ein anderes, vorhin schon kurz erwähntes Gegensatzpaar aufgreifen. In seinem Hauptwerk *Entweder-Oder* schildert Sören Kierkegaard zwei Persönlichkeitstypen und zwei entsprechende Lebensmodelle. Die Figur des verantwortungsbewussten, mit den Ressourcen wie auch mit der Zeit vernünftig umgehenden, verheirateten, tätigen, sich gesellschaftlich engagierenden Bürgers (den bei Thomas Mann zum Beispiel Konsul Johann Buddenbrook verkörpert) ist bei weitem nicht so faszinierend und deshalb auch nicht so ausführlich geschildert wie ihr Widerpart, der verantwortungslose, natürlich unverheiratete, egoistische, ohne große Pläne durchs Leben und dem Tod – nach christlichem Verständnis: der Hölle – entgegen rauschende Don Juan, aber Kierkegaard spricht selbstverständlich ersterem das Wort, und damit der christlich-protestantisch-ethischen Weltanschauung, die Max Weber später als Grundpfeiler des westlichen Kapitalismus interpretieren sollte. Mit ihrer hebephilen, gesetzlosen, extrem formuliert: teuflischen Neigung stehen die drei Künstlerfiguren Thomas Manns auf der Seite des erotischen Ästhetizismus, während Zeitblom und letzten Endes wohl auch Thomas Mann selbst zum ethischen Typus zu zählen sind. »Die Lösung ist die«, sagt Krögers Gesprächspartnerin, die russische Malerin Lisaweta Iwanowna, zu ihm, »die Lösung ist die, daß Sie, wie Sie da sitzen, ganz einfach ein Bürger sind.«²⁵ Tonio Kröger will es nicht offen zeigen, aber er fühlt sich von ihrer Bemerkung getroffen. »Sie sind ein Bürger auf Irrwegen«, fügt Lisaweta hinzu und bringt ihn damit zum Schweigen. Die Hervorhebung der Irrwege betrifft sehr exakt die Abenteuer Krögers, Aschenbachs und auch, in seiner Jugend, die von Leverkühn. Als Erzähler beschreibt Thomas Mann jene Irrwege; es sind in erster Linie und letzten Endes, wie bei Aschenbach, die Irrwege seiner Phantasie. Dasselbe tut Kierkegaard, wenn er sich mit Don Giovanni beschäftigt. Es geht ihm darum, den Leser auf christlich-moralische Bahnen hinzuführen.

Sofern man dem Erzähler Thomas Mann eine Wirkungsabsicht unterstellen kann, ist sie durchaus moralisch konnotiert. Die Lektüre soll die »Bürgerliebe zum Menschlichen, Lebendigen und Gewöhnlichen«²⁶ fördern, die er am Ende von *Tonio Kröger* beschwört. Kierkegaard scheint er zu diesem Zeitpunkt, 1903, noch nicht gelesen zu haben; sicher kannte er ihn vom Hörensagen, dafür spricht zum Beispiel die folgende Äußerung aus dem Jahr 1925: »Jedenfalls ist das Ästhetische ein außermoralischer, von Ethik, vom Lebensbefehl nichts

wissender, von der Idee der Nützlichkeit und Fruchtbarkeit ganz unberührter Gesichtspunkt, und gegen die Emanzipation des Erotischen vom Nützlichkeits- und Fortpflanzungsdenken [...] werden ästhetisch-humanerweise schlagende Argumente schwerlich beigebracht werden können.« Das Prinzip der Schönheit und Form sei »im Tiefsten mit der Idee des Todes und der Unfruchtbarkeit verbunden«.²⁷ Mann stellt in diesem Zusammenhang auch (unfruchtbare) Homoerotik und (fruchtbare) Ehe einander gegenüber. Erst später, durch Adorno vermittelt, befasste er sich eingehender mit Kierkegaard und verwendete für den Faustus-Roman dessen Musiktheorie, nicht aber die Antithetik von *Entweder-Oder*. Auch hier könnte gelten, was wir im Hinblick auf Platons Seelenmythos sagten: Die Parallele hätte vermutlich allzu direkt gewirkt. Besser, der gebildete Leser erarbeitet sie sich selbst.

Von einem ähnlichen Konflikt, einer ähnlichen Gespaltenheit ist einmal kurz in Musils *Törleß* die Rede, ohne dass der Befund für die Erzählung strukturgebend wirken würde. Der junge Held fühlt sich »gewissermaßen zwischen zwei Welten zerrissen: Einer solid bürgerlichen, in der schließlich doch alles geregelt und vernünftig zugeht, wie er es von zu Hause her gewohnt war, und einer abenteuerlichen, voll Dunkelheit, Geheimnis, Blut und ungeahnter Überraschungen. Die eine schien dann die andere auszuschließen.«²⁸ Mit der erstgenannten Welt sind die Spiele von Macht und hierarchischer Ordnung unter den Zöglingen gemeint, denn der Erzähler betrachtet die Schulklasse als eine Art von Staat. Die andere Welt ist nicht scharf von dieser getrennt, es zeigt sich aber im Verlauf der Erzählung mit einiger Deutlichkeit, was Törleß anfangs nur ahnt: In den Beziehungen zwischen den Schulkameraden schwelt ein dunkles Feuer von Ausschweifung und Gewalt, von dem sich Törleß später neugierig-widerwillig anziehen lässt. Zunächst aber weiß er nicht, wie er sich dazu verhalten soll, und in seinen Empfindungen koexistieren ein spöttisches Lächeln, wie es Ulrich im *Mann ohne Eigenschaften* den meisten Phänomenen entgegenbringt, und ein Schauder, von dem nicht geklärt wird, ob er eher Angst oder Lust verrät – vermutlich beides. Törleß kann in vielerlei Hinsicht als Prototyp Ulrichs gelten. Berücksichtigt man die Gesamtanlage von Musils Hauptwerk, so lassen sich die Bezüge weiter fassen. Die bürgerliche Welt ist im *Mann ohne Eigenschaften* durch Kakanien repräsentiert, sichtbar vor allem durch jene Figuren, die die sogenannte Parallelaktion vorbereiten. Diese offen geheime, zugleich formelle und informelle, Organisation bildet einen kleinen Staat im Staat, ein Machtzentrum (dessen Macht allerdings ins Schwanken geraten ist), ähnlich dem Trio Beineberg-Reiting-Törleß, wo Törleß als »geheimer Generalstabschef«²⁹ fungiert oder fungieren soll, ähnlich wie Ulrich als Sekretär der Parallelaktion. Gegenwelten zu dieser vorherrschenden Welt, die sich

im Besitz der Macht wähnt und diese erhalten will, umreißt Musil sowohl im Kapitel, das eine Demonstration gegen die Parallelaktion³⁰ schildert, als auch mit der alternativen, neomystisch grundierten Denk- und Lebensweise des durchaus unglücklichen, gleichsam aneinander klebenden Paares Walter und Clarisse. Clarisse nimmt Ulrichs alles in allem nur halbherzige Verteidigung des Mörders Moosbrugger ernst, und zwar in einem Maß, dass sie ihn sogar in der psychiatrischen Anstalt aufsucht, wo er nach seiner Verurteilung verwahrt wird. Die irrationalen Welten mit ihren Lockungen und Gefahren sind miteinander verknüpft: politischer Aktivismus (unter den Demonstranten befindet sich auch Walter), gottlose Mystik, Verbrechen. Hinzu kommt im *Mann ohne Eigenschaften* der nationalmystische Kreis um Hans Sepp, für den sich Ulrich auf seine spöttische Weise interessiert. Diese dunkel-geheimnisvollen Sphären ziehen ihn zwar an, befriedigen ihn aber nicht. Das »tausendjährige Reich«, das er mit seiner Schwester Agathe zu errichten gedenkt, ist sein eigener, positiver Beitrag, um ausgehend von der Erfahrung »anderer Zustände« eine lebensweltliche Alternative zur bürgerlichen Welt vorzuschlagen. Dass auch in diesem weitgehend unironischen Entwurf sein Scheitern angelegt ist, zeige ich an anderer Stelle.³¹ Man könnte sagen, dass anstelle der nach dem Erscheinen des *Törleß* in Musils Schaffen zwar nicht völlig verschwundenen, aber ins Kryptische verdrängten Homosexualität nun eine andere gesellschaftliche Tabuzone als Katalysator dient: das erotisch besetzte, aber auch intellektuell fruchtbare Zusammenleben zweier Geschwister als Alternative zur bürgerlichen Ehe (das freilich kaum als gesellschaftliche Alternative im Großen gelten kann). Beide sind miteinander verwandt, beide besitzen ein beträchtliches Provokationspotential, das geeignet ist, bürgerliche Ordnungsvorstellungen zu untergraben. Auch deshalb der Zusatz »Die Verbrecher« zum Zwischentitel, der die Geschwisterliebe-Kapitel einführt. Das zweite der beiden *Grauauge*-Fragmente, die, wie schon gesagt, homoerotische Anklänge enthalten, endet mit dem stichwortartigen, nicht ausgeführten Arbeitsprogramm: »So gerät er [= Walther Grauaugel unter Ts Sinnlichkeit; eine Atmosphäre von Verbrechen und Erotik.«³² T steht für Toronto, einen sexuell erfolgreichen jungen Mann, der jedoch in einer inzestuös getönten Beziehung zu einer älteren Frau gleichsam gefangen ist. In den Grauauge-Fragmenten deutet sich bereits der später so differenziert entfaltete Ulrich-Agathe-Komplex an, nur dass die moralische Transgression hier in erster Linie der Homoerotik – und in zweiter Linie der Pornographie – zugeordnet wird. Die kleinbürgerlich-beschränkte Geliebte Torontos gibt ihrer Sorge hinsichtlich der geheimnisvollen Aura Grauauges mit folgenden Worten Ausdruck: »Du wirst sehen, wir bekommen es seinetwegen noch mit der Polizei zu tun.«³³

Musil spielt im *Mann ohne Eigenschaften* mit Negationen und Gegenentwürfen zur abendländischen, christlich und rationalistisch geprägten Moral. Er tut dies im Kielwasser Nietzsches, der so viele Zeitgenossen der Jahrhundertwende beeinflusste, unter ihnen Thomas Mann. Dieser erkundet zwar die jenseits des Verstandesmäßigen gelegenen Zonen, etwa das dämonische Gebiet der Musik³⁴ oder den nicht weniger dämonischen Hypnotismus (Cipolla, der quasi-faschistische Zauberer, erinnert durch seine Physiognomie an die Figur des gleichfalls dämonischen Naphta aus dem *Zauberberg*), er bekennt sich aber letzten Endes, und zwar nicht nur als Redner, sondern auch als Erzähler, zum überlieferten ethischen Wertesystem. Tonio Kröger bewahrt sich in seiner distanzierten Liebe zum gewöhnlichen Leben lediglich »ein klein wenig« Verachtung – ein Zug, der bei Musils Ulrich viel stärker ausgeprägt ist und dessen Position durchaus fragwürdig erscheinen lässt. Kröger charakterisiert die Seligkeit seiner Liebe zu den Unbedarften, die sich unterdessen den Sinnesfreuden hingeben, als »keusch«.³⁵ In *Der Tod in Venedig* zeichnet der Erzähler beim Rückblick auf das literarische Schaffen des gealterten Schriftstellers Gustav Aschenbach ein gewisses Schwanken desselben nach, was die Rolle der Moral betrifft. Einerseits habe er in seinen Werken »der dankbaren Jugend die Möglichkeit sittlicher Entschlossenheit jenseits der tiefsten Erkenntnis« gezeigt (der Wortlaut der Formulierung weckt bereits einen leisen Ironieverdacht), andererseits sei eben dadurch wieder die Verlockung »zum Bösen, Verbotenen, zum sittlich Unmöglichem« erstarkt.³⁶ Paradoxe Weise schließt die künstlerische Form, obwohl Ausdruck sittlicher Anstrengung, eine »moralische Gleichgültigkeit«³⁷ in sich. In welche Richtung der Wagen der Kunst rollt, in die sittliche oder unsittliche, ethische oder ästhetische, bleibt offen. Aschenbach spielt in der Venedig-Erzählung mit dem Feuer, entfacht es aber nicht. Seinen alles in allem doch überraschenden, verfrühten Tod kann man als Bestrafung für unsittliche Gelüste – oder aber als moralischen Riegel lesen, den der Autor dem Fortgang der erotischen Handlung bzw. dem Übergang von der Phantasie zum Ausleben des Triebes vorschiebt.

III.

Dass erotische Wirkung, Machtausübung und Gewalt eine Verbindung eingehen können, um im Faschismus eine politische Form zu erlangen, scheint die Botschaft von Thomas Manns 1930 erschienener Erzählung *Mario und der Zauberer* zu sein. Unabhängig von der Frage, ob der Autor damit eine bestimmte Wirkungsabsicht verfolgte oder ob er lediglich künstlerisch zum Ausdruck brachte, was damals in der Luft lag – in Italien, wo Thomas Mann mit seiner

Familie 1926 Urlaub machte, hatten die Faschisten bereits die Macht ergriffen –, veranschaulicht die Erzählung das Funktionieren einer diktatorischen Beziehung zwischen einem Führer und einer Masse sowie das Widerstreben, das ein bürgerlich-rational denkender Erzähler im eigenen Namen wie auch in dem seiner Kinder dagegen empfindet. In den Jahren zwischen 1930 und 1933 hielt Thomas Mann mehrere öffentliche Reden, in denen er das bürgerliche Deutschland vor dem Flirt mit dem Nationalsozialismus warnte. In unserem Zusammenhang ist aber nicht in erster Linie der politische Aspekt von Interesse, es sind vielmehr die Abgründe des Ästhetisch-Erotischen, die für die Einzelperson ebenso wie für ein gesellschaftliches Gefüge bedrohlich wirken können. Nach dem zweiten Weltkrieg hat ein sprachbewusster, aber auch politisch geprägter Dichter wie Ernst Jandl diese Verquickungen im Gedicht *wien: heldenplatz* poetisch auf den Punkt gebracht: Ein »maschenhaftes männchenmeer« von Männern und Frauen – das Geschlechtliche wird gleich eingangs durch diese Betonung ins Spiel gebracht – versammelte sich im März 1938 auf dem größten Platz von Wien; sie waren »hoffensdick und brüllten wesentlich«, um dem »gottelbock« Hitler zu huldigen: den »weibern ward so pfingstig ums heil zumahn«.³⁸

Symbol der Gewalt ist in *Mario und der Zauberer* die vom Hypnotiseur Cipolla systematisch eingesetzte Peitsche. Dieser Zauberer, äußerlich ein erwachsener Gnom, übt dennoch eine erotische Wirkung aus, gegen die sich einzelne Teilnehmer an der Veranstaltung mit ihrem bewussten, rationalen Teil vergeblich sträuben. Dass der sich moralisch tadellos gebende Cipolla von Mario, dem jungen, ungebildeten Kellner, in dem der Hypnotiseur ein leichtes Opfer erkannt hat, einen Kuss verlangt und diesen auch erhält, könnte ein versteckter Hinweis sein, dass bei dem Geschehen auch homoerotisches Begehren im Spiel ist. Die gewundene Wortwahl, für Thomas Mann auch sonst typisch, könnte ein Beleg dafür sein: Der Zauberer auf der Bühne ist »der oben Geliebteste«.³⁹ Cipolla erscheint unter diesem Gesichtspunkt als Glied in der von Hans Hansen, Tazio, Pribislav Hippe und Rudi Schwerdtfeger gebildeten Reihe,⁴⁰ und in Cipolla könnte man am Ende sogar eine dunkle, gewiss nur phantasierte Kehrseite des Autors sehen, sozusagen einen kleinen Bruder Hitlers. Gewiss, bei solchen Interpretationen ist Vorsicht geboten; deshalb der Konjunktiv.

Beineberg und sein (nicht ganz freiwilliger) Adjutant Reiting treiben in Musils Erstlingsroman mit ihrem Opfer ein ähnliches Spiel wie Cipolla mit den seinen. Sie lassen den rohen Zauber ihrer Macht auf Basini wirken, versuchsweise auch durch Hypnose, vor allem aber, indem sie sich dessen Angst erpresserisch zunutze machen und eine anfangs nur äußerliche Abhängigkeit

psychostrategisch forcieren. Beineberg, der eigentliche Gewaltherrscher und Mächtigen-Hypnotiseur, festigt im Mikrokosmos des Internats eine Mini-Diktatur, in der man eine Vorwegnahme künftiger Faschismen lesen kann. Törleß steht wie später Ulrich zwischen den Fronten. Er kann sich nicht dazu durchringen, auf die Seite des Opfers zu wechseln und entsprechend zu handeln. Hinzu kommt, dass das Schauspiel verbotener Triebbefriedigung nicht nur seine Neugier reizt, sondern eigene sexuelle Affekte hervorruft. In der zwielichtigen Zone jugendlicher Homoerotik sehnt er sich nach klaren moralischen Entscheidungskriterien: »sich wählen zu wissen, wenn auch falsch – besser doch, als überempfindlich alles in sich aufzunehmen...«⁴¹ Statt zu wählen (und entsprechend zu handeln), verharrt er in seiner unbegrenzten Empfänglichkeit. Für den Erzähler von *Mario und der Zauberer* ist von vornherein klar, auf welcher Seite er steht; er beruft sich auf Willensfreiheit und Selbstbestimmung, politisch gesprochen: auf Demokratie. Sieht man in Törleß einen Vorläufer Ulrichs, kann man nicht sagen, der Zögling sei eben noch zu jung, um verantwortlich zu handeln. Musil stellt die überlieferte Moral radikaler in Frage als Mann. Beide haben Nietzsche mit persönlichem Engagement gelesen,⁴² doch ihre Schlussfolgerungen sind nicht dieselben.

Törleß gibt sich in bestimmten Augenblicken moralisch, bleibt aber schwankend. Seiner Unerfahrenheit ist lediglich zuzurechnen, dass er bestimmte Zusammenhänge nicht durchschaut. Die unausgegorene Denkweise Beinebergs, der sich auf hinduistische Mystik beruft, erinnert in manchem an den deutsch-nationalen Mystiker Hans Sepp aus dem *Mann ohne Eigenschaften*. Die Überzeugung, dass man es bei bestimmten Menschen »mit etwas Unnotwendigem zu tun habe«,⁴³ dient durchaus zur Rechtfertigung seines konkreten Sadismus gegenüber Basini und kann heute als Vorausdeutung auf die Vernichtung »unwerten Lebens« während der Herrschaft des Nationalsozialismus interpretiert werden. Eine weitere Parallele zwischen Cipolla und Beineberg ist die Peitsche, deren sich beide bedienen. Basini, das Opfer, wird hier nicht nur sozial gedemütigt (wie Mario), sondern körperlich gequält, so dass Törleß, der sich an der Auspeitschung nicht unmittelbar beteiligt, Wimmern und halblaute Klagerufe vernimmt. Zu seinem Befremden stellt er fest, dass er dadurch geschlechtlich erregt wird, er fühlt sich »angenehm berührt«, spürt eine »mächtige Blutwelle« in seinem Körper fluten, empfindet andererseits aber auch – in offenbarem Gegensatz zu den beiden Folterern – Scham.⁴⁴ Selbst in dieser Situation ist Törleß noch hin- und hergerissen. Die Erzählung endet damit, dass er auf eigenen Wunsch aus dem Internat austritt. Ein etwas brüsker Schluss, ein narrativer Gewaltakt, der den Helden aus dem ungesunden Milieu rettet – fürs erste zumindest. Der Konflikt selbst ist nicht eigentlich gelöst, eher vertagt.

Die Unendlichkeitsstruktur, der Musil seinen reifen Helden aussetzen wird, kündigt sich hier bereits an.

In *Mario und der Zauberer* lässt Thomas Mann unterschiedliche Typen auftreten, deren sich Cipolla bedient. Einer von ihnen, offenbar dem bürgerlichen Lager zugeordnet, versucht, seinen kritischen Verstand gegen den irrationalen Angriff zu behaupten – umsonst. Ein anderer, ein »schwächlicher Jüngling«, stellt sich dem Hypnotiseur mit Freuden zur Verfügung. Er scheint sich »in der Hörigkeit ganz zu behagen und seine armselige Selbstbestimmung gern los zu sein«. ⁴⁵ Die Wortwahl lässt vermuten, dass Thomas Mann sehr wohl die Parallelen zur gesellschaftspolitischen Entwicklung zunächst in Italien und dann auch in Deutschland im Kopf hatte, als er die Erzählung schrieb. Ein großer Teil der Bevölkerung legte keinen Wert darauf, die Demokratie – das heißt Selbstbestimmung – als politisches System beizubehalten. Viele fühlten sich in Sicherheit, da sie im großen Ganzen eines Volkskörpers aufgehen durften, geführt von einem, dessen Entscheidungen nicht hinterfragt zu werden brauchten. Der ängstliche Basini in den *Verwirrungen des Zöglings Törleß* verkörpert ebenfalls diesen Typus. Mit dem Unterschied, dass er sich aufgrund seiner femininen Züge im männerbündlerischen Kontext besser zum Opfer als zum Täter eignet. ⁴⁶

IV.

Alles in allem fällt beim Vergleich von Werken Robert Musils und Thomas Manns auf, dass ein recht unterschiedliches Maß an Direktheit bzw. Zurückhaltung bei der erzählerischen Darstellung sexueller Sachverhalte gegeben ist. »Jede Perversität läßt sich darstellen«, dekretierte Musil 1911. ⁴⁷ Sein Interesse galt nur der Frage, wie sich solche Darstellung technisch realisieren lässt. Wenn Perversionen Teil des Lebens waren, hatten sie auch ein Anrecht auf literarische Darstellung.

Thomas Mann hingegen stellte im bekannten Briefstreit mit seinem Bruder Heinrich »Sexualismus«, wie er es nannte, und Erotik einander gegenüber. »Denn Sexualismus ist nicht Erotik. Erotik ist Poesie, ist das, was aus der Tiefe redet, ist das Ungenannte, was allem seinen Schauer, seinen süßen Reiz und sein Geheimnis gibt. Sexualismus ist das Nackte, das Unvergeistigte, das einfach beim Namen Genannte.« ⁴⁸ Diese Sätze schrieb er am 5. Dezember 1903, wenige Monate nach der Erstveröffentlichung von *Tonio Kröger*. Wie Thomas Mann *Die Jagd nach Liebe*, den Roman seines Bruders, als Beispiel für das erachtete, was er »Sexualismus« nannte, so kann *Tonio Kröger* als Beispiel für seine Auffassung literarisch gestalteter Erotik gelten. Die erotischen – oder

sexuellen? – Erlebnisse seiner frühen Mannesjahre fasst er kursorisch zusammen, mit Worten von allgemeinem Gehalt, die bestenfalls eine Ahnung der besonderen Begebnisse aufkommen lässt. »Aber da sein Herz tot und ohne Liebe war, so geriet er in Abenteuer des Fleisches, stieg tief hinab in Wollust und heiße Schuld und litt unsäglich dabei.«⁴⁹ Mehrmals gebraucht der Erzähler das Wort »Ausschweifung«. Ein Vergleich der Kontexte, in denen es auftritt, legt die Vermutung nahe, damit könnten homosexuelle Handlungen gemeint sein. Der Autor belässt es beim Geheimnis – oder besser gesagt, er *konstruiert* Tonio Krögers Geheimnis, das nicht benannt werden darf. Die Verwerflichkeit von Krögers Handlungen ist durch die Entkoppelung von Liebe und Sexualität bedingt (ein Phänomen, das besonders unter Homosexuellen verbreitet scheint, sich aber gewiss nicht auf diese beschränkt): mit diesem Urteil ordnet sich der Erzähler einer moralischen Tradition zu, in der bürgerliche Lebensorganisation und empfindsam-romantische Vorstellungswelt miteinander verwoben sind. Das Ausleben dieser Sexualität ruft dementsprechend Schuldgefühle hervor. Tonio Kröger ist alles andere als ein gewissenloser Ästhetiker à la Don Juan.

In *Der Tod in Venedig* fasst der Erzähler die erotischen Verstrickungen des Helden nicht rückblickend zusammen, er schildert sukzessiv ihren Vorgang. Auf dem Höhepunkt des sinnlichen Taumels, der bis zuletzt durch die Imagination Aschenbachs und die relative Nähe des von ihm begehrteten Jünglings gespeist wird, hält er »das Ungeheuerliche« für realisierbar.⁵⁰ Auch an dieser Stelle wird nicht präzisiert, was denn so ungeheuerlich sein könnte, man darf aber annehmen, dass es sich um irgendeine Art von restloser Annäherung, von Berührung handelt. Nach der Lektüre stellt man rückblickend fest, dass »das Befremdlichste« im Ablauf der Erzählung jene Szene gewesen sein wird, in der Aschenbach mit der Stirn die Tür des Hotelzimmers berührt, hinter welcher Tazio, dieser leibhaftige Eros, vermutlich schläft. »Einsamkeit, Fremde und das Glück eines späten und tiefen Rausches ermutigten und überredeten ihn, sich auch das Befremdlichste ohne Scheu und Erröten durchgehen zu lassen, wie es denn vorgekommen war, daß er, spätabends von Venedig heimkehrend, im ersten Stock des Hotels an des Schönen Zimmertür haltgemacht, seine Stirn in völliger Trunkenheit an die Angel der Tür gelehnt und sich lange von dort nicht zu trennen vermocht hatte, auf die Gefahr hin, in einer so wahnsinnigen Lage ertappt und betroffen zu werden.«⁵¹ Solche Wertungen sind relativ. Selbstverständlich hängt es von Urteil und Empfinden des Erzählers ab, welchen Begebnissen er einen hohen Grad an Befremdlichkeit zuschreibt, welchen nicht. Im Vergleich zu den Verwirrungen von Törleß und seinen Kameraden ist das, was sich an Tazios Tür zuträgt, noch ziemlich normal.

Ein wichtiges Mittel, um das sexuelle Begehren verschleiert oder wenigstens

distanziert darzustellen, ist die Mythisierung. Gleich beim ersten Mal, als er Tadzio im Frühstückszimmer des Hotels erblickt, vergleicht er ihn mit einer antiken Eros-Skulptur,⁵² und dieses Bildmotiv zieht sich bis zum Ende durch die Erzählung. Den Übergang zu einem etwas kühneren Verhalten wagt er erst, nachdem er einen Traum geträumt hat, der ganz nach den Schilderungen des Dionysischen in Nietzsches vom Ansatz her altphilologischer, aber auch stark modernisierender Schrift über die *Geburt der Tragödie* gearbeitet ist.⁵³ Zwar mahnt das strenge Über-Ich des Helden ihn immer wieder zu Selbstbeherrschung und Verzicht, doch an einer Stelle, kurz vor jenem Traum, zieht er sich – oder der Erzähler ihn – der Feigheit, weil er den Blickkontakt mit Tadzio vermeidet: »Er fand nicht dessen Augen, denn eine *schmähliche* Besorgnis zwang den Verirrten, seine Blicke ängstlich im Zaum zu halten.«⁵⁴ Der zügellose, sonst unterdrückte Wunsch verrät sich im sekundären, im adjektivischen Sprachbereich. Der Erzähler fungiert im allgemeinen als Agent des Über-Ichs des Autors, doch hin und wieder erweist sich der Damm aus Worten, den er gegen das Erzählte aufrichtet, als undicht. Bei der Beschreibung des Traums tritt dann das Adjektivische wieder in die Reihe zurück. Der Traum wird als »furchtbar« bezeichnet,⁵⁵ obwohl er doch ein ambivalentes Empfinden aus Lust und Angst, aus Faszination und Schrecken darstellt – eine Ambivalenz, die übrigens schon Nietzsches Darstellung des dionysischen Treibens enthält. Der Gott selbst hat Nietzsche zufolge »die Doppelnatur eines grausamen verwilderten Dämons und eines milden sanftmüthigen Herrschers.«⁵⁶ Thomas Manns Erzähler beginnt das Protokoll von Aschenbachs Traum mit der Formulierung: »Angst war der Anfang, Angst und Lust und eine entsetzte Neugier nach dem, was kommen wollte.«⁵⁷ Das Epitheton »entsetzt« evoziert zwar Schrecken, es verweist aber auch auf das ekstatische Außer-sich-Sein, in dem Nietzsche den dionysischen Zustand erkennt. Der »fremde Gott«, von dem Aschenbach dunkel weiß,⁵⁸ ist kein anderer als Dionysos, die aus Indien nach Griechenland eingewanderte mythische Figur, und er erscheint hier mit seinem ganzen Gefolge von Satyrn, Mänaden und Faunen, die sich »süß und wild zugleich« gebärden. Sie geben sich der Musik und dem Tanz hin und stellen zuletzt einen riesigen Phallus auf, ein »obszönes Symbol«, wie der Erzähler bemerkt. Der Träumende wird von dem, was er sieht, angelockt, er erlebt es »widerstrebend«. Ganz zuletzt, vor dem Erwachen, kostet er »Unzucht und Raserei des Unterganges«, was immer dies in einem Traum genau bedeuten mag.⁵⁹ Dem Wort »Untergang«, auch in Nietzsches Lobschrift auf Dionysos vorkommend, verlieh Georg Trakl poetische Weihen.

Unmittelbar nach diesem Traum beginnt Aschenbach sich Hoffnungen zu machen, »das Ungeheuerliche« – auch dieses Wort hat in seinem Kontext di-

onysischen Beiklang – könne Wirklichkeit werden. Der Traum ermuntert ihn gleichsam, die Fesseln des Sittengesetzes abzustreifen. Im heutigen Sprachgebrauch und bei der gegenwärtigen Gesetzeslage wäre das Verhalten Aschenbachs als mehr oder minder passive Hebephilie (nicht: Pädophilie) einzustufen, und es wäre durchaus denkbar, dass er in der Wirklichkeit mit dem Gesetz in Konflikt käme. Außerdem würde ihn die sogenannte öffentliche Meinung, kämen seine Vorlieben ans Tageslicht, wohl stigmatisieren, trotz oder wegen seiner Berühmtheit. Pädophile und, in geringerem Maß, Hebephile werden heute in die Rolle von Sündenböcken gedrängt. Aschenbach selbst macht sich Sorgen dieser Art, wenn er vermutet, Tadzios Familie sei bestrebt, ihn von sich fernzuhalten.⁶⁰

Das Wort »Pädophilie« kommt aus dem Griechischen, und es verweist insbesondere auf die erzieherische Praxis zur Zeit der Hochblüte der alten griechischen Demokratie. Dies bedenkend, ist es vielleicht kein Zufall, dass Thomas Mann die eigentliche Diskussion der Zulässigkeit oder Unzulässigkeit erotischer Beziehungen zwischen Knaben und erwachsenen Männern wiederum in ein antikisierendes Gewand kleidet, indem er Sokrates und einen von ihm geliebten Schüler auftreten lässt. Literaturgeschichtliche Folie ist hier der platonische Dialog *Phaidros*; man kann – und sollte – diesen Passus in der Venedig-Erzählung als regelrechte Kontrafaktur, als Umpolung dieses berühmten Werks vom Standpunkt bürgerlicher Moral lesen.⁶¹ Es handelt sich dabei um eine Aschenbach'sche Phantasie, die zugleich Reflexion ist, eine traumlogische Sequenz, hervorgebracht von einem »halb schlummerndem Hirn«,⁶² das im Schlummer durchaus tätig ist. Der Erzähler lässt Sokrates sprechen, aber im Mund – bzw. im Gehirn, im inneren Monolog – Aschenbachs verwandelt sich die Lobrede des griechischen Philosophen auf Eros in eine Warnung, ähnlich wie der spanische Mönch Tirso de Molina sein Don Juan-Drama⁶³ zur Abschreckung des christlichen Publikums vor der Sünde der Ausschweifung erfand. Form und Unbefangenheit – gemeint sind wohl Sinn für Schönheit und reflexionslose Spontaneität des Verhaltens – »führen zum Rausch und zur Begierde«, das heißt: in den Abgrund.⁶⁴ Gerade den Rausch aber, besonders den Liebesrausch, hatte Sokrates im Dialog mit dem schönen Knaben Phaidros gerechtfertigt,⁶⁵ wie ja auch Nietzsche den (dionysischen) Rausch rechtfertigte. Thomas Manns Kontrafaktur bietet uns einen anderen Sokrates, einen Erzieher voller Selbstzweifel, der die Überzeugung des Autors zum Ausdruck bringt, die antiken Erziehungsmethoden seien zu Beginn des 20. Jahrhunderts durchaus nicht empfehlenswert.⁶⁶ Nietzsche hatte in seiner Schrift ein ganz anderes Bild des Philosophen gemalt. *Die Geburt der Tragödie* erscheint geradezu als antisokratisches Pamphlet, als Gegenentwurf in einem ganz anderen Sinn

als Thomas Manns Venedig-Erzählung, die Sokrates als Verführer der Jugend erscheinen lässt, als Ästhetiker und nicht – oder erst in zweiter Linie – als Ethiker, während Nietzsche Sokrates als Inbegriff des Theoretikers und Wissenschaftlers hinstellt, der jeden dionysischen Sinnestaumel diskreditiere.⁶⁷ In der venezianischen Traumlogik fühlt sich Sokrates wie Aschenbach zu »Lust und Schande« hingezogen, während er seinen Schüler vor sich warnt: »Denn wie sollte wohl der zum Erzieher taugen, dem eine unverbesserliche und natürliche Richtung zum Abgrunde eingeboren ist.«⁶⁸ Die Formulierung zeigt, dass Thomas Mann seinen Helden als Getriebenen verstanden wissen will. Seine Hebefilie ist ihm angeboren und erzeugt unablässig Schuldgefühle. In einem 1913 geführten Interview betonte der Autor, seine Erzählung kommentierend, Aschenbach gehe »an einer unüberwindlichen Leidenschaft körperlich und seelisch zugrunde.«⁶⁹ Demnach steht es nicht in der Macht des Protagonisten, seine hebephile Neigung zu überwinden. Er kann sie allenfalls kontrollieren, vielleicht sublimieren, aber nicht auslöschen. Wenn Thomas Mann sogleich hinzufügt: »Nur um den Sturz vom Gipfel in die Tiefe möglichst verhängnisvoll erscheinen zu lassen, wählte ich für meinen Helden die homosexuelle Liebe«, so ist dies wohl eher seiner notorischen Vorsicht geschuldet; der Satz ist eine Rechtfertigung gegenüber den Anschuldigungen moralisch-kritischer Stimmen, die sich unweigerlich zu Wort gemeldet hatten. In der Erzählwirklichkeit der Fiktion hütet sich Aschenbach bis zuletzt vor dem Abgrund, dem er sich nähert. Möglich, dass auch die Entsagung Lust gewährt – eine masochistische Lust der Selbstkasteiung eines Schriftstellers, der in seinem Werk die Figur des Heiligen Sebastian, des Lieblingsmartyrers aller Schwulen, zum »schönsten Sinnbild, wenn nicht der Kunst überhaupt, so doch gewiß der in Rede stehenden Kunst« erhoben hat.⁷⁰ Die in Rede stehende Kunst ist die Schriftstellerei.

Die antikisierende und mythologisierende Darstellung ermöglicht es Thomas Mann, die Erzählung von dem freizuhalten, was er seinem Bruder gegenüber als Sexualismus bezeichnet hatte, und gleichzeitig, zu einem Problemkomplex Stellung zu nehmen, der die abendländische Geistesgeschichte durchzieht. Im Brief an Heinrich hatte er davor gewarnt, die Dinge »einfach beim Namen« zu nennen. Musil tut dies im *Törleß*, er nennt die Dinge beim Namen, nicht obszön zwar, aber doch ziemlich direkt. Die spätere Entwicklung seines Werks zeigt, dass es ihm nicht um die Anwendung moralischer Grundsätze im Feld der Literatur zu tun war, sondern eher um Kritik von Moral und um den Versuch, mögliche Umrisse einer neuen Ethik als Lebenskunst zu gestalten. Der *Törleß*-Roman bekundet fürs erste nur das Staunen des Helden (und des Autors) über beunruhigende Vorgänge im Innenleben des Protagonisten und in zwischenmenschlichen Beziehungen, an denen er Teil hat. Jene Homoerotik,

die er im Internat am eigenen Leib erfährt, ist nicht der einzige Auslöser seiner Irritationen, aber für die von ihm durchlebte, von Musil erzählte Geschichte wesentlich. Basini, das Objekt der Begierden, hat »weiche, träge Bewegungen und weibische Gesichtszüge«. ⁷¹ Es wird in der Erzählung zwar nicht ausdrücklich vermerkt, doch die Auspeitschungsszenen legen den Schluss nahe, dass Basini bei diesen Handlungen nicht nur Schmerz, sondern auch Lust empfindet. Dass seinem schneeweißen, mädchenhaften Körper »fast jede Spur männlicher Formen« ⁷² fehlt, ändert nichts am homosexuellen Charakter von Törleß' Erregung und verstärkt eher noch seine Bestürzung über das, was in ihm vorgeht. Leicht androgyne Erscheinungsform besitzt auch Toronto in den Grauaugen-Fragmenten, neben entschieden männlichen Merkmalen. Es ist, als käme Musils Unentschiedenheit, wie die erotische Transgression, die ihm nach dem Erscheinen seines anstößigen Erstlingswerks ein Anliegen blieb, literarisch zu gestalten sei, in der Zeichnung der Figur zum Ausdruck: »Die Lenden dieses jungen Mannes waren mager, alle bewunderten seine Brust, die wohlgewölbt und stets mit einem batistenen Hemd und einer zart entzückenden Weste bekleidet war, und seine langen, schmalen Finger brachen das Brot mit jugendlicher Federkraft. Es ging etwas unterleibhaft Angreifendes von ihnen aus, geheim...« ⁷³

Im *Mann ohne Eigenschaften* zeigt Ulrich im Widerspruch zu seinen moralkritischen Betrachtungen und anarchischen Impulsen häufig einen Hang zu geistiger Ordnung wie auch zu manchen Regeln überlieferter Moral. Auch seine Tendenz, andere zu belehren, weist in diese Richtung. Agathe äußerte zu diesen Eigenschaften des Eigenschaftslosen seufzend: »Man muß also doch alles »aus Prinzip« tun?!« Was Ulrich mit dem Satz bejaht: »Ja; aber nur aus einem Prinzip.« ⁷⁴ Die geforderte Einheitlichkeit verringert die moralische Rigorosität seiner Haltung nicht, im Gegenteil. Andererseits betont er den Zusammenhang zwischen Moral und Phantasie (einer Phantasie, die ihrerseits rigoros ist, »nicht Willkür« ⁷⁵), wenn er über sein Projekt einer alternativen Moral nachsinnt. In diesen Überlegungen kommt der traditionell tabuisierten, als unmoralisch eingestuften Geschwisterliebe eine zentrale Rolle zu, genauere Konturen erhält das phantasierte Projekt aber nicht, es gehört zu den inhaltlichen Komplexen, die im *Mann ohne Eigenschaften* immer aufs neue verschoben werden und sich bei intensiver gedanklicher Annäherung zugleich vom Subjekt des Denkens entfernen. Auch die Gegenmoral Ulrichs, rudimentär vorweggenommen durch die diskursive Beziehung zwischen ihm und seiner zuweilen androgyn erscheinenden Schwester, ⁷⁶ gewährt, wie die Phantasien Gustav Aschenbachs, nur eine »Lust ohne Ausweg«, ⁷⁷ spricht: ohne Triebabfuhr. Das Erzieherische glänzt im *Mann ohne Eigenschaften* durch Abwesenheit. Ulrichs oftmals dialogisch

vorgetragene Gedankenspinne sind selbstzweckhaft, der Reflexionsakrobat kommt niemals auf die Idee, die kommunikative, latent pädagogische Seite seines Tuns und Nicht-Tuns zu reflektieren. Erst der bewusste Übergang – oder Rückgang – vom Möglichkeitssinn zur faktischen Wirklichkeit und zur Subjektivität des Anderen würde eine eigentlich pädagogische Dimension eröffnen. Es ist, als scheute sich Ulrich davor. Agathes drängender Schwärmerei gegenüber beharrt er auf seiner männlich-intellektuellen Skepsis,⁷⁸ auf der doppelten Distanz gegenüber Alt und Neu, gegenüber Ethik und Ästhetik. Es ist noch nicht Zeit, immer noch nicht... Bis Musil als Spielleiter, die zahllosen Fäden seines Romans in Händen, eines Tages – im Jahr 1933 – aufschreckte und sich sagte, dass es möglicherweise zu spät sei.

V.

Die Liste von Gegensatzpaaren, die sich Thomas Mann für seinen Essay *Die Ehe im Übergang* notierte, kommentiert Hermann Kurzke mit folgenden Worten: »Das todverbundene Künstlertum erwächst also aus der Welt der Homoerotik, die lebensverbundene Bürgerpflicht aus der Welt der Ehe.«⁷⁹ Die homoerotische Liebesleidenschaft charakterisiert er als »dionysisch«, sie sprengt die bürgerlichen Bindungen. Was hätte wohl Thomas Mann zu Gesetzen gesagt, die die gleichgeschlechtliche Ehe ermöglichen? Und gar die Adoption von Kindern durch homosexuelle Paare? Sein Schema wäre arg durcheinandergeraten... Im Kontext des frühen 20. Jahrhunderts kommt dem Homosexuellen aber unweigerlich die Position eines – unter Umständen gefährlichen – Außenseiters zu. Thomas Mann ist es in seiner Literatur allerdings nie darum zu tun, eine solche Position offensiv geltend zu machen, wie es sein Sohn Klaus in dem 1926 erschienenen Roman *Der fromme Tanz* tat, oder später, in den vierziger Jahren, der provokationsfreudige Jean Genet, dessen Biographie geradezu gegensätzlich zu der von Thomas Mann verlief. Gustav Aschenbach, den man wohl als Alter-Ego des Autors auffassen darf, ist ein »verliebter Schwärmer« wie, dem Biographen zufolge, Thomas Mann selbst.⁸⁰ So ergibt sich die erstaunliche Konstellation, dass das anarchische, zersetzende, dionysische Element sowohl in seinem Werk als auch in seinem Leben auf den Bereich des Phantasierens beschränkt bleibt (und bleiben *soll*), wohingegen das bürgerliche, ordnungsbedachte, apollinische Element tatsächlich gelebt wird. Statt »apollinisch« sollte man vielleicht besser »sokratisch« sagen, im Sinn von Nietzsches Bemerkung: »Dies ist der neue Gegensatz: das Dionysische und das Sokratische.«⁸¹ Schon bei Nietzsche schwankt die Bedeutung der gegensätzlichen Begriffe. Ist das Apollinische zunächst notwendiger Teil des Künstlerischen, so wird es im Verlauf

der Abhandlung mehr und mehr in den wissenschaftlichen, unkünstlerischen, ja, bürgerlichen Bereich abgedrängt, der mit dem Dionysischen keinerlei Verbindung eingehen kann. Der antike Gegensatz ähnelt in seiner Aktualisierung dem modernen, wie ihn Kierkegaard in *Entweder-Oder* entfaltete.

Konsequenterweise, und dem Mann'schen Schema entsprechend, nähert sich Gustav Aschenbach umso mehr dem Tod, je stärker er seine homoerotische Neigung auszuleben trachtet. Dass er am Ende stirbt, durchaus überraschend trotz der in Venedig grassierenden Seuche, kann als narrative Strafe dafür gelesen werden, dass er sich angeschickt hat, die Grenze zwischen schwärmerischer Leidenschaft und sittlichem Anstand zu überschreiten. Der Abgrund, von dem Sokrates in Aschenbachs Traum spricht, ist für ihn selbst gleichbedeutend mit dem Tod. Tonio Kröger hingegen bleibt am Ende der Erzählung auf Distanz zu dem, was er betrachtet. Zweifellos hat er, der Autor in der Mitte seines Lebens, noch eine Reihe von Werken zu schreiben, und immer wieder wird er hin und her geworfen sein »zwischen krassen Extremen«, unter »Gewissensnöten« leidend, die ihm der ethische Anteil (oder das Über-Ich) seiner Persönlichkeit zufügt.⁸² Vergleicht man das ausweglose Dilemma der gehemmten Erotiker, die Thomas Mann in den Mittelpunkt einiger seiner Erzählungen und Romane stellte, mit der Lehre, die Törleß aus seinen verstörenden Internaterfahrungen zieht, so erkennt man, dass Musil im Unterschied zu seinem deutschen Konkurrenten die Gegensätze weniger in Figuren auseinanderfaltete, sondern sie in sich selbst und in den von ihm geschaffenen Figuren auf die eine oder andere Weise zur Synthese zu bringen versuchte. In diesem Sinn ist der subjektive Ausdruck bei Musil stärker, weil ungebremster und unmittelbarer als bei Thomas Mann. Törleß' Mathematiklehrer hält dem Zögling vor, »daß er zu großes Augenmerk auf den subjektiven Faktor aller unserer Erlebnisse gelegt hat und daß ihn das verwirrt und zu seinen dunklen Gleichnissen trieb.«⁸³ Der staubtrockene, seelenlose Lehrer kommt natürlich nicht auf die Idee, dass genau darin eine Stärke liegen könnte. Der *Mann ohne Eigenschaften* ist in diesem Sinn – nun ja, nicht besser, sondern unruhiger, drängender, suchender, unvollkommener, (spät)romantischer als beispielsweise der *Zauberberg* mit seinen sorgsam ausgearbeiteten und angeordneten Teilen, die ein in sich ruhendes, ironisch austariertes Ganzes ergeben. Die Mann'sche Ironie beruhigt, während die spöttische, durchaus nicht immer »konstruktive« Ironie des Eigenschaftslosen stört und verstört. Gegen Ende des *Törleß* räsoniert Musils Erzähler, es gebe »tote und lebendige Gedanken.«⁸⁴ Jene, um die es Musil hier wie auch in späteren Werken, nicht zuletzt im Großroman, zu tun ist, sind die lebendigen, immer erst im Entstehen begriffenen, die sich dann einstellen, wenn das Denken sich nicht mehr auf logische Ableitungen beschränkt. »Eine große Erkennt-

nis vollzieht sich nur zur Hälfte im Lichtkreise des Gehirns, zur andern Hälfte in dem dunklen Boden des Innersten, und sie ist vor allem ein Seelenzustand, auf dessen äußerster Spitze der Gedanke nur wie eine Blüte sitzt.«⁸⁵ Der junge Törleß muss den beunruhigenden Seelenzustand homoerotischer Anziehung durchleben und Bekanntschaft schließen mit dem triebhaften Machtspiel von Erniedrigung und Unterwerfung, um seine Erkenntnisfähigkeit entwickeln zu können. Im *Mann ohne Eigenschaften* wird dieser Vorgang zum Prinzip geadelt und geradezu institutionalisiert; vorwegnehmend institutionalisiert, indem Ulrich ein »Generalsekretariat der Genauigkeit und Seele« fordert. Ulrich hat den Schritt, der für Törleß noch nicht denkbar ist, bereits hinter sich. Er verhält sich kritisch zur Gesellschaft, zum Staat, zu Kakanien als einem Ganzen und denkt experimentell, essayistisch, versuchsweise über neue Modelle nach. Die Krise unmittelbar vor dem ersten Weltkrieg, die sich später, in der Niedergangsphase der Weimarer Republik (und der ersten Republik in Österreich) wiederholen sollte⁸⁶ ist nach Ulrichs Befund darauf zurückzuführen, dass die beiden Sphären auseinandergefallen sind: Logik und Intuition, Genauigkeit und Seele, »Höhe und Niederung«, wie es auch heißt.⁸⁷

Erneut denkt man an die beiden metaphorischen Pferde aus Platons Dialog, das unedle, triebhafte und das besonnene, gefügige. Statt sich um die Verbindung dieser beiden zu kümmern, kuppeln die Entscheidungsträger und ihre Gefolgsleute Weltanschauung und Politik. Musil warnt hier in aller Deutlichkeit vor der Ideologisierung der politischen Sphäre, die schließlich in die berüchtigten Totalitarismen des 20. Jahrhunderts mündete (was Musil ahnte, aber zu diesem Zeitpunkt noch nicht wissen konnte). Während dieses vorherrschende Phänomen zur Enthumanisierung führt, verspricht sich Ulrich von einer Annäherung des dunklen, alogischen Bereichs und des logischen Denkens den gegenteiligen Effekt einer Humanisierung. Menschen, die eine solche Synthese schaffen wollen, »werden offenbar heute geboren, aber sie bleiben noch allein, und allein war er [Ulrich] nicht imstande, das Auseinandergefallene von neuem zusammenzubringen.«⁸⁸ In Gemeinschaft mit seiner lange Zeit »vergesenen« Schwester ein »tausendjähriges Reich« zu errichten, ist der im Handlungsablauf des Romans durchaus verspätete, auf Ulrichs Enttäuschung über die Scheinaktivitäten der Parallelaktion folgende Versuch, trotz der Unreife seiner – der kakanischen – Zeit einen konkreten Schritt zur Realisierung der Synthese zu setzen. Wenigstens zwei Einzelne, die »inzestuösen« Geschwister, tun sich zusammen, und Ulrichs Haus mit dem Garten wird zu einer alternativen Wohngemeinschaft, einer Utopie im Kleinen, die zufällig – oder doch nicht ganz zufällig? – denselben Namen trägt wie jene andere, durchideologisierte, ebenfalls die dunklen Gründe der Seele aktivierende »Utopie«, die Hitler und

die Seinen wenige Jahre nach der Entstehung dieser Kapitel des *Mannes ohne Eigenschaften* im Großen, ja: im Monumentalen in Angriff nahmen. Was Thomas Mann betrifft, so geht sein Weg in die entgegengesetzte Richtung. Er beharrt auf den überlieferten, bürgerlichen Werten, verteidigt die Trennung von heller, aufklärerischer Genauigkeit, für die Settembrini (im *Zauberberg*) steht, und den Abgründen der Seele, mit denen Naphta liebäugelt, und beschränkt das Schöne wie das Schreckliche auf die Kunst, besonders auf die Musik (in der Politik hat beides nichts verloren). Musil ist insofern gewiss der »gefährlichere« Autor, der das Feuer nicht scheut.⁸⁹

In den Momenten emphatischer Erkenntnis sieht Törleß die Dinge »unter einem anderen Lichte«,⁹⁰ und er begreift, dass alle Phänomene eine Doppelnatur haben, wobei sich deren andere, sonderbare Seite nicht immer zeigt. Dieses Andere lässt sich mit Worten kaum ausdrücken, und doch ist für Törleß dessen Erfahrung mit dem Basini-Erlebnis besiegelt. Es beschränkt sich keineswegs auf den sexuellen Bereich, sondern gehört im allgemeinsten Sinne einer Panerotik an, durch welche die banalsten Dinge geheimnisvoll erscheinen können (in der Törleß-Erzählung werden das Rieseln in einer Mauer und das »schweigende Leben des Staubes«⁹¹ hervorgehoben). Der Erzähler betont, die Erklärungen des Heranwachsenden gingen im Augenblick, in dem er sie äußert, weit über sein Alter hinaus; anders gesagt: sie weisen voraus auf die Figur des rationalen Mystikers Ulrich, die Musil zu diesem Zeitpunkt noch gar nicht entworfen hatte. Törleß hat Bekanntschaft geschlossen mit ekstatischen Zuständen ähnlich denen, die Hofmannsthals Alter-Ego Lord Chandos in seinem Brief an Francis Bacon unter sprachlichen Mühen zu schildern versucht: »Es ist mir dann, als bestünde mein Körper aus lauter Chiffren, die mir alles aufschließen. Oder als könnten wir in ein neues, ahnungsvolles Verhältnis zum ganzen Dasein treten, wenn wir anfangen, mit dem Herzen zu denken.«⁹² Chandos' Inspiration kommt der im *Törleß* vorgeprägten Forderung Ulrichs nahe, Genauigkeit und Seele zu verbinden, und tatsächlich erinnern jene Erlebnisse Ulrichs, die er mit dem Wort »taghelle Mystik«⁹³ zusammenfasst, an Chandos' Epiphanien. Wie Chandos weiß auch Törleß, dass seine besonderen Wahrnehmungen immer auch subjektiv bedingt sind, also mit einer besonderen seelischen Verfassung, einem »anderen Zustand« zusammenhängen. »Es ist etwas Dunkles in mir, unter allen Gedanken, das ich mit Gedanken nicht ausmessen kann, ein Leben, das sich nicht in Worten ausdrückt und das doch mein Leben ist...«⁹⁴ Beide, Törleß und Chandos, geraten in Sprachkrisen und stoßen auf jenes Unsagbare, gegen das Thomas Mann in seinen sprachgewandten, oft auch wortseligen Erzählwerken Dämme hochzieht, obwohl auch sie von der Existenz jenes Anderen wissen. Während Chandos und Ulrich um Worte ringen,⁹⁵ über-

antwortet Thomas Mann das dunkle Unsagbare dem Bereich der Musik, wie schon Nietzsche, als er das Dionysische zu umgrenzen versuchte. Am Ende des Faustus-Romans gibt sich der wohlmeinende, mit Worten äußerst behutsam umgehende Erzähler Serenus Zeitblom alle erdenkliche Mühe, die Negativität des letzten Musikwerks seines Freundes Adrian Leverkühn ins Positive zu wenden, wohl wissend, dass das Medium der Musik eine »sprechende Unausgesprochenheit« konstituiert.⁹⁶ Die musikalische Wehklage des Dr. Faustus bietet keine verbalisierbare Synthese, sie vermag lediglich durch ihr »Lautwerden«⁹⁷ Trost zu spenden angesichts der im Liebesverbot wurzelnden Unmöglichkeit jeglicher Versöhnung der Gegensätze.

VI.

Bei den Verhören, die die Schulleitung am Ende der Törleß-Geschichte anstellt, hätte Musils Held die Möglichkeit, dem Opfer Basini beizustehen und die »wohlverabredete Komödie«,⁹⁸ die der Tyrann Beineberg inszeniert, um die Lehrer zu täuschen, zu entlarven und eine den Tatsachen gerecht werdende Version der Misshandlungsgeschichte zu geben. Er tut es nicht, sondern hält statt dessen seine philosophische Rede, deren Wirkung im gegebenen Kontext lediglich darin besteht, von den konkreten Vorfällen abzulenken. Das Denken und die Rede dienen Törleß dazu, sich der Verantwortung und dem selbstbestimmten Handeln zu entziehen. »Basini war mittlerweile strafweise entlassen worden«,⁹⁹ lautet die lapidare Feststellung des Erzählers, der sich für das weitere Schicksal des Underdogs ebenso wenig zu interessieren scheint wie Törleß. Auch für Ulrich, den gereiften Intellektuellen, und letztlich für das gesamte Unternehmen der Parallelaktion, gilt, dass sämtliche Erörterungen und Besprechungen nur dem Verschieben, nicht aber der Vorbereitung des Handelns dienen.

1929 wurde Robert Musil schriftlich gefragt, wie er zu § 297 stehe. Es handelte sich bei diesem Paragraphen um einen deutschen Gesetzesentwurf betreffend »Unzucht zwischen Männern«, also homosexuelle Handlungen. Die Antwort Musils war höchst gewunden, er betonte zwar sein Interesse an der Frage, schlich dann aber bei seinem Antwortversuch, besser gesagt: bei seiner Scheinantwort, um den heißen Brei herum. Soweit sich aus seiner Stellungnahme ein Aussagekern herauschälen lässt, nahm Musil in dieser Frage eine moral-konservative Position ein. Er hielt die »Eindämmung der Homosexualität« für »wünschenswert«, fügte aber mit einem Hinweis auf *Die Falschmünzer* von André Gide den rätselhaften Satz hinzu, er bestreite »keineswegs den großen sittlichen Wert dieser Gefühlsweise«. Sittlicher, also moralischer Wert? Etwas in

dem Sinn, wie die erotisch angehauchte Wohngemeinschaft zwischen Ulrich und Agathe eine moralische Alternative bieten soll? Geschwisterliebe – in seiner Stellungnahme zu § 297 zählt Musil die »Blutschande« zu den »Atavismen«, also zu jenen sozialen bzw. antisozialen Phänomenen, welche die menschliche Evolution eigentlich schon überwunden haben sollte. Im tagespolitischen Diskurs bleibt Musil abwägend, zögernd, lavierend. Zwar sei Strafverfolgung ein »sehr ungeeignetes und rohes Mittel« zur Eindämmung der Homosexualität, doch leider gebe es kein besseres. Mehr noch, es gebe überhaupt keine Alternative zu strafender Korrektur. Klar ist hier nur, dass Musil Homosexualität für eine Art Krankheit zu halten behauptet, die man in gesellschaftlichem Interesse zu heilen versuchen sollte. Unzucht bleibt für ihn ein »Vergehen«, eine »persönliche oder soziale Funktionsstörung«, die man »behandeln und beheben« müsse.¹⁰⁰

Die Arbeit am *Törleß* liegt zu diesem Zeitpunkt ein Vierteljahrhundert zurück. Im Rückblick müsste der inzwischen fast fünfzigjährige Autor, wie er sich in der Stellungnahme zum Unzuchtparagraphen zeigt, die in seinem Erstlingswerk erzählten Handlungen wohl klar als strafenswerte Vergehen einstufen. Zahlreiche Intellektuelle der Zwischenkriegszeit verhielten sich eindeutiger, auch mutiger als Musil. Schon 1922 veröffentlichte Kurt Hiller eine Schrift mit dem Titel *§ 175: Die Schmach des Jahrhunderts!*¹⁰¹ Dieser Paragraph des deutschen Strafgesetzbuches stellte homosexuelle Handlungen unter Strafe; erst 1994 wurde er aufgehoben. § 297 brachte keine wesentlichen Änderungen, die Einstufung der Homosexualität als sittliche »Verirrung«, die zur »Entartung des Volkes« beitragen könne, wurde beibehalten. Gegen diese Gesetzeslage trat neben anderen Kurt Tucholsky auf, der die entsprechenden Paragraphen als »Verbrechen« und »Schande« bezeichnete. »Mir ist die sexuelle Beziehung eines Mannes zu einem Mann schlecht vorstellbar – aber niemals wagte ich, dieses mein Sentiment zur Grundlehre eine Sittenlehre zu machen«, führt Tucholsky aus und betont: »Die Schädlichkeit der Homosexualität ist nicht nachgewiesen.«¹⁰²

Auch Thomas Mann, in politischen Dingen stets vorsichtig, aber niemals uneindeutig, nahm damals zum Thema Stellung, und zwar ähnlich wie Musil mit gespaltener Zunge. In anonymer Rede wie auch in fiktionalen Werken, wo er einschlägige Taten und Meinungen den von ihm erfundenen Figuren überantwortete, verhielt er sich mutiger als dann, wenn er unmittelbar mit seinem Namen zeichnen sollte. In seinem Essay *Die Ehe im Übergang* versteigt er sich zwar nicht wie Musil zur Terminologie der »Entartung«, bezeichnet die Homosexualität aber als »Widersinn« (Musil spricht von »Verirrung«). Andererseits scheint er einige Jahre später den Text eines von ihm mitunter-

zeichneten, 1930 veröffentlichten *Protests der Prominenten gegen die geplante Beibehaltung und Verschärfung des § 175* verfasst zu haben. Darin wird diese »Plumpheit von Gesetzesbestimmung« und deren »unwissend moralistisches Begriffsgeschwätz« geißelt. Der Staat tue so, als verstehe er sich auf die »Heiligkeit der Sittlichkeit« – das klingt nun ganz anders als die Warnung vor Sexualismus, die er 1903 seinem Bruder Heinrich zukommen ließ (1929/30 beruft er sich ausdrücklich und positiv auf die »Sexualwissenschaft«). Im Unterschied zu Musil wusste er aus eigenem Erleben, dass man homosexuelle Neigungen nicht einfach »heilen« kann. Im Protestschreiben wird außerdem geleugnet, dass entsprechende Handlungen »lasterhaft« seien: eine Aussage, die Gustav Aschenbach nicht teilen würde, zu sehr ist er in seine Schuldgefühle verstrickt. Offenbar hat sich Thomas Mann in den knapp zwanzig Jahren seit der Niederschrift von *Der Tod in Venedig* weiterentwickelt, was seine persönliche Haltung zur Homosexualität betrifft. Diese Entwicklung verläuft in etwa parallel zu seiner politischen Entwicklung vom Verfechter des Wilhelminischen Reichs, der positiv gelebte Homoerotik – in seinen *Betrachtungen eines Unpolitischen* – mit soldatischer Existenz gleichsetzte, zum Befürworter von Demokratie und Republik.¹⁰³ Die Rücksichten auf seine Karriere und die Spaltung der Diskursformen hat er allerdings beibehalten.

Im Folgenden zitiere ich einen längeren Passus aus dem Protestschreiben, weil er durch seinen Stil für die Verfasserschaft Thomas Manns spricht und eine Brücke zur Venedig-Erzählung zu schlagen erlaubt. »Notwendig bleibt die Wahrung des öffentlichen Anstandes. Aber ich wüßte nicht, daß Homosexuelle stärker zur Unanständigkeit neigten, als Normale (die übrigens in ihren Wünschen und Gewohnheiten oft perverser sind als jene). Notwendig bleibt ferner der Schutz der Minderjährigkeit – soweit man sich mit solchem Schutze nicht lächerlich macht. Wenn ein Strichjunge sich einem homosexuellen Mann anbietet und dieser nimmt ihn, so ist es absurd, daß jener es in der Hand haben soll, einen schlotternden Galan wegen »Verführung Minderjähriger« anzuzeigen. Vielmehr müßte er sicher sein, nach solcher Angabe mit einem Paar Ohrfeigen in Gnaden entlassen zu werden.«¹⁰⁴ Dieser Text unterscheidet sich in so ziemlich allem von der üblichen Aufruf-Prosa; er ist persönlich, anekdotisch, literarisch. »Ein wenig mehr Humor, Vernunft und Menschlichkeit«, fordert Thomas Mann noch, wobei der Ohrfeigenspaß angestrengt burschikos wirkt und in deutlichem Kontrast steht zur ehrfürchtigen Verliebtheit, die Gustav Aschenbach seinem Abgott entgegenbringt. Auch ein Hinweis auf die antike Pädophilie findet sich im Protestschreiben: »Athen ist nicht an seiner Knabenliebe zugrunde gegangen...«¹⁰⁵ In der Phaidros-Szene der Venedig-Erzählung klingt das ganz anders. Rausch und Begierde, Schönheit und Homoerotik füh-

ren dort zum Abgrund, sie unterwandern die Grundfeste jener Sittlichkeit, ohne die keine Gesellschaft auf Dauer bestehen kann.

Mit Blick auf Thomas Manns private Existenz und öffentliche Rolle in der Weimarer Republik, als bereits die faschistische Machtergreifung drohte (*Mario und der Zauberer* erschien im selben Jahr wie das Protestschreiben), lässt sich folgern, dass der mittlerweile weltberühmte Schriftsteller sich zu einem, wengleich vorsichtigen, Eingreifen in das gesellschaftliche Leben immer wieder gedrängt sieht. Zumindest als gesellschaftliches Wesen mischt er sich, anders als Tonio Kröger, in die Trivialitäten des Lebens. Musil hingegen, um 1930 in sein wucherndes Romanprojekt versponnen, wagt keine eindeutigen öffentlichen Stellungnahmen. Seine *Bedenken eines Langsamen*, mit denen er ursprünglich in die Kämpfe im Zuge der Machtergreifung Hitlers eingreifen wollte, geraten ins Stocken und bleiben so fragmentarisch wie der Roman. Sein Versuch eines Versuchs ist die performative Bestätigung des darin zitierten Vorwurfs an die »Geistesmänner«, also die deutschen Intellektuellen, sie hätten geschlafen, während andere erwachten.¹⁰⁶ Geschlafen hat Musil natürlich nicht im buchstäblichen Sinn, sondern insofern, als er mit Besessenheit schrieb, zögerte und sich verzettelte.

VII.

In einem Aufsatz über Thomas Manns Sprache lässt Werner Fritzen einer bestimmten Stelle in der Erzählung *Tonio Kröger* eine Interpretation im Sinne der Mann'schen Spracherotik angedeihen: Die »Stellungen«, die in Hans Hansens Pferdebüchern abgebildet sind, spielen in metaphorischem Verweis auf Geschlechtliches an.¹⁰⁷ Da Tonio aber, wie Fritzen betont, in Hans verliebt ist, erhält diese Stelle eine homoerotische Färbung. Ob der Philologe mit seiner Interpretation im Recht ist, wage ich nicht zu entscheiden; mir erscheinen dergleichen Anzüglichkeiten, ob sie nun vom Autor in den Text hineingelegt oder vom Rezipienten aus ihm herausgelesen werden, eher trivial, ähnlich jenen eifrigen Bemühungen, die Phallussymbolik all der Zigarren, Fieberthermometer und Bleistifte »herauszuarbeiten«, die in der erzählten Welt des *Zauberbergs* Verwendung finden.¹⁰⁸ Die Spracherotik, die Fritzen Thomas Mann attestiert,¹⁰⁹ scheint mir eher in der stilistischen Maniertheit seiner Romane und Erzählungen verwirklicht zu sein, in der Mann'schen »Betulichkeit«,¹¹⁰ im tastend-umschreibenden Stil, mit dem der Autor sich den Objekten der Beschreibung annähert, in den schwellenden Sätzen, mit denen er sie umgarnt. Peter Rühmkorf¹¹¹ sprach abfällig von der Geziertheit des »Zauberers«. Diese negative Wertung muss man nicht teilen, um in der stilistischen Haltung eine Parallele zur

erotischen Pose – meinetwegen auch ›Stellung‹ – des passiven Homosexuellen zu sehen, der sich, wie man zum Beispiel in den Romanen Jean Genets oder in den Theaterstücken des argentinischen Autors, Zeichners und Schauspielers Copi nachlesen kann, auf mehr oder minder feminine, als feminin geltende Weise ziert, die Hingabe hinauszögert, das Ersehnte fürs erste von sich fernhält. Soweit wir wissen, war Rainer Maria Rilke nicht homosexuell, und in seiner Dichtung, die unter anderem die ›großen Liebenden‹ rühmt, spielt das Thema der gleichgeschlechtlichen Liebe keine Rolle. Dennoch lässt sich an Rilkes Gedichten ein femininer, mädchenhafter Zug feststellen, eine fließende, weiche Prosodie mit einer Fülle von Wohlklängen. Wenn Thomas Mann seine Abneigung gegen das Präziöse bei Rilke zum Ausdruck bringt, verbirgt sich dahinter womöglich nur die Unterdrückung einer ähnlichen Seite seiner selbst und seines eigenen Stils. Mann kehrt »das Snobistische und Präziöse« von Rilkes Persönlichkeit hervor und betont, dies sei ihm stets »höchst un bequem und eigentlicher Zuneigung im Wege« gewesen.¹¹² Die präziöse Sprache dient beim frühen Rilke dem Versuch, die »Melodie der Dinge« in Worte zu fassen und ihr geheimes Leben aufleuchten zu lassen. Bei Thomas Mann geht es darum, die Welt mitsamt den Objekten subjektiver Begierde auf Distanz zu halten und in der Annäherung (oder auch Entfernung) zu schwelgen. Die Gründe solchen Verhaltens können in letzter Instanz moralischer Natur sein oder durch die sexuelle Orientierung bedingt. Möglicherweise auch beides, so dass der Moral selbst eine erotische Komponente zukommt.

Auch Robert Musil neigte zur Weitschweifigkeit, auch in seinem Erzählwerken finden sich skeptische Relativierungen,¹¹³ reich gegliederte, hierarchisch gestufte Satzperioden und detailgenaue Beschreibungen von konkreten Umständen, Gegenständen, Menschen. Dass er in seinem Hauptwerk die kakanische Welt, die er aufbaute, und die epiphanischen Erscheinungen, denen er nachspürte, zugleich in die Ferne rückt, hat bei ihm andere Ursachen. Das hauptsächliche Mittel, das die Hemmungen und Verzögerungen sprachlich durchführt, ist das, was Musil als Essayismus benannte und entwickelte, es ist der innere, vom Erzähler mitvollzogene Zwang Ulrichs, den Phänomenen stets auf den Grund zu gehen und sie immer weiter zu differenzieren. Im Vergleich zu Musils Prosa wirkt die von Thomas Mann wattiert, *filtré*, manchmal auch zart wie Seide. Musil pflegte einen männlicheren, härteren Stil. In einem Aufsatz über Josef Winkler habe ich versucht, eine schwule Ästhetik ausgehend von einer wesentlichen Gespaltenheit in harte und weiche Ausdrucksweisen zu umreißen.¹¹⁴ Diese Überlegungen fußen auf Nietzsches Annahme, stilistische Merkmale wurzelten in der körperlichen Konstitution dessen, der sich ausdrückt.¹¹⁵ Die konkrete Genese eines Individualstils nachzuvollziehen, stößt

auf Schwierigkeiten, da man sie letztlich nur über Indizien im Ausdrucksbereich, also auf indirektem Weg erschließen kann. Hinzu kommt die Subjektivität des Eindrucks, den der Leser empfängt und die sich ebenfalls nicht restlos objektivieren lässt. Zwar kann man versuchen, den Eindruck des Weichen und Gezierten in der Prosa Thomas Manns durch quantitative Analysen, wie sie faktisch durchgeführt wurden, zu belegen. Dabei besteht aber immer auch die Gefahr, dass der ursprüngliche, unmittelbare Eindruck, um den es dem Autor zu tun war, sich unter den Belegen und Argumenten verflüchtigt.

Wenn der »reife« Musil Homosexualität als Krankheit und Verirrung bezeichnet, so hat er Praktiken unter erwachsenen Schwulen im Kopf, nicht aber die von Heranwachsenden, er bezieht sich nicht auf die sogenannte jugendliche Homosexualität. Diese stellte für Törleß tatsächlich »nur« eine Verirrung dar, die der männliche, betont heterosexuelle Ulrich längst hinter sich gelassen hat, während die satirisch gezeichnete, sexuell gehemmte, möglicherweise impotente Figur Arnheims in ihrer Orientierung unentschieden bleibt.¹¹⁶ Dass die Verwirrungen, welche die jugendliche Verirrung mit sich brachte (und deren Folge sie war), damit überwunden sind, steht zu bezweifeln. Eher wurden sie auf andere, höhere Ebenen gehoben. Törleß fühlt während seiner großen Rede vor dem versammelten Lehrkörper, »daß der Augenblick gekommen sei, wo er klar, deutlich, siegesbewußt von dem sprechen werde, das erst undeutlich und quälend, dann leblos und ohne Kraft in ihm gewesen war.«¹¹⁷ Doch am Ende schafft er es nicht, dasjenige klar zu vermitteln, was sich vielleicht niemals, auch nicht im *Mann ohne Eigenschaften*, klar vermitteln, sondern nur poetisch umschreiben lässt. So könnte man ferne Ausstrahlungen der homoerotischen Irrungen und Wirrungen des Zöglings Törleß noch in den tastenden Formulierungen entdecken, mit denen Ulrich versucht, seine erotisierten und erotisierenden Wahrnehmungen in der (ebenfalls erotisierenden) körperlichen Nähe seiner hermaphroditischen Schwester zu benennen. Von der verstörenden Homoerotik zum unvollziehbaren Inzest... Im Garten mit den blühenden Blumen und Sträuchern liegt der Privatgelehrte müßig im Liegestuhl und teilt, weil ja dauernd alles besprochen werden muss, obwohl kein Schweigen hinreichen würde, seiner wissbegierigen Schwester mit: »Das Verstehen macht einem unstillbaren Staunen Platz, und das geringste Erlebnis – dieses Fähnchen Gras oder die sanften Laute, wenn deine Lippen da drüben ein Wort aussprechen – wird unvergleichbar, welteinsam, hat eine unergründliche Selbstischkeit und strömt eine tiefe Betäubung aus...!«¹¹⁸

Anmerkungen

- 1 Vgl. Walter Fanta, *Ah, Fm. Doppelschichtung, unten jüdisch*, in: *Musil-Forum*, 31 (2009/2010), 87 ff.
- 2 Klaus Mann, *Der fromme Tanz. Das Abenteuerbuch einer Jugend*, Reinbek bei Hamburg 2004.
- 3 Hierzu Gerhard Härle, *Simulation der Wahrheit. Körpersprache und sexuelle Identität im »Zauberberg« und »Felix Krull«*, in: ders. (Hg.), *»Heimsuchung und süßes Gift«. Erotik und Poetik bei Thomas Mann*, Frankfurt/Main 1992, 63–86.
- 4 Thomas Mann, *Von deutscher Republik*, in: ders., *Gesammelte Werke in zwölf Bänden*, Frankfurt/Main 1960, Bd. 11, 847.
- 5 Vgl. das Kapitel *Ein zaghaftes Coming out* in: Hermann Kurzke, *Thomas Mann. Das Leben als Kunstwerk*, München 1999, 368 ff.
- 6 In einem Brief an Félix Bertaux bezeichnete Mann die Novelle im Rückblick als »autobiographische Fortsetzung« des Romans. Der Brief ist zitiert in *Dichter über ihre Dichtungen. Thomas Mann*, hg. Hans Wysling und Marianne Fischer, München 1975, Bd. 1, 157.
- 7 Thomas Mann, *Tonio Kröger*, in: ders., *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden*, Frankfurt/Main 1974, Bd. 8, 335.
- 8 Ebd., 336.
- 9 Robert Musil, *Die Verwirrungen des Zöglings Törleß*, in: ders., *Gesammelte Werke*, hg. von Adolf Frisé, *Prosa und Stücke* I., Reinbek bei Hamburg 1978, Bd. 2, 25.
- 10 Ebd., 26.
- 11 Ebd., 25.
- 12 Peter Philipp Riedl, *Epochenbilder - Künstlertypologien. Beiträge zu Traditionsentwürfen in Literatur und Wissenschaft 1860 bis 1930 (= Das Abendland, Neue Folge 33)*, Frankfurt/Main 2005, 388.
- 13 Thomas Mann, *Die Ehe im Übergang*, in: ders., *Essays*, hg. von Hermann Kurzke und Stephan Stachorski, Frankfurt/Main 1993, Bd. 2, 267–282.
- 14 Thomas Mann, *Der Zauberberg*, in: ders., *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden*, Bd. 3, 685.
- 15 Thomas Mann, *Von deutscher Republik*, 852.
- 16 Thomas Mann, *Tonio Kröger*, 338.
- 17 Ein »asketischer Homoerot«: so wird Leverkühn von Hermann Kurzke charakterisiert (*Thomas Mann. Das Leben als Kunstwerk*, 592).
- 18 *Phaidros* zitiere ich nach der Übersetzung von Kurt Hillebrandt (Stuttgart 1976), das Gleichnis vom Seelenwagen dort 50.
- 19 Sigmund Freud, *Studienausgabe*, hg. von Alexander Mitscherlich, Angela Richards und James Strachey, Frankfurt/Main 1972, Bd. 5, 46. Freud verweist hier auf den 1915 erschienenen Aufsatz des Zürcher Psychiaters Max Nachmansohn: *Freuds Libidotheorie verglichen mit der Eroslehre Platons*, in: *Internationale Zeitschrift für ärztliche Psychoanalyse*, Bd. 3. Eine französische Übersetzung dieses Aufsatzes findet sich im Internet: *La libido chez Freud et l'eros chez Platon*, <http://www.dun-divanlautre.fr/sur-freud/max-nachmansohn-la-libido-chez-freud-et-leros-chez-platon-1915> letzter Zugriff 12.08.2015. Zu den Parallelen zwischen Freud und Platon vgl. auch Sarah Kofman, *Miroir et mirages oniriques. Platon, précurseur de Freud*, in: dies., *Séductions. De Sartre à Héraclite*, Paris 1990, 61–86.
- 20 Freud, *Studienausgabe*, Bd. 3, 294. Die Hinzufügung in Klammern stammt von mir, LF.
- 21 Zu dem hier nur kurz angeschnittenen Fragenkomplex vgl. auch Detlev von UsLAR,

- Leib, Seele, Welt. Höhepunkte in der Geschichte der Philosophischen Psychologie. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Würzburg 2005, 40f.
- 22 Zitiert nach Manfred Dierks, *Thomas Mann und die Tiefenpsychologie*, in: Helmut Koopmann (Hg.), *Thomas-Mann-Handbuch*, Stuttgart 1995, 284.
- 23 Thomas Mann, *Die Stellung Freuds in der modernen Geistesgeschichte*, in: ders., *Essays in 6 Bänden*, hg. von Hermann Kurzke und Stephan Stachorski, Frankfurt/Main, Bd. 3, 122–164.
- 24 Robert Musil, *Literat und Literatur. Randbemerkungen dazu*, in: ders., *Gesammelte Werke. Prosa und Stücke*, 1222.
- 25 Thomas Mann, *Tonio Kröger*, 305.
- 26 Ebd., 337.
- 27 Thomas Mann, *Die Ehe im Übergang*, 272. Das Verdikt der Unfruchtbarkeit gilt im strengen Sinn für homosexuelle Beziehungen (ein Don Giovanni könnte durchaus Kinder gehabt haben).
- 28 Musil, *Törlefs*, 41f.
- 29 Ebd., 41.
- 30 Kapitel 45 des ersten Buchs von *Der Mann ohne Eigenschaften*.
- 31 Leopold Federmair, *Der Intellektuelle zwischen zwei Räumen. Unendliches Differenzieren als Erzählstruktur im »Mann ohne Eigenschaften«*, in: *Beiträge zur österreichischen Literatur* 31 (2015), 1–11.
- 32 Musil, *Grauauges nebligster Herbst III*, in: ders., *Gesammelte Werke in neun Bänden*, hg. von Adolf Frisé, Reinbek bei Hamburg 1978, Bd. 7, 729.
- 33 Musil, *Grauauges nebligster Herbst III*, in: ebd., 732.
- 34 Vgl. Helmut Koopmann, *Teufelsaspekt und Höllenfahrt. Thomas Manns »Doktor Faustus« und das dämonische Gebiet der Musik im Gegenlicht der deutschen Klassik*, http://www.goethezeitportal.de/fileadmin/PDF/db/wiss/goethe/koopmann_faustus.pdf Iletzter Zugriff 12.08.2015l.
- 35 Thomas Mann, *Tonio Kröger*, 338.
- 36 Thomas Mann, *Der Tod in Venedig*, in: ders., *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden*, Bd. 8, 455.
- 37 Ebd.
- 38 Ernst Jandl, *wien: heldenplatz*, in: ders., *Laut und Luise*, Olten 1966, 46.
- 39 Thomas Mann, *Mario und der Zauberer*, in: ders., *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden*, Bd. 8, 710.
- 40 Die Jünglingsfiguren in *Tonio Kröger*, *Der Tod in Venedig*, *Der Zauberberg*, *Doktor Faustus*.
- 41 Musil, *Törlefs*, 42.
- 42 In seiner Thomas Mann-Biographie spricht Kurzke von einer »Nietzsche-Faszination« des angehenden Schriftstellers (*Thomas Mann. Das Leben als Kunstwerk*, 39). Sie erfasste damals, um die Jahrhundertwende, die meisten deutschsprachigen Intellektuellen.
- 43 Musil, *Törlefs*, 56.
- 44 Ebd., 70.
- 45 Thomas Mann, *Mario und der Zauberer*, 701.
- 46 Wobei es sich in Musils Erzählung natürlich um Heranwachsende handelt. Skepsis gegenüber jenem Diskurs des 20. Jahrhunderts, der zwischen Homoerotik und Autoritarismus bzw. Faschismus eine notwendige Verbindung behauptet (z. B. Klaus Theweleit in seinem einst populären Buch *Männerphantasien*), ist zweifellos angebracht. Dennoch ist die Häufigkeit, mit der diese Verknüpfung auftritt, signifikant.

- sowohl im Hinblick auf die Realgeschichte als auch auf fiktionale Erzeugnisse. Vgl. dazu Susanne zur Nieden, *Homophobie und Staatsräson*, in: dies. (Hg.), *Homosexualität und Staatsräson. Männlichkeit. Homophobie und Politik in Deutschland 1900–1945*, Frankfurt/Main 2005, bes. 42ff. In seiner Rede *Von deutscher Republik* versuchte Thomas Mann, die Homoerotik den konservativen, antidemokratischen Kräften streitig zu machen und, mit Berufung auf Walt Whitman, für die demokratische Seite zu beanspruchen. Vgl. dazu Hans Wißkirchen, *Republikanischer Eros. Zu Walt Whitmans und Hans Blüchers Rolle in der politischen Publizistik Thomas Manns*, in: Gerhard Härle (Hg.), *»Heimsuchung und süßes Gift«*, 17–40.
- 47 Robert Musil, *Das Unanständige und das Kranke in der Kunst*, in: ders., *Gesammelte Werke. Prosa und Stücke*, 982.
- 48 Heinrich Mann, Thomas Mann, *Briefwechsel 1900–1949*, hg. von Hans Wysling, Frankfurt/Main 1968, 36.
- 49 Thomas Mann, *Tonio Kröger*, 290.
- 50 Thomas Mann, *Der Tod in Venedig*, 518.
- 51 Ebd., 503.
- 52 Ebd., 474.
- 53 Manfred Dierks identifiziert u. a. die *Bacchen* des Euripides als Quelle, betont aber auch die Vermittlerrolle Nietzsches (*Studien zu Mythos und Psychologie bei Thomas Mann*, Bern 1972). Der Einfluss Nietzsches scheint mir in diesem Zusammenhang der entscheidende zu sein.
- 54 Ebd., 507, Hervorhebung von mir, L. F.
- 55 Ebd., 515.
- 56 Friedrich Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie*, in: ders., *Kritische Studienausgabe*, hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München 1999, Bd. 1, 72.
- 57 Thomas Mann, *Der Tod in Venedig*, 516.
- 58 Ebd.
- 59 Ebd., 517.
- 60 Ebd., 507.
- 61 Von einer »Veränderung der platonischen Erosphilosophie durch Aschenbach« zu sprechen, wie es Walter Deuse tut, ist zu schwach ausgedrückt (*Besonders ein antikisierendes Kapitel scheint mir gelungen*). *Griechisches in »Der Tod in Venedig«*, in: Gerhard Härle (Hg.), *»Heimsuchung und süßes Gift«*, 55).
- 62 Thomas Mann, *Der Tod in Venedig*, 521.
- 63 *El burlador de Sevilla*, das erste Modell aller späteren Bearbeitungen des Stoffs.
- 64 Thomas Mann, *Der Tod in Venedig*, 522.
- 65 Platon, *Phaidros*, 54.
- 66 Die Interpretation der Aschenbach-Figur als »Verkörperung des preußischen Geistes« und der ganzen Erzählung als Kritik am »puritanisch-soldatischen Erbe im Wilhelminischen Deutschland« scheint mir ohne Berücksichtigung von Aschenbachs inneren Kämpfen, die dem Werk ihren Stempel aufdrücken, nicht überzeugend (vgl. Hans Rudolf Vaget, *Thomas Mann - Kommentar zu sämtlichen Erzählungen*, München 1984, 187).
- 67 »In Sokrates hat sich jene eine Seite des Hellenischen, jene apollinische Klarheit, ohne jede fremdartige Beimischung, verkörpert, wie ein reiner durchsichtiger Lichtstrahl erscheint er, als Vorbote und Herold der Wissenschaft, die ebenfalls in Griechenland geboren werden sollte. [...] er ist der Vernichter des Musikdramas, das die Strahlen der ganzen alten Kunst in sich gesammelt hatte.« (Nietzsche, *Socrates und die Tragödie*, in: ders., *Kritische Studienausgabe*, Bd. 1, 544f).

- 68 Thomas Mann, *Der Tod in Venedig*, 522.
- 69 *Frage und Antwort. Interviews mit Thomas Mann 1909–1955*, hg. von Volkmar Hansen und Gert Heine, Hamburg 1983, 37.
- 70 Thomas Mann, *Der Tod in Venedig*, 453.
- 71 Musil, *Törleß*, 50.
- 72 Ebd., 98.
- 73 Musil, *Grauauges nebligster Herbst [III]*, 720.
- 74 Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*, in: ders., *Gesammelte Werke in neun Bänden*, hg. von Adolf Frisé, Reinbek bei Hamburg 1978, Bd. 3, 1029.
- 75 Ebd., 1028.
- 76 Norbert Christian Wolf spricht von einer »heterodoxen[androgynen[Utopie« (*Kakanien als Gesellschaftskonstruktion. Robert Musils Sozioanalyse des 20. Jahrhunderts*, Wien–Köln–Weimar 2011, 946).
- 77 Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*, Bd. 4, 1096.
- 78 Vgl. Claus Erhart, *Der ästhetische Mensch bei Robert Musil. Vom Ästhetizismus zur schöpferischen Moral* (= *Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft, Germanistische Reihe*, Bd. 43), Innsbruck 1991, 310.
- 79 Kurzke, *Thomas Mann. Das Leben als Kunstwerk*, 380.
- 80 Ebd., 385.
- 81 Nietzsche, *Der Ursprung der Tragödie*, 83.
- 82 Thomas Mann, *Tonio Kröger*, 336.
- 83 Musil, *Törleß*, 138.
- 84 Ebd., 136.
- 85 Ebd., 137.
- 86 *Mario und der Zauberer* verstehe ich als bewusst formulierten Ausdruck dieser zweiten Krise.
- 87 Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*, Bd. 2, 594.
- 88 Ebd.
- 89 Vgl. meinen Essay *Die Gefahr des Rettenden*, Wien 1992, wo ich auf Musils Utopie-Entwurf eingehe (110ff.).
- 90 Musil, *Törleß*, 137.
- 91 Ebd.
- 92 Hugo von Hofmannsthal, *Ein Brief*, in: ders., *Sämtliche Werke, Kritische Ausgabe*, hg. von Rudolf Hirsch u.a., Frankfurt/Main 1991, Bd. 31, 52.
- 93 Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*, Bd. 4, 1089.
- 94 Musil, *Törleß*, 137.
- 95 »Denn das Wort schneidet nicht in solchem Zustand, und die Frucht bleibt am Ast, ob man sie gleich schon im Mund meint: das ist wohl das erste Geheimnis der taghellen Mystik.« (Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*, Bd. 4, 1088f.).
- 96 Thomas Mann, *Doktor Faustus*, in: ders., *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden*, Bd. 6, 650.
- 97 Ebd., 651.
- 98 Musil, *Törleß*, 133.
- 99 Ebd., 139.
- 100 Musil, § 297 - *Unzucht zwischen Männern?*, in: ders., *Gesammelte Werke*, Bd. 9, 1727.
- 101 Kurt Hiller, § 175: *Die Schmach des Jahrhunderts!*, Hannover 1922. Darin wird Thomas Mann als einer der Unterzeichner einer Petition gegen den Paragraphen genannt (119ff.).
- 102 Kurt Tucholskys Stellungnahme ist abgedruckt in § 297 »Unzucht zwischen Män-

- nerne? Ein Beitrag zur Strafgesetze-reform, hg. von Richard Linsert, Berlin 1929, 127.
- 103 Aufschlussreich hierzu der bereits zitierte Aufsatz von Hans Wisskirchen, *Republikanischer Eros* (Anm. 39).
- 104 Thomas Mann, *Protest der Prominenten gegen die geplante Beibehaltung und Verschärfung des § 175*, in: ders., *Essays*, hg. von Hermann Kurzke und Stephan Stachorski, Frankfurt/Main 1994, Bd. 3, 281. Die Herausgeber melden keinerlei Zweifel an der Verfasserschaft Thomas Manns an, und auch in seiner Mann-Biographie geht Kurzke von der Authentizität dieses Textes aus.
- 105 Ebd.
- 106 Musil, *Bedenken eines Langsamen*, in: ders., *Gesammelte Werke. Prosa und Stücke*, 1416. Der Titel evokiert Manns *Betrachtungen eines Unpolitischen*.
- 107 Werner Fritzen, *Thomas Manns Sprache*, in: *Thomas-Mann-Handbuch*, 866.
- 108 Z. B. Ursula Reidel-Schrewe, *Die Raumstruktur des narrativen Textes. Thomas Mann: »Der Zauberberg«*, Würzburg 1992, 146ff.
- 109 »Wie die Musik soll sich die Sprache bewußt werden, daß ihr Gott Eros heißt und [...] hinter der Maske des Wortes sein Wesen treibt.« (Fritzen, *Thomas Manns Sprache*, 863).
- 110 Ebd., 856.
- 111 Zitiert bei Fritzen, ebd., 854. Rühmkorfs Äußerung ist seiner Antwort auf die Umfrage entnommen, die Marcel Reich-Ranicki 1975 zum Thema »Was halten Sie von Thomas Mann?« durchführte.
- 112 An Agnes Meyer am 7. Oktober 1941, in: Thomas Mann, *Briefe*, hg. von Erika Mann, Frankfurt/Main 1965, Bd. 2, 214.
- 113 Vgl. Irmgard Honnef-Becker, »Ulrich lächelte«, *Techniken der Relativierung in Robert Musils Roman »Der Mann ohne Eigenschaften«*, Frankfurt/Main u.a. 1991. Die sprachliche Umsetzung dieser Relativierungen analysiert die Verfasserin im 3. Abschnitt, 112ff.
- 114 Leopold Federmair, *Der begehrlche Blick. Überlegungen zu einer schwulen Ästhetik am Beispiel Josef Winklers*, in: *kolik* 29 (2005), 3–19.
- 115 Vgl. dazu Hans-Martin Gauger, *Nietzsches Auffassung vom Stil*, in: Hans-Ulrich Gumbrecht/Ludwig Pfeiffer (Hg.), *Stil. Geschichten und Funktionen eines kulturwissenschaftlichen Diskurselements*, Frankfurt/Main 1986, 201–214.
- 116 Wenn man bedenkt, dass Musil bei der Gestaltung dieser Figur nicht nur auf das Bild des Politikers und Schriftstellers Walter Rathenau zurückgriff, den zu seinen Lebzeiten kursierende Gerüchte zum Homosexuellen stempelten, sondern auch an Thomas Mann dachte, so erhält der im Motivationshintergrund spürbare Kampf des österreichischen Romanciers gegen den deutschen Großschriftsteller geradezu sexuelle, machistische Implikationen. Überzogen, aber deutlich formuliert: Musil kanzelt seinen Kollegen im Rahmen seiner schriftstellerischen Parallelaktion als impotente Schwuchtel ab. Arnheim hält sich den »braunen Knaben« Soliman als Diener, was als Anspielung auf homosexuelle Neigungen verstanden werden konnte. Zur werkgenetischen Vorgeschichte dieses braunen Knaben vgl. Walter Fanta, *Apokryphe. Entstehung und Ende des »Mann ohne Eigenschaften« von Robert Musil*, Universität Klagenfurt: Phil. Diss. 1999, 461.
- 117 Musil, *Törlefs*, 136.
- 118 Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*, Bd. 4, 1090.

Stavros Arabatzis

Die imperative Sprache der Medien und ihr neuer Gebrauch

I.

Welche ›Sprache‹ sprechen heute eigentlich die Medien? Auf diese Frage können verschiedene Antworten gegeben werden, die aber alle um mindestens zwei Gravitationsfelder kreisen. Jedenfalls hat man heute den Eindruck, dass in der Sprache weder die begründende Rede (*logos*), noch die gemächlich erzählende Rede (*mythos*), sondern ein ontologischer Imperativ waltet, der alle Sprache konfisziert. Ein Imperativ, der in seinen absolutistischen Wahrheitsansprüchen die Räume des Anderen, Andersdenkenden und -handelnden immer mehr einengt und abdichtet, so dass die imperative Befehls-Sprache¹ die auf ein Wahrheits-, Meinungs- und Herrschaftsmonopol vereidigt ist, sich in sich selber abschließt und dann keine Argumentation mehr zulässt.

Diese Inbeschlagnahme der Sprache kann man heute an Phänomenen wie etwa der Ukraine, Griechenland oder dem Islam medial beobachten. So hieß es neulich im Spiegel: »Ich will also mein Deutsch-Sein zurück, und zwar, in loser Reihenfolge, von: Julian Reichelt, Béla Anda, Kai Diekmann, Ernst Elitz, Frank Plasberg, Günther Jauch, Markus Söder, Arnulf Barin, ach, die Liste ist zu lang. [...] Das populistische Dauersalbadern hat dabei schon länger die politische Diskussion ersetzt: Wo es früher mal, theoretisch jedenfalls, um Ursache und Wirkung ging, geht es heute nur noch um Wirkung. [...] Es ist eine politisch-mediale Verfallsgeschichte, Ergebnis von jahrelanger, jahrzehntelanger Entpolitisierung, die ein Vakuum der Gedanken geschaffen hat, eine galoppierende Prinzipienlosigkeit, einen wurschtigen Relativismus. [...] ›Um eine rationale Debatte zu vermeiden‹, kritisierte der Philosoph Slavoj Žižek gerade, ›begeben sich deutsche Medien immer stärker auf das Niveau der Boulevardpresse.«²

Ein neuer Tonfall herrscht also in Europa. Überall hallt es wider von Losungen und Aufrufen, deren geistige Schlichtheit sich mit dem emotionalisierten Auftreten der Anhänger des kapitalistischen und nationalistischen Kultus verbindet und dabei nicht mehr an modernen Parteikämpfen, an Argumenten, Analysen, Vernunft und Aufklärung, sondern an atavistische Religions-, Stammes- und Nationalkriege erinnert. Verletzter Stolz, gekränkte Eitelkeit, Hass,

und Ressentiments kehren nach langer Pause auf die Bühne der Geschichte zurück. Sie zeigen, dass es mit Aufklärung, Rationalität, Zivilisation, Wissenschaft und Humanismus nicht weit her ist. Wir haben es hier vielmehr mit einer affektgeleiteten und rachsüchtigen Enthemmungsmaschine zu tun, die Wissen (*epistémé*) in der Meinung (*doxa*) beschlagnahmt und so alle begründende Rede (*logos*) nicht bloß in Richtung Erzählung (*mythos*), Performanz und Gefühl – was vormals, zu Recht oder zu Unrecht, als eine Erweiterung der rationalistisch verengten Begriffsbildungen der Moderne angesehen wurde –, sondern im Imperativ eines Alleswissens und Alleskönnens außer Kraft setzt. In dieser Sprache wird eben nicht in einem vielstimmigen Meinungsstreit diskutiert, auch wird hier nicht eine relative Wahrheit und Meinung behauptet, die nur innerhalb von verschiedenen Überzeugungssystemen als Wahrheit eines Systems oder Subsystems behauptet wird. Dieser bescheidene Wahrheits- oder Meinungsanspruch wird vielmehr zugunsten des Imperativs aufgegeben, der heute mit voller Macht auftritt. Die Anmaßung der privaten und öffentlichen Meinung (*doxa*), alles zu wissen und alles zu können, zwingt daher den Denkenden und Handelnden auf die Position des Nichtwissens und Nichttuns zurück, wie ja einmal auch die Philosophie mit dieser Annahme anfang. Denn wenn heute in der mediatisierten Welt Wissen und Doxa im Imperativ zusammenfallen, dann ist nicht nur der alte philosophische Gegensatz von *epistémé* und *doxa*, von wissenschaftlicher Reflexion und ungeprüfter Meinung hinfällig geworden. Vielmehr verweist diese logisch-alogische Einheit ihrerseits auf den Anfang (*arché*) eines *imperativen Sollens und Müssens* zurück, der lange von der philosophischen Reflexion verdeckt blieb. Eine imperative Maschine, die hinter der Sprache des Indikativs (Sein) metaphysisch oder aufklärerisch sich versteckte, aber bereits von Nietzsche als »Wille zur Macht« aufgedeckt wurde – freilich hat er darin auch die ökonomische und politische Macht in ihrem ontologischen Imperativ übersehen: die »universale Herrschaft des Willens zur Macht« (Jünger, Heidegger) als eine immanente und transzendente Form der ökonomisch-theologischen Maschine selber.

Auf das Phänomen Griechenland und Deutschland angewandt: Es ist eben nicht die Sprache eines Homer, Pindar, Pythagoras, Aristoteles, Platon oder Paulus. Es ist auch nicht die Sprache eines Kant, Hegel, Goethe, Schiller, Hölderlin, Adorno oder zuletzt Kittler, sondern die Sprache der Nationalisten, wie sie einmal auch von Goebbels, Rosenberg oder Freisler beschlagnahmt wurde. »Der ›Führer‹«, so einmal Horkheimer, »ob er Stalin oder Hitler heißt, bezeichnet seine Nation als das ›Höchste‹, er behauptet zu wissen, was das absolut Gute ist, und die anderen sind die absolut Schlechten. Dagegen hat Kritik sich zu wenden, denn wir wissen nicht, was das absolut Gute ist, bestimmt nicht die

eigene oder eine andere Nation.« »Seit Peter dem Eremiten im ersten Kreuzzug bis zur Ära von Hitler und Stalin und seinen Nachfolgern sind die demagogischen Tricks im wesentlichen die gleichen geblieben. [...] Der Demagoge [...] wiederholt unermüdlich, daß ›wir‹ die Guten sind und die anderen die Schlechten. Die anderen – die anderen in anderen Völkern [...] haben immer unrecht, nur er hat recht. [...] Es gibt keine Mitte, es gibt nur Gegensätze. [...] Ob dann gerade mit dem ›wir‹ die Deutschen gemeint sind oder die Griechen, oder die Russen, immer sind ›wir‹ ›die Guten‹ und die anderen ›die Bösen‹.«³

Diese Demagogie beschreibt freilich die Sprache noch im Rahmen einer »instrumentellen Vernunft« (Adorno/Horkheimer), wo sie seit jeher von der Macht als Mittel zur Verbreitung ihrer Ideologie eingesetzt wurde und damit, wie Agamben zu Recht festhält, als Instrument eines freiwilligen Gehorsams diente. »Aber heute hat diese als Mittel dienende Funktion [...] ihren Platz an ein anderes Kontrollverfahren abgegeben, das die Sprache in der Sphäre des Medienspektakels absondert, sie also leer sich um sich selbst drehen läßt [...]. Wesentlicher als die Propagandafunktion, welche die Sprache als ein zweckgebundenes Instrument betrifft, ist die Beschlagnahme und die Neutralisierung des reinen Mittels *par excellence*.«⁴ Und: »Wenn die *Medien* in den modernen Demokratien eine so wichtige Rolle spielen, so nämlich nicht nur, weil sie die Kontrolle und Lenkung der öffentlichen Meinung ermöglichen, sondern auch und gerade weil sie die Herrlichkeit verwalten und zuteilen, jenen akklamatorischen und doxologischen Aspekt der Macht, der in der Neuzeit verschwunden zu sein schien.«⁵

Insofern hat sich der moderne journalistische Text nicht vom heiligen Text emanzipiert, wie die Säkularisierungsthese behauptet, sondern er hat sich in der Verabsolutierung des Mediums (auch des Kommunikationsmittels) nun seinerseits resakralisiert. Kommunikation als magisches Mittel hat sich nicht modernistisch profaniert, vielmehr ist sie nun selbst zur stärksten aller Religionen geworden, ohne dass hier eine Identität oder gar Bedeutungsgleichheit mit den alten Religionen herrschen müsste. Eine linguistische Maschine, die in ihrem Indikativ – dieser ändert sich auch nicht, wenn statt des statischen ›Seins‹ ein dynamisches ›Werden‹ (UND...UND...UND) eingesetzt wird – immer zugleich imperativ-ontologisch auftritt: ›Du sollst!‹ In ihrer globalen und nationalen Bewegung ist sie dann nur sie selbst und damit kein emanzipatorisches Mittel mehr zur Hervorbringung einer anderen Gemeinschaftsform. Sie entbirgt aus sich heraus auch keine Bewusstseinsweiterung mehr, wie einmal das bei Suhrkamp gedruckte Wort bewusstseinsweiternd oder therapeutisch gegen die manipulative Entfremdung der Springer-Presse wirken sollte; eine Manipulationsthese, der allerdings immer mehr selbst der Ruch der Dumm-

heit anhaftete, weil die alte Kategorie der Ideologie (in der Dialektik von Geist und Materie, von Tauschwert und Gebrauchswert) in der »entmaterialisierten« virtuellen Welt nicht mehr greifen konnte und der Fetischismus (vormals noch als ein festes Objekt gedacht) die Form einer unzerstörbaren gespenstischen Präsenz annahm.

Was die Kommunikationsmedien uns heute geben, vom ontologischen Imperativ aus gesehen, ist somit weder die Fähigkeit zur Bewusstseinsweiterung, noch die Fähigkeit zum »eigentlichem Selbstsein« oder zur »Sorge« (Heidegger), sondern die Fähigkeit zur psychischen und physischen Selbstentsorgung. Im Gegensatz zu jener Manipulation und Zerstreuung helfen hier nämlich keine bewusstseinsweiternden Lektüren, Konzentrationsübungen oder ontologisches Warten mehr – wie es einmal die »Hüter des Seins« (Heidegger) gegenüber den planetarischen »Warenhütern« (Marx) unternahmen –, weil der globale und nationale, gleichzeitig operierende Sender-Empfänger im Dienste des Kapitalgottes sowie der Nationalgötter⁶ steht. Damit steht auch der moderne Journalist im Dienste dieser komplementären, imperativ-linguistischen Maschine: der Manager und Kommunikationsdesigner von Sprache, der seinerseits von dieser globalen und nationalen Sprachmaschine designt, geträumt oder geschrieben wird. Einer, der im Zeitalter von Flexibilität und Unsicherheit Stabilität und Sicherheit durch Kommunikation simuliert. Er ist der Experte in Magie, Beschwörung und Zeichengebrauch und beherrscht die ganze Serie von Tricks, mit denen er, in der vielgepriesenen Netzkultur, die gläubige Netzgemeinde global (in der Monoglossie des Englischen) oder national (Polyglossie) beeindruckt. Selbst ein von der ontologisch-imperativen Sprachmaschine Ferngelenkter, lenkt er die progressiven Energien der Telekommunikation, die ihrerseits die Nahkommunikation in ihrer Einheit (Monoglossie) und Vielheit (Polyglossie) prägen. Sofern also die Kommunikationsmedien dieser imperativen Sprache sich bedienen, handelt es sich hier um eine Art von Vampirismus, der alle Kommunikationsmedien in ihrer lebendigen Bewegung leersaugt. Dergestalt, dass hier eine Immunisierung gegen diese Medien als dringend und notwendig erscheint, wenn man nicht Opfer dieses medialen Vampirismus sein will.

II.

Medien in ihrer ganzen Durchschlagskraft zu begreifen heißt daher, sie nicht bloß als eine moderne Form von Propaganda (als Mittel zur Verbreitung von Ideologie) zu verstehen, die die Kontrolle und Lenkung der öffentlichen Meinung ermöglicht, sondern vielmehr, sie auch in ihrem verabsolutierenden Charakter (Medien als Mittel, die die Zwecke beschlagnahmen) begreifen und

wahrnehmen zu lernen. Medien sind nicht mehr bloß die Mittel zur Verbreitung von Ideologie, weil sie inzwischen als eine Art Gerichtsvollzieher fungieren, der Sprache, Bilder, Schrift, Musik, Affekte, Dinge und alle Äußerungen der Menschen konfisziert, um sie von sich selbst, von ihrer Natur, Kunst⁷ und Kultur vom humanen *Anspruch* zu trennen. Ein universeller Umwelt-Schöpfer und Konsument, der seinerseits vom nationalen narzisstischen Kollektiv als einer falschen Tradition⁸ umrahmt wird: das doppelte mediale Phantasma der Ausschließung, das die sinnliche Verklärung und die Korrosion der Netze als ein totalitäres Regime betreibt.

Damit war auch jene vormals vielgepriesene, interaktive Netzgemeinschaft nicht das Projekt einer neuen, rhizomartig verzweigten Netzkultur, sondern vielmehr das Produkt einer hochproblematischen Unkultur.⁹ Jene interaktiven Subjektivierungsprozesse haben sich nämlich auch als Desubjektivierungsprozesse erwiesen, die die netzförmigen Subjektivierungsprozesse (die subjektiv besetzten Knotenpunkte im globalen Datenverkehr) durchströmen, um so die Subjekte in ihrer Sprache und schöpferischen Potenz immer mehr lahmzulegen – eine unschöpferische Potenz, die aufzuheben und abzuschaffen wäre. Das heißt dann aber, dass jene vormals naive Medienkritik durch die Sache selbst, nämlich durch den universellen Agenten der Veränderung (die Menschheit im sakralisierten Kapitalbegriff) und durch sein Korrelat, den nationalen Agenten der Nichtveränderung (die Nationalgötter) eines Besseren belehrt worden ist.¹⁰ Ein universeller Agent der Kreativität, der seine *kleine Differenz* (so etwas wie die Atomwaffe des Neoliberalismus) selbst in Ewigkeit und Utopie verklärt, während er zugleich jede andere Differenz als Utopie und Spekulation ausschließt. Denn die globale neoliberale Ordnung behauptet ja in ihrer »variablen Kreativität« und Neuigkeit von sich, die beste aller möglichen Welten zu sein. Die Zurückweisung der wirklichen Differenz, des Anderen, »Anteillosen« und wahrhaft Fremden endet so mit der Durchsetzung des eigenen Wahrnehmungs-, Konsum-, Ausstellungs- und Kreativitätsdispositivs, das damit keine *wirkliche Differenz* mehr zulässt, sondern diese in einen unsichtbaren und unscheinbaren Ort museal verbannt. Insofern besteht die Strategie dieses Imperativs darin, einerseits die Medien (Dinge, Worte, Schriften, Bilder, Klänge, Körper etc.) zu musealisieren, andererseits aber, ihre kreative Potenz einzugrenzen und sie so in Schach zu halten. Dieses mediale Dispositiv duldet dann keine Ausnahme mehr, weil es in seiner Normalität selbst die Ausnahme bildet. Überall, wo der neue Ausstellungs- und Konsumwert, wo das kultisch-rituelle System der Medien herrscht, sieht man ein Maximum an Kommunikation, an Bedürfnissen, Produktivität, Bild, Ton, Wort, Mobilität, Kreativität und Erregung, die sich dem Absoluten immer mehr annähern. Während der

planetarische Demiurg seinerseits zugleich von der Reaktivität einer nationalen Identitätsbehauptung (Nationalismus) stabilisiert wird. Die *progressiven Energien* der subjektivierenden Nah-Fern-Rhizomatik (die Medien der körperlosen Telekommunikation und die Medien der unmittelbaren leibhaften Kommunikation; der eine Bild- und Leibraum der globalisierten Welt) sind somit immer zugleich die *repressiven Energien* einer imperativen (ökonomisch-theologischen, medien-ontologischen) Psychomacht, die sich des sozialen Verhaltens der Massen bemächtigt: die *archē* als Anfang und Herrschaft, die auch die *psyche*¹¹ des mediatisierten Menschen steuert; das eigene Steuern als ein fremdes Gesteuertwerden. Das heißt, die expressiven Intensitätsdifferenzen der digitalen Netzkultur, der Prozess der Subjektivierung (nicht des bürgerlichen Subjekts) in den interaktiven Netzwerken des globalen Datenverkehrs, werden in ihrer Intensität immer zugleich von einer Gegenintensität des Dispositivs erzeugt, weil in diesen Aktionen immer die Macht oder die Mächte in Form des ökonomisch-theologischen (technisch-ontologischen) und mythisch-nationalen Dispositivs *vorausgesetzt* sind. Denn die Subjektivierungsfluchtlinien der modernen Individuen bleiben ja auf den globalen Markt und den Nationalstaat bezogen und meinen darin nichts anderes als ein manifestes Gewaltverhältnis. Dergestalt, dass diese modernistische Medienform immer zugleich auf den Imperativ der alten *archē* archäologisch zurückweist. Allerdings auch so, dass dieser Imperativ heute nicht mehr die alte Figur von Herr und Knecht, der »instrumentellen Vernunft« (Adorno/Horkheimer), des »rechnenden Denkens« (Heidegger) oder des »unbeweglichen hieratischen Königs« (Deleuze) abgibt, sondern sich als Macht und Herrschaft im hochdynamischen Medienintegral selber versteckt. Damit lautet der neue ontologische Imperativ: »Sei mobil!«; »Sei verkäuflich!«; »Wachse unendlich!«; »Inszeniere dich!«; »Stell dich öffentlich zur Schau!«; »Konstruiere dein Selbst!«; »Sorge um dich!«; »Wünsche!«; »Verwirkliche dein Potential!«; »Sei wahrnehmbar!«; »Sei präsent!«; »Optimiere dein Selbst!«; »Begehre!«; »Sei schöpferisch-kreativ!«; »Genieße!«; »Entwirf dich neu!«¹² So, dass auf diesen medien-göttlichen und kommunikativ-ontologischen Befehl die Subjektivität mit Wunsch, Sucht, Erregung und Angst antwortet, wenn sie in die globale und nationale Medienmaschine integriert, dabei und nicht ausgeschlossen sein will; die Selbstbehauptung des universellen Medienintegrals erhebt stets den Anspruch, dass das Individuum auf seinen Anruf, auf seine Anweisung, kognitiv wie affektiv antwortet.

III.

Dieses im strengen Sinne nicht mehr *verstehbare* Medienintegral – eben, weil Wort, Bild, Ton, Ausstellungswert oder Kultgegenstand keine menschlichen Produkte mehr sind, sondern ein menschlich-göttliches (kommunikativ-ontologisches) Dispositiv darstellen – hat dann auch weitreichende Konsequenzen für das weltweit agierende Global-Kollektiv, wo das »man« in der Knechtschaft des Medienintegrals global wie national hysterisiert wird und so das Gemeinsame durch das Gemeine ersetzt wird. Wurde vormals, in der kulturindustriellen Gesellschaft, »das Radio zum universalen Maul des Führers«¹³ deklariert, das Mittel also zwecks Propaganda eingesetzt (eine manipulative Entfremdung, wo auf der anderen Seite das bewusstseinsweiternde Wort entgegenwirkte), so gingen schließlich alle Medien – nachdem sie sich einmal von der Magie, vom Kultus, vom Ritus, von der Liturgie und dem Zeremoniell emanzipiert hatten – dazu über, sich als Mittel immer mehr zu verabsolutieren. Aus medialer Sicht sind daher Magie, Beschwörung, Ekstase, Kultus, Ritual, Faschismus, Zauberei oder Akklamation keine Zustände, die etwa historisch, aufklärerisch und modernistisch überwunden wären, vielmehr steht unser Leben heute ganz in ihrem Zeichen. Und zwar doppelt: in der Monarchie der Monoglossie (der universelle Agent der Veränderung und der planetarischen Synchronisierung) und in der Polyarchie der Polyglossie (die Reaktivität der ethnischen, nationalen oder familiären Identität). Sofern sie allein diese eine *imperative Sprache* des Medienintegrals sprechen (in Korrelation von Mono- und Polyglossie) ist dann alle Kommunikation in einem *doppelten Phantasma* begraben, das unter dem Gesetz¹⁴ der Macht steht. Etwas, das die technisch-wissenschaftlichen, linguistischen und poetisch-ästhetischen Maschinen heute hervorbringen, um die Kommunikationsmedien zu konfiszieren und damit die Menschen von sich selbst zu trennen. Es sind diese imperativen Mächte, die, wie Badiou formuliert, gegen die Stimmen der anderen dann taub machen: »Der Jude kann sich gegenüber dem SSler kein Gehör verschaffen. Der Arbeiter hat keinen Ort, an dem zur Kenntnis genommen würde, dass seine Arbeitskraft keine Ware ist. Der Wille einer Diskursart zur Hegemonie behauptet notwendigerweise zu wissen, was das Sein jedes Vorkommnisses sei. Dieser Wille behauptet, dass das Nicht-Sein ist.«¹⁵ Man kann diese sprachliche Ontologie auch umdrehen und sie aktualisierend, wie es neulich Habermas unternimmt, in der empirischen Beschreibung des Phänomens selbst wiederfinden: »Sie (die Politiker aus Brüssel oder Berlin) sehen zwar wie Politiker aus, lassen sich aber nur in ihrer ökonomischen Rolle als Gläubiger sprechen. Diese Verwandlung in Zombies hat den Sinn, der verschleppten Insolvenz eines Staates den Anschein

eines unpolitischen, vor Gerichten einklagbaren privatrechtlichen Vorgangs zu geben.«¹⁶ Diese »Zombies« können wir dann auch leibhaftig in Aktion sehen, wo die Menschen von sich selbst und damit zugleich von den anderen abgetrennt sind. So schreibt neulich ein Journalist zum PR-Debakel von Angela Merkel: »Merkels Moment der Wahrheit besteht nicht darin, dass sie aus ihrer Rolle fällt, sondern dass sie völlig darin gefangen bleibt. Sie kann ihre politische Logik nicht für einen Moment der Menschlichkeit beiseite lassen. Sie hat den Abschottungsimperativ, das eben nicht alle Flüchtlinge kommen können, so sehr verinnerlicht, dass sie sich konkrete Schicksale mit Politikerformeln von schnelleren Asylverfahren und ein bisschen Zwangsstreicheln vom Leib hält. Vom Leib halten muss.«¹⁷ Diese »Menschlichkeit«, von der der Journalist spricht, existiert aber nicht mehr jenseits des sakralisierten Kapitalbegriffs, in seiner Komplementarität mit der nationalstaatlichen Fassung. Und genau dies »vom Leib halten müssen« lässt dann den universalen und nationalen Abschottungsimperativ leibhaftig und exemplarisch erscheinen, der die Mauern zwischen den Menschen hochzieht und damit alle Kommunikation hohl klingen sowie alle Gesten leer laufen lässt: das Eingreifen der beiden Imperative im performativen Akt, die sich in der konkreten Äußerung verkörpern. Eine entsubjektivierte Subjektivität, die nur unter der Bedingung dieser beiden Fremdbestimmungen entstanden sein kann.

Solch ein Abschottungsimperativ lässt sich dann nicht einfach mit dem Profitmotiv (Profitrationalität) beschreiben, sondern meint die zwei fiktionalen Mächte, die inzwischen auch neurophysiologisch in den Körper eingesickert sind und dort Hirn, Sinne und Nerven beschlagnahmt haben. Dergestalt, dass der Trieb (das Wogen und Wallen der Empfindungen, Triebe und Impulse im Körper) – vormals als unersättlicher Trieb nach Sein mythologisch und metaphysisch verklärt – im Dienst dieser beiden imperativen Maschinen steht. Eine rasende, menschlich-göttliche Maschine als Fiktion, die ihrerseits von den Fiktionen der Nationalmaschinen polytheistisch umrahmt wird – und die Habermas in der »universalistischen Wertorientierung«¹⁸ dem Untergang geweiht sah. Technik und Medien bringen eben nicht die Fiktion zum Verschwinden, wie Kittler noch meinte – alle Fiktion kollabiert in Technik und Medien –, sondern sie erzeugen (in ihrer Hardware und Software) eine doppelte Fiktion in der komplementären (globalen und nationalen) Kriegsmaschine. Daher sind die Informations- und »Unterhaltungsmedien« kein »Mißbrauch von Heeresgerät« (Kittler), vielmehr fungieren sie, in der »öffentlichen Meinung« (*doxa*), selbst als eine Art von »Heeresgerät«, wo der demokratische Mensch (in der »consensus democracy«) von den Strategien der fiktional-medialen Macht sich einfangen, ausrichten und hysterisieren lässt – insofern können wir den Satz Heraklits »Alles steuert der Blitz«

in: »Alles steuert der Imperativ« umformulieren. An die Stelle der Utopie einer universell-dialogischen Kommunikation, eines vernetzten »Computerkünstlers« (Flusser) oder einer »globalen Umarmung« (McLuhan; Flusser) trat die universelle und nationale Korrosion der dialogischen Netzwerke und Beziehungen, so dass die »Menschheit« sich heute in ihrem medial-ontologischen und mythischen Dispositiv befindet und so von sich selbst abgetrennt ist.

Begriff und Bild, Argument und Erzählung, Zahl und Musik, Wissen und Glauben, Logos und Doxa sind somit nicht die zwei Formen, die Aristoteles in *Apophantisches* (Wahrheit, Episteme, Rationalität, Argument) und *Nicht-apophantisches* (Meinung, Rhetorik, Zauber, Magie, Mythos, Religion, Macht, Wille, Herrschaft) unterschieden und damit eine unheilvolle Tradition eingeleitet hat. Sondern sie bilden nur die *eine* logisch-alogische (logisch-rationale und poetisch-ästhetische) Figur und darin zugleich die Figur des atheistisch-theistischen Medienintegrals mit zwei Gesichtern – daher hatte Benjamin recht, als er Marx, Nietzsche und Freud als Priester der neuen, modernen Religion charakterisierte.¹⁹ Standen nämlich Medien vormals, theologisch, noch im »Dienste Gottes« (einschließlich des Menschen als Werkzeug Gottes), so sollten sie durch ihre moderne Verabsolutierung in den Dienst des einen monarchischen Kapitalgottes sowie der polyarchischen Nationalgötter eintreten, um so der Verherrlichung und dem Lobpreis der bestehenden Mächte (ökonomische, ästhetische, technische, informatische, kommunikative, psychische etc.) zu dienen. Es sind die beiden komplementären Mediendispositive aus Kapitale (Globalisierung) und A-Kapitale (der kollektive, nationale Narzissmus als das andere der Globalisierung). Das heißt, der Modernist glaubt nicht bloß an die Macht von Zinsen, Bildern, Tönen, Worten oder an die Macht der scheinewigen Weltmarken (die freiwilligen und zugleich fremdbestimmten Konsumgemeinschaften und Konsumsektoren, worin die Transzendenz Gottes als souveräne Macht auf irdischer Art übersetzt wurde); vielmehr bilden hier die *Anhänger des neuen kapitalistischen Kultes* (die global keine Heimat haben) und die *Anhänger des mythischen Nationalkultes* (die auf eine inzwischen morsch gewordene Heimat, Region, Familie oder Blutsverwandtschaft pochen) nur die *eine* komplementäre Figur. Denn jede Kultur wird heute nur deswegen globalisiert, futurisiert, ausgedehnt und zugleich eingeschrumpft, weil sie immer zugleich mythisch von einer morschen Nationalität, Trägheit oder einem Bestand umrahmt und so stabilisiert wird. Die Logik des vernetzten, globalisierten Zerfalls (das individuelle Allgemeine) ist somit nur denkbar, weil der nationale, heimatliche oder familiäre Rahmen (eine falsche Tradition) dieser monarchischen Einheitsmaschine eine polyarchische Fassung verleiht. Nur deswegen können die beschleunigten und zugleich entschleunigten Individuen von der integra-

len Medienmaschine (die Komplementarität aus Globalität und Nationalität) mobilisiert und gegeneinander aufgehetzt werden.

Nein, die Goethe-Jugend hat nicht jene Hitler-Jugend außer Kraft gesetzt, wie Adorno nach dem 2. Weltkrieg noch glaubte, indem er gegen die autoritäre Erziehung antiautoritär-demokratisch und zugleich ästhetisch protestierte. Vielmehr transformierten sich die bürgerliche Kunst, die Musik und die Buch-Lektüre in die interaktiven Medien des planetarischen Senders und Empfängers. Ein universell-monarchischer Agent der Veränderung (Weltmarkt), der sich mit dem polyarchischen Agenten der Nicht-Veränderung (Heimat, Blut und Boden) kurzschloss, um so den imperativen Mächten absolut zu dienen. Damit wurde die bürgerliche Goethe-Jugend zunächst durch den universellen »Künstler« (»Jeder Mensch ist ein Künstler«; Beuys) kreativ-schöpferisch abgelöst, während dieser schließlich vom universellen »Computerkünstler« (Flusser) technologisch-wissenschaftlich umbesetzt wurde. Noch Flusser glaubte freilich, jene Hitler-Jugend in den Schaltkreisen der Computer humanistisch umbauen zu können – durch den »Umbau des Schaltplans« sollte dieser »in den Dienst der menschlichen Freiheit und Würde«²⁰ gestellt werden. Während er in Wirklichkeit nur diesen kryptoimperativen Schaltplan des planetarischen Senders und Empfängers beschrieb. So ging das bürgerliche Bildungsmodell in die spektakuläre Herrschaft der Medien (materiell-dingliche, gestalterische, leibliche, wie immateriell-digitale, vernetzt kommunikative) über, die heute in ihrer Arbeit und Kreativität im Dienst der imperativen Mächte stehen. Das bedeutet kein Zurückholen des Humanismus in Wissenschaft, Technik und Poiesis, sondern die Bestätigung der archaischen, monarchischen und polyarchischen Macht auf der erhöhten historischen Stufenleiter der Globalisierung. Deswegen sind Medien heute keine Humanisierungsmedien mehr, sondern – soweit sie im Dienst dieser Imperative stehen – hochinfektiöse Dehumanisierungs-, Verwilderungs- und Bestialisierungsmedien.

Damit lautet die Frage an die inzwischen interaktiv-vernetzte, globalisierte Masse nicht mehr »Wollt ihr den totalen Krieg?« (Goebbels; eine durch Propaganda aufgepeitschte Masse); vielmehr richtet sie sich nun auch an die *Anhänger des neuen globalkapitalistischen Kultus* und lautet: »Wollt ihr den totalen Markt, die totale Zurschaustellung, die totale Sensation, die totale Kommunikation, die totale Information, den totalen Konsum, die totale Zurschaustellung, die totale Mobilität, den totalen Wechsel, die totale Revolution des Kapitals (als Zahl, Bild, Ton, Wort, Ware, Konsum) in der Komplementarität mit der morschen Nation? Wollt ihr den *beiden, komplementären Imperativen* aus Weltmarktidentität (das individuelle Allgemeine; das Bezogensein auf den globalen Markt) und Nationalidentität (die ethnisch-nationale Iden-

titätsbehauptung als morscher Anker) absolut gehorchen? Diese rhetorische Frage braucht heute freilich keine propagandistisch schreiende Person mehr, weil sie *anonym, systemisch, strukturell* ist und von der globalen imperativen Maschine und den schrottreifen Nationalmaschinen selbst gestellt wird: die *zwei Fiktionen* aus Weltmarktidentität (der Monotheismus der Globalität) und Nationalidentität (der Polytheismus der Nationalgötter) in ihrer beider *komplementären Einheit*. – Und in den Euphorien, Ekstasen und Hysterien der enthusiastisch zustimmenden und akklamierenden Masse, im Lobpreis der bestehenden Mächte (Vernunft, Rationalität, Aufklärung, Modernität, Fortschritt, Freiheit, Zivilisation, Demokratie, Toleranz, westliche Werte), verschwinden dann sowohl Frage als auch Antwort.

IV.

Die unterm Befehl stehende Todes-Maschine des planetarischen Demiurgen²¹ (linguistisch-pragmatische, virtuell-reale) ist also in ihrer Funktion eine integrale, so dass sie in ihrer globalen Bewegung auch Mythos, Ontologie und Theologie kennt. Zur logisch-alogischen Verschiebung (Begriff und Bild, Zahl und Musik, Rationalität und Gefühl etc.) innerhalb der immanenten Mediensphäre gesellt sich so eine zweite: die Verschiebung der transzendenten Sphäre (theologisch, vormals die Transzendenz Gottes als absolute Macht) auf die immanente und umgekehrt. Damit bringt die Immanenz des Mediums seine eigene Transzendenz hervor, und zwar noch in Form eines letzten Wunsches oder Erregungsüberschusses, wo der Körper, der Leib oder die Nerven hier etwas zu leisten haben, was einmal Subjekt oder Vernunft vorbehalten war. Es sind diese zwei Verschiebungen – des immanent Logischen (Rationalität, Argument, Zahl, Profitrationales) zum immanent Alogischen (Bild, Musik, Gefühl, Affekt, Emotion, sowie des Immanenten (Atheismus) zum Transzendenten (Theismus) hin –, die heute eine Neubewertung der Medien dringend und notwendig machen; der universalen Codes, der universalen Netzkultur, der subjektiven Knotenpunkte im globalen Datenverkehr. Das heißt, Medien sind nicht bloß futurologisch, erfinderisch, interaktiv, kreativ oder rhizomatisch-abstammungsfrei²² zu denken, sondern vor allem *archäologisch* abzusichern. Eine Archäologie der Medien führt allerdings die Medien nicht bloß auf ihre alte *archē* zurück, die immer zugleich Beginn und Herrschaft bedeutet, vielmehr zeigt sie diese auch, auf einer erhöhten historischen Stufenleiter, in ihrer globalisierten Durchschlagskraft. Insofern hat Kittler²³ recht und unrecht zugleich, wenn er schreibt, der Krieg als Vater aller Dinge (Heraklit) treibe auch in den Medien sein Unwesen. Dieses Wesen und Unwesen ist eben nicht

bloß jenes mathematisch-technische Medienapriori, wie er meint. Sondern die technische Medienmaschine ist selbst eine Form des *Ökonomischen* und *Kulturellen*, die ihrerseits ontologisch, theologisch und mythologisch kontaminiert ist. Die universelle Medienmaschine transformiert nämlich nicht nur alle Kulturgüter sowie die bürgerliche Hochkultur zu Teilen einer weltumspannenden Medienkultur, um dabei zugleich auf eine ursprüngliche Welterschließung zurückzuweisen, in der einmal, in der *archē* (als Anfang und Herrschaft), das imperative Medium (Sprache, Logos, Zahl, Musik, Organe) entsprang und in Gang kam. Vielmehr bedarf die monarchische Welterschließungsmaschine ihrerseits auch des Rahmens der mythischen Polyarchie, damit sie in ihrer universellen Bewegung überhaupt funktionieren kann. Die Unterschiede der Sprachen, der Dialekte, der Lebensweisen, der Charaktere, der Kleidung, der Architektur oder der körperlichen Merkmale, also alles, was einmal den Völkern und Generationen in ihrem begrenzten Rahmen Wahrheit und Lüge bedeutete. All das hat zwar für den mediatisierten Weltmarktmenschen jeden Ausdrucks- und Mitteilungswert verloren, da er all jene Unterschiede nur versammelt, um sie in den Weltmärkten zur Schau zu stellen und zu konsumieren. Aber die monarchische Welterschließungsmaschine bedarf eben nach wie vor der nationalen Regulation – es gibt ja keinen Weltstaat –, damit sie in ihrer globalen Bewegung weiter laufen kann. Und zwar muss dieses nationale Dispositiv (die zweite Fiktion) proportional zur global-beschleunigten, monarchischen Ordnung immer mehr anwachsen, damit sie in der universellen Bewegung den Schein von Stabilität, Heimat und Ordnung erzeugen kann. Das heißt, Welterschließung geschieht durch Sprache: Sprache in ihrer phonetischen, ikonischen, musikalischen, informatischen, kommunikativen, gestischen Funktion. Aber Sprache muss immer zugleich auf ihrer aktuellen, ökonomischen und technologischen Stufenleiter pragmatisch gelesen werden. Und genau hier ist dann die Stelle, wo die alten statischen Kategorien von Sprache (metaphysische, mythische oder dialektische) nicht mehr uneingeschränkt gelten können. Denn die universelle Bewegung der Medienmaschine beschreibt heute weder eine Linie (Geschichte), noch eine Kreisbewegung (Mythos; die ewige Wiederkehr des Gleichen), noch ein anthropologisches, invariantes ›Immerschon‹, noch die statischen Figuren von Metaphysik, Ontologie und Theologie. Sondern eine exponentielle Kurve der universalen Konstruktion und Konsumtion, so dass noch die ontologischen (»Was ist das Sein? Es ist es selbst«; Heidegger) oder negativ-dialektischen und theologisch-messianischen Figuren von einer »Vertiertheit« (Adorno) oder »Verworfung« (Agamben) des Menschen hier nicht mehr gelten können. Eben, weil sie ja immer noch mit einer ontologischen Substanz oder mit einem ›Tier‹ rechnen (der Umschlag von Kultur in Natur,

der Politik in Bios), die aber inzwischen von der entmaterialisierten virtuellen Wesenheit des Mediums außer Kraft gesetzt worden ist: im Phantasmatischen und Pseudokonkreten, Virtuell-Realen, worin Körper und Geist verschwanden. Erst auf dieser historischen, technologischen und ökonomischen Stufe gewinnt das Medium (in seiner imperativen Macht) die Form einer scheinbar unzerstörbaren gespenstischen Präsenz. Eine Macht und Herrschaft, die mit den alten anthropologischen, dialektischen oder ontotheologischen Kategorien nicht mehr messbar ist, weil sie eben unmessbar geworden ist, gegen unendlich geht und sich dabei mit dem Absoluten identifiziert. Genau diese unendliche Annäherung ans Absolute, bei der der planetarische Demiurg in seinem monarchischen und polyarchischen Prinzip aktivistisch verschwindet, weist dann wieder auf den archäologischen Anfang der Medien zurück, ohne dabei auf ein anthropologisches, dialektisches, metaphysisches oder theologisches Immerschon zu rekurrieren.

Erst diese archäologische Absicherung der Medien würde uns also erlauben, das Medium einerseits von seiner Inbeschlagnahme durchs universale Medienintegral (als Sein und Sollen) zu befreien, andererseits aber das heute *universell nutzlose* Medium (sein Nutzen ist eben das anwachsende, virtuell-reale Nutzlose) paradox wieder *nützlich* zu machen. Das heißt dann aber: Es gilt die überflüssige Produktion nutzloser Müllberge, die medialen Wüsten, die anwachsenden Informations-, Kommunikations- und Daten-Deponien der globalen Netzkultur im Widerstand praktisch wie theoretisch zu verringern – eine theologische Askese, die später die abstrakte Kunst, die atonale Musik oder das Bauhaus profan-ästhetisch übernahmen, um gegen die Entsinnlichung der Sinne zu protestieren, und die heute wieder von Harald Welzer, in seinem »Transformationsdesign«, ökologisch neu gelesen wird (dabei aber auch eine Schlagsseite zeigt, denn was wir zuletzt, im Sinne eines wahrhaft Neuen, zu transformieren hätten – nicht nur das, was in der westlichen Welt *schon da* ist – sind eben die alten Müllberge und Datendeponien selber, die auch im Menschen und in der Menschheit selbst liegen). In ihrer Verrohung, Verwilderung und Bestialisierung – in Wirklichkeit sind auch diese naturalisierten Begriffe überholt – zur Sprache bringen. Schließlich alle Medien im Widerstand in sich selbst umkehren und so einen neuen Gebrauch ermöglichen, ohne sie erneut durch Arbeit, Tätigkeit, Aktion oder Humanismus (ein idealistisches Konstrukt, das in seiner indikativen Maschine die Herrschaft und Macht des Imperativs leugnet) zu beschlagnahmen. Akustisch bedeutet dies nichts anderes, als den Lärm der universalen und nationalen Medienmaschinen durch einen anderen, widerständigen Klang zum Verstummen bringen, oder visuell, wie der Journalist oben formuliert, den Blick in die »Kloake menschlicher Abgründe« richten, die immer schon auch die eigenen sind. Dies bedeutet aber auch,

den historisch produzierten Abraum und »Abfall« (vormals eine theologische Kategorie, die einmal die alles durchdringende Kälte der Welt tilgen wollte, und die inzwischen in den Bereich der Ökologie verschoben wurde) aufheben und abschaffen. Damit zielt alle *Medienkompetenz* – sofern sie wirklich eine ist und nicht bloß mit der ständigen Produktion überflüssiger Datendeponien beschäftigt ist – nicht auf den *unmöglichen Gebrauch der Medien* (der Sprache, Bilder oder Töne im Sensations-, Aufmerksamkeits-, Ausstellungs- und Kommunikationsdispositiv) hin. Sondern auf die *Abschaffung ihres versagenden, vernichtenden, verschuldenden, gespenstischen oder hysterisierenden Prinzips*, das heute als anonyme Übermacht eines verabsolutierenden Mediums auftritt.

V.

Es gilt also diesem neuen ontologischen Imperativ des Sollens in den medialen Sphären und Formen nachzugehen, um ihn durch »Sprache«, durch einen anderen Gebrauch des Mediums, paradigmatisch außer Kraft zu setzen und so den allgemeinen »Wunsch nach Atonalität« wieder zu »tonalisieren« (Badiou). Dabei geht es nicht darum, das *Medium* auf seinen ontotheologischen, unverständlichen Anfang zurückzuführen (was einmal die Theologie als für die Vernunft unverständlich erklärte sollte nämlich später von der dekonstruktiven, kryptotheologischen Vernunft als ihre eigene Voraussetzung anerkannt werden). Sondern die unverständliche Medienmaschine (die öffentliche Macht des Medialen als Werden, Sein und kryptoimperatives Sollen) in ihrem Lärm, in ihrer Eschatologie und Teleologie (eine globale und nationale Medienmaschine, die auf ihr eigenes Ende zurast) wieder »verständlich«, »wahrnehmbar« und »spürbar« zu machen. Konkret heißt dies: Gegen diese unterm Befehl stehenden Empörungs-, Enthemmungs-, Sucht-, und Hassmaschinen Widerstand leisten und Abstinenz üben. Oder, bei diesem grausamen Spiel Zug um Zug die Regeln verändern, zuletzt die Medien aus ihrem gespenstischen Zustand paradigmatisch befreien, um die so *gereinigten* Medien (nicht die ontologisch reinen) mit der unkorruptibaren *Idee* der Menschheit (die heute im ontotheologischen Kapital- und mythischen Nationalbegriff verschwand) wieder in eine neue Beziehung zu setzen. Deswegen lauten hier die Fragen: Gibt es ein *Medium*, das sich dieser medialen Verrohung, Verwilderung und Bestialisierung widersetzt und das dann kein Meta-Medium (metaphysisches, ontologisches, theologisches) mehr ist, aber auch nicht erneut in ein Nichtmediales (Unaussprechliches) versinkt? Ist ein *Medium* denkbar, das alle Medien (auch der Mensch ist ja selber ein Medium; alle seine Organe sind ja nichts anderes als Medien) auf ein Nichtmediales, »Anteilloses« (Rancière), Neues, Fremdes

und Anderes neu ausrichtet, ohne dieses Andere als *Idee* (worauf alle Medien hinzielen) wieder medial zu beschlagnahmen? Gibt es ein *Medium*, das nicht bloß das Werk des planetarischen Umwelt-Schöpfers betreibt, vielmehr das Werk der schlechten Veränderung (die globale Netzkultur in ihrer universellen Verstrickung) *selbst verändert* und *aufhebt*, um so den *Anspruch* von Kultur und Humanität (als zweite und erste Natur) jenseits des universellen und nationalen Abschottungsimperativs paradigmatisch zu erfüllen? Auf all diese Fragen hätten wir heute jedenfalls eine Antwort zu geben, wenn wir uns nicht von den Hysterien, Affekten, Shitstorms oder den Verwilderungen der Medien infizieren lassen wollen. Allerdings können diese Antworten nicht mehr der Illusion erliegen, wir könnten wieder zur guten alten argumentativen Auseinandersetzung (Argument, Rationalität, Wissenschaft, Vernunft, Wahrheit) zurückkehren und die imperativen Maschinen aus den indikativen einfach ausblenden: »Denn die Frage lautet nicht: wie kann man dem Befehl entgehen, sondern wie kann man dem Todesurteil entgehen, das er beinhaltet? [...] Wie kann man die revolutionäre Potentialität eines Befehls [...] freisetzen? [...] Ein Befehl löst wiederum einen Befehl aus. Beim Befehl muß das Leben auf die Antwort des Todes antworten, und zwar nicht mehr indem es flüchtet, sondern indem es bewirkt, daß die Flucht agiert und schöpferisch wird.«²⁴

Diese revolutionäre Potentialität des Befehls, die Deleuze hier gegen das alte Subjekt in Aktion setzt, ist aber auch ihrerseits von der imperativen Maschine kontaminiert. Denn das »Todesurteil«, das der »Befehl beinhaltet«, ist nicht nur das, was von einem alten Subjekt (Information, Kommunikation, instrumentelle Vernunft, hieratischer, unbeweglicher Machthaber) gefällt wird. Sondern es steckt auch im dynamischen Prozess der Subjektivierung selber – insofern ist Deleuzes kreatives Modell nicht anarchisch, wie er meint, sondern immer noch archisch konstruiert. Auch Deleuze – trotz seines scharfen Blicks für die Konstanten, Hierarchien, Eingrenzungen, Konturen und »Entwandlungen« – bemerkt somit nicht, dass gerade das rhizomatisch verzweigte Global-Kollektiv (der weltweit agierende, virtuelle Gesamtakteur in seinen energetischen, biologischen, informativen oder ästhetischen Intensitäten) seinerseits unter den Imperativen der Macht steht. Nein, »der Meister der Verwandlung steht« nicht »dem unbeugsamen hieratischen König gegenüber«.²⁵ Vielmehr führt er in seinen Aktionen (die Aktionen von Theorie und Praxis) immer noch die Befehle des Königs (die Monarchie des ökonomisch-theologischen Dispositivs) sowie der Könige (die mythische Polyarchie der Nationalgötter) aus – solange er nicht gegen diese imperativen Mächte wirklich schöpferisch angeht, indem er nämlich im echten Widerstand diese pseudokreativen, neosakralisierten und neoheidnischen Maschinen deaktiviert. Eine *Phänomenologie der Medien* hätte

jedenfalls – soweit hat Deleuze richtig gesehen – nicht bloß den ›sachfassen-
den und mitteilenden‹ Aspekt des ›Logos‹ (der *logos apophantikos* des Aristoteles) im Phänomen ›Medien‹ zu berücksichtigen, sondern auch das, was darin *nicht mitgeteilt* wird, aber als Macht und Herrschaft *ausdruckslos* bleibt. Dies ist aber das universelle Medienintegral (als Logos, Bild, Zahl, Musik, Gefühl, Wunsch, Macht etc.) in seiner Ontologie des *Seins* (*einai*) und *Sollens* (*estē*). Die paradoxe Aufgabe besteht dann darin, alle *verabsolutierende* und *imperative* Macht der Medien, ihre ontisch-ontologische, menschlich-göttliche und mythische *Voraussetzung* zu eliminieren. Eine gegenimperative, anarchische Kraft der Medien (*ānarchon*: etwas, was jenseits der *archē*, von Macht und Herrschaft liegt), die die *Idee* der »Menschheit«²⁶ (die nicht nur die Beziehung ›Mensch-Technik‹, sondern auch die von ›Mensch-Tier‹ kennt) und eines Menschseins im Widerstand ›aufklärerisch‹ bewahrt. Gewiss, die Menschen, deren leibliches, geistiges und psychisches Ich heute durch die neuen Medien entmündigt wird, haben ihre »Mündigkeit« (Kant) erst mit Hilfe der Medien (zunächst die von Sternenkunde, Alphabet, Geometrie, Arithmetik, Rechenkunst, Musik oder Logos) errungen. Ebenso sind dann Humanismus, Aufklärung und Modernität erst durch Technik und Medien (Buchdruck, entsprechende Lese- und Textverarbeitungstechniken, Manufaktur, Industrialisierung) in die Welt gekommen. Aber hinter der Bühne dieser rationalistischen, ökonomischen, technischen und affektiven Medienmaschine (in ihrer indikativen Ontologie) hatte sich eben auch jene andere Medienmaschine des ontologischen Imperativs versteckt, die heute den Schleier der indikativ-ontologischen Medienmaschine herunterreißt, um in ihrer ganzen globalen und nationalen Pracht zu erscheinen – insofern kann unsere Zeit auch ›positiv‹ gesehen werden, da jene alten Utopien nun wirklich handgreiflich geworden sind, aber auch von den Hysterie-, Enthemmungs- und Hassmaschinen blockiert werden; die Welt treibt jedenfalls zu diesen Extremen hin. Deswegen meint hier eine Archäologie der Medien nicht nur ihre kryptoimperative ontologische Herrschaftsgeschichte, sondern auch ihre *anarchische Gegengeschichte*, die Resistenz, den wirklichen Widerstand und die Solidarität *in* und *außerhalb* der Dynamik und Potenz der Medien. Das Geheimnis des Mediums besteht dann darin, sein verabsolutierendes *Dazwischen aus der Mitte* ›dialektisch‹ zu *entfernen und so aufzuheben*.

Medien in ihrer ganzen, menschlich-göttlichen Durchschlagskraft verstehen heißt daher, jene vormals euphorische Netzkultur in ihrer ganzen Herrlichkeit (in ihren subjektiv und kreativ besetzten Knotenpunkten) kritisch zu reflektieren, sie brechen, in den subjektiv-agierenden Netzknotenpunkten (in den progressiven und regressiven Energien) zugleich die Desubjektivierungsprozesse (das Kommunikationsdispositiv, das Kreativitätsdispositiv) erkennen und darin

wahrnehmen und spüren lernen. Denn das Mittel (Medium) gewinnt heute dort seine volle Macht und Gewalt übers Leben, wo es seine *Mittlerfunktion verliert*, um auf der progressiven Hyperbel der Konstruktion und Konsumtion einerseits sich zu inszenieren, zu zelebrieren und zu glorifizieren, andererseits aber seinen universellen und nationalen Agenten zu hysterisieren: das globale Zählen als globale Erzählung; die Kommunikation (vermittelt-mediale oder unmittelbar-physische) als Faszination (Akklamation, Spektakel, Doxa); das Zeichen als Totalität; die Ware als Marke, das Kapital als mediale Form; der Tausch- und Gebrauchswert als Ausstellungswert; das Nützliche als Nutzloses; das Erwachen als Traum; das feste Objekt als ein flüchtiges Gespenst; das Materielle als immaterielles Wesen und virtuelles Gespenst; das Logische als Alogisches. Das heißt, das Medium in seiner *Mittlerfunktion* berauscht sich an sich selbst, was immer zugleich den Rausch, den Traum, den Wunsch und die Imagination des rhizomatisch verzweigten Global-Kollektivs bedeutet. Das private und öffentliche Medium wird also immer zugleich von seiner Selbstfaszination begleitet. In seiner ontologischen Selbstfaszination hat das Medium seine historische Beweglichkeit, Metaphorik, Spur und Signatur verloren und ist damit phantasmatisch, sinnlich verklärt, selbst zur Sache geworden – wie heute in der unbeweglichen Ontologie der ›westlichen Werte‹, Menschenrechte, Demokratie, Freiheit, Toleranz, im freien Weltmarkt, im Kultus der Arbeit, der Leistung, Akkumulation und Ausstellungen. Ein im Verborgenen wirkendes Prinzip als *Voraussetzung* der öffentlichen Doxa, das dann in seiner »Aufhebung«²⁷ *aus seiner Mitte paradox hervorkommt*, in die Öffentlichkeit auftritt und zugleich *aus der Mitte als »Stachel«*²⁸ *entfernt wird*, damit es als heilendes Mittel (die Doppelfunktion des *pharmakon*) in den Dienst einer wahrhaft menschlichen Gemeinschaft eintreten kann. Medien – sofern sie nicht das Geschäft des Imperativs betreiben – halten jedenfalls die Hysterie-, Enthemmungs-, Rache- und Hassmaschinen an, um ihren Lärm zu verbrauchen. Denn während man im neuen Gebrauch der Medien spricht oder hört, arbeiten jene verwilderten (nicht bloß einschläfernden) Affektabfuhr- und Shitstormmaschinen nicht mehr – daher trifft die Formulierung von Habermas das Medienphänomen nicht ganz: »Zur postdemokratischen Einschläferung der Öffentlichkeit trägt auch der Gestaltwandel der Presse zu einem betreuenden Journalismus bei, der sich Arm in Arm mit der politischen Klasse um das Wohlbefinden von Kunden kümmert.«²⁹ Sie werden auf ihren Nullpunkt getrieben, um so Platz für jenen anderen, wahrhaft dialogischen und humanen Gebrauch der Medien zu schaffen. Solche Medien kündigen ihren Dienst an den alten imperativen Medienmaschinen auf, um im Gegenimperativ – insofern ist ein Moment des Imperativs nicht zu leugnen, da ja jeder *Widerstand* im Horizont der Macht

sich bewegt, auch wenn er sie zuletzt außer Kraft setzt – zuletzt ohne Herrschaft (*anarchisch*, ohne *archē*, als Anfang und Herrschaft zugleich) das Band, das uns als Gemeinschaft verknüpft, neu zu knüpfen; ein *Gemeinsames*, das heute freilich in den universellen Netzwerken korrodiert und in der globalen und nationalen Kommunikation (unmittelbar-physisch wie medial-vermittelt) ausgebeutet wird. Diesen universellen Übergriff des Mediums im hyperrealen und hyperkulturellen Hier- und Überallsein heute zu lesen, darin zugleich die Archäologie der Medien zu entziffern, die *archē* der Medien (die historisch-gesellschaftliche Epochentotalität als ein zugleich kommunikativ-ontologisches und nationales Dispositiv) außer Kraft zu setzen, die dekontaminierten Medien schließlich auf das neue, andere Gravitationsfeld der *unausdenklichen, unkonstruierbaren Idee der Menschheit* umzulenken, um anschließend dieser Idee zu dienen, wäre dann die politische Aufgabe, die eine medial sensibilisierte (nicht medial hysterisierte) Menschheit noch zu vollbringen hätte.

Anmerkungen

- 1 Ich verstehe hier Sprache im Sinne eines kollektiven Gefüges und eines pragmatischen Gebrauchs. Eine semiotisch-pragmatische, logisch-rationale und poetisch-ästhetische Maschine, die alle Medien (Wort, Schrift, Bild, Ton, Ding, Körper etc.) in ihrer Aktion miteinander verwebt: »Solange die Linguistik sich an phonologische oder syntaktische Konstanten hält, bezieht sie die Aussage auf einen Signifikanten und die Äußerung auf ein Subjekt; daher verfehlt sie das Gefüge, sie führt die Umstände auf ein Außen zurück, betrachtet die Sprache als in sich geschlossen und macht aus der Pragmatik einen Rest.« »Eine Lehrerin, die einen Schüler abfragt, informiert sich nicht; ebensowenig informiert sie sich, wenn sie eine Grammatik- oder Rechen-Regel lehrt. Sie unterweist, sie gibt Anordnungen, sie kommandiert. [...] Spengler notiert, daß die Grundformen des Sprechens weder die Aussage eines Urteils noch der Ausdruck eines Gefühls sind, sondern der Befehl, der Ausdruck des Gehorsams, die Feststellung, die Frage, die Bejahung, die Verneinung«, also kurze Sätze, die das Leben bestimmen [...] Sprache ist nicht das Leben, sie gibt dem Leben Befehle«. (Gilles Deleuze, *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie*, übers. von Gabriele Ricke und Ronald Voullié, Berlin 2005, 116 und 106 f.).
- 2 Georg Diez, in: <http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/varoufakis-jauch-bild-euro-grexit-debatte-in-deutschland-a-1024604.html> [letzter Zugriff 20.03.2015].
- 3 Max Horkheimer, *Kritische Theorie gestern und heute* (1970), in: ders., *Gesellschaft im Übergang*, Frankfurt/Main 1981, 168–174.
- 4 Giorgio Agamben, *Profanierungen*, übers. von Marianne Schneider, Frankfurt/Main 2005, 86.
- 5 Agamben, *Herrschaft und Herrlichkeit. Zur theologischen Genealogie von Ökonomie und Regierung*, übers. von Andreas Hiepko, Berlin 2010, 12.
- 6 Die Auseinandersetzung zwischen Monotheismus und Polytheismus war in den 1970er Jahren ein zentraler Kampfplatz, an dem politische Polytheologen (Schmitt, Voegelin, R. Altmann) und politische Monotheologen (Blumenberg, Marquard) aufeinander trafen. Während die einen auf den politischen Monotheismus setz-

ten, leiteten die anderen die »Wende zum polytheistischen Mythos« (Blumenberg, Marquard) ein. »Polymythie«, so die Kurzformel von Marquard, »ist bekömmlich, Monomythie ist schlimm.« (Odo Marquard, »Aufgeklärter Polytheismus – auch eine politische Theologie?«, in: Jacob Taubes (Hg.), *Der Fürst dieser Welt. Carl Schmitt und die Folgen*, München 1983, 82) Hier bleibt die Komplementarität der beiden Phänomene noch verdeckt.

- 7 Demgegenüber heißt es bei Derrida: »Wie würden unsere großen Medienmaschinen im Jahr 1989 sich einem Rimbaud oder Lautréamont, einem Nietzsche oder Proust, einem Kafka oder Joyce gegenüber verhalten? Könnten sie überhaupt etwas mit ihnen anfangen?« (Jacques Derrida, *Das andere Kap. Die vertagte Demokratie. Zwei Essays zu Europa*, übers. von Alexander García Düttmann, Frankfurt/Main 1992, 94) Die Frage hat sich heute erübrigt, weil die ontologische Medienmaschine (Sein, Ist, Werden) inzwischen auch ihren zweiten, imperativen Pol (Sollen) global (das ökonomisch-theologische Dispositiv) wie national (kollektive Identitätsbehauptung) offenbart hat. Derrida selber behält aber noch ein Moment des Imperativs bei – und bleibt damit zuletzt archisch –, der lautet: »Interpretiere!«, »Dekonstruiere!«.
- 8 Auf diese falsche Tradition hat einmal Benjamin hingewiesen: »Wovor kann aber etwas Gewesenes gerettet werden? Nicht sowohl vor dem Verruf und der Mißachtung, in die es geraten ist, als vor einer bestimmten Art seiner Überlieferung. Die Art, in der es als »Erbe« gewürdigt wird, ist unheilvoller als seine Verschollenheit es sein könnte.« (Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Frankfurt/Main 1991, Bd. I. 3, 1242) Dass sich die »schrecklichen Kinder der Neuzeit« (Peter Sloterdijk) von ihren Vätern lossagen, mit kreativen Errungenschaften auftrumpfen und als Nachfahren keinen Respekt mehr kennen, da sie rücksichtslos nur ihr eigenes Wohl verfolgen, ist schlicht und einfach unwahr; sie haben leider viel zu viel Respekt vor der imperativen Ontologie der »westlichen Werte«: freier Markt, Demokratie, Freiheit, Menschenrechte, Toleranz etc. sowie vor den neomythischen Mächten (eigene Nation, Ethnie, Kultur, Heimat etc.), die sie metaphysisch verewigen und verherrlichen. Zu Recht forderte daher einmal Žižek eine »Intoleranz« gegen diese Art von Toleranz.
- 9 So wird heute versucht, jene Interaktivität wieder rückgängig zu machen: »Die größte Gefahr für die Debattenkultur im Lande geht dieser Sichtweise folgend nicht mehr von »den Mächtigen« aus, sondern von sogenannten »Trollen«. Dementsprechend unflätig kann da schon einmal die Wortwahl werden, wenn Medienvertreter in Rage und ins Plaudern geraten. Dies gilt zumindest für den Chefredakteur der Wochenzeitung *Die Zeit*, Giovanni di Lorenzo. Seiner Ansicht nach stellt das Feedback der Leser nicht nur eine Zumutung für jeden Journalisten, sondern mittlerweile sogar eine Gefahr für die Zukunft des Journalismus insgesamt dar. Ein Blick in die Kommentarspalten gleiche zuweilen, wie er jüngst in einer Podiumsdiskussion der Münchner Universitätsgesellschaft sagte, »dem Blick in die Kloake menschlicher Abgründe«. Wenn sogar als »liberal« geltende Journalisten wie di Lorenzo einen Maulkorb für Otto Normalleser sowie das alleinige Recht fordern, darüber entscheiden zu dürfen, wer wie kritisiert oder beleidigt werden darf, dann fragt man sich, wie aus dieser Richtung ein wirkungsvoller Einsatz für die Verteidigung der Meinungsfreiheit erwartet werden kann. (Matthias Heitmann, »Von Charlie Hebdo bis Giovanni di Lorenzo: Vom Aufstieg der Selbstmit-Leid-Medien«, in: www.achgut.com/dadgd/index.php/dadgd/article/von_charlie_hebdo_bis_giovanni_di_lorenzo_vom_aufstieg_der_selbstmit_leid_m letzter Zugriff 16.03.2015) Der »Blick in die Kloake menschlicher Abgründe« ist aber zugleich der »Blick in die eigene Kloake«, von der der aufgeklärte Journalist offenbar nichts mehr wissen will. »Mächtige« und

- »Trolle: bilden dann nicht die zwei, sondern nur die eine Figur (die Einheit aus neoliberaler Weltmarktidentität und Nationalidentität), die die Sprache für ihre unheilvollen Zwecke konfisziert hat.
- 10 »Staaten können zwar rechtlich geregelte Zonen darin einrichten und versuchen, die Verbreitung von Pornographie und Gewaltdarstellung, die Organisation krimineller Vereinigungen und das Herunterladen von Daten mit Eigentumstiteln partiell einzudämmen. Als Ganzes läßt sich das Internet nicht mehr in den Griff bekommen.« (Christoph Türece, *Vom Kainszeichen zum genetischen Code. Kritische Theorie der Schrift*, München 2005, 170) Doch, hier waltet noch eine unkritische, romantische Naivität, die spätestens seit den Snowden-Enthüllungen oder dem Ausgriff des Google-Imperiums aufs ganze Leben diese unkritische Naivität eines Besseren belehrt hat. Diese mediale Gleichschaltung wird dann kaum besser, wenn man sie ins Medium »Geld« transportiert: Seit der Urzahlung »hat alle Zahlung einen utopischen Überschuss. Wer immer Geld begehrt, begehrt etwas anderes als Geld: Trost, Genugtuung, Geborgenheit, Genuß, Potenz.« (Christoph Türece, *Mehr! Philosophie des Geldes*, München 2015, 467) Was diese Mythologie des Geldes (»Es war einmal die Urzahlung«) hier unterschlägt ist der Imperativ (Sollen), der gerade im dialektischen Begehungsüberschuss sich versteckt: »Begehre!«, »Genieße!«, »Finde in deiner Potenz unerfüllter und unerfüllbarer Phantasien Geborgenheit und Trost!« Das normalisierende Medienintegral bildet eben in seiner Taktung die absolute Immanenz, so dass alles, was sich von diesem unterscheiden will, in dieses zurückfällt. Denn Kritik am Medium kann nur im Medium selbst stattfinden. Auch sie stellt Bewegungen im Kapital dar, die sich in anti-neoliberalistische Gegenaktionen fortsetzt, um weitere Kapital-Bewegungen zu erzeugen. Zu Recht stellt daher ein Rezensent fest: »Was er (Türece) schließlich bietet, ist ein etwas vage gehaltenes Set der ohnedies bekannten und üblichen Maßnahmen, die den Raubtierkapitalismus ein bisschen dämpfen sollen, vom Schuldenschnitt, bis zur globalen Finanz- und Transaktionssteuer. Er erweist sich zu guter Letzt [...] dann doch als Keynesianer.« (Burkhard Müller, *Süddeutsche Zeitung*, Besprechung vom 03.03.2015).
- 11 In *Über die Seele* schreibt Aristoteles: »Da die Seele auch bewegendes und erkennendes Vermögen zu sein schien, kombinierten somit einige Denker ihre Ansicht aus den zwei anderen und sagten, die Seele sei »eine sich selbst bewegende Zahl.« (Aristoteles, *Über die Seele*, in: ders., *Philosophische Schriften in sechs Bänden*, übers. von Willy Theiler und bearbeitet von Horst Seidl, Hamburg 1995, Bd. 6, 404 b) Für die globalisierte Moderne übersetzt und medienarchäologisch gelesen heißt dies: Die universellen digitalen Codes machen nicht nur alle Psyche gleichermaßen zugänglich und transformieren sie so, kosmopolitisch, zu einem Teil des weltumspannenden Datenverkehrs. Vielmehr erscheint nun auch umgekehrt das Auftauchen der universellen digitalen Codierung eine ursprüngliche Welterschließung zu sein, wo einmal Seele als »eine sich selbst bewegende Zahl« erschien. Insofern wird das »Rad der Medientechnologie« doch zurückgedreht: Das »Rad der Medientechnologie [...] lässt sich nicht zurückdrehen und die Seele, das Imaginäre aller klassisch-romantischen Lyrik, nicht zurückbringen.« (Friedrich Kittler, *Grammophon - Film - Typewriter*, Berlin 1986, 129) Das heißt, die Bewegung der Psyche ist informatisch und mathematisch gedacht. Während die Zahl, als eine zugleich »beseelte«, in ihrer universellen Bewegung (*energein*: Im Akt-Sein) eine psychopolitische Kontrolle und Macht ausübt. Und zwar deswegen, weil diese *dynamis* (Möglichkeit), wie Aristoteles an anderer Stelle bemerkt, die *adynamia* (Impotenz), die *dynamis me einai* (Potenz nicht zu sein) nicht kennt.

- 12 Einmal hieß der Orakelspruch im Apollotempel zu Delphi: »Erkenne dich selbst!« (*gnothi seauton*) oder »Sorge um sich« (*epimeleia heautou*). Später sollte dies rationalisiert und in »Ich denke, also bin ich« (Descartes) neuzeitlich übersetzt werden, was vielleicht mit Foucault eher auf die erste Formulierung, also auf das Erkennen zutrifft. Heute hingegen wurde dies auch noch in den Willen, in die Affekte verlegt und heißt: »Ich inszeniere oder optimiere mich, also bin ich. Diese individuellen und neurophysiologischen Affekte sind aber ihrerseits objektiv bedingt. Das heißt, der Konkurrent, der Konsument, der Selbstoptimierer, der Zurschausteller, der Bildsüchtige oder das hysterisierte Subjekt (nicht das sensibilisierte) sind ihrerseits fremd bestimmt, so dass das eigene Bedürfnis das Bezogensein auf den globalen Markt meint: der »Kampf sichtbar zu bleiben« (Luhmann), der Kampf um Aufmerksamkeit. Insofern gelte es das (ökonomisierte, affektierte, narzisstische) Subjekt, die logisch-alogische Individualmaschine als ganze zu deaktivieren, sie außer Kraft zu setzen: »Erkenne dich selbst, bedeutet nicht: Beobachte dich. [...] Es bedeutet: Mach dich zum Herrn deiner Handlungen. Nun bist du es aber schon, bist Herr deiner Handlungen. Das Wort bedeutet also: Verkenne dich! Zerstöre dich! Also etwas Böses – und nur wenn man sich sehr tief hinabbeugt, hört man auch sein Gutes, welches lautet: ›Um dich zu dem zu machen, der du bist.« (Franz Kafka, *Das Schweigen der Sirenen*, in: ders., *Gesammelte Werke*, hg. von Max Brod, Frankfurt/Main 1994, 59) Und für unsere Zeit übersetzt heißt dies: Bringe deine bestialisierenden Affekte, deine Bildersucht, deinen Körper als hysterisches Affektmedium zum Stillstand, also ›Zerstöre deine zerstörerischen, verwilderten Affekte, wenn du in der mediatisierten Welt noch sensibel, emanzipatorisch, solidarisch oder human sein willst! Der Imperativ ›Zerstöre dich!‹ wird also auf die Negativität (Zerstörung, Verwilderung, Bestialisierung) selbst angewandt, um sie außer Kraft zu setzen und so einen neuen, freien, anarchischen Gebrauch von den Medien (Wort, Bild, Ton, Affekt) zu machen.
- 13 »In der totalen Hereinziehung der Kulturprodukte in die Warensphäre verzichtet das Radio überhaupt darauf, seine Kulturprodukte selber als Waren an den Mann zu bringen. Es erhebt in Amerika keine Gebühren vom Publikum. Dadurch gewinnt es die trügerische Form desinteressierter, überparteilicher Autorität, die für den Faschismus wie gegossen ist. Dort wird das Radio zum universalen Maul des Führers.« (Theodor W. Adorno, Max Horkheimer, *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, Frankfurt/M. 1995, 168) Was Adorno und Horkheimer hier beschreiben ist im Grunde diese zweite ökonomisch-theologische, kommunikativ-ontologische Maschine in ihrem Imperativ, die dann mit den nationalen Medienmaschinen in der Globalisierung eine komplementäre Einheit aus Monarchie und Polyarchie bilden sollte.
- 14 »Es ist also kein Zufall, daß die Sphäre des Rechts und die des performativen Sprechakts von jeher eng miteinander verbunden und daß in den Handlungen des Herrschers Gesten und Worte unmittelbar wirksam werden.« (Giorgio Agamben, *Herrschaft und Herrlichkeit. Zur theologischen Genealogie von Ökonomie und Regierung*, übers. von Andreas Hiepko, Berlin 2010, 218) Insofern könnte man sagen, dass in der performativen Äußerung nicht nur der Indikativ am Werk ist (ich wünsche, ich will, ich träume), sondern auch das Gesetz des Imperativs: ›Wünsche!‹, ›Träume!‹, ›Wolle!‹. Im subjektiven Wunsch werde ich zugleich gewünscht, gewollt und geträumt, so dass im performativen Sprechakt ›ich schwöre‹ ein ontologischer Imperativ anwesend ist, der stetig befiehlt: ›Schwöre!‹.
- 15 Alain Badiou, *Das Abenteuer der französischen Philosophie seit den 1960ern*, übers. von Paul Maercker, Wien 2015, 142.

- 16 Jürgen Habermas, in: <http://www.sueddeutsche.de/wirtschaft/europa-sand-im-getriebe-1.2532119-3>. Iltzter Zugriff 22.06.2015].
- 17 <https://www.freitag.de/autoren/jan-pfaff/brutal-gestreichelt> Iltzter Zugriff 21.07.2015]. So sehr nun die Aufnahme von Flüchtlingen und Vertriebenen zu begrüßen ist, so sehr ist davor zu warnen, in ihnen den Anteil zu sehen, der sich – sofern sie sich in die nationale Identität überhaupt integrieren lassen wollen – in die jeweilige nationale Identität harmonisch integrieren lässt. So waren einmal auch viele Juden zur Integration und Assimilation bereit, nicht aber die jeweilige Gesellschaft, die sie dazu einlud. Ebenso werden die Flüchtlinge von heute eine ähnliche Erfahrung machen, wie einmal der »Mann vom Lande« in Kafkas *Prozess* mit dem Türhüter am Eingang zum Gesetz gemacht hat. Der Türhüter hält dort den Eingang extra für diesen Mann offen, aber er lässt ihn nicht hinein und macht ihn schließlich dafür verantwortlich, nicht eingetreten zu sein. So auch die Flüchtlinge und Asylanten von heute. Sie sollen sich integrieren und assimilieren, werden aber von der Reaktivität einer ethnischen und nationalistischen Identitätsbehauptung immer draußen gehalten, auch von Intellektuellen: »Die Panik und der Wahn regieren, auch bei Leuten, die viel von Vernunft reden und damit ihr Geld verdienen, als philosophierende Bestsellerautoren zum Beispiel wie Rüdiger Safranski« (Georg Diez, *Panik essen Politiker auf*, in: *Spiegel online*, <http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/fluechtlinge-georg-diez-ueber-das-stammtischgerede-der-politiker-a-1056044.html> Iltzter Zugriff 04.10.2015]), oder von Schriftstellern wie Botho Strauß, der freilich alle »Entwurzelten« im Namen der »Wurzel« angreift. Nein, die »Gehorsamen« (Strauß) sind nicht bloß die »Fremden« des Islams, sondern ebenso die Anhänger des ethnisch-nationalistischen Imperativs, die mit den Anhängern der kapitalistischen Religion eine Korrelation bilden. Denn der archaische und völkische Irrationalismus ist das Produkt der modernen Rationalität selber.
- 18 So schrieb einmal Habermas: »Wenn unter den Jüngeren die nationalen Symbole ihre Prägekraft verloren haben [...], wenn nationaler Stolz und kollektives Selbstwertgefühl durch den Filter universalistischer Wertorientierungen hindurchgetrieben werden – in dem Maße, wie das wirklich zutrifft, mehren sich die Anzeichen für die Ausbildung einer postkonventionellen Identität.« (Jürgen Habermas, *Eine Art Schadensabwicklung. Die apologetischen Tendenzen in der deutschen Zeitgeschichtsschreibung*, in: *Historiker-Streit*, München 1991, 75) Diese »postkonventionelle Identität« sollte in Wirklichkeit eine des Weltmarkts und der Weltmarken sein, die heute als Orientierungs- und Identitätsstifter fungieren, während die nationalen Symbole immer stärker wurden, weil die Heimatlosigkeit (die mobile neoliberale Welt) durch die Heimat der Nationalgötter stabilisiert und umrahmt werden muss.
- 19 »Der Typus des kapitalistischen religiösen Denkens findet sich großartig in der Philosophie Nietzsches ausgesprochen. [...] Der Übermensch ist der ohne Umkehr angelangte, der durch den Himmel durchwachsene, historische Mensch. Diese Sprengung des Himmels durch gesteigerte Menschhaftigkeit [...] hat Nietzsche präjudiziert. Und ähnlich Marx: der nicht umkehrende Kapitalismus wird mit Zins und Zinseszins, als welche Funktion der *Schuld* [...] sind, Sozialismus.« Auch die »Freudsche Theorie gehört zur Priesterherrschaft von diesem Kult. Sie ist ganz kapitalistisch gedacht. Das Verdrängte [...] ist das Kapital, welches die Hölle des Unbewußten verzinst.« (Walter Benjamin, *Kapitalismus als Religion*, in: *Gesammelte Schriften*, hg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt/Main 1991, Bd. 6, 100 ff).
- 20 Vilém Flusser, *Streuen*, in: Silvia Wegnermaier, Nils Rötter (Hg.), *absolute*, Freiburg 2009, 159.

- 21 »Tod, tot, das ist das einzige Urteil, und das macht aus der Verurteilung ein System. Ein Urteil. *Aber der Befehl ist auch etwas anderes*, das untrennbar damit verbunden ist, nämlich so etwas wie ein Alarmruf oder eine Fluchtmeldung.« (Gilles Deleuze, *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie*, übers. von Gabriele Rieke und Ronald Voullié, Berlin 2005, 149) Was aber, wenn auch der Alarmruf oder die Fluchtmeldung Teil der ganzen, virtuell-realen Maschine (die unauflösbare Einheit des einzigartigen Abstrakten und des kollektiven Konkreten) sind, so dass die abstrakten Maschinen und die Äußerungsgefüge unter dem Imperativ stehen? Auch der Tod muss also nicht unbedingt die Form eines unbeweglichen hieratischen Königs haben.
- 22 Anthropologisch naiv heißt es dagegen: »Niemand hat eine Vorstellung davon, wie kontrollierte Bewegungen bei größeren zivilisatorischen Einheiten auszusehen hätten. Können die beschleunigten, energetisierten und vernetzten Komplexe sich überhaupt anders verhalten als im Sturz nach vorn bewegen? [...] Ja, wer behauptet noch, auf unserem Schiff gebe es eine Kommandobrücke?« (Peter Sloderdijk, *Die schrecklichen Kinder der Neuzeit*, Berlin 2014, 487) Ganz einfach: die beiden Imperative aus Kapitale (die vereinheitlichende Hegemonie in der Form einer doppelten Ontologie aus Sein und Sollen; die progressiven Energien sind zugleich die repressiven) und A-Kapitale (das andere zur entgrenzten Globalisierung, die mehrwertige Hegemonie der Nationalstaaten). Damit weisen Moderne und Tradition auf die alte *archē* als Anfang und Herrschaft zurück.
- 23 Kittler, *Grammophon - Film - Typewriter*, 6.
- 24 Deleuze, *Tausend Plateaus*, 106 f.
- 25 Ebd., 152.
- 26 »Der Mensch ist zwar unheilig genug, aber die Menschheit in seiner Person muß ihm heilig sein.« (Immanuel Kant, *Kritik der praktischen Vernunft*, in: ders., *Werke in zehn Bänden*, hg. v. Wilhelm Weischedel, Darmstadt 1968, Bd. 6, 210).
- 27 Den »dialektischen« Begriff »Aufhebung« verwendet zunächst Luther in seiner Übersetzung (*nomon katargoumen*; Römer 3.31), um jenes »Gesetz« zu beschreiben, das einerseits außer Kraft gesetzt, andererseits aber dadurch auch aufbewahrt wird. Diese »Aufhebung« verwendet später auch Hegel, um sie allerdings in den säkularisierten Prozess des Geistes einzubetten. Diskontinuität und qualitative Differenz sind damit freilich im Kontinuierlichen des Gesetzes selber aufgelöst (für Paulus ist dies aber das Gesetz dieser Welt, aber: »die Gestalt dieser Welt vergeht«; 1. Kor. 7, 31). Bei Hegel ist hingegen die »Aufhebung« Attribut der Wahrheit des ganzen Prozesses: das »Ganze ist das Wahre«. Aber eben dieser ist, nach Paulus, der totale Schleier des gesetzlosen Gesetzes (*anomia tou nomou*), der »aufzuheben« wäre. Der ganze Prozess des Kontinuierlichen (*syneches*) ist eben als solcher (aus messianischer Perspektive gesehen) nicht »wahr«, »ungerecht«, das heißt, die darin gelegene Diskontinuität des *nyn kairos* (»Jetztzeit«; Benjamin) wird durch das Medium des säkularen »Begriffs« um ihr ganzes Gewicht gebracht.
- 28 In einer Fußnote zitiert Deleuze Elias Canetti mit der Bemerkung: »Er geht davon aus, daß ein Befehl in Seele und Fleisch eine Art von Stachel hinterläßt, der eine Zyste bildet, eine Verhärtung, die ewig erhalten bleibt.« (Deleuze, *Tausend Plateaus*, 119).
- 29 Jürgen Habermas, in: sueddeutsche.de/wirtschaft/europa-sand-im-getriebe-1.2532119-3 letzter Zugriff 22.06.2015]. Der Journalismus arbeitet eben nicht mit der diskursiven Rationalität, vielmehr sorgt er für die sofortige Affektabfuhr des Konsumenten, wie er sich dann auch produktiv in den Foren äußert.

Klaus R. Scherpe

Literatur, das Politische betreffend

Alfred Andersch

In unserer Zeit ist die eigene Stellung, der eigene Ort in der Gesellschaft oft ungewiss und für manche die Selbstverständlichkeit der staatsbürgerlichen Ordnung nicht mehr gegeben. Die Politik verliert mit dem von ihr deklamatorisch behaupteten ›Fortschritt‹, gemessen am ›wirtschaftliche Wachstum‹, an Überzeugungskraft. Die Politiker selber beklagen die weit verbreitete ›Politikverdrossenheit‹. Seit längerem wird in der politischen Theorie versucht, das Gesellschaftliche, jenseits der staatspolitischen Legitimation und Regierungsgewalt, anders zu denken: kleinteiliger und differenzierter, mit mehr Aufmerksamkeit für die Zwischenräume im sozialen Gefüge, mit einer größeren Wertschätzung individueller Erfahrungen. Gefragt sind die im Alltag und im Beruf wirksame Selbstbeteiligung und Mit-Teilung, unterhalb des Levels der medialen Versorgung mit Information und kommerziellen Identifikationsangeboten. Mit der Weiterentwicklung der Kritischen Theorie und erst recht mit der Zufuhr des Dekonstruktivismus gewann ein Nachdenken über das ›Politische‹ im Gegensatz zur Politik an Bedeutung. In Frage gestellt wird die in der Politik für ›alternativlos‹ gehaltene pragmatische Abgleichung der Interessen von Parteien und Verbänden, von wirtschaftlicher Macht und der von ihr abgeleiteten Sozialpolitik. Gegen das hier wirksame Kohärenzprinzip im Namen einer unverbrüchlichen Zweckorientierung steht ein Potential des Politischen, mit dem Dissens und Differenz als unverzichtbar behauptet und Minderheitenrechte verstärkt zur Geltung gebracht werden – ein Erfahrungswissen, mit dem die ›gemeinsame Sache‹ nicht normativ und resultativ gedacht wird, sondern in gewisser Weise ›konjunktivisch‹: das Partikuläre und Kontingente sei lebenswichtig, um gemeinsames Handeln zu motivieren, produktiv und kreativ.

Kein Wunder, dass Theoretiker des Politischen wie Jean-Luc Nancy Kunst und Literatur, die vom politischen Pragmatismus so oft geschmähten (Un)Vermögen, als *demonstrandum* des Politischen aufrufen. Die Literatur, so Nancy, eröffne einen eigenen Raum, das gemeinschaftliche Dazwischen zu kommunizieren, aufmerksam zu machen auf das »Außergewöhnliche im Gewöhnlichen«. In der Literatur werde die »Gemeinschaftlichkeit des Seins – die ihr einziger

Daseinsgrund ist – als gänzlich verschüttete und als gänzlich und unbeirrbar gegenwärtige Erinnerung dargeboten.«¹

Ein Rückblick auf die literarischen Hinterlassenschaften von Alfred Andersch könnte helfen, das *Politische* der Literatur als das *Andere* der Politik zu begreifen. In unserer Zeit der vermischten Verhältnisse in Kultur, Wissenschaft und Politik haben adversative Konstruktionen wie die einer U- und E-Literatur, ebenso die deklamatorische Gegenüberstellung von autonomer und engagierter Literatur keine Orientierungskraft mehr. Mit den siebziger Jahren des vorigen Jahrhunderts und erst recht nach der Wendezeit der neunziger Jahre beginnt eine Zeit der Revision und Reflexion der Institution Literatur. Zu beobachten ist eine Reorganisation der literarischen Tätigkeit im Wettbewerb um öffentliche Aufmerksamkeit, eine literarische Produktivität, die sich zu behaupten weiß: mit dem, was sie zu sagen hat, auch und gerade dann, wenn sie den Anspruch hat, *politisch* zu sprechen. Diese Revision in eigener Sache, so meine ich, findet sich in Anderschs Texten vorgezeichnet, persönlich und gesellschaftlich bedingt und eingeschränkt, aber doch vielsagend in dem bei diesem Autor stets aktuellen Bemühen eines »Umschreibens| (*re-writing*) der kleinen Kultur-Nachrichten«² aus dem Unmaß an Informationen, punktuell und strukturell komponiert, »verwertet und verwortet« (Arno Schmidt). So könnte das *Politische* als ein mit der Literatur mögliches Denken und Schreiben erschlossen werden: öffentlich und gemeinschaftlich zu wirken und zugleich in eigener Sache.

Von einem »schreienden Mangel an Zusammenhang« hat Alexander Kluge aus verschiedenem Anlass in der post-achtundsechziger Zeit gesprochen. Die mit Oskar Negt zusammen verfassten *Maßverhältnisse des Politischen* von 1992 enthalten rückblickend *15 Vorschläge zum Unterscheidungsvermögen*, nicht zuletzt im Umgang mit dem pragmatischen Mittelmaß der »Realpolitik.«³ Deren Begrifflichkeiten seien dem immensen Realitätszuwachs nicht mehr gewachsen, was zur Entpolitisierung der Öffentlichkeit beiträgt. Vorab sollte es um die Sprache gehen, um einige wieder zu gewinnende Möglichkeiten der kulturellen Kommunikation. Peter Glotz, der Intellektuelle unter den politischen Pragmatikern, empfahl in seinem politischen Tagebuch von 1979, *Die Innenausstattung der Macht*, ein »Operieren zwischen den Linien« der Politikerrhetorik.⁴ Das Substantielle der Politik wäre neu zu definieren, aufzusuchen im alltäglichen Leben. Andersch gab in einem Brief an Glotz zu bedenken, in gewohnter Manier, ob die »Substantivierung von Verben« nicht verboten werden sollte. Jean-Luc Nancys Verweis auf die Literatur als Experimentierfeld des Politischen hätte dem Autor des 1974 veröffentlichten *Winterspelt*-Romans, diesem Exerzitium der sozialen und damit politischen Ausdrucksvermögen, sehr zugesagt.

Wie kaum ein anderer Zeitgenosse der schreibenden Zunft hat Alfred Andersch wissen wollen, was das *Politische* ist, im Unterschied zur Handlungsmacht der Politik. Dabei sollte es ihm nicht gelingen, Persönliches von Privatem zu trennen, was sich posthum in der von W.G. Sebald angestoßenen sog. »Andersch-Debatte« zeigte: das persönliche Versagen, tatsächlich oder vermeintlich, im Privatleben der Nazizeit, das Anlass sein sollte für seine Literatur der persönlichen Befreiung nach Kriegsende.⁵ Zum Lebenssinn wurde Andersch die in der Literatur mögliche sprachliche und ästhetische Diskursivierung der Macht und Machtpolitik: von der emphatischen Auszeichnung des vermeintlichen Nullpunkts von 1945 (mit der für sein Schreiben unbedingten Verbindung von Introversion und Militanz) bis hin zu der von Fall zu Fall und bis zuletzt gewollten Intervention in die politischen Ereignisse mit den Mitteln der Sprache, der Literatur.

1977 waren sich Alfred Andersch, Peter Glotz und Alexander Kluge auf dem Podium der Frankfurter Römerberg-Gespräche begegnet. 1979, auf dem Krankenbett, las Andersch »sorgfältig«, wie er dem Autor im Brief vom 27. Januar 1980 mitteilte, *Die Innenausstattung der Macht*. Er sah in Glotz' Rechenschaftsbericht eine Selbstermutigung des politisch Handelnden. Kluge hatte für den »Spiegel« eine einlässliche Rezension geschrieben, in der er den Ausgangspunkt des Buches benennt: das Verständlichmachen von Macht »unterhalb der Besoldungsgruppe A11«, die Aufmerksamkeit für die Beweggründe und Gefühle, die sich, unbeschadet der Haupt- und Staatsaktionen, politisch artikulieren, ein »Psychogramm aus dem Apparat«. Nicht »privat«, sondern »persönlich« seien Glotz' Notate aus der Tagespolitik, dies die für Andersch wichtige Unterscheidung. Was Glotz notiert, Kluge zustimmend kommentiert und Andersch ihm gutschreibt, das ist die Fähigkeit, die minimalen »Wirklichkeitsausschnitte« aus dem großen Ganzen ernst zu nehmen, deren »Erlebniskern« herauszuschälen.⁶ Das Nebensächliche und Punktuelle sollte stärker ins Gewicht fallen. Das *Politische* als »Substanzbegriff« sei der Analyse, so Kluge, unzugänglich.⁷ Genau zu beobachten allerdings seien die politischen Rollenspiele, wieder zu entdecken der im alltäglichen Leben angelegte Reichtum an Handlungsenergien, im Unfertigen und Anteiligen. In diesem Sinne, als Anwalt der so unterschiedlichen Lebenswelten, habe Glotz einen »neuen Stil der Politik« eingefordert. Für Andersch, den Verfasser von derart *politisch* motivierten Erzählexperimenten, war dies unbedingt anschlussfähig.

Wohl auch, weil er Glotz' politisches Tagebuch eben erst gelesen hatte, ließ Andersch sich auf Bitten Berliner Germanistikstudenten darauf ein, ihm, dem vor kurzem aus Bayern nach Berlin berufenen Wissenschaftssenator, einen persönlichen Brief zu schreiben mit der Bitte um Intervention. Es ging um

einen Fall der damals gegen Kommunismusverdächtige zum Schutze der demokratischen Grundordnung angeordneten Berufsverbote im Öffentlichen Dienst. In seinem Schreiben⁸ nahm Andersch den Senator beim Wort. »Nur leise weinend« könne man »als deutscher Schriftsteller über diesen Texten brüten«, welche die zuständigen Behörden und Gerichte verfassten. Den Schriftstellerkollegen, als den er den Amtsträger Glotz anspricht, verführt er, listig und ernsthaft, zu einem Sprachspiel, das die Behördensprache unterläuft: »Die Formel ›überzeugter Kommunist‹ greift ja gar nicht mehr«, so Andersch an Glotz:

Wann, wo, wie ist einer denn überhaupt dieses Fabelwesen? Grammatisch ist das bloß eine adverbiale Konstruktion (Adverbiale des Zwecks). Doch das ist nun wirklich ein weites Feld, ich geb's zu. Leider bin ich seit ein paar Jahren ein schwer kranker Mann, kann nicht nach Berlin kommen, um mit Ihnen zu sprechen. Ich kann nur an Ihre Vernunft und an Ihren Geschmack appellieren. Beenden Sie doch, wenn es Ihnen irgend möglich ist, dieses grausame Spiel von Subalternen.

Andersch starb am 21. Februar 1980. Glotz' Antwortbrief vom 4. Februar, in dem dieser eine positive Lösung des ›Falles‹ ankündigte, hat ihn noch erreicht. Der emphatischen Anrufung des Persönlichen gegen das Amtliche kann der Senator nicht ganz folgen, ohne allerdings zu bestreiten, »daß unsereiner sich oft einmal auch hinter der eigenen Machtlosigkeit versteckt«.

Andersch war immer, wie wir wissen, aufmerksam für derartige Vorfälle, bei denen Aussicht bestand, dass eine wünschbare Wirklichkeit faktisch an Form gewinnt. Sein Mittel: die Überzeichnung gesellschaftlicher Handlungsabläufe in der subjektiven sprachlichen Verarbeitung. Wurden literarische Szenen daraus, so ergaben sich Spielräume für das ›Dazwischen‹, die Ausgestaltung von Begebenheiten, Begegnungen und Verhaltensweisen, die das *Faktische* auf die Probe stellen. Nicht anders definieren Negt und Kluge das *Politische* als Herausforderung an die Politik: die Verteidigung von ›Ausdruckskräften des Einzelnen gegen die Regelungs- und Regulierungsgewalt der Institutionen‹. Ähnlich beschreibt Jean-Luc Nancy im Anschluss an seinen Entwurf einer »entwerkten Gemeinschaft« die Literatur als das Medium eines interaktiven Raums des politischen Möglichkeitssinns: das »Präsent-Sein von etwas, das sich dem Pragmatismus entzieht«. Die der Literatur eigene Kommunikation der »Mit-Teilung« wird zum ›Politikum‹ darin (und nur darin), dass sie als diskursives Medium potentielle Handlungsmöglichkeiten des Gemeinschaftlichen und Sozialen aufzeigt, die der institutionalisierten Politik zumeist verschlossen bleiben.⁹ Immer wieder beschwört Andersch in diesem Sinne das »Denken im Konjunktiv«, gegen die Macht des Faktischen. Er macht Front gegen »den

linguistischen Trick: die Diktatur des Indikativs«, mit dem kein anderer als Carl Schmitt, bei einer Begegnung anlässlich einer Radiosendung, ihm heftig bestritt, dass man »historische Konditionalsätze überhaupt bilden könnte«. ¹⁰ Dass die eine oder andere Entscheidung »alternativlos« sei, hört man, wie wir all zugut wissen, recht oft von den Regierenden.

Eine andere Welt des *Politischen*, deren Realitätscharakter zu behaupten ist, imaginiert Andersch von Anfang an. Man mag darin sein gewisses Maß an »machtgeschützter Innerlichkeit« im Verhältnis zur realen Lebensgeschichte wiedererkennen, auch Erklärungen finden für seinen connaisseurhaften Gestus des rasonierenden Intellektuellen, der auch im Brief an den Senator Glotz anklingt. Sein in den ersten Nachkriegsjahren vom französischen Existenzialismus, auch von Ernst Jünger, inspirierter Dezionismus der Entscheidung, mit dem er komplexe Realitäten überschreibt, wirkt heute nicht weniger befremdlich. Gleichwohl, so meine ich, überzeugen weiterhin seine strategischen und experimentellen Verarbeitungen des in der Politik unzulänglich Geregeltten, seine ungeschützte Empörung über Erlasse und Vorschriften. Unermüdlich daher seine Anstrengung, in der Literatur den »Erlebniskern« des *Politischen* freizulegen.

1945/46, nach dem sogenannten »Zusammenbruch«, berichteten viele Zeitgenossen von »Sinnentzug« und »Zusammenhangslosigkeit« als dominanten Erfahrungen, von dem Gefühl, sich in einem »geschichtslosen« und »gesellschaftslosen« Zustand wieder zu finden. *Aktion oder Passivität* und *Nihilismus oder Moralität* waren Überschriften von Anderschs politischen Manifestationen der Nachkriegszeit im »Ruf« und in den »Frankfurter Heften«. Darin verfolgt er unter Berufung auf die französische Résistance und Arthur Koesters Revisionismus seine Lieblingsidee der Herausbildung von »Experimentierzellen« im Verhältnis zu Staat und Gesellschaft; in der Gruppe 47 glaubt er bald eine Widerstandszelle der westdeutschen Schriftsteller zu erkennen. Anfangs setzt Andersch auf die »Einsicht der Mächtigen«, dass von diesen doch ein »Spielraum vergönnt wird«, um »Oasen zu pflanzen« zur gesellschaftlichen Erneuerung. Der Leitartikel *Spontaneität als Notwendigkeit* im »Ruf« vom 1.3.1947 radikalisiert die politische Phantasie, wohl wissend, dass diese Art der existentiellen Selbstermächtigung der »Geistigen« gegenüber der Macht missverstanden werden kann: »Man wird sagen, wir schlägen faschistische Gewaltmethoden vor. In Wirklichkeit ersparen Methoden der Spontaneität dem Staat die Entwicklung zur Totalität und zum Faschismus«. ¹¹ Die Sprache der anarchischen Revolte in Aufsatzform war bei genauerer Betrachtung nicht frei vom Weltanschauungsjargon der 1920er und 30er Jahre; vom »zu lebenden Leben« war die Rede, von »rücksichtsloser Hingabe«, vom bedingungslosen Einsatz sinngemäß und

von »organischer Einheit«. Andersch wird dies bei einiger Distanz selbstkritisch bemerkt haben. 1948, in einer Marginalie für die »Frankfurter Hefte« unter dem bekenntnishaften Titel *Der Anti-Symbolist* und später dann in den *Kirschen der Freiheit* reflektiert er über die verbrauchte Sprache von Politik und Literatur, die auch nach den Erfahrungen der Nazizeit noch präsent ist: »So destillieren sie heute aus dem Leben Begriffe.« Die Revolte gilt der symbolischen Ordnung der öffentlichen Sprache schlechthin: »Realität des Symbolismus: das Propagandaministerium.«¹² Nicht nur dem »sozialen und metaphysischen Determinismus« der autoritären Politikersprache, auch der »ästhetischen Inflation« der metaphorisch beglaubigten »bourgeoisen Kalligraphie und Seelendiätetik« wird der Kampf angesagt. Die Sprachreinigung, die Andersch auf seine Art nicht minder autoritär (seine »Methoden der Spontaneität«) einfordert, gilt der gesprochenen und geschriebenen Sprache, die ideologisch verbraucht und verdorben ist. Wolfgang Weyrauchs Programm einer »Kahlschlag«-Literatur der ersten Nachkriegsjahre hatte Ähnliches im Sinn.

Um der in der »symbolischen« Sprache (gemeint ist keineswegs, wie Andersch betont, die geschätzte französische Literatur des Symbolismus) unvermeidlichen und in der Literatur unangemessenen, da abstrakten, Sinnhuberei zu entgehen, erscheint ihm Ernst Jüngers »herrliche Anrufung des Realismus« im Vorwort zu den *Strahlungen* von 1949 als wegweisend.¹³ Im Rückgang auf die literarische Zeichensprache des Sichtbaren und Sagbaren werde in Jüngers minutiösen Mitteilungen die Wirklichkeit verdichtet und zugleich intensiviert; in literarischen »Experimentierzellen« könnte man im Sinne Anderschs ergänzen. Konsequenter in diesem Sinne ist Anderschs eigene Textstrategie darauf angelegt, die symbolische Ordnung der Repräsentation zu unterlaufen. Die im Erlebnisbericht der *Kirschen der Freiheit* von 1953 zum ersten Mal erprobte Stilisierung exponiert die sogenannte »Augenblickszustände« oder »Kristallisationspunkte«.¹⁴ Aufgezeigt werden Momente der Unterbrechung und des Einbruchs in die symbolische Ordnung der öffentlichen Sprache, historisch und aktuell: »auf des Messers Schneide« bewege sich der Geist des Ingenieurs Dick Barnett, der in den Lockheed-Werken in Kalifornien den Düsenjäger F 94 konstruiert. Der »Erlebniskern« ist von ästhetischer Natur; er soll hier, in einer literarisch erzeugten Präsenz der technischen Produktion seine Kraft entfalten, in einem sprachlichen *Procedere*.

Die Inszenierungen der »Augenblickszustände« in den *Die Kirschen der Freiheit* sind nicht historisch oder politisch in ihrem realen Erlebnisgehalt (den Andersch bekanntlich camouffiert und retuschiert hat), vielmehr präsent in dem, was er als Eklat sprachlich in Szene setzt. Gegen die historische Erzählung steht die Beschreibung des eklatanten Vorfalls, des Augenblicks eines

möglichen Handelns: als Herausforderung des immer schon Gewussten und Erfahrenen, der fatalen *Normalität*. Die Szene vor dem von der SA besetzten Münchner Gewerkschaftshaus im März 1933 imaginiert Andersch als lähmenden Stillstand der Arbeiterbewegung, physisch präsent in dem Moment, als der Unfall des zu Boden gestürzten Motorradfahrers der SA die Gelegenheit gegeben hätte, die schweigende Masse zu mobilisieren:

Das wäre der Augenblick des Aufstands gewesen, der Deutschland vielleicht ein anderes Gesicht gegeben hätte. Ich stand, die Arme an den Körper gepreßt, und fühlte, wie sich meine Hände zu Fäusten ballten. Jetzt eine kleine Bewegung nur, ein einziger Schrei, und alles käme in Gang [...] er hätte genügt, hätte den Staatsstreich in ein für alle sichtbares Blutbad verwandelt und den Schein der ›Ordnung‹ zerstört.¹⁵

Andersch radikalisiert (in der Gefolgschaft von Ernst Jünger) seine Wahrnehmung der Szene, um im Text eine der Naht- und Bruchstellen im Verlauf eines historischen Geschehens zu markieren: das Potential eines spontanen Handelns gegen die Ordnungsmacht. Dem Konjunktiv der historischen Imagination wird in diesem Moment eine *rein* politische Bedeutung zugeschrieben, absolut und unbedingt, jenseits der realen Handlungsmacht von Politik.

Bei der Lektüre von Wolfgang Koeppens Romanen reflektiert Andersch über die Möglichkeit, das literarische Experimentierfeld zu erweitern, das *Politische* als gesellschaftliches Interaktionsmodell auf eigene Art zur Sprache zu bringen. Im Unterschied zu den vielen Romanen der Zeit, in denen Politik zum Thema wird, sei es Koeppen gelungen, so schreibt Andersch 1955, »dem politischen Roman eine epische Form zu geben«. Der politische Roman müsse die »künstlerische Realisation des Momentes sein, in dem Politik geschieht.«¹⁶ Deutlich hat Andersch die bildhaften Szenarien seiner eigenen Erzählungen vor Augen. Im Romangeschehen kann – so liest er Koeppens *Tod in Rom* und *Das Treibhaus* – eine Welt der Vorstellungen des *Politischen* erzeugt werden. Das *Momentum* wird zum *Politikum*, wenn das *Politische* im ›Zustand der Aktion‹ beobachtet und beschrieben wird: in der Vergegenwärtigung der alltäglichen Verrichtungen, der psychischen Befindlichkeiten, bewusst und unbewusst. Im inneren Monolog der Koeppen'schen Fiktionen, so Andersch, werden die Ängste und Sehnsüchte der Menschen quasi stenographisch erfasst, werden ›Zustände‹ beschrieben, die menschliches Handeln motivieren. Erlebnisräume würden erzählerisch eröffnet, augenblicklich, exzentrisch und exzessiv, worauf Andersch mit Koeppen insistiert. In einem einzigen Bild könnten, so heißt es weiter im erzählerischen Konjunktiv, kollektive Lebenszusammenhänge – das gesellschaftliche Dasein in seiner ganzen Komplexität – mit äußerster Sensibilität und Präzision dargestellt werden.¹⁷ *In summa*: der »abstrakte Begriff des

Politischen«, werde konkret in der physischen Präsenz des Gehörten und Gesehenen, und dabei sei das Abgründige, das Metaphysische aller menschlichen Beweggründe stets gegenwärtig.

Zweifellos, anlässlich seiner Lektüre der Koeppen-Romane spricht Andersch in eigener Sache. Seine Rezension klingt wie ein Bericht aus der eigenen Werkstatt. Er entwirft so etwas wie eine Poetik des politischen Romans: als ästhetische Herausforderung der offiziellen Politik und der sie begleitenden historischen »Lehre von den vollzogenen Tatsachen«, wie Carl Schmitt sie ihm vortrug.¹⁸ Im epischen Großformat seines *Winterspelt*-Romans hat Andersch diese Konstellation in den 1970er Jahren ausgeführt und in diesem Arbeitszusammenhang, in einem Artikel zu Wolfgang Koeppens 70. Geburtstag, seine früheren Überlegungen zum politischen Roman poetologisch weiter konkretisiert. Er rekonstruiert das Schreibverfahren, mit dem Koeppen die epische Form »aufs Politische einstellt:

Dieser Schriftsteller hat niemals etwas anderes veröffentlicht als politische Romane. Alle diese individuellen und individualistischen Notate aus Atmosphärischem, alle diese Notizen eines hyperrealistischen Kamera-Auges, alle diese Momente eines Isolierten, dieser ganze Beobachtungsapparat einer radikalen Introversion, sich manifestierend in Kettensätzen, in denen es keine Haupt- und Nebensätze mehr gibt, keine Syntax der Abhängigkeit mehr, sondern nur noch diesen grau leuchtenden Fluß gleichbedeutender und nomadischer Mitteilungen – sie dienen einzig der dichten Herstellung des politischen Augenblicks.¹⁹

Andersch überträgt sein Bekenntnis zur »Introversion« und »Isolation« als Bedingung der literarischen Darstellung politischer Verhältnisse auf die Arbeiten des Schriftstellerkollegen der 1950er Jahre. Der Distanz schaffende andere Standort (und Standpunkt) ist der einer privilegierten subjektiven Wahrnehmung. Die »Wahrnehmungsschärfe« als individuelle Auszeichnung wird in Beziehung gesetzt zum »Beobachtungsapparat« des technischen Geräts des Kameraauges. Wie im historischen Avantgardismus soll das Situative und Dynamische des Vorgangs evoziert werden.

Wenn vom derart erzeugten »Hyperrealismus«²⁰ die Rede ist, so kommt darin, hier wie andernorts, Anderschs Vorliebe für den objektivierenden Blick des italienischen *Neorealismo* zum Ausdruck. Die filmischen Techniken zur sachlichen Objektivierung der politischen Aussage werden zum Vorbild für eine entsprechende Schreibweise des politischen Romans. Die verschiedenen Realitätsnotate sind dann nicht mehr argumentativ verbunden durch eine Syntax der Abhängigkeit, in Konditional- und Konsekutivsätzen, sondern aufgereiht in einer Kette von parataktisch angeordneten Aussagesätzen. Der politische

Roman praktiziert derart ein Verfahren der Beschreibung, das der unbedingten Konkretisierung und Versachlichung dient. Die »dichterische Herstellung des politischen Augenblicks« ist das Resultat dieses Verfahrens, mit dem die »nomadischen Mitteilungen« versammelt und strukturiert werden – ohne die »symbolische« Überhöhung einer politischen Bedeutung. Mit einer stenographisch versachlichenden Deskription soll, wie im italienischen Kino der Nachkriegszeit, die Summe der individuellen Momentaufnahmen das kollektive Panorama des *Politischen* hervorbringen. Was Andersch hier im Anschluss an Koeppens Ausführungen zur »epischen Form des politischen Romans« als literarische Methode aufführt, hat er 1978 im Vorwort zu seiner Anthologie eines ›Lehrbuchs der Beschreibungen‹, von der noch die Rede sein wird, zusammengefasst und beispielhaft erläutert.

Schon in den 1950er Jahren folgen Anderschs Erzählungen einer Schreibstrategie des Deskriptiven im Narrativen, immer mit dem Ziel der Feststellung des *Politischen* im Augenblicklichen. Immer wieder geht es ihm um die Herstellung einer im »grauen Fluß« der Zeit »ekzentrischen« und darum extrem aussagekräftigen momentanen Zuständlichkeit. Als »Choreographie des politischen Augenblicks« hatte Andersch seine Koeppen-Rezension überschrieben, ein Titel der auch über seiner filmisch inspirierten Textcollage *In der Nacht der Giraffe* von 1958, die auch als Hörspiel produziert wurde, hätte stehen können. Die seiner Zeit weltbewegenden Nachrichten vom Staatsstreich der Algerienfranzosen gegen die Republik und die Intervention und Machtübernahme des Generals de Gaulle, die das Finale des französischen Kolonialismus einleiten sollte, werden von Andersch als ›Machtspiel‹ in Szene gesetzt. Von Fall zu Fall vermischt er die öffentlichen Nachrichten mit fiktionalen Handlungsmomenten, fokussiert auf den Höhepunkt der Ereignisse, die Nacht des 29. Mai 1958. Den Hintergrund bilden Beschreibungen der »politischen Geographie von Paris« mit einer Massendemonstration, die von der »exerzierten Attacke der Pariser Polizei« systematisch eingekreist wird: »Die Brigade fuhr langsam weiter, kreiste in einer fächerförmigen Bewegung von uhrenhafter Präzision über die Place St. Germain-des-Prés, rollte aus und rastete in den drei Seitenstraßen ein.«²¹ Die beobachtete technische Präzision konkretisiert die Befehlsgewalt der Politik. Die kalkulierte Suggestivkraft dieser Pariser Straßenszenographie erinnert an Ernst Jüngers Momentaufnahme des Berliner ›Blutmai‹ von 1929, die einen Polizeieinsatz ähnlich beschreibt,²² allerdings ohne Jüngers ästhetische Faszination angesichts der schneidigen Polizeiaktion gegen die demonstrierenden Massen. Auf der mittleren Ebene, im Vordergrund der Erzählung, arrangiert Andersch eine Reihe von Begegnungen und Gesprächen, die die politische Aktion von Verrat und Attentat vergegenwärtigen, wobei nicht die

Handlungen selbst, sondern die Reaktionen, Gedankengänge und Verhaltensweisen der handelnden Personen deskriptiv herausgestellt werden.

Auch die Ebene der eigentlichen politischen Entscheidungsmacht wird szenographisch vorgestellt, zurückgenommen in das Imaginarium der Gedanken und Träume des Generals de Gaulle, räumlich begrenzt auf das Interieur seines Domizils in Colombey-les-Deux-Eglises. Politik wird hier vorgezeigt als Symbolpolitik des Zeremoniellen und Ritualen, konzentriert auf die Kraft der ›Suggestion von Gesten‹:

Befriedigt dachte er an das Schauspiel, das ihm dargebracht worden war: die Zeremonie des vollendeten Staatsstreichs, der sich in glänzenden Ringen konzentrisch von der Peripherie her zum Mittelpunkt Paris näherte, in dem er, de Gaulle, stand, unbewegt. Er rührte keinen Finger, aber dennoch war es sein Staatsstreich, würdig seiner Gedanken und Vorstellungen. Auch ein coup d'état hatte seine besondere Ästhetik, die sogar die Gegner bewunderten [...].²³

Keine Ästhetisierung der Politik, wohl aber eine Politisierung der ästhetischen Mittel ihrer Repräsentation ist dieser Inszenierung der Regierungsgewalt abzulesen, hochstilisiert zur ›besonderen Ästhetik‹ eines Außerordentlichen, einer *action directe* an der Spitze des Staates. Dem politischen Schauspiel mit de Gaulle und Francois Mauriac, dem Intimus des Generals, als Gesprächspartner, fernab von der Tagespolitik des Elysée Palasts, liegen die Wertsetzungen zugrunde, mit denen Andersch seine subjektive Vorstellung des *Politischen* stets ausstattet: Spontaneität, Introversion, Isolation und existentielle Entscheidung. Hat Andersch in seinen Literarisierungen des historischen und politische Tatsachenmaterials sonst eher das Außergewöhnliche des Gewöhnlichen aufgeboten, um das *Politische* zu konkretisieren, so versucht er hier andeutungsweise eine ›Choreographie‹ von Staatsmacht und Staatsstreich zu entwerfen: als »Sandkastenspiel«, wie er sagt, ein Wort, das er später aufgreift, wenn er die Struktur seines Kriegsromans *Winterspelt* beschreibt. Sollte im Umkehrschluss von Anderschs Kritik der entleerten Symbolpolitik jetzt eine Wirkungsmacht der ästhetischen Möglichkeiten der Darstellung und Vorstellung des *Politischen* unter Beweis gestellt werden? De Gaulle als Protagonist der »besonderen Ästhetik des Staatsstreichs«, die sich in der literarischen Beschreibung »konzentrisch« und »zeremoniell« entfaltet? Sollte ein solcher Einfall zum Inventar seiner Schreibexperimente des *Politischen* gehört haben, so ist Andersch doch nie wieder darauf zurückgekommen. Wahrscheinlich weil er bemerken musste, dass sich der Aura historischer Figuren mit einer literarischen Fiktionalisierung und Ästhetisierung kaum etwas hinzufügen lässt. Die Poetik des politischen Romans allerdings hat Andersch fortgeschrieben: in seinem größten und

letzten Roman *Winterspelt*, der verschiedene Schreibweisen des *Politischen* im Unterschied zum Tatsachenmaterial der Politik und ihrer Geschichte reflektiert, begleitet von Notaten für sein *Lehrbuch der Beschreibungen*.²⁴ Beschreibungen seien immer schon seine Lieblingslektüre gewesen, lässt Andersch wissen, da sich mit Ihnen die »Gewohnheit begrifflichen Denkens« vermeiden lasse. Dahinter steht, wie immer bei Andersch, die Kritik, ja die Empörung über jegliche sprachliche Repräsentation mit Begriffen: »die Kunst handle nicht von Abstraktionen«, weil mit Abstraktionen das *Nominelle* und *Faktische* moralisch, idealistisch, wie auch immer weltanschaulich, verformt würde: »Nicht einmal den Begriff des Begriffs lasse ich gelten [...]. Es gibt nur die Dinge, Sachen, auch der Mensch ist ein Ding.«²⁵ Favorisiert werden literarische, aber auch wissenschaftliche Schreibweisen, die Intensität dadurch gewinnen, dass sie den »Dingen« nahekommen: von Stifters die Natur beschreibenden »Studien« bis zu Alexander Kluges »Stenogramm einer Monstrosität«, der von Auschwitz. Um das Grauen darstellbar zu machen bedarf es einer Anästhesie, der Kälte in den Strukturen. Seinen Stalingrad-Roman nannte Kluge *Schlachtbeschreibung*, »ein Gitter, an das sich die Phantasie des Lesers anklammern kann.«²⁶

»Schützt Humanismus denn vor gar nichts?« Anderschs rhetorische Frage zu seiner posthum veröffentlichten Erzählung *Vater eines Mörders*. Eine »nominelle«, ausgekühlte Beschreibungsprosa scheint auch hier am ehesten geeignet, dem Missbrauch der humanen Werte zu widersprechen. Das Geheimnis der deskriptiven Schreibweise, so Andersch, sei der konklusionsfreie Stil, wofür neben Hemingway wiederum Ernst Jünger das Vorbild abgibt. »In einer Prosa, die auf Konklusionen verzichtet, müssen Sätze wie Samenkörner sein«, zitiert er aus *Blätter und Steine* und fügt hinzu: »Diese Bemerkung Ernst Jüngers könnte als Motto vor jeglicher deskriptiver Prosa stehen.«²⁷

Andersch hat seine sentenzartigen Notate zur Deskription als literarischem Verfahren nicht weiter ausgeführt. In der *Textur* beschreibender Texte wird in der Regel auf konditionierende, begründende und finalisierende Sätze zugunsten einer parataktischen, additiven und iterativen Syntax verzichtet.²⁸ Strukturell betont die Beschreibung die Zuständlichkeit, das Räumliche und nicht das Zeitliche, den Fortgang einer Handlung. Wirklichkeitsauschnitte (Anderschs »Augenblickszustände«) werden en détail sinnlich konkretisiert, sprachlich visualisiert, mit dem Effekt, die Nähe zu den »Dingen« in einem Bedeuteten quasi ohne Bedeuten zu gewinnen, oder, wie Foucault einmal in anderem Zusammenhang gesagt hat, »als ob die Sprache, die zur Beschreibung der Dinge sorgfältig auf ihre Oberfläche gelegt wurde, durch eine innere Weitschweifigkeit an die Dinge selbst zurückgegeben worden wäre.«²⁹ Deskriptiv seien die Dinge zur Sprache zu bringen bevor sie im Kontext einer Erzählung mit Bedeutungen

belegt werden. Ob sich Andersch das linguistische Phantasma vergegenwärtigt hat, das darin besteht, dass dem Gegenstand gewissermaßen die Zeichen zugeschrieben werden, deren Träger er ist?

Gewiss ist, dass eben hier, auf dieser Ebene der sprachlichen Realisierung, Anderschs konjunktivische Wunschform einer anderen Qualität von Politik (und Geschichte) zur Geltung kommen soll: in einer literarisch erzeugten Präsenz in der Repräsentation gewissermaßen. Walter Benjamins historisches Passagenwerk des *Second Empire* liest Andersch als »Deskription einer Epoche«. Und zudem, wie er schreibt, als »gegenständliche Betrachtung« eines »zauberkundigen Phänomenologen« zur Vergegenwärtigung von Gesellschaft und sozialer Welt.³⁰ Die Beschreibung ist für Andersch aber nicht nur eine literarische Phänomenologie, vielmehr ein Strukturprinzip, eine kompositorische Technik, unerlässlich für die Vorstellung des *Politischen* im Roman. »Ein guter Techniker ist immer besser als ein schlechter Intuitiver«. Diesen Satz Anderschs³¹ zitiert Alexander Kluge in seiner eingangs erwähnten Besprechung von Peter Glotz *Die Innenausstattung der Macht* im »Spiegel«.

»In vielen Fällen geht die Erzählung wie von selbst aus der Beschreibung hervor«, bemerkt Andersch zu Joseph Conrads *Der Verdammte der Insel*.³² Aber keineswegs zufällig, möchte man hinzufügen, sondern als Schreibstrategie, die geeignet ist, die Erzählung im Modus der Beschreibung zu konkretisieren. Eben dies ist der Fall in Anderschs Roman *Winterspelt*, einer »Orgie von Komposition«,³³ wie er sagt, in deren Zeichensprache das historische Geschehen konstruktiv, in einem Flechtwerk von »Augenblickszuständen«, erfasst wird. Als »strukturierte« Wirklichkeit in der Form der Beschreibung ließ sich die Erzählökonomie des Romans radikal (und gebieterisch) einrichten. Wolfgang Koeppen, der artverwandte Schreibkollege aus den fünfziger Jahren, hat sofort begriffen, worauf Andersch hinauswollte, wenn er vom »Planspiel« seines historischen Romans sprach. Andersch »spielt ein Geschehen zum Nicht-Geschehen«, schreibt Koeppen in seiner Besprechung, nicht der Krieg, sondern das Kriegsspiel sei realistisch.³⁴ Die Literatur, so Koeppen mit Andersch, habe die Möglichkeit, die Potentialität des Faktischen quasi virtuell zu erschließen, das Nicht-Geschehene als ein mögliches Geschehen zu behaupten. In einer Beschreibung, welche die Kontinuität der historischen Erzählung unterbricht, sie still stellt in der szenischen Vergegenwärtigung, könne dieses Potential aufgerufen werden.

Kein Zufall, dass Andersch der »Komposition« seines Romans *Winterspelt*, der literarischen Verarbeitung der Ardennenschlacht gegen Ende des Zweiten Weltkriegs, eine Bildbeschreibung zugrunde legt, aus der das Rollenspiel der Akteure hervorgeht: ein Referenzsystem der Rede- und Handlungsweisen. Das

»Sandkastenspiel« der Fiktion tritt an die Stelle realpolitischer Machtbeziehungen und Kriegshandlungen, die Andersch eingangs und ausgangs seines Romans dokumentiert. Paul Klees Gemälde »Polyphon umgrenztes Weiß« wird beschrieben nach der Bewegung seiner Farbwerte, die ein weißes Rechteck umkreisen, mehrstimmig, auf synästhetische Effekte hin angelegt. Die »Tonwerte« der Aquarellfarben durchdringen einander, schaffen Transparenz für das durchfallende Licht, das zur Mitte hin zunimmt: »ein weißes vielversprechendes Nichts.«³⁵ Mit seiner Bemerkung des »Nicht-Geschehens« als Geschehen versteht auch Koeppen Klees »Polyphon umgrenztes Weiß« zutreffend als Strukturprinzip des *Winterspelt*-Romans, dessen »Realität« nichts anderes sei als die konstruktive Fassung eines Abwesenden und faktisch nicht Darstellbaren. Der Roman erfindet eine Widerstandshandlung der deutschen Wehrmacht, die hätte stattfinden können, aber, wie die Leser wissen, realiter nicht stattgefunden hat. Die Romanfiktion soll im Gegensatz zum »Indikativ« des historischen Geschehens die Potentialität des politischen Handelns, des Menschenmöglichen, aufzeigen. Im Rollenspiel der handelnden Figuren wird ein Resonanzraum geschaffen für eine mögliche Realität heteronomer Erfahrungen, unberechenbarer Ereignisse und unwahrscheinlicher Optionen: literarische Entwürfe, mit denen dem immer schon Gesagten, Gewussten und Beschlossenen zu widersprechen ist. Im Zusammenspiel der singulären Figuren, die den bewegten Farbwerten des Klee-Bildes entsprechen, wird eine Art Probehandeln inszeniert, das die *déformation professionnelle* bestimmter Sozialcharaktere und Meinungsträger anzeigt und zugleich in Frage stellt: die des Offiziers, dem sein militärischer Habitus im Wege steht, die des kommunistischen Funktionärs, der im Steinbruch zu überwintern glaubt, die Bildungsattitüde des weltfremden Kunstfreunds, die mörderische Pflichterfüllung des Nazisoldaten.

Die Sprachhandlungen des Romans machen aus den sogenannten realen Handlungen, von denen die Geschichtsbücher und die politischen Nachrichten berichten, ein Versuchsgelände des jeweils Gesagten und Sagbaren. Das *Politische* des Romans gewinnt so an Konturen. Wie immer setzt Andersch auf »linguistische Experimente«, in die er die Sozialcharaktere seines Romanpersonals verwickelt. Das Offiziersdeutsche des Major Dincklage (»wenn wir noch Jäger hätten«, »Ausfälle vermeiden«) schafft eine unüberbrückbare Distanz. Im Gespräch über die politische Lage weiß der kommunistische Genosse Hainstock, dass »Hitler für den Kapitalismus *untragbar* geworden ist«, woraufhin ihn die geliebte Käthe, die Deutschlehrerin, korrigiert: »Du meinst *unerträglich* [...]. Es ist ein großer Unterschied, ob man jemand für untragbar hält, oder ob einem jemand unerträglich ist.«³⁶ Das objektivierende Adverb »untragbar« kann sie angesichts des »unerträglichen« persönlichen Schicksals nicht akzep-

tieren. Reidel, der schiefwütige Nazisoldat, der Schefold, den ahnungslosen Kunstmenschen, durch die feindlichen Linien eskortiert, rastet in dem Moment aus, in dem die Sprache und Attitüde des gebildeten Herrn ihn, den Hoteldiener in Uniform, als Vertreter der »strinkgeldnehmenden Klasse« kränkt und beleidigt; eine »Miniatur« des Klassenkampfes.

Die erfundenen Sprachspiele einer sozialen Interaktion demonstrieren die Rückbindung individueller Sprechweisen an den Jargon von Herkunft, Beruf und öffentlicher Verlautbarung. Wie ein Anthropologe der »teilnehmenden Beobachtung« beschreibt Andersch die Sensibilitäten, Fehlleistungen und Verletzungen im sozialen Umfeld der handelnden Personen. Im Unterschied zu einigen seiner früheren eher monologischen, wenn nicht monomanischen literarischen Expertisen erweitert er in *Winterspelt* die epische Form des »politischen Romans«. Jenseits der militärischen, institutionellen, juristischen und politischen Handlungsnotwendigkeiten soll den individuellen Fähigkeiten und Fehlleistungen zum Ausdruck verholfen werden: im Konjunktiv des »Planspiels«, im »Sandkastenspiel« der Fiktion. Der »Erlebniskern« der von Andersch inmitten der Erzählung favorisierten deskriptiven »Augenblickszustände« wird überführt in ein Strukturmodell, in dem ein ausgewähltes Gesellschaftenssemble interagiert.

In einer Rezension von Peter Weiss' *Die Ästhetik des Widerstands* hat Andersch diesen großen politischen Roman als »deskriptive Erzählung« charakterisiert: eine »riesige Parataxe«, die den Text verwaltet; »Handlung findet nicht statt«, stattdessen das »Aufleuchten von Miniaturen aus dem Leben von Unterdrückten und Verfolgten.«³⁷ In Anderschs Roman werden ebenso wie in der *Ästhetik des Widerstands* auch übergreifende historische Entwicklungen und politische Debatten der Deskription unterstellt. Im Kapitel »Momente oder Geologie und Marxismus« wird die Geschichte der Arbeiterbewegung im Bild des Steinbruchs stillgestellt: »Geschichte betrachten wie eine Sedimentbank«, auf der »Kriege, Revolutionen als Faltungen« zu betrachten wären.³⁸ Die Beschreibung wirkt hier wie ein Sedativum der bewegten historischen Erzählung. Im Rudiment der Ereignisgeschichte, mit der Beschreibung ihrer »Ablagerungen«, wird ihre Essenz und ihre Struktur kenntlich. »Produktionsbedingung durchschaut«, heißt ein Abschnitt, in dem Käthe, die einzige Figur im Roman, der so etwas wie eine Entwicklung zukommt, sich gleichwohl anschickt, ein »festes Bild« ihrer Lebenslage zu gewinnen. »Retuschen an der Hauptkampfzone« werden vorgenommen, um der fiktiven »Realisation« (der erfundenen Widerstandshandlung, die realiter nicht stattgefunden hat) »eine größere topographische Chance zu geben.«³⁹ Einer zu erwartenden Nacherzählung der letzten deutschen Abwehrschlacht im Zweiten Weltkrieg, mit »symbolischen«

Sinngewandungen und entwicklungsgeschichtlich finalisierten Aussagen, wird der erzählerische Konjunktiv des ›Es hätte sein können‹ oder des ›Was wäre, wenn‹ entgegengesetzt: ein Konstrukt möglicher Begebenheiten und Verhaltensweisen, – »realistischer als der Krieg«, wie Koeppen schrieb. Die Beschreibung wirkt in Anderschs Kriegsroman wie ein Filter der historischen Erzählung, durch den der Extrakt von Wissen und Erfahrung sprachlich geborgen und verdichtet wird. Ästhetische, ›in epischer Form‹ ausformulierte Widerstandshandlungen – Autoren wie Koeppen, Andersch, Weiss und Kluge glaubten daran, literaturpolitisch.

Andersch jedenfalls hat sich jederzeit als ein Autor verstanden, der ›politisch handelt‹ – in der Literatur, mit dem Werkzeug der Sprache. Auch wenn er tagespolitisch Stellung bezieht – mit seiner Attacke auf die bundesdeutsche Verfassungswirklichkeit im Gedicht ›artikel 3 (3)‹, in dem eingangs zitierten Fall eines Berufsverbots an der Universität oder der Intervention für den wegen versuchten Mordes von der Justiz angeklagten linken Schriftsteller Peter Paul Zahl – besteht Andersch allemal auf der Differenz seiner literarischen Lebenswelt zur Politik: »Auch Himbeer-Beete haben ein Anrecht auf mich, nicht nur von der deutschen Justiz politisch Verfolgte.«¹⁰ Im Spielraum der Fiktionen, der auch ein Schutzraum sein konnte vor den Anfeindungen, aber auch vor eigenem Fehlverhalten, hat er dem *Politischen* einen Resonanzraum verschafft. Im diskursiven Medium der Literatur lässt sich das »gemeinschaftliche *Dazwischen*« (Jean-Luc Nancy) beobachten, das »Vorstellungs- und Unterscheidungsvermögen« (Alexander Kluge) kräftigen. Das Verfahren einer beschreibenden Literatur im Modus des Indirekten, so wie Andersch es bei anderen Schreibern beobachtet hat und selber praktizierte, sollte dazu beitragen.

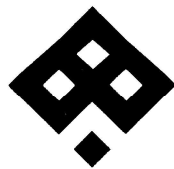
Die anarchischen und spontaneistischen Impulse der frühen Texte ebenso wie die daraus resultierende ästhetische Militanz und die Überlegenheitsgeste des ›Choreographen‹ finden sich auch noch in *Winterspelt*. Sie werden als Ausgangs- und Fixpunkt des *Politischen* in diesem selbstreferentiellen Roman jedoch mehrfach relativiert: durch die Ausdifferenzierung des Rollenspiels der handelnden Figuren, ihr wechselweises Agieren ›zwischen den Linien‹. Da es in der Komposition des Erzählkomplexes nicht um Handlungen, sondern um Handlungsmöglichkeiten geht, überwiegt die *Beschreibung* von Haltungen, Verhaltensweisen, von Erinnertem und Gedachtem. Gegenüber der dokumentierten Realpolitik verweisen die aufgezeigten ›Wirklichkeitsausschnitte‹, die ›Miniaturen‹ des scheinbar Nebensächlichen und Punktuellen, auf individuelle Antriebskräfte und deren Zusammenwirken. Dem Erzählexperiment, dem *in actu* des *Politischen*, wird in dieser Dimension Geltung verschafft gegenüber der realpolitischen Regulierungsgewalt. Dem ›Indikativ‹ der Politik, diesem

»Gefängnis der Sprache«, der alternativlosen »Lehre von den vollzogenen Tatsachen«, sollte der Konjunktiv des *Politischen* widersprechen: im Appell, die unerschlossenen Möglichkeiten des Denkens und Handelns zur Sprache zu bringen. »Das Vergangene ist nie tot; es ist nicht einmal vergangen«,¹¹ schreibt Andersch mit Faulkner über seinen Roman. Anders und leichter gesagt, aber nicht minder gewichtig, hätte es mit Lewis Carrolls *Cheshire Cat* auch heißen können: »The cat has gone but the grin is still there«.

Anmerkungen

- 1 Jean-Luc Nancy, *Das gemeinsame Erscheinen*, in: Joseph Vogl (Hg.), *Gemeinschaften. Positionen zu einer Philosophie des Politischen*, Frankfurt/Main 1992, 186 f.
- 2 Alfred Andersch, *Autobiographische Berichte*, in: ders., *Gesammelte Werke*, Zürich 2004, Bd. 5, 432.
- 3 Vgl. Oskar Negt, Alexander Kluge, *Maßverhältnisse des Politischen. 15 Vorschläge zum Unterscheidungsvermögen*, Frankfurt/Main 1992.
- 4 Peter Glotz, *Die Innenausstattung der Macht. Politisches Tagebuch 1976-1978*, München 1979, 7.
- 5 Hierzu: *Alfred Andersch revisited. Werkbiographische Studien im Zeichen der Seebald-Debatte*, hg. von Jörg Döring und Markus Joch, Berlin 2011.
- 6 Alexander Kluge, *Über Peter Glotz. »Die Innenausstattung der Macht«. Eine neue Tonart von Politik*, in: *Der Spiegel* (30.4.1979), <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-40351661.html> [letzter Zugriff 03.11.2015].
- 7 Oskar Negt, Alexander Kluge, *Maßverhältnisse des Politischen*, Frankfurt/Main 1992, 9.
- 8 Ich zitiere den Briefwechsel Andersch/Glotz nach der Kopie, die mir Andersch seinerzeit zugeschickt hat.
- 9 Nancy, *Das gemeinsame Erscheinen*, 167 ff.
- 10 Alfred Andersch, *Der Seesack. Aus einer Autobiographie*, in: *Das Alfred Andersch Lesebuch*, hg. von Gerd Haffmans, Zürich 1979, 92.
- 11 *Der Ruf*, Nr 14 (1946/47), 1.
- 12 Alfred Andersch, *Essayistische Schriften*, in: ders., *Gesammelte Werke*, Zürich 2004, Bd. 8, 184.
- 13 Alfred Andersch, *Metaphorisches Logbuch*, in: *Frankfurter Hefte* 5 (1950), 211.
- 14 Begriffe, die Andersch schon in seinen politischen Essays von 1946 prägte (*Das junge Europa formt sein Gesicht*, in: *Der Ruf*, hg. von Hans A. Neunzig, München 1976, 19 u.ö.).
- 15 Alfred Andersch, *Die Kirschen der Freiheit*, Zürich 1971, 35.
- 16 Alfred Andersch, *Choreographie des politischen Augenblicks*, in: ders., *Ein neuer Scheiterhaufen für alte Ketzer*, Zürich 1979, 26.
- 17 Ebd.
- 18 Vgl. Andersch, *Der Seesack. Aus einer Autobiographie*.
- 19 Alfred Andersch, *Öffentlicher Brief an einen sowjetischen Schriftsteller, das Überholte betreffend*, Zürich 1977, 169 f.
- 20 Ebd., 170.
- 21 Alfred Andersch, *Geister und Leute*, Zürich 1974, 112.

- 22 Ernst Jünger, *Über den Schmerz*, in: ders., *Sämtliche Werke*, Stuttgart 1980, Bd. 7, 167 f.
- 23 Andersch, *Geister und Leute*, 114.
- 24 Alfred Andersch, *Mein Lesebuch oder Lehrbuch der Beschreibungen*, Frankfurt/Main 1978.
- 25 *Art is about buttons*, nannte Andersch das Vorwort zu seinem *Lesebuch* in: ders., *Gesammelte Werke*, Zürich 2004, Bd. 10, 515–526; hier auch die folgenden Zitate.
- 26 Alexander Kluge, *Schlachtbeschreibung*, Frankfurt/Main 1978, Nachbemerkung, 368.
- 27 Andersch, *Art is about buttons*, 13.
- 28 Vgl. Klaus R. Scherpe, *Beschreiben, nicht Erzählen! Beispiele zu einer ästhetischen Opposition*, in: *Zeitschrift für Germanistik N.F.*, 2 (1996), 368–383.
- 29 Michel Foucault, *Raymond Roussel*, Frankfurt/Main 1998, 131.
- 30 Andersch, *Art is about buttons*, 13 f.
- 31 Andersch, *Aus der grauen Kladde*, in: ders., *Öffentlicher Brief*, 112.
- 32 Andersch, *Art is about buttons*, 8.
- 33 Andersch, *Der Seesack*, 90.
- 34 Wolfgang Koeppen, *Die Leute von Winterspelt*, in: *Merkur*, 28(1974)12, 1178.
- 35 Andersch, *Winterspelt*, 271.
- 36 Ebd., 32f.
- 37 Andersch, *Öffentlicher Brief*, 145, 148.
- 38 Andersch, *Winterspelt*, 125.
- 39 Ebd., 129.
- 40 Andersch, *Meine Himbeeren und Peter Paul Zahl*, in: *Text und Kritik* 61/62 (1979), 23–26.
- 41 Andersch, *Winterspelt*, 9.



WEIMARER BEITRÄGE

ZEITSCHRIFT FÜR LITERATURWISSENSCHAFT, ÄSTHETIK
UND KULTURWISSENSCHAFTEN

4

2015

61. Jahrgang

Marc Chraplak Daniel Kehlmanns »Die Vermessung der Welt« (2005) ■

Manuel Clemens Alejandro Zambras »Formas de volver a casa« (2011) ■

Tanja van Hoorn Brigitte Kronauers »Gewäsch und Gewimmel« (2013) ■

Theodore Ziolkowski Bach im Roman des 21. Jahrhunderts ■

Patrick Fortmann Kleists Familienkriege ■ *Nicole Grewling* Deutsche

Kolonialidentität bei Friedrich Gerstäcker ■ *Volker Riedel* Antiker

Mythos und zeitgenössisches Griechenland bei Franz Fühmann

Passagen Verlag

Begründet von Louis Fūrberg und
Hans Günther Thalheim im Auftrag
der Nationalen Forschungs- und
Gedenkstätten der klassischen
deutschen Literatur in Weimar

ISSN 0043-2199

Herausgegeben von Peter Engelmann
gemeinsam mit Michael Franz und
Daniel Weidner

Gefördert vom Bundesministerium
für Wissenschaft und Forschung und
vom Bundeskanzleramt der Republik
Österreich sowie mit Unterstützung des
Zentrums für Literatur- und Kultur-
forschung Berlin

Die Zeitschrift erscheint vierteljährlich.
Der Jahresabonnementspreis
(für 4 Hefte à EUR 20,-)
beträgt EUR 80,-,
der Studentenabonnementspreis EUR 56,-
und der Einzelheftpreis EUR 22,-,
jeweils zuzüglich Versandkosten.

Verlag: Passagen Verlag GmbH, Wien;
Walfischgasse 15/14, A-1010 Wien,
Telefon: +43 (0) 513 77 61,
Telefax: +43 (0) 512 63 27.
E-Mail: office@passagen.at
<http://www.passagen.at>

Bestellungen von Abonnements oder
Einzelheften direkt bei jeder guten
Buchhandlung oder beim Passagen
Verlag.

Redaktion: Claudia Hein
Redaktionsanschrift:
Schützenstraße 18
D-10117 Berlin
Telefon: +49 (30) 20192-460
Telefax: +49 (30) 20192-154
E-Mail: weimarer.beitraege@passagen.at

Zuschriften zum Inhalt sind an die Re-
daktion (weimarer.beitraege@passagen.at),
solche zum Bezug direkt an den Verlag
(vertrieb@passagen.at) zu richten.

Beiträge bitten wir als Word- bzw. RTF-
Datei einzureichen.

Inhalt

<i>Marc Chraplak</i> Ein postmoderner historischer Roman? Menippeische Satire und karnevalistische Tradition in Daniel Kehlmanns »Die Vermessung der Welt« (2005)	485
<i>Manuel Clemens</i> Die Erfindung des Protagonisten. Alejandro Zambra unterläuft mit »Formas de volver a casa« (2011) den Anti-Bildungsroman	502
<i>Tanja van Hoorn</i> Biodiversität im Text? Brigitte Kronauers Roman »Gewäsch und Gewimmel« (2013)	518
<i>Theodore Ziolkowski</i> Die Musik als Botschaft Gottes. Bach im Roman des 21. Jahrhunderts	531
<i>Patrick Fortmann</i> Kleists Familienkriege. Figurationen der Feindschaft in den Novellen »Der Findling« und »Der Zweikampf«	557
<i>Nicole Grewling</i> Blutsbrüder? Deutsche, Indianer und die Konstruktion einer deutschen Kolonialidentität in Friedrich Gerstäckers Kurzgeschichten	578
<i>Volker Riedel</i> Antiker Mythos und zeitgenössisches Griechenland im Werk Franz Fühmanns	595

Miszelle - Bericht - Rezensionen

<i>Peter Sprengel</i> Gedichte auf Leben und Tod. Antipatros und Borchardt im Dialog mit der Schwalbe	616
<i>Erika Thomalla</i> »Leseverhältnisse. Theorien, Praktiken und Medien der Lektüre nach 1945«. Internationale Tagung an der Humboldt-Universität zu Berlin 22.10.2015–24.10.2015	626
<i>Michael Eckardt</i> Petra Boden: Soviel Anfang war nie. Zur Geschichte des Projekts »Ästhetische Grundbegriffe«. Stationen zwischen 1983 und 2000	630
<i>Kay Wolfinger</i> David-Christopher Assmann: Poetologien des Literaturbetriebs. Szenen bei Kirchhoff, Maier, Gstrein und Händler	634
<i>Jahresinhaltsverzeichnis</i>	637

Herausgeber

Peter Engelmann (Wien)

gemeinsam mit *Michael Franz* (Berlin) und *Daniel Weidner* (Berlin)

Wissenschaftlicher Beirat

Alexander W. Belobratow (St. Petersburg), *Helmut Galle* (São Paulo), *Willi Goetschel* (Toronto), *Dirk Kemper* (Moskau), *Harro Müller* (New York), *Anne-Kathrin Reulecke* (Graz), *Ritchie Robertson* (Oxford), *Klaus R. Scherpe* (Berlin), *Monika Schmitz-Emans* (Bochum), *Céline Trautmann-Waller* (Paris), *David Wellbery* (Chicago)

Autoren dieses Heftes

Chraplak, Marc, Dr. – Sookmyung Women’s University, Department of German Language & Culture, Cheongpa-ro 47-gil 100 (Cheongpa-dong 2ga), Yongsan-gu, Seoul, 04310, Republik Korea

Clemens, Manuel, Dr. – Ringbahnstr. 42, D-12099 Berlin

Eckardt, Michael, Dr. – Universität Stellenbosch, Journalism Department, PO Box XI, 7602 Matieland, Südafrika

Fortmann, Patrick, Ph.D. – University of Illinois at Chicago, Department of Germanic Studies, 601 S Morgan St (MC 315), UH 1514, Chicago, IL 60607, USA

Grewling, Nicole, Ph.D. – Washington College, Department of Modern Languages, 300 Washington Avenue, Chestertown, MD 21620, USA

Hoorn, Tanja van, PD Dr. – Leibniz Universität Hannover, Deutsches Seminar, Abteilung Literaturwissenschaft, Königsworther Platz 1, D-30167 Hannover

Riedel, Volker, Prof. Dr. – Mellenseestr. 59, D-10319 Berlin

Sprengel, Peter, Prof. Dr. – Freie Universität Berlin, Institut für deutsche und niederländische Philologie, Habelschwerdter Allee 45, D-14195 Berlin

Thomalla, Erika – Humboldt-Universität zu Berlin, Institut für deutsche Literatur, Unter den Linden 6, D-10099 Berlin

Wolfinger, Kay, Dr. – Burgweg 25, D-87527 Sonthofen

Ziolkowski, Theodore, Prof. Dr. – 36 Bainbridge Street, Princeton, NJ 08540, USA

Redaktionsschluss: 11. Dezember 2015

Marc Chraplak

Ein postmoderner historischer Roman?

*Menippeische Satire und karnevalistische Tradition in
Daniel Kehlmanns »Die Vermessung der Welt« (2005)¹*

Daniel Kehlmanns Erfolgsroman *Die Vermessung der Welt* über die beiden Wissenschaftler Carl Friedrich Gauß (1777–1855) und Alexander von Humboldt (1769–1859) und deren historisch verbürgte Begegnung im Jahr 1828 anlässlich der 7. Versammlung der Gesellschaft Deutscher Naturforscher und Ärzte in Berlin wurde als postmoderner historischer Roman etikettiert.² Kehlmann hat dieser Deutung durch seinen Essay *Wo ist Carlos Montúfar?* (2005) selbst Vorschub geleistet. Dort beruft er sich nicht nur teilweise auf eben die Werke, die auch Linda Hutcheon, die den Begriff der *historiographic metafiction* maßgeblich prägte,³ als Beispiele dieses postmodernen Genres ins Feld führt (John Fowles' *The French Lieutenant's Wife*, E. L. Doctorows *Ragtime* und J. M. Coetzee's *Mr. Cruso, Mrs. Barton & Mr. Foe*), sondern setzt sein Weglassen des (ab Quito) dritten Humboldt-Begleiters Carlos Montúfar in der *Vermessung* ausdrücklich in Analogie zu der nachträglichen Eliminierung Susan Bartons in Foes Geschichte von Robinson und Freitag bei Coetzee.⁴ Bei dem zeitgleich mit seinem Roman erschienenen Essay handelt es sich jedoch weniger um die Poetik der *Vermessung*, vielmehr verfolgt Kehlmann mit seiner Berufung auf die Theorie des historischen Romans der Postmoderne eine apologetische Intention: »Wäre er [Gauß] noch am Leben gewesen, so hätte keine ausgefeilte ästhetische Theorie mich [Kehlmann] schützen können – nicht vor einer Verleumdungsklage, nicht vor seinem Zorn.«⁵ Wie nötig eine solche präventive Verteidigungsmaßnahme war, lässt sich anhand einiger wütender Kritiken ermessen, die *trotz* des Essays erschienen sind und die »hanebüchenen [...] Fehler, Erfindungen und Verdrehungen«⁶ Kehlmanns in der *Vermessung* auflisten. Im Folgenden soll versucht werden, anhand einer Analyse des Romans dessen immanente Poetik freizulegen. Auf deren Spur setzt uns der Autor selbst mit folgender Äußerung bezüglich des von ihm mit seinem Roman intendierten Experiments:

Das Experiment müßte eben darin liegen, ein Buch zu schreiben, das beginnt wie ein Sachbuch. Deshalb gibt es auch in der ersten Zeile des Romans eine Jahreszahl – und dann nie wieder. Es beginnt zwar wie ein historisches Sachbuch, bis es dann plötzlich kippt, weil natürlich Dinge berichtet werden, die überhaupt nicht mehr

sachbuchhaft, sondern romanhaft und frei erfunden sind. Es sollte klingen, wie ein seriöser Historiker es schreiben würde, wenn er plötzlich verrückt geworden wäre.⁷

Das rätselhafte Diktum vom verrückten Historiker wiederholt der Autor abermals in seinen Göttinger Poetikvorlesungen aus dem Jahr 2007: »Es sollte klingen, als wäre ein seriöser Historiker plötzlich wahnsinnig geworden.«⁸ Das oben zitierte Interview hält jedoch auch einen Hinweis zu dessen Enträtselung bereit, wenn Kehlmann wenig später auf Vladimir Nabokovs *Fahles Feuer* als den Roman zu sprechen kommt, der ihn »am meisten geprägt hat«⁹.

Nabokovs »Fahles Feuer« als Vorlage der »Vermessung«

Fahles Feuer (*Pale Fire*, 1962)¹⁰ ist sicherlich Nabokovs experimentellster Roman. Denn bei diesem scheint es sich auf den ersten Blick gar nicht um einen *Roman*, sondern um die posthume Edition eines gleichnamigen Gedichts zu handeln. Das *Vorwort* beginnt wie ein seriöser editorischer Bericht. Doch dieser kippt allmählich: Irritierend wirken nicht nur subjektive Wertungen des Herausgebers, sondern auch merkwürdige Einschübe im Text; im weiteren Verlauf stellen sich dann zunehmend Zweifel an dessen Seriosität ein. Nabokovs eigenen Worten zufolge handelt es sich bei dem Herausgeber und Kommentator des Gedichts *Fahles Feuer* um »einen Wahnsinnigen«¹¹. Jener benutzt (im Sinne Ecos)¹² seinen ausufernden Kommentar zu dem autobiographischen Poem, das ihm nach dem Tod des Dichters in die Hände gefallen ist, dazu, sich die Identität eines aufgrund einer Revolution aus seinem Heimatland nach Amerika geflohenen Königs – samt dessen Inkognitos – zu erträumen. Der Roman hält aber noch eine weitere Pointe für den Leser bereit. Dieser sieht sich nämlich zu der Annahme genötigt, dass der tote Dichter seinerseits den wahnsinnigen Kommentator und dessen Text dazu benutzt zu signalisieren, dass es ihn noch gibt, indem jener Dinge enthält, die der Kommentator aufgrund gewisser äußerer Umstände unmöglich wissen kann.¹³ Geht man davon aus, dass der Dichter selbst ihm diese auf übersinnliche Weise eingibt, handelt es sich bei *Fahles Feuer* letztlich um »einen Geisterroman«¹⁴. Diese Hypothese wird nicht zuletzt dadurch gestützt, dass bereits nach dem Tod der Tante des Dichters dessen Anwesen von einem »Poltergeist« (*F*, 200) heimgesucht wird und seiner Tochter in einer Spukscheune eine »kleine runde Scheibe fahlen Lichts« (*F*, 230) erscheint, die auf ihre Fragen antwortet und auch reagiert, wenn jene das Alphabet aufsagt.

Der Anfang des Gedichts *Fahles Feuer* enthält bereits eine Anspielung auf das Fortleben des Dichters nach seinem gewaltsamen Tod:

Ich war der Schatten eines Seidenschwanzes,
Den trügerisches Azurblau im Fensterglas erschlug;
Ich war der Schmutzleck aschne Flaums – und ich
Flog weiter, lebte fort im reflektierten Himmel (F, 39).

Auf diese Eingangverse spielt auch die *Vermessung* an zwei Stellen an: »So hell war es, daß es ihnen [Bonpland und Humboldt] schien, als gingen sie auf einem gleißenden Spiegel, ihre Schatten unter und den leeren Himmel über sich, oder als wären sie Reflexionen zweier Wesen aus einer anderen Welt«¹⁵, und:

Immer wieder strichen Spiegelungen von Vögeln übers Wasser, selbst wenn der Himmel leer war. Ein wundersames optisches Phänomen, sagte Humboldt. Das habe nichts mit Optik zu tun, sagte Mario L..l. Ihre Geister lebten in den Spiegelungen fort. Irgendwo müßten sie ja hin, im Himmel wolle man sie nicht. (V, 110)

Nicht nur das Diktum vom verrückten Historiker in Anlehnung an Nabokovs wahnsinnigen Kommentator verweist somit auf *Fahles Feuer* als Vorlage der *Vermessung*, sondern auch die – für einen historischen Roman untypische – Geisterthematik. So nehmen Gauß und Humboldt im Kapitel *Die Geister* an einer Séance teil, bei der sich unter anderem Humboldts verstorbene Mutter aus dem Totenreich meldet (vgl. V, 253–256; vgl. hierzu auch F, 129), nachdem sie ihrem Sohn bereits in einer Höhle erschienen ist (vgl. V, 74). Gauß dagegen hofft, dass seine verstorbene erste Frau über den von ihm erfundenen Prototypen eines Telegrafen mit ihm in Kontakt treten würde (vgl. V, 282). Und auch in Schloss Tegel spukt es (vgl. V, 21, 25f.). Das Motiv des Wahnsinns taucht im Roman ebenfalls mehrfach auf, wiederholt in Zusammenhang mit dem verrückten Konquistador Aguirre,¹⁶ in dessen Nachfolge Humboldt den Orinoko erforscht (vgl. V, 22, 111, 117). Eine Herausgeber- oder Historikerfigur, wie sie in historischen Romanen vom Typ der historiographischen Metafiktion häufig anzutreffen ist,¹⁷ kommt dagegen bei Kehlmann nicht vor. Insofern bleibt für den verrückten Historiker nur die Instanz des immanenten Autors übrig.¹⁸ Doch ist die Stimme des Autors der *Vermessung* wirklich die eines (im klinischen Sinn) wahnsinnigen Historikers?

Menippeische Elemente und Bezüge in der »Vermessung«

Im Eingangssatz des Romans, der die Abreise Gauß' zum »Naturforscherkongreß« (V, 7) nach Berlin datiert, vernehmen wir den seriösen Ton des Autors

eines historischen Sachbuchs, wie er auch in einer Biografie des großen Mathematikers und Astronomen anzutreffen wäre. Im folgenden Satz nimmt der Autor jedoch unvermittelt eine familiäre Position gegenüber »dem größten Mathematiker des Landes [des Königreichs Hannover]« ein: »Selbstverständlich wollte er [Gauß] nicht dorthin [nach Berlin]« (V, 7). Die Distanz zwischen dem Autor und der bedeutenden historischen Persönlichkeit, deren Leben er beschreibt, fällt so plötzlich weg. Der dritte Satz vermischt dann den objektiven historischen Bericht mit der persönlichen Wahrnehmung Gauß' (vgl. V, 7: »in der Hoffnung, der Tag käme nie«). Hierbei handelt es sich um eine hybride Konstruktion im Sinne Bachtins.¹⁹ Im zweiten Absatz erfahren wir, dass der Professor sich am Tag der Abreise wie ein kleines Kind, das nicht zur Schule gehen will, im Bett versteckt: »Als Minna ihn aufforderte aufzustehen, die Kutsche warte und der Weg sei weit, klammerte er sich ans Kissen und versuchte seine Frau zum Verschwinden zu bringen, indem er die Augen schloß« (V, 7). Die ernste Tonart des Historikers geht hier, vorbereitet durch die Familiarisierung des Helden, in einen possenhaften Ton über. Wir haben es somit weniger mit *einer* Stimme zu tun als mit einer Vielstimmigkeit, in der Ernst und Scherz sich mischen.

Der Antike war die Verbindung von Ernst und Scherz, das Ernsthaft-Komische (*spoudogeloion*), ein fester Begriff. Dem russischen Literaturtheoretiker Michail Bachtin zufolge verdankt sich die antike Mischung von Ernst und Scherz der »Karnevalisierung der Literatur«²⁰, das heißt dem direkten Einfluss der karnevalistischen Folklore auf diese. Zur karnevalisierten Antike zählt unter anderem auch die Gattung der menippeischen Satire:

Diese karnevalisierte Gattung, die außerordentlich geschmeidig und wandelbar wie Proteus, auch in andere Gattungen einzudringen vermochte, hatte eine gewaltige, bis heute noch ungenügend gewürdigte Bedeutung für die Entwicklung der europäischen Literaturen. Die »menippeische Satire« wurde zu einem Hauptträger und -vermittler des karnevalistischen Weltempfindens in der Literatur bis in unsere Tage.²¹

Die zweite, überarbeitete Auflage von Bachtins Dostoevskij-Buch erschien im Jahr 1963. Ende der fünfziger Jahre hatte der kanadische Literaturwissenschaftler Northrop Frye erstmals auf die nachantike Tradition der menippeischen Satire aufmerksam gemacht.²² In deren bis in die Moderne reichender Tradition steht auch Nabokovs Roman *Pale Fire*.²³ Als fingierter Kommentar zu einem Gedicht aktualisiert dieser nicht nur das klassische formale Merkmal der antiken menippeischen Satire, die Mischung von Vers und Prosa (*prosimetrum*), sondern in der Wahnvorstellung des verrückten Herausgebers (er hält

sich für einen König, der aufgrund einer Revolution in seinem Heimatland Zembla ins amerikanische Exil geflohen ist, wo er inkognito an einer Hochschule Zemblanisch lehrt) lässt sich auch der Karnevalsritus der närrischen Krönung und anschließenden Entthronung und Erniedrigung des Königs wiedererkennen,²⁴ wobei der kollektive »festliche Wahnsinn«²⁵ des Karnevals, der gegen den einseitigen Ernst der offiziellen Kultur gerichtet ist, hier in die Wahnvorstellungen eines Einzelnen, nämlich des mythomanen Herausgebers, transformiert erscheint.

Benannt ist die antike Gattung nach dem Kyniker Menippos von Gadara aus dem 3. Jahrhundert vor Christus, dessen Schriften jedoch nur in Bruchstücken überliefert sind. Musterbeispiele der Gattung liefern dafür die menippeischen Satiren im Werk Lukians von Samosata (2. Jahrhundert nach Christus), in denen Menippos zum Teil selbst auftritt. In Lukians *Totengesprächen* (*Nekrikoí dialoγοί*) wird dieser beispielsweise von Diogenes, dem Vater des Kynismus, ins Totenreich gerufen, damit er sich darüber amüsieren könne, wie die einst Reichen und Mächtigen »hier so erbärmlich klein und unscheinbar dastehen, daß man sie nur an ihrem Geheul unterscheiden könne, und wie sie sich so kläglich, so verächtlich geberden, wenn sie sich ihres Zustandes da oben erinnern«²⁶. Bezeichnend für die menippeische Satire ist ihre »meiotische Tendenz«²⁷, wobei die »*meiosis* oder satirische Verkleinerung« der vermeintlich Großen aus Historie und Mythos auf die »Demütigung des homo sapiens« durch die »komische Reduktion überzogener Ansprüche auf Heldentum, Weisheit oder Heiligkeit« zielt.²⁸ So geraten in den *Totengesprächen* neben den Helden der Geschichte (wie beispielsweise Alexander, Hannibal und Scipio, die darüber streiten, wer der größte Feldherr war) und mythischen Gestalten (wie Herkules, den Diogenes in der Unterwelt antrifft, obwohl er oben bei den Menschen als Gott verehrt worden ist) insbesondere auch die *philosophi gloriosi*, die prahlerischen und ruhmstüchtigen Philosophen, ins Visier der menippeischen Satire. Im Unterschied zur römischen Tradition der Satire geht es in der (*Satura*) Menippea »um die Prüfung einer *Idee*, einer *Wahrheit* und nicht um die Prüfung eines bestimmten individuellen oder sozial-typischen Charakters«²⁹. Zu diesem Zweck erfindet sie »*Ausnahmesituationen*«³⁰, wie zum Beispiel die von Jupiter veranstaltete Sklavenauktion in Lukians *Die Versteigerung der philosophischen Orden* (*Bion prásis*).³¹ Dabei zeichnet sich die menippeische Satire nicht nur »durch ihre *außerordentliche Freiheit* in der *Erfindung des Sujets*«, sondern auch »*der philosophischen Idee*« aus.³²

Menippeische Elemente lassen sich auch in Kehlmanns Roman über die beiden Wissenschaftler Humboldt und Gauß wiederfinden. So erhebt Gauß auf Grund seines exzeptionellen Intellekts (vgl. V, 9: »ein Verstand wie der

seine») den Anspruch auf geistige Größe. Deren Hinfälligkeit führt die fiktive Begegnung des jungen Gauß mit dem großen Philosophen Kant in Königsberg in drastischer Weise vor Augen (vgl. V, 94–97): Der Verfasser der *Kritik der reinen Vernunft*, den Gauß aufsucht, um mit ihm seine Theorie des gekrümmten Raums zu diskutieren, ist nurnmehr »ein dementer, sabbernder Greis«³³. Menippeische Fiktion und historische Realität verschmelzen hier miteinander.³⁴ Während für den Geistesriesen Gauß »das Körperliche [...] die Quelle aller Erniedrigung« darstellt (V, 10) – qualvolle Fahrten mit der Postkutsche (vgl. V, 8, 93, 156), Zahnschmerzen (vgl. V, 81–84), die Arbeit als Landvermesser (vgl. V, 90, 191), aber auch das Altern (vgl. V, 245: »Warum war er so alt geworden? Man ging nicht mehr gut, man sah nicht mehr richtig, und man dachte so langsam. Altern war nichts Tragisches. Es war lächerlich.«) –, beleidigen dem Kantianer (vgl. V, 48, 199) Alexander von Humboldt zur Folge vor allem zwei Dinge die Würde des Menschen: »die Sklaverei« und »die Idee, er [der Mensch] stamme vom Affen ab« (V, 238). Beides ist für ihn mit der kantischen Idee der Vernunftautonomie des Menschen nicht vereinbar. Der Verspottung des hohen und pathetischen Menschenbildes Kants und der Weimarer Klassik dienen unter anderem folgende drei Episoden: Die Träger, denen gegenüber Humboldt sich »der Menschenwürde wegen« weigert, sich von ihnen »über Tausende vom verschwundenen Inkavolk angelegte Stufen in die kalten Höhen der Kordilleren« hinaufschleppen zu lassen, sind ob dieser Weigerung »so beleidigt«, dass sie ihn und seinen Begleiter Bonpland beinahe verprügelt hätten (V, 165). Aber auch die drei Männer, die Humboldt auf einer Sklavenuktion ersteht, um ihnen anschließend die Freiheit zu schenken, sind von der Situation sichtlich überfordert (vgl. V, 70f.). Während der Fahrt auf dem Rio Negro kann sich schließlich ein Affe aus seinem Käfig befreien und verhöhnt Humboldt in geradezu karnevalesker Manier, indem er ihm die Zunge herausstreckt, den Hut umdreht und das Hinterteil zeigt (vgl. V, 127f.).³⁵ Der Wissenschaftler Humboldt erscheint in der *Vermessung* zudem als moderner Nachfahre der großsprecherischen und ruhmsüchtigen *philosophi gloriosi*. So beschreibt der Forscher zwar »*Pulex penetrans*, den gewöhnlichen Sandfloh«, weigert sich jedoch auch nur anzudeuten, dass er selbst von ihm befallen worden ist: »Er [Humboldt] habe [...] viel über die Regeln des Ruhmes nachgedacht. Einen Mann, von dem bekannt sei, daß unter seinen Zehennägeln Flöhe gelebt hätten, nehme keiner mehr ernst. Ganz gleich, was er sonst geleistet habe« (V, 112). Und am Ende seiner Eröffnungsrede auf dem Naturforscherkongress in Berlin erklärt er: »Das Ende des Weges sei in Sicht, die Vermessung der Welt fast abgeschlossen. Der Kosmos werde bald ein begriffener sein« (V, 238). Damit werden nicht nur »alle Schwierigkeiten menschlichen Anfangs, wie Angst,

Krieg und Ausbeutung« bald der Vergangenheit angehören, sondern »sogar das Problem des Todes« erscheint ihm »eines Tages« mit Hilfe der Wissenschaft lösbar (V, 238).

Die Vermessung der Welt bzw. des Kosmos ist ebenfalls Thema von Lukians menippeischer Satire *Ikaromenippos* oder *Die Luftreise (Ikaroméniptos e hypernéphelos)*³⁶: »Die Höhe des Luftraumes, die Tiefe des Meeres, den Umfang der Erde wollen sie [die prahlerischen Philosophen] ausmessen, und mit Hilfe einer Menge wunderlicher Figuren, Kreisen, Dreiecken, Vierecken und Sphären, die sie formieren, meinen sie den Himmel selbst unter ihr Maß zu bringen« (I, 1224) Aufgrund der vielen widersprüchlichen Meinungen der Philosophen über das Wesen des Kosmos und der Götter macht sich Menippos schließlich selbst mit Hilfe einer Adlerschwinge und eines Geierflügels zu einer Expedition in den Himmel auf, die ihn zuerst zum Mond und dann an der Sonne vorbei bis auf Jupiters Burg führt. Die von Kehlmann erfundene Ballonfahrt des jungen Gauß mit dem Luftfahrtpionier Pilâtre de Rozier (vgl. V, 64–68) lässt sich als ein realistischer Reflex der phantastischen Luftreise des Menippos betrachten. Denn im Kapitel *Der Garten* (vgl. V, 181–190) kreuzen sich nicht nur Kafkas *Schloß*, sondern auch Lukians *Ikaromenippos* mit Gauß' Biographie, insofern Kehlmann bei der Schilderung der Einquartierung des »staatlichen Landvermessers« (V, 183) beim »Grafen« (V, 181 und passim) motivisch auf Menippos' Aufenthalt bei Jupiter in der Götterburg zurückgreift:

Ich! [Menippos] klopfte also an der Himmelspforte an. Mercur, der mich sogleich vernommen hatte, fragte nach meinem Namen, und lief sehr eifertig, Jupitern meine Ankunft zu melden. Nach wenigen Augenblicken werde ich gerufen, trete, zitternd vor Bangigkeit, ein, und treffe sämtliche Götter beisammen sitzend an. (I, 1238)

In der *Vermessung* heißt es:

Am späten Abend klopfte der Professor an die Tür des Herrenhauses. Ein junger, hagerer Diener öffnete und sagte, Graf von der Ohe zur Ohe empfangen nicht l...l. Er trug den Kerzenhalter so schnell voran, als hoffte er, Gauß davonlaufen zu können l...l. Der Diener klopfte an eine Tür, öffnete und sagte ein paar Worte ins Innere und ließ Gauß eintreten. In einem Schaukelstuhl saß ein alter Mann im Schlafrock mit Holzpantoffeln l...l. (V, 181–183)

Bei dem alten Mann – bei Lukian beklagt sich Jupiter darüber, dass man ihn für »einen abgelebten alten Mann« (I, 1240) hält – handelt es sich um eine Travestie Gottes. So erscheint der Graf (im Sinne der platonischen Vorstellung Gottes als Geometer) als äußerst kundig, was die Geometrie betrifft: »Der Ab-

schnitt über die Kreisteilung [in Gauß' *Disquisitiones Arithmeticae*] gehöre zum Bemerkenswertesten, was er [der Graf] je gelesen habe. Er habe da Gedanken gefunden, von denen sogar er noch habe lernen können« (V, 189). Nach einer von Menippos lange schlaflos verbrachten Nacht (vgl. I, 1243f.) wird am nächsten Morgen in aller Frühe eine Götterversammlung einberufen, um die Jupiter von Menippos überbrachte Klage der Mondgöttin gegen die Philosophen zu verhandeln (vgl. I, 1244). Auch Gauß, der lange nicht einschlafen konnte (vgl. V, 184), trifft »am frühen Morgen« (V, 184) des folgenden Tages ein weiteres Mal mit dem Grafen zusammen. Dieser ist, ganz im Sinne des göttlichen Attributs der Allwissenheit, nicht nur erstaunlich gut über ihn informiert (vgl. V, 187f.), sondern durchschaut auch dessen Plan, wie er bei der Vermessungsarbeit »noch ein wenig nebenbei verdienen« (V, 184) könne. Bei Lukian macht Jupiter den Philosophen ebenfalls zum Vorwurf, »wie gierig sie die Finger nach ein paar Obolen recken« (I, 1425). Aber auch das Gerichtsmotiv begegnet in der *Vermessung*. So fragt der Graf Gauß, ob er nicht »Beschwerden, Ärgernisse [...] eine Anklage sogar« (V, 189) vorzubringen habe. Damit spielt er darauf an, dass dieser, fest entschlossen sich das Leben zu nehmen, sollte Johanna seinen Heiratsantrag erneut ablehnen, »gedachte [...] ein paar Dinge zur Sprache zu bringen, falls man ihn [im Jenseits] vor Gericht stellte: »Angeklagte konnten sich verteidigen, manche Gegenfragen würden Gott nicht angenehm sein. Insekten, Dreck, Schmerz. Das Unzureichende in allem. Selbst bei Raum und Zeit war geschlampt worden« (V, 99). Hierin lässt sich eine Reminiszenz an Lukians Göttersatire *Der überwiesene Jupiter (Zeus elenchómenos)* erkennen, in der ebenfalls ein Sterblicher den Göttervater mit seinen impertinenten Fragen in Bedrängnis bringt.³⁷

Gauß erscheint bei Kehlmann so einerseits auf der Position des Menippos – als diesem wird ihm im Gegensatz zu Kafkas Landvermesser Einlass beim Grafen gewährt –, andererseits gehört er aber als Mathematiker und Astronom zum, so Jupiter, »unverschäm[ten] [...] Gesindel [der Philosophen]« (I, 1244) und steht wie diese vor Gericht. So lässt man ihn auch nur in der »Reiterkammer« nächtigen, »wo man Gesindel und Herumtreiber unterbringe. Droben sei es gar nicht häßlich. Man habe Spiegel und Waschbecken und sogar Bettzeug« (V, 190). Der historische Gauß, mit der Vermessung des Königreichs Hannover beauftragt, beklagt sich in einem Brief an seinen Freund Heinrich Christian Schuhmacher über sein Quartier bei einem *Bauern* namens Peter Hinrich von der Ohe zur Ohe: »Manche Bequemlichkeiten kennt man dort gar nicht, z.B. einen Spiegel, einen Abort und dergleichen.«³⁸ Dieser hatte Gauß in einem Heuschöber untergebracht.³⁹ Daran erinnert auch die Beschreibung von Gauß' Quartier beim Grafen: »Ein fürchterliches Loch. Es stank, auf dem Boden la-

gen Reste von fauligem Heu, ein Holzbrett diente als Bett, zum Waschen war ein rostiger Eimer mit nicht ganz sauberem Wasser gefüllt, ein Abort nicht zu sehen« (V, 183).

Um eine Kreuzung von historischen Quellen mit einer Passage aus einem Text Lukians handelt es sich ebenfalls bei Kehlmanns Schilderung von Humboldts Begegnung mit einem Lama in »einem kalmückischen Tempel« (V, 285). In Gustav Roses Reisebericht heißt es diesbezüglich:

Auch bei einem fast ganz einzeln stehenden und nur von einigen Kibitken umgebenen kalmückischen Tempel führte unser Weg vorüber l...l. Er [der Lama] hatte, wie die andern, bisher nicht die geringste Notiz von uns genommen, nun trat er auf uns zu, und begrüßte uns. Es war ein schon älterer, aber freundlicher Mann. Herr *Stranak* redete ihn russisch an, was er verstand, und stellte ihm Herrn *von Humboldt* vor; er erwiderte mit der Frage, ob er uns mit Thee bewirten könnte, was aber Herr *von Humboldt* höflich dankend ablehnte und sich darauf wieder entfernte.⁴⁰

Das Motiv einer Verständigung über mehrere Sprachen hinweg: »Der Lama sprach chinesisch mit dem Tempeldiener, dieser in gebrochenem Russisch mit Wolodin« (V, 285), findet sich dagegen in einer von dem Petersburger Akademiker General von Helmersen überlieferten Anekdote:

Während die Pferde in der Festung Tamalyzkaja umgespannt wurden, trat aus solch einem Haufen [Humboldt bereits erwartender Menschen] plötzlich ein Baschkire hervor und an Humboldt's Isiel Kalesche, neben der ich [Helmersen] mich hingestellt hatte. Mit lebhaften Gestikulationen und erhobener Stimme hielt er in seinem türkischen Jargon eine Ansprache an den großen Reisenden, die natürlich niemand von uns verstand. Nachdem Humboldt mich in höflichster Weise gefragt: »Que désire ce Monsieur?« – rief ich einen Dolmetscher herbei, und wir erfuhren folgendes: Dem bittenden Baschkiren hatten in der vorhergehenden Nacht die benachbarten Kirgisen Pferde geraubt. Der Betroffene hatte nun gehört, es werde ein Mann kommen, *der alles weiß*, und wandte sich nun an diesen Mann mit der dringenden Bitte, ihm doch zu sagen, wer die Räuber seien und wie und wo er seine Gäule wiedererhalten könnte.⁴¹

Kehlmann hat diese beiden Quellen ineinander montiert. So sagt der Lama: »Er habe schon gehört, daß ein Mann unterwegs sei, der alles wisse« (V, 285), und wendet sich ebenfalls mit einer ungewöhnlichen Bitte an Humboldt, nämlich »seinen Hund«, der »vorgestern gestorben« ist, zu »wecken« (V, 286). Das Motiv des Mannes, der alles weiß, findet sich überdies in Lukians *Totengesprächen*. Dort treibt Menippos seinen Scherz mit Sokrates und dessen sprichwörtlicher

Ironie. Sokrates möchte von Menippos wissen, wie man denn oben von *ihm* spricht, worauf jener ihm antwortet: »Du bist hierin ganz besonders glücklich, Socrates. Allgemein glaubt man, du wärest ein Wundermann gewesen, und hättest Alles gewußt, da du doch – wenn ich die Wahrheit sagen soll – nichts wußtest« (T, 264). Darauf Sokrates: »Ich sagte es ihnen ja selbst: aber die Leute meinten, das wäre bloße Ironie« (T, 264). Auch Humboldt besteht dem Lama gegenüber darauf, dass er nichts weiß (vgl. V, 285), und beteuert, dass er dessen Hund nicht wieder lebendig machen kann. Doch dieser hält ihn dessen ungeachtet ebenfalls für einen Wundermann und glaubt, er verstelle sich nur, wenn er ihm seine Bitte abschlägt: »Er [der Lama] wisse, dass ein Eingeweihter das nur selten dürfe, aber er erbitte diese Gunst, der Hund liege ihm sehr am Herzen« (V, 286).

Im Gegensatz zu Humboldts faktischem Reisebegleiter Carlos Montúfar, der in der *Vermessung* nicht vorkommt, begleitet Gauß' Sohn Eugen seinen Vater kontrafaktisch auf dessen Reise nach Berlin. Eugen gerät dort in eine illegale Versammlung von Studenten, die von der Polizei ausgehoben wird (vgl. V, 227–234). Dem Gefängnis kann er, nachdem Humboldt sich für ihn eingesetzt hat, nur durch seine Auswanderung nach Amerika entgehen (vgl. V, 296). Auch der historische Eugen Gauß musste nach Amerika auswandern. Jedoch wurde dieser »von seinen Eltern [...] verstoßen«⁴²: Denn dadurch, dass der Göttinger Jurastudent von dem Universitätsgericht eine Verwarnung erhalten hatte,⁴³ hatte der »Taugenichts« den »Namen [seines Vaters] entehrt«⁴⁴. Damit teilt der historische Eugen ein ähnliches Schicksal wie Kafkas Karl Roßmann:

Als der sechzehnjährige Karl Roßmann, der von seinen armen Eltern nach Amerika geschickt worden war, weil ihn ein Dienstmädchen verführt und ein Kind von ihm bekommen hatte, in dem schon langsam gewordenem Schiff in den Hafen von New York einfuhr, erblickte er die schon längst beobachtete Statue der Freiheitsgöttin wie in einem plötzlich stärker gewordenen Sonnenlicht.⁴⁵

So geht der letzte Satz der *Vermessung* gleichsam in den ersten von Kafkas Amerika-Roman über. Während Karl die Freiheitsstatue vor der Einfahrt in den Hafen schon längst beobachtet hat, steht Eugen lange am Bug, »bis sich etwas im Abenddunst abzeichnete« (V, 302); der Kapitän erklärt ihm: »Nein, diesmal sei es keine Chimäre und auch kein Wetterleuchten, das sei Amerika« (V, 302), womit offenbar ebenfalls die Amerika symbolisch repräsentierende Freiheitsstatue am Eingang des Hafens von New York gemeint ist. Diese war allerdings zur Zeit der Romanhandlung noch gar nicht errichtet. Der Anachronismus signalisiert, dass es hier weniger um die historische Realität als

autoreflexiv um das Werk selbst geht. Das Wort ›Chimäre‹ in dem Satz stellt auf Grund seiner Polysemie nämlich eine hybride Konstruktion dar.⁴⁶ Im Kontext der Äußerung des Kapitäns meint es ›Trugbild‹ (vgl. auch V, 301). Aufgrund seines Vorkommens im *letzten* Satz des Romans, lässt es sich aber auch als Aussage des Autors über sein Werk verstehen. Denn ›Chimäre‹ bezeichnet zugleich Lebewesen, die aus genetisch unterschiedlichen Zellen oder Geweben bestehen. Um eine Chimäre in diesem Sinne handelt es sich gleichsam auch bei der *Vermessung*. Denn Kehlmann benutzt den historischen Stoff zum einen als Material, um im Geiste der menippeischen Satire Begebenheiten zu erfinden, zum anderen kreuzt er, sich motivische Überschneidungen zu Nutze machend, historische Quellen mit Textpassagen aus den menippeischen Satiren Lukians.

Karnevaleske Geschichte des Fortschritts

Humboldt und Gauß stehen bei Kehlmann für zwei unterschiedliche Typen von Wissenschaftlern. Der eine ist der sammelnde Empiriker, der seine Kenntnisse über die Welt vornehmlich auf Reisen erwirbt, während der andere zu Hause am Schreibtisch mathematische Probleme löst bzw. empirisches Material mit Hilfe seines Verstandes mathematisch durchdringt. Ihre unterschiedlichen Vorstellungen von Wissenschaft werden in der *Vermessung* einander gegenübergestellt (vgl. V, 224, 247f.). Bei der »Gegenüberstellung verschiedener, von einem Gegenstand möglicher Ansichten«⁴⁷ handelt es sich um das Verfahren der Synkrisis, dessen sich nicht nur der sokratische Dialog, sondern auch die *Totengespräche* Lukians bedienen. Jene Synkrisis bildet gewissermaßen den Rahmen der *Vermessung*. So bildet der Anfang des ersten Kapitels mit dem des zweiten einen Kontrast: hier Gauß, der »seine Heimatstadt [...] seit Jahren« (V, 7) nicht verlassen hat, dort Humboldt, der eine »Expedition in die Tropen« (V, 19) Amerikas unternommen hat. Das Urteil, auf das die vergleichende Gegenüberstellung letztlich zielt,⁴⁸ findet sich am Ende des vorletzten Kapitels. Nicht der Autor fällt es, sondern Humboldt, der gerade von seiner asiatischen Reise nach Berlin zurückkehrt, ist sich auf einmal selber nicht mehr sicher, »wer von ihnen weit herumgekommen war und wer immer zu Hause geblieben«, wenn er sich vorstellt, wie Gauß »eben jetzt durch sein Teleskop auf Himmelskörper sah, deren Bahnen er in einfache Formeln fassen konnte« (V, 293). Insofern hätte der Roman eigentlich mit dem Kapitel *Die Steppe* enden können. Es schließt sich jedoch noch ein weiteres an: *Der Baum*. Dieses ist Eugen Gauß gewidmet.

Ein Kontrast lässt sich auch zwischen diesen beiden Kapiteln beobachten. Während Eugen bei seiner Abreise nach Amerika zum Mann geworden ist – er trägt jetzt einen Bart und raucht wie sein Vater (vgl. V, 292) Pfeife (vgl. V,

295) –, macht sich bei dem großen Mathematiker die körperliche und geistige Hinfälligkeit des Alters bemerkbar: »Sein Rücken schmerzte, sein Bauch ebenso, und in seinen Ohren rauschte es [...]. Immer noch konnte er denken, zwar nichts allzu Kompliziertes mehr, aber für das Nötigste reichte es« (V, 292). Dagegen scheint der eingangs von seinem Vater als Versager titulierte Eugen (vgl. V, 8f.) am Ende doch dessen Intelligenz geerbt zu haben (vgl. V, 221). So ist er plötzlich in der Lage, »ohne Schwierigkeiten« (V, 297) beim Kartenspiel in einem Gasthaus die Karten nach einer Methode zu memorieren, die ihm sein Vater früher vergeblich beizubringen versucht hat, und gewinnt. Und auf einmal fragt auch er sich wie jener als Kind (vgl. V, 54), »warum die Leute immer so lange brauchten um zu antworten« (V, 299). Im Zuge des Generationswechsels kommt es nicht nur zu einer Verjüngung Gauß' in seinem Sohn Eugen, sondern auch zu einer Ablösung der beiden gealterten Wissenschaftler. So wird Gauß, der selber nichts zur astralen Geometrie des Raumes veröffentlicht hat, weil er »keine Lust gehabt [hat], sich dem Gespött« der Leute »auszusetzen« (V, 247), nicht nur von seinen jüngeren Kollegen, die ihm ihre diesbezüglichen Abhandlungen zuschicken, sondern letztlich auch von »dem alten Martin Bartels [...]. überflügelt« (V, 290). Ähnlich ergeht es Humboldt, der auf seiner asiatischen Reise von jüngeren Kollegen begleitet wird. »Als erlebte man eine Reise in der Zeit, als wäre man in ein Geschichtsbuch versetzt«, bemerkt Woldin zu Rose, als Humboldt die Breite der Wolga noch mit dem Sextanten bestimmt, und Ehrenberg korrigiert: »Zweihundertvierzig Komma neun, um genau zu sein [...]. Doch müsse er zugeben, angesichts einer so alten Methode ein ziemlich gutes Ergebnis« (V, 275). Aber auch der technische Fortschritt, von dem mit der Zeit immer breitere Kreise profitieren, sorgt für die Ablösung großer Einzelner durch die breite Masse. Hat Humboldt auf seiner Überfahrt nach Amerika den Zeitpunkt, wann sie auf Land stoßen werden, aufgrund seiner Messung der Meeresströmung erstaunlich präzise vorausgesagt (vgl. V, 50f.) und sich damit als Meister der Navigation erwiesen, so erklärt der Kapitän Eugen bei dessen Überfahrt: »Früher [...] wäre so starke Bewölkung ein Problem gewesen, aber heute navigiere man ohne Sterne, man habe jetzt genaue Uhren. Mit einem Harrison-Chronometer komme jeder Laie um die Erdkugel. Also sei, fragte Eugen, die Zeit der großen Navigatoren vorüber? Kein Bligh mehr, kein Humboldt? [...] Sie sei vorbei, antwortete der Kapitän [...], und werde nie wiederkehren.« (V, 299)⁴⁹ Eine Relativierung der Leistungen des Wissenschaftlers nimmt Humboldt angesichts seiner Verklärung zum »Prometheus der neuen Zeit« (V, 290) am Hof des russischen Zaren auch selber vor: »Man dürfe die Leistungen des Wissenschaftlers nicht überschätzen, der Forscher sei kein Schöpfer, er erfinde nichts, er gewinne kein Land, er ziehe keine Frucht, weder säe noch

ernte er, und ihm folgten andere, die mehr, und wieder andere, die noch mehr wüßten, bis schließlich wieder alles versinke.« (V, 291) Und Gauß, der den technischen Fortschritt der Zukunft antizipiert, – »Bald [...] würden Maschinen die Menschen mit der Geschwindigkeit eines abgeschossenen Projektils von Stadt zu Stadt tragen« (V, 8f.) – reflektiert auf die der Geschichtlichkeit der Existenz des Menschen innewohnende Relativität:

Daß man in einer bestimmten Zeit geboren und ihr verhaftet sei, [...] verschaffe einem einen unziemlichen Vorteil vor der Vergangenheit und mache einen zum Clown der Zukunft [...]. Sogar ein Verstand wie der seine hätte in früheren Menschheitsaltern oder an den Ufern des Orinoko nichts zu leisten vermocht, wohingegen jeder Dummkopf in zweihundert Jahren sich über ihn lustig machen und absurden Unsinn über seine Person erfinden könne. (V, 9)

Die Motive des Clowns und Dummkopfs verweisen auf die von Bachtin in seinem Rabelais-Buch untersuchte volkstümliche Lachkultur. Im Zuge der Geschichte des Fortschritts kommt es zu einer karnevalesken Verkehrung intellektueller Hierarchien, indem die »Dummköpfe« der Zukunft auf die Großen der Vergangenheit herabsehen und sich über diese lustig machen können. Das Muster hierfür liefert Rabelais in seinem *Gargantua und Pantagruel*, wenn dort Gargantua an seinen Sohn, der gerade in Paris studiert, schreibt: »Räuber, Henker, Abenteurer und Stallknechte sind heutzutage gelehrter als Doktoren und Prediger zu meiner Zeit.«⁵⁰ Angesichts des ungeheuren Aufschwungs, den die Wissenschaft innerhalb nur einer Generation genommen hat, muss Gargantua, der als junger Mann selbst als einer der Gelehrtesten seiner Zeit gegolten hat, befürchten, »jetzt kaum in die erste Klasse der Abo-Schüler aufgenommen [zu] werden.«⁵¹ Wie ein Erstklässler, der nicht in die Schule gehen will, verhält sich auch Gauß am Anfang der *Vermessung*. Damit protestiert der »seit früher Jugend Fürst der Mathematiker genannt« (V, 11) Gauß gleichsam gegen seine Entthronung im Zuge der Geschichte des Fortschritts.

»Der Karneval ist ein Fest der alles vernichtenden und alles erneuernden Zeit.«⁵² Der Baum, nach dem das Schlusskapitel betitelt ist, zeichnet sich dagegen gerade durch seine Widerständigkeit der Zeit und dem Vergehen gegenüber aus:

Der Baum war riesenhaft und wohl Jahrtausende alt. Er war hier gewesen noch vor den Spaniern und vor den alten Völkern. Er war dagewesen vor Christus und Buddha, Platon und Tamerlan. Humboldt horchte an seiner Uhr. Wie sie, tickend, die Zeit in sich trug, so wehrte dieser Baum die Zeit ab: eine Klippe, an der ihr Fluß sich brach [...]. Alles starb, alle Menschen, alle Tiere, immerzu. Nur einer nicht. (V, 47)

Der uralte Drachenbaum, mit dem auch Eugen auf Teneriffa Bekanntschaft macht (vgl. V, 301), steht für Monumentalität, aber auch für Erstarrung. So will auch Humboldt den »großen«, von ihm feierlich inszenierten »Moment« der Ankunft Gauß' in Berlin mit Hilfe Daguerres und der sich noch in den Kinderschuhen befindlichen Fotografie »der fliehenden Zeit entreißen« (V, 15). Er fasst Gauß an den Schultern und »erstarrte« in dieser Pose: »Nur einen Augenblick, flüsterte Humboldt, fünfzehn Minuten etwa, man sei schon sehr weit fortgeschritten« (V, 15).

Die Verspottung der beiden großen Wissenschaftler im Geiste der menippeischen Satire zielt nicht auf deren Vernichtung, sondern ist gegen deren Erstarrung gerichtet. So trifft Eugen auf Teneriffa bereits auf einen »Gedenkstein« (V, 300), der an Humboldts Besteigung des Pico de Teyde erinnert. Angesichts der einseitigen Heroisierung von »Geisteshelden«⁵³ wie Alexander von Humboldt und Gauß lässt sich auf die *Vermessung* vielleicht übertragen, was Bachtin bezüglich der Karnevalslegenden feststellt:

Die Karnevalslegenden unterscheiden sich überhaupt grundsätzlich von den heroisierenden, epischen Überlieferungen: sie setzen den Helden herab und erniedrigen ihn, sie familiarisieren ihn, lassen ihn näher und menschlicher erscheinen; das ambivalente Karnevalslachen verbrennt alles Schwülstige und Verknöcherte, aber vernichtet den wirklich heroischen Kern der Gestalt nicht.⁵⁴

Das Experiment, das von dem wahnsinnigen Herausgeber und Kommentator in Nabokovs Roman *Fahles Feuer* seinen Ausgang genommen hat – der implizite Autor der *Vermessung* benutzt nach dessen Vorbild den historischen Stoff, um im Geiste der menippeischen Satire Begebenheiten zu erfinden –, mündet somit letztlich in die Erfindung eines neuen Typs des historischen Romans, nämlich den des karnevalisierten historischen Romans.

Anmerkungen

- 1 Bei dem vorliegenden Beitrag handelt es sich um die erweiterte und überarbeitete Fassung eines Vortrags, den ich im Sommer 2015 auf dem IVG-Kongress in Schanghai gehalten habe.
- 2 Vgl. Simone Costagli, *Ein postmoderner historischer Roman. Daniel Kehlmanns »Die Vermessung der Welt«*, in: *Gegenwartsliteratur*, 11 (2012), 261–279.
- 3 Romane vom Typ der historiographischen Metafiktion verbinden »ein hohes Maß an fiktionaler Rückbezüglichkeit mit einer expliziten Erörterung historiographischer Fragen«; »die Reflexion über die Rekonstruktion von geschichtlichen Zusammenhängen und die Thematisierung geschichtstheoretischer Probleme« rückt somit in den Vordergrund (Ansgar Nünning, *Von historischer Fiktion zu historiographischer Metafiktion*, Bd. 1, Trier 1995, 282).

- 4 Vgl. Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, New York–London 1988, 5, 107f.; vgl. Daniel Kehlmann, *Wo ist Carlos Montúfar?*, in: Gunther Nickel (Hg.), *Daniel Kehlmanns »Die Vermessung der Welt«. Materialien. Dokumente. Interpretationen*, Reinbek 2008, 11–25, hier 13, 18f.
- 5 Kehlmann, *Wo ist Carlos Montúfar?*, 11.
- 6 Nachbemerkung der Redaktion zu: *Auch ein Beitrag zum Humboldt-Jahr. Drei Stimmen zu Daniel Kehlmanns Roman »Die Vermessung der Welt«*, in: *Lichtenberg-Jahrbuch* 2009, 262f., hier 263.
- 7 »Ich wollte schreiben wie ein verrückt gewordener Historiker«. *Ein Gespräch mit Daniel Kehlmann über unseren Nationalcharakter, das Altern, den Erfolg und das zunehmende Chaos in der modernen Welt*, in: Nickel, *Kehlmanns »Die Vermessung der Welt«*, 26–35, hier 33 (=Interview mit Felicitas von Lovenberg, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 9. 2. 2006).
- 8 Daniel Kehlmann, *Diese sehr ernsten Scherze. Poetikvorlesungen*, Göttingen 2011, 41.
- 9 »Ich wollte schreiben wie ein verrückt gewordener Historiker«, 34.
- 10 Vladimir Nabokov, *Fahles Feuer*, übers. von Uwe Friesel, Dieter E. Zimmer, in: ders., *Gesammelte Werke*, hg. von Dieter E. Zimmer, Bd. 10, Reinbek 2010. Nachweise im Folgenden unter Angabe der Sigle *F* mit Seitenzahl direkt im fortlaufenden Text.
- 11 *Nabokov über »Fahles Feuer«*, in: ders., *Fahles Feuer*, 583–594, hier 586, 588.
- 12 Vgl. Umberto Eco, *Im Wald der Fiktionen. Sechs Streifzüge durch die Literatur*, übers. von Burkhard Kroeber, München 1996, 20: »Da aber der Wald für alle geschaffen ist, darf ich darin nicht nach Tatsachen und Gefühlen suchen, die nur mich allein angehen. Sonst kommt es dazu, daß ich [...] den Text nicht *interpretiere*, sondern *benutze*. Es ist durchaus nicht verboten, einen Text zu benutzen, um mit offenen Augen zu träumen [...] Aber mit offenen Augen zu träumen ist keine öffentliche Angelegenheit« | Hervorh. Ecol.
- 13 Vgl. hierzu Dieter E. Zimmer, *Nachwort des Herausgebers*, in: Nabokov, *Fahles Feuer*, 397–423, hier 415–417.
- 14 Ebd., 415.
- 15 Daniel Kehlmann, *Die Vermessung der Welt*, Reinbek 2006, 102. Nachweise im Folgenden unter Angabe der Sigle *V* mit Seitenzahl direkt im fortlaufenden Text.
- 16 Der vollständige Name von Carlos Montúfar lautet übrigens Carlos *Aguirre* y Montúfar.
- 17 Vgl. Franz K. Stanzel, *Historie, historischer Roman, historiographische Metafiktion*, in: *Sprachkunst*, 26 (1995), 113–123, hier 117; vgl. auch Ansgar Nünning, *Von historischer Fiktion zu historiographischer Metafiktion*, 332.
- 18 Vgl. auch Kehlmann, *Diese sehr ernsten Scherze*, 13: »Der Autor steckt nicht in der Geschichte, er steckt in der Atmosphäre, im Tonfall der Erzählstimme, in der inneren Haltung zu dem von ihm Wiedergegebenen, die doch immer und überall durchscheint.«
- 19 Vgl. Michail M. Bachtin, *Die Ästhetik des Wortes*, übers. von Rainer Gruebel, Sabine Reese, hg. von Rainer Gruebel, Frankfurt/Main 2005, 195: »Wir nennen diejenige Äußerung eine hybride Konstruktion, die ihren grammatischen (syntaktischen) und kompositorischen Merkmalen nach zu einem einzigen Sprecher gehört, in der sich in Wirklichkeit aber zwei Äußerungen, zwei Redeweisen, zwei Stile, zwei »Sprachen«, zwei Horizonte von Sinn und Wertung vermischen.«
- 20 Michail Bachtin, *Probleme der Poetik Dostoevskijs*, übers. von Adelheid Schramm, Frankfurt/Main–Berlin–Wien 1985, 120. Vgl. auch ebd., 144: »Die Karnevalsbeste

- nahmen einen riesigen Platz ein im Leben der breitesten Volksmassen sowohl der griechischen als auch besonders der römischen Antike, wo das zentrale (aber nicht einzige) Karnevalsfest die *Saturnalien* waren« [Hervorh. Bachtin].
- 21 Ebd., 127.
- 22 Vgl. Northrop Frye, *The Anatomy of Criticism. Four Essays*, Princeton 1957, 308–312.
- 23 Vgl. Werner von Koppenfels, *Der Andere Blick oder Das Vermächtnis des Menippos. Paradoxe Perspektiven in der europäischen Literatur*, München 2007, 17, 264, 268–272.
- 24 Vgl. hierzu Michail Bachtin, *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*, übers. von Gabriele Leupold, hg. von Renate Lachmann, Frankfurt/Main 1995, 239: »In diesem [volkstümlich-festlichen] Motivsystem ist der König der Narr. Er wird zuerst vom ganzen Volk gewählt und dann, wenn die Zeit seiner Herrschaft abgelaufen ist, vom ganzen Volk ausgelacht, beschimpft und geschlagen« [Hervorh. Bachtin].
- 25 Ebd., 90 [Hervorh. Bachtin]. Vgl. ebd.: »In der volkstümlichen [karnevalesken] Groteske aber ist der Wahnsinn eine heitere Parodie auf die offizielle Denkart, auf die einseitige Seriosität der offiziellen ›Wahrheit.«
- 26 Lukian, *Totengespräche*, in: ders., *Werke*, übers. von August Pauly, Stuttgart 1827, Bd. 2, 207–256, Bd. 3, 261–286, hier Bd. 2, 208. Nachweise im Folgenden unter Angabe der Sigle *T* mit Seitenzahl direkt im fortlaufenden Text.
- 27 Koppenfels, *Der andere Blick*, 24.
- 28 Ebd., 23.
- 29 Bachtin, *Probleme der Poetik Dostoevskijs*, 128 [Hervorh. Bachtin].
- 30 Ebd. [Hervorh. Bachtin].
- 31 Lukian, *Die Versteigerung der philosophischen Orden*, in: ders., *Werke*, übers. von August Pauly, Bd. 3, Stuttgart 1827, 340–366.
- 32 Bachtin, *Probleme der Poetik Dostoevskijs*, 127 [Hervorh. Bachtin].
- 33 »Mein Thema ist das Chaos«. Der Bestseller-Autor Daniel Kehlmann über die Entstehung seines Forscherromans »Die Vermessung der Welt«, das Verhältnis von literarischer und naturwissenschaftlicher Intelligenz und die Kränkung des Menschen durch die Entdeckung der Quantenphysik, in: Nickel, *Kehlmanns »Die Vermessung der Welt«*, 36–46, hier 41 (=Interview mit Matthias Mattusek, Mathias Schreiber und Olaf Stampf, in: *Der Spiegel*, 5.12.2015).
- 34 Vgl. ebd., 41: »Der historische Gauß hätte, als er mit seinen Berechnungen soweit war, tatsächlich in Königsberg nur einen dementen, sabbernden Greis angetroffen.«
- 35 Vgl. Bachtin, *Rabelais*, 59f.: »Für sie [die Karnevalsredel] gilt eine eigene Logik der ›Umkehrung‹ (*à l'envers*), des ›Gegenteils‹, des ›Auf-den-Kopf-Stellens‹, eine Logik der ständigen Vertauschung von Oben und Unten (wie beim ›Rad‹), von Gesicht und Hintern.«
- 36 Lukian, *Icaromenippus oder die Luftreise*, in: ders., *Werke*, übers. von August Pauly, Bd. 10, Stuttgart 1829, 1219–1247. Nachweise im Folgenden unter Angabe der Sigle *I* mit Seitenzahl direkt im fortlaufenden Text.
- 37 Lukian, *Der überwiesene Jupiter*, in: ders., *Werke*, übers. von August Pauly, Bd. 9, Stuttgart 1828, 1091–1104.
- 38 Gauß, zitiert nach: Hubert Mania, *Gauß. Eine Biographie*, Reinbeck 2012, 244.
- 39 Vgl. ebd., 244.
- 40 Gustav Rose, *Reise nach dem Ural, Altai und dem Kaspischen Meere auf Befehl Sr. Majestät des Kaisers von Russland im Jahre 1829 ausgeführt von A. von Humboldt, G. Ehrenberg und G. Rose. Mineralogisch-geognostischer Theil und historischer Bericht der Reise*, Bd. 2, Berlin 1842, 289–291 [Hervorh. Rosel].

- 41 Helmersen, zitiert nach: *Alexander von Humboldt. Eine wissenschaftliche Biographie*, hg. von Karl Bruhns, Bd. 1, Leipzig 1872, 443 [Hervorh. Helmersen].
- 42 Mania, *Gauß*, 265.
- 43 Vgl. ebd., 264.
- 44 Gauß, zitiert nach: Mania, *Gauß*, 267.
- 45 Franz Kafka, *Amerika*, in: ders., *Gesammelte Werke*, hg. von Max Brod, Frankfurt/Main 1995, 9.
- 46 Vgl. Bachtin, *Ästhetik des Wortes*, 195: »Oft gehört sogar ein und dasselbe Wort gleichzeitig zwei Sprachen und zwei Horizonten an, die sich in einer hybriden Konstruktion kreuzen.«
- 47 Bachtin, *Probleme der Poetik Dostoevskijs*, 123. Vgl. auch ebd., 129.
- 48 Vgl. Koppenfels, *Der andere Blick*, 75.
- 49 In den 1830er Jahren war der von John Harrison im Jahr 1759 entwickelte Seechronometer zur Standardausrüstung auf Schiffen der Royal Navy geworden.
- 50 François Rabelais, *Gargantua und Pantagruel*, übers. von Adolf Gelbeke, hg. von Horst und Edith Heintze, Bd. 1, Frankfurt/Main 1974, 218.
- 51 Ebd.
- 52 Bachtin, *Probleme der Poetik Dostoevskijs*, 139.
- 53 So lautet der Titel einer biografischen Reihe, deren 39. Band Alexander von Humboldt und Leopold von Buch gewidmet ist. Vgl. Siegmund Günther, *A. v. Humboldt. L. v. Buch*, Berlin 1900.
- 54 Bachtin, *Probleme der Poetik Dostoevskijs*, 149.

Manuel Clemens

Die Erfindung des Protagonisten

*Alejandro Zambra unterläuft mit »Formas de volver a casa« (2011)
den Anti-Bildungsroman*

Der chilenische Autor Alejandro Zambra erzählt in seinem Roman *Formas de volver a casa* von einem Dreißigjährigen, der sich an das zu erinnern versucht, was er in seiner Kindheit nur sehr oberflächlich erlebt hat. Mit dem Nachholen seiner Erinnerungen möchte der Erzähler in sein gegenwärtiges Dasein eingreifen. Sein Ziel ist es, vom Nebendarsteller zum souveränen Protagonisten seines eigenen Lebens zu werden. Damit dieser Prozess beginnen kann, schreibt er zur Verarbeitung der eigenen Vergangenheit einen Roman über das Scheitern seiner Bildung. Da dieser jedoch im Rückblick zu neuen Perspektiven auf sein Leben gelangt, unterläuft er zugleich das Genre des Anti-Bildungsromans, indem der Moment der Bildung sich auf die nachholende Retrospektive verschiebt.

Der vorliegende Artikel hat das Ziel, den Roman im Kontext der ästhetischen Bildungsidee zu diskutieren. Dieser Zusammenhang ergibt sich, wenn die Momente des Nachdenkens über die Vergangenheit als ein ästhetisch-literarisches Bildungserlebnis verstanden werden. Der größere Rahmen meiner Untersuchung ist somit folgender: Während der Bildungs- und Künstlerroman stets einen Protagonisten zeigt, der im Hinblick auf die Zukunft an seiner Bildung arbeitet, schafft Zambras rückblickende Erzählweise einen Protagonisten, der aus dem Scheitern heraus und in der Retrospektive einen Bildungsprozess durchlebt. Es soll demnach gefragt werden, ob auf diese Weise ein erfolgreiches Bildungsnarrativ entworfen wird, das nicht im Hinblick auf eine viel versprechende Zukunft beginnt, sondern in Bezug auf die Sichtbarmachung und Neuinterpretation der Vergangenheit. Den Rahmen für den Bildungsgedanken entlehne ich Schiller; der kritischen Blick auf die Bildungsidylle kommt von Kleist.

Die deutsche Übersetzung des Romantitels – *Die Erfindung der Kindheit* – fasst die Handlung bereits pointiert zusammen.¹ Der Erzähler, etwa 35 Jahre alt, geht in den Nullerjahren des letzten Jahrzehnts seinen Kindheitserinnerungen während der Diktatur der 1980er Jahre nach und versucht dabei, die Zusammenhänge zwischen seinen persönlichen Alltagserlebnissen und der Diktatur durch das Schreiben eines Romans zu ergründen. Im Zentrum steht

dabei eine scheinbar banale Geschichte aus der Kindheit, deren Hintergründe er als Erwachsener verstehen möchte.

Diese Begebenheit ist schnell erzählt. Die Eltern des Erzählers wohnen in einem ruhigen Vorort von Santiago de Chile und da sie sich aus der Politik heraushalten, ist die Militärdiktatur Pinochets der späten 1970er und 80er Jahre dort wenig präsent. Das einzige prägende Erlebnis aus dieser Zeit besteht in einem kindlichen Spionageauftrag, den der Erzähler von einer Freundin aus der Nachbarschaft erhält. Er geht diesem vor allem deshalb nach, weil er in die etwas ältere Auftraggeberin verliebt ist, die er allerdings nie nach dem Grund des Spionierens fragt. Die Tätigkeit ist aufregend und hebt sich von seinem Kinderalltag ab. Gerade als er etwas herausgefunden hat, verschwindet jedoch die von ihm observierte Person und die Familie seiner Auftraggeberin zieht in ein anderes Viertel. Damit hat sich der Auftrag erledigt und dessen Ende beschließt auch das erste Kapitel des Romans. Zu Beginn des zweiten Kapitels sieht der Leser den Erzähler als erwachsenen Schriftsteller, der versucht, einen Roman über seine Kindheit zu schreiben und in seinen Erinnerungen an diese Zeit über diese kurze Episode hinauskommen möchte, um zu erfahren, was er sonst noch von der Diktatur mitbekommen hat, die in seiner Kindheit keine besondere Rolle gespielt hat. Die Spionagegeschichte mit seiner Nachbarschaftsfreundin Claudia entpuppt sich bei ihrer erneuten Begegnung rund zwanzig Jahre später als kindlich-banal und politisch zugleich: Der Nachbar, dem er hinterherspionierte, war in Wirklichkeit der Vater des Mädchens, der eine andere Identität annehmen musste, und seine Auftraggeberin wollte wissen, ob ihre ältere Schwester den Vater häufiger sieht als sie.

Der Leser begleitet den Erzähler beim Verfassen des Romans und erlebt dabei, wie dieser von der Bewusstlosigkeit und kaum wahrgenommenen Diktatur während seiner Kindheit zu einer Interpretation der Geschehnisse vordringen möchte, um sich an das erinnern zu können, was er im Stadium der kindlichen Naivität nur unpolitisch erlebt hat. Das Aufspüren der Erinnerung ist somit stets persönlich und politisch zugleich. Diesem Prozess des Erinnerns soll im Folgenden auf unterschiedlichen Ebenen nachgegangen werden.

Alejandro Zambra ist in Deutschland noch weitgehend unbekannt.² Seine Romane sind kurz und die Beschreibungen knapp; er ist gewissermaßen ein minimalistischer Roberto Bolaño.³ Aus literaturwissenschaftlicher Perspektive betrachtet ist sein Werk noch zu jung, um bereits ausführlich besprochen und lokalisiert zu sein. In der Lateinamerikanistik wurde Zambra bisher vor allem im Hinblick auf die Darstellung der Erinnerung an die Pinochet-Diktatur analysiert.⁴ Für Bieke Willem⁵ ist Zambra ein Vertreter des postdiktatorischen Romans, der – im Gegensatz zu den Vertretern dieses Genres in den 1990er

Jahren – nicht mehr über die Unmöglichkeit des Erinnerns schreibt und die Erinnerung an die diktatorische Vergangenheit lediglich als ein tiefgreifendes Entwurzeltsein wahrnimmt. Zambra, so Willem weiter, sucht stattdessen nach Möglichkeiten des Erinnerns, da die 1980er Jahre für ihn nicht nur diejenigen der Diktatur sind, sondern auch die Jahre seiner Kindheit, welche nicht einfach mit der Diktatur gleichgesetzt werden können. Zambras Suche nach Erinnerung möchte jedoch nicht in die Falle der beschönigenden Nostalgie geraten, welche die Vergangenheit verklärt, sondern das nostalgische Erinnern steht gleichzeitig auch für das Aufarbeiten der Vergangenheit, in der große Teile der chilenischen Mittelschicht apolitisch waren und die Diktatur im Privaten ignorieren konnten. Da die Erinnerung aber hauptsächlich über individuelle Alltagserlebnisse funktioniert, ist die Aufarbeitung der politischen Vergangenheit gleichzeitig auch mit persönlicher Nostalgie verbunden, die für Willem in diesem Fall legitim ist.⁶ Der im Folgenden unternommene Versuch, Zambras Roman im Zusammenhang mit der Bildungsidee zu diskutieren, möchte einen etwas anders gelagerten, die bisherige Forschung ergänzenden Blick auf das Anliegen des Erzählers im Roman gewinnen.

Die Erfindung der Kindheit

Auf die Nostalgie des Erzählers für seine Kindheit macht ein Zitat von Walter Benjamin aus dessen *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert* aufmerksam, das dem Roman als Motto vorangestellt ist: »Nun kann ich gehen; gehen lernen nicht mehr.« (E, 7) Das Gehenkönnen steht hier für den routinierten Alltag, der keine Abweichungen mehr zulässt. Im Prozess des Gehenlernens war die Welt voller unbekannter Möglichkeiten und noch nicht auf eine Gangart festgelegt. Das Besondere am Gehenkönnen ist jedoch, dass man es nur einmal erlernen kann und dieser Prozess nicht wiederholbar ist. Die Möglichkeiten der Kindheit sind entsprechend etwas besonderes, weil sie nur in einem begrenzten Zeitraum existieren. Der Erzähler möchte diesen Zustand des kindlichen Lernens jedoch als Erwachsener erneut erfahren. Da er erkennt, dass es diesen Lebensabschnitt aber nun nur noch in der Welt der Fiktion geben kann, schreibt er einen Roman, der seine Kindheit aus einer neuen Perspektive zu betrachten versucht. Allein in der Fiktion ist es im Nachhinein möglich, etwas in einem Bereich zu verändern, der der Vergangenheit angehört. Der Titel *Die Erfindung der Kindheit* steht somit für diese Suche und gleichzeitig auch für das Problem, dass man das Gehenlernen bzw. die Kindheit im Nachhinein nicht mehr wiederholen kann. Nach-Denken ist das, was im Denken nachgeholt wird und meint in dieser Hinsicht, nicht einfach nur *über* etwas nachzudenken, sondern

das fiktive Nachholen von etwas, das kaum erlebt wurde. Im Rückblick liegt noch kein Narrativ über die Vergangenheit für die Reflexion bereit, sondern dieses muss erst noch gefunden werden.

Fasst man das Benjamin-Zitat etwas weiter, dann lautet es: »So kann ich davon träumen, wie ich einmal das Gehen lernte. Doch das alles hilft mir nichts. Nun kann ich gehen; gehen lernen nicht mehr.«⁷ In diesem größeren Ausschnitt zeigt sich eine interessante Spannung zwischen dem Träumen und dem Satz »Doch das alles hilft mir nichts.« Benjamin zieht die Möglichkeit des Träumens zwar in Betracht, der anschließenden Pragmatismus des »Doch das alles hilft mir nichts« verdeutlicht aber doch zugleich, dass er das Moment des Gehenlernens nicht mehr wiederholen kann. Dadurch entsteht eine Spannung zwischen Vergangenheit und Gegenwart, in der man sich zwar Erinnern, den Erinnerungsraum selbst aber nicht betreten kann. Erinnerung und das Scheitern ihrer Realisierung ist dann der Ausdruck einer Differenz, die nicht mehr aufgelöst werden kann.⁸ Um diese Spannung für sich zu nutzen, beginnt Zambra Erzähler einen Roman zu schreiben.

Das erste Erdbeben (als Nebenfigur)

Der Roman beginnt mit einem Erdbeben in Santiago de Chile. Die Menschen rennen auf die Straße und warten ab, bis das Beben vorbei ist. Die Nacht verbringen sie aus Angst vor Nachbeben in Zelten. Der neunjährige Erzähler berichtet, wie es ihm seltsam anmutet, dass die sich sonst misstrauisch aus dem Weg gehenden Nachbarn sich in einem der Vorgärten versammelt haben, sich unterhalten, zusammen trinken und sich dabei kennenlernen. In Zeiten der Diktatur geht normalerweise jeder dem anderen aus dem Weg. Niemand weiß, wer Freund oder Feind ist und alles Private kann später zur Denunziation dienen. Man kann diese sich durch das Erdbeben eingestellte Harmonie mit Kleists Idylle in seiner Novelle *Das Erdbeben in Chili* vergleichen. Dort wird ein von der Gesellschaft verstoßenes und verurteiltes Liebespaar durch ein Erdbeben zunächst befreit und von der sich anschließend einstellenden Notgemeinschaft ihrer Mitmenschen äußerst wohlwollend wieder aufgenommen, da es nun andere Prioritäten gibt als die Ächtung des außerehelichen Geschlechtsverkehrs. In beiden Fällen machen Schock und Zerstörung die Menschen zugänglicher und hilfsbereiter.

Allerdings löst sich bei Zambra, genauso wie bei Kleist, die idyllische Notgemeinschaft schnell wieder auf. Die Menschen werden einander wieder fremd und auch der Erzähler wird nie wieder seinen Vater so entspannt und scherzend sehen wie in dieser Nacht. Und genauso, wie sich die Nachbarn wieder

entfremden, wird dem Erzähler die eigene Familie auch wieder fremd, ja, es beginnt für ihn geradezu ein Prozess der Bewusstwerdung bezüglich seiner unpersönlichen Umwelt, weil er in dieser Nacht eine andere Art des Zusammenseins erlebt hat. Der Kontakt, der aus der Erdbebennacht bleibt, ist die Bekanntschaft des Erzählers mit Claudia, einem älteren Mädchen aus der Nachbarschaft. Er verliebt sich in sie, und die kindliche Verliebtheit ist das einzige positive Gefühl, das er aus dieser Nacht hinüberretten kann und das vom Alltag nicht wieder eingeholt wird. Ironischerweise ist es ausgerechnet dieses Schwärmen, das ihn stärker mit der Diktatur in Verbindung bringt. Zum Zeitpunkt des Geschehens kann er dies noch nicht wissen, aber im späteren Rückblick werden die Ereignisse, die auf den Kontakt zu Claudia zurückgehen, zum Ausgangspunkt der Analyse seiner Kindheit. Bei Zambras Erzähler bleibt somit, im Gegensatz zu Kleist, ein Rest von der Fiktion der Erdbebenidylle zurück, der ihm später dabei helfen wird, das kaum Erlebte verstehbar zu machen. Um diese kindliche Begebenheit und darum, wie der erwachsene Erzähler dieser nachspürt, soll es im Folgenden gehen.

Das erste Kapitel trägt den Titel »Nebenfiguren« und in diese Kategorie ordnet sich auch der kindliche Erzähler ein. Im Nachhinein möchte er jedoch zum Protagonisten seiner eigenen Kindheit werden und in den durch die Bekanntschaft zu Claudia ausgelösten Ereignissen wird er als Neunjähriger denn auch zum Spion, was ihn zum Haupt- und Nebendarsteller gleichzeitig macht. Nebendarsteller ist er, weil er sich durch den kindlichen Spionageauftrag mitten in ein Abenteuer katapultiert sieht, aber schnell feststellt, dass er eben doch nicht der Protagonist ist, der die Handlung bestimmt, sondern derjenige, mit dem gespielt wird: Erwartet er »schweigsame Männer mit Sonnenbrillen, die in geheimnisvollen Wagen auftauchen, um Mitternacht« (E, 32), merkt er stattdessen schnell: »bei Raúl Idas ist die Person, die er beschatten soll – M.C.] geschah nichts Derartiges« (E, 32). Es bleibt also langweilig, und nur aus Liebe zu Claudia macht er weiter. Als dann einmal doch etwas passiert – der Erzähler fährt ganz allein an die Stadtgrenze von Santiago – hat dieses Erlebnis eigentlich nichts mit dem Auftrag, sondern vielmehr mit seinem Alter zu tun. Eine lange Fahrt in eine fremde Gegend ist in diesen jungen Jahren ein Abenteuer – und aus dieser Sichtweise wird er dann paradoxerweise auch zum Hauptdarsteller, weil er tatsächlich etwas erlebt und es im Sinne seiner Abenteuerlust interpretiert.

Andererseits endet diese Episode auch aus dieser Perspektive mit der erneuten Degradierung zum Nebendarsteller, da er seiner Auftraggeberin das Erlebte nicht mehr mitteilen kann, weil sie am nächsten Tag plötzlich umgezogen ist. Jedoch, um abschließend noch einmal eine Volte hinzuzufügen, bleibt diese

Erfahrung doch als veritables Erlebnis in seiner Erinnerung, da sie einerseits zum Ausgangspunkt seines Romanprojekts wird und andererseits genau der Erfahrung entspricht, die er als Erwachsener sucht, nämlich, wie der Erzähler an einer Stelle schreibt, sich verlaufen zu können und in die Zeit zurückzukehren, »in der alle Straßen neu waren« (E, 63).

In dieser Episode zeigt sich das Wechselspiel zwischen Realität und Einbildung, welches für das Verständnis des Romans entscheidend ist. Der Autor sucht neue Perspektiven auf seine Kindheit. Die Frage nach dem Unterschied zwischen Realität und Illusion hat sich im Kindesalter nicht gestellt und die gleiche Form der Wahrnehmung strebt er auch als Erwachsener mit der bewussten Methode der Fiktion an. Die Kindheitsepisode mit einem fiktiven Abenteuer wird zum Vorbild und ist in der Form des Romans nachahmbar. Die Fiktion hat in beiden Fällen die Macht, Nebenfiguren in Protagonisten umzuwandeln.

Das Milieu der Nebenfiguren

Die Familie des Erzählers besteht ebenfalls allein aus Nebenfiguren, die keine prägenden Erfahrungen ermöglichen. Sein Hauptvorwurf an die Eltern lautet:

Auf dem Rückweg kommt mir ein Abend aus Studentenzeiten in den Sinn. Wir hatten alle gekiffert, aus Melonen klebrigen Wein getrunken und Familiengeschichten ausgetauscht, in denen mit bedrückender Häufigkeit der Tod vorkam. Ich stammte als einziger aus einer Familie ohne Tote, und diese Feststellung war seltsam bitter für mich: Meine Freunde waren mit Büchern aufgewachsen, die ihre toten Eltern hinterlassen hatten, doch in meiner Familie hatte es weder Tote noch Bücher gegeben. (E, 105)

Aus einer Familie ohne Bücher und Tote zu kommen, bedeutet nicht nur ohne Tiefe, Tradition und Geschichte aufzuwachsen,⁹ sondern verunmöglicht auch die Auseinandersetzung mit der diktatorischen Vergangenheit. Der demokratischen Gegenwart steht man dann genauso oberflächlich-distanziert gegenüber wie der brutalen Vergangenheit. Der Erzähler berichtet über seine Eltern, dass der Vater sich mehr für Autos und Filme als für Bücher interessiert und die Bücher, die im Elternhaus vorhanden sind (Isabell Allende, John Grisham und Carla Gulfenbein zum Beispiel), reichen ihm nicht aus, da sie der banalen Unterhaltung dienen, nicht aber der Aufarbeitung der Vergangenheit. Auch in der Schule ist der Umgang mit der Tradition gehaltlos. Zwar liest man im Litera-

turunterricht einige Klassiker, jedoch geschieht dies nach einer so faulen Methode, dass die Schüler von der jeweiligen Handlung nicht viel mitbekommen:

Man brachte uns das Mogeln bei, und wir lernten schnell. Bei jeder Prüfung wurde nach bestimmten Romanfiguren gefragt, immer nach nebensächlichen. Je unwichtiger eine Figur war, umso wahrscheinlicher, dass sie abgefragt wurde, weshalb wir einfach die Namen auswendig lernten, resigniert, doch froh eine sichere Punktzahl einzufahren. (E, 56)

Das bedeutet, durch das oberflächliche Lesen kommt man genauso wenig in Geschichten hinein, wie durch den oberflächlichen Zugang zur Vergangenheit. Hinzu kommt, dass es mit den Eltern ebenfalls nicht möglich ist, über die Vergangenheit zu sprechen. Ihre Antworten sind genauso phrasenhaft, wie die Nebendarsteller bei Flaubert unbedeutend. Und auch der Erzähler selbst findet seinen Eltern gegenüber (hier in einem Gespräch mit der Mutter) nicht die richtigen Worte, die es ihm ermöglichen würden, einen adäquaten Standpunkt zu formulieren: »Wir hatten alle mit der Politik zu schaffen, Mama. Auch du. Auch ihr. Durch euer Nichtstun habt ihr die Diktatur unterstützt. Meine Worte sind wie das Echo von Phrasen. Als spräche ich aus einem Anstandsbuch.« (E, 132) Hier zeigt sich die Unmöglichkeit der Kommunikation. Die Mutter findet es auch im Nachhinein richtig, nichts mit der Politik zu tun gehabt zu haben und der Sohn kann darauf nicht anders reagieren als mit einem abgedroschenen Standard-Vorwurf, der zu allgemein ist, um seine persönliche Situation zu erfassen, die ihm deshalb so vorkommt »als spräche ich aus einem Anstandsbuch«. Er findet nicht die passende Form über das zu sprechen, was ihn bewegt. Er betont mehrfach, dass er an seiner persönlichen Geschichte und an der seiner Eltern interessiert ist, aber niemand erzählt sie ihm. Er hört den anderen zu, jedoch hat er es nur mit Nebendarstellern und ihren »Nebengeschichten« zu tun. Somit ist es kein Wunder, dass er aus seinen eigenen Phrasen nicht herauskommt, auch wenn er diese zu überwinden versucht.

Protagonisten

Das Gegenbild zu seiner Familie sind Claudia und ihre Eltern. Erstere hatte ihm den Spionageauftrag gegeben, der zwar persönliche Gründe hatte, jedoch auch zeigt, dass die Diktatur in ihrer Kindheit allgegenwärtig war. Wenn er mit der erwachsenen Claudia im Jahre 2005 über die Vergangenheit spricht, dann erzählt sie von vielen Verwandten und Freunden, die gestorben sind, weil ihre Eltern in der Widerstandsbewegung aktiv waren und so mit vielen Menschen

in Kontakt kamen, die von der Diktatur verfolgt wurden. Am Ende ihrer Begegnung und gemeinsamen Aufarbeitung der Vergangenheit tauchen zum ersten Male die Begriffe ›Unschuld‹ und ›Schuld‹ auf, die im Folgenden für meine Untersuchung wichtig werden:

Als Kinder waren wir Zeugen eines Verbrechens geworden. Wir hatten es nicht begangen, sind nur am Tatort vorbeigekommen, laufen jedoch weg, weil wir wissen, dass man uns die Schuld zuschieben wird, wenn man uns dort antrifft. Wir halten uns für unschuldig, halten uns für schuldig: Wir wissen es nicht. (*E*, 137f.)

Hierin scheint eine weitere Erklärung für die Suche nach der nicht erlebten Kindheit zu liegen. Es geht nicht nur um die eigene Identität, sondern es geht auch um die Frage, ob man schuldig oder unschuldig ist und wie es um die anderen – vor allem um die Eltern – in dieser Hinsicht steht. Das zeigt eine kurze Reflexion des Erzählers über seine Klassenkameraden und eine Unterhaltung mit einem von der Diktatur gezeichneten Lehrer:

Als wieder Demokratie herrschte, änderte sich in der Schule vieles. Ich war damals gerade dreizehn geworden und lernte meine Klassenkameraden erst jetzt richtig kennen: Söhne von Ermordeten, Gefolterten und Verschwundenen. Aber auch Söhne von Mördern. Reiche wie arme, gute wie böse Kinder. Gute Reiche, böse Reiche, gute Arme, böse Arme. Eine unsinnige Einteilung, aber ich erinnere mich [...], dass ich dachte, dass ich weder reich noch arm, weder gut, noch böse war. Aber weder gut noch böse zu sein war schwierig. Mir schien, dass man auch dann einfach nur böse war. (*E*, 66)

Es geht dem Erzähler hier um die scheinbare Unschuld einer Nebenfigur, die er immer weniger neutral betrachten kann. Dieser Zusammenhang wird auch in der Äußerung eines Lehrers explizit, wenn dieser sich nach den Eltern des Erzählers erkundigt: »Er fragte, ob ich mich politisch engagierte, ich verneinte. Er fragte nach meiner Familie, und ich sagte, während der Diktatur hätten sich meine Eltern aus allem herausgehalten. Der Lehrer sah mich voller Neugierde an, aber auch mit Verachtung.« (*E*, 67)

Beide Male stellt der Erzähler seine Neutralität in Frage. Es ist jedoch nicht eindeutig, ob die Infragestellung der Neutralität politisch oder identitätssuchend ist. Wahrscheinlich sind beide Momente ineinander verzahnt, da in diktatorischen und post-diktatorischen Phasen das Private automatisch auch politisch ist. Dies zeigt sich auch in der schon zitierten Episode, in der die Freunde und Bekannten des Erzählers über ihre toten Familienmitglieder sprechen und dieser nicht mitreden kann. Er bedauert in dieser Situation aus einer

Familie ohne Tote und ohne Bücher zu kommen. In dieser Kombination geht es ihm nicht nur um den geleisteten oder nicht geleisteten Widerstand, um schuldig oder unschuldig, sondern auch darum, intellektuell einem anderen Milieu entstammen zu wollen. Was der Erzähler sucht, ist eine demokratische Identität für den Eintritt in die demokratische Gesellschaft aus der er sich als »Neutraler« ausgeschlossen sieht. Um diesen Punkt weiter untersuchen zu können, soll diese Thematik im nächsten Abschnitt im Zusammenhang mit der Bildungsidee diskutiert werden.

Der Moment der Bildung

Als eindimensionale Nebenfigur befindet man sich nicht in einem Bildungsprozess. Und normalerweise sind die prägenden Jahre der Bildung die der Jugend. Sucht man nach einer klassischen Definition des Bildungsromans, dann lautet diese, dass der Bildungsroman den Prozess eines Heranwachsenden zeigt, der sein Elternhaus verlässt, häufig auch die bürgerliche Existenz, und als ästhetisch sensibler Mensch einen Lebensentwurf sucht, der nicht selten im künstlerischen Bereich und außerhalb der bürgerlichen Gesellschaft liegt. Am Ende des Romans steht entweder die glückliche Rückkehr in eine gesicherte, meist bürgerliche Existenz (wie im erfolgreichen Bildungsroman), oder – was weitaus häufiger der Fall ist – ein unglücklicher Kompromiss mit der Gesellschaft zwischen Kunst und Realität, der einen traurigen Menschen zurücklässt. Da die meisten Bildungsromane von diesem Konflikt handeln, und davon wie dieser für das Individuum nicht gut ausgeht, gibt es den Bildungsroman im eigentlichen Sinne eigentlich gar nicht, sondern nur den Anti-Bildungsroman.¹⁰ Zambra schreibt jedoch einen Bildungs- und Anti-Bildungsroman zugleich. Einen Anti-Bildungsroman, weil wir keinen Heranwachsenden sehen, der zum Protagonisten seines eigenen Lebens wird, sondern im Kontext von Elternhaus, Schule und persönlichen Erlebnissen zunächst nur eine schlichte Nebenfigur bleibt. Jedoch beginnt der Erzähler als Erwachsener mit diesem Prozess, nämlich wenn er die Geschichte seiner Kindheit im Nachhinein erfindet – und diese Geburt des verschobenen Moments der Bildung aus dem Geiste der Anti-Bildung ist es, dem nun nachgegangen werden soll.

Als Christian Friedrich von Blackenburg 1772 zum ersten Mal grundlegend definiert, was den Roman vom Epos und Drama unterscheidet, verweist er darauf, dass dieser den Menschen nicht in Bezug auf eine abstrakte Idealvorstellung oder als Bürger im öffentlichen Leben zeigt, sondern dessen »innere Geschichte«¹¹ erzählt. Das Innere versteht er als dasjenige, was der Mensch als Individuum in Konfrontation mit der Welt denkt und fühlt und zur Erzählung

wird es, wenn der Roman, im Gegensatz zum Theater, nicht nur eine Tat und ihre Folgen erzählt, sondern auch die Geschichte dazu, das heißt die Genese dieser Tat, ihre tiefer führenden Auswirkungen und Verwicklungen. Der Roman ist für ihn somit die einzige Gattung, die das gesamte Werden, die »Entwicklung und Ausbildung«¹², eines Menschen erzählen kann. Dass der Roman eine innere Perspektive und dessen Entwicklung aufzeigt, ist auch heute noch dessen grundlegende Definition und steht vor allem in einem seiner Subgenres, dem Bildungsroman, im Vordergrund. Auch wenn es seit der Moderne und ihrer Krise des Erzählens manchmal schwierig geworden ist, eine innere Entwicklung nachzuerzählen, so wurde Blanckenburgs Definition deshalb eingeführt, weil Zambras Erzähler mit dem Verfassen eines Romans die Geschichte seiner individuellen Entwicklung und Identität sucht.

Im Unterschied zu Blanckenburg und zu dessen Definition des Bildungsromans, begibt sich Zambras Erzähler nicht in seiner Jugend, sondern erst als Erwachsener auf die Suche nach seiner eigenen Geschichte. Der Moment der Bildung verschiebt sich hier auf einen späteren Zeitpunkt. Der Erzähler schreibt einen Roman, weil er nicht einfach, wie seine Eltern, von einem banalen Leben in der Diktatur in ein banales demokratisches Leben überwechseln kann. Die Überwindung des Banalen steht hier aber nicht nur für eine politische Identität, sondern auch für ein sinnerfülltes Leben. Über die Vergangenheit versucht er sein eigenes Verhältnis zur Gegenwart zu finden.

Um diesen gedanklichen Übergang von politischer Bewusstlosigkeit zu politischem Bewusstsein mittels einer ästhetischen Vermittlung besser aufzeigen zu können, soll an dieser Stelle auf einen ähnlichen Übergang verwiesen werden, den Schiller in den *Briefen über die ästhetische Erziehung der Menschheit* (1793–95) konzipiert.¹³ Schillers Grundfrage ist, etwas zugespitzt paraphrasiert, wie der nicht-demokratische Mensch demokratisch werden und sich für eine liberale Gesellschaftsordnung engagieren kann. Auf direktem Wege ist dies nicht zu erreichen, da die Idee der Freiheit so nur eine abstrakte Kopfgeburt wäre, die nicht verwirklicht werden kann.

Von Schiller übernehmen lässt sich folgender Grundgedanke, der – sieht man einmal von Schillers Idealismus ab – auf Zambras Erzähler übertragen werden kann: Wenn es nicht möglich ist, sich auf direktem Wege mit der Tagespolitik auseinanderzusetzen, kann man es über die Form der ästhetischen Bildung versuchen, die zunächst eine Fiktion entwirft, welche sich in einem zweiten Schritt in politische Handlungsfähigkeit übersetzt. Schiller nennt diesen Weg, der die Politik zunächst ausklammert, einen »ästhetischen Umweg«¹⁴.

In diesem Zusammenhang verstehe ich das Romanprojekt des Erzählers ebenfalls als einen ästhetischen Umweg. Er möchte seine (kaum bewussten)

Erfahrungen der Vergangenheit in eine reflektierte politische Identität für die Gegenwart umwandeln und muss dafür ebenfalls einen Umweg über die Fiktion nehmen. Sein Romanprojekt steht für diesen Exkurs und verfolgt das Ziel, einen Weg zu finden, wie man sich zur Geschichte und den Ereignissen und Anforderungen der Gegenwart verhalten kann, wenn man nicht weiß, wie der eigene Bezug zu diesen Momenten aussieht. Würde der Erzähler mit seinem gegenwärtigen Bewusstsein direkt in die Demokratie übergehen, so gliche seine demokratische Identität der seiner Eltern und wäre eine Kopfgeburt, an die man selbst nicht wirklich glaubt und die man als Phrase übernimmt, da man sich in der neuen Zeit genauso oberflächlich neutral verhält wie in der alten.

Doch der Erzähler geht einen anderen Weg, weil ihn Situationen, in denen seine Haltung gefragt ist, verstört zurück lassen. Dies kann man im Gespräch mit dem Lehrer beobachten oder wenn er seine Freunde und Bekannte über die Toten in deren Familien sprechen hört. Beide Situationen hätte er auch durch ein meinungsloses Schweigen übergehen können, jedoch möchte er am sozialen und politischen Leben partizipieren. Dies erfordert jedoch eine Identität, die er nur in Auseinandersetzung mit der Kindheit finden kann. Der Umweg über die Fiktion seines Romans wird zur Internalisierungsinstanz einer nicht nur oberflächlich angenommenen, sondern bewussten sozialen Identität inmitten einer demokratischen und vergangenheitsbewussten Öffentlichkeit. Er verfasst somit einen politischen Bildungsroman mit verschobenen Bildungsmomenten.

Schreibszenen

Der Erzähler steht jedoch vor dem Problem, dass er für seinen ästhetischen Umweg über zu wenige eigene Geschichten verfügt und selbst im Erwachsenenleben noch ein Nebendarsteller unter Protagonisten ist. Dies zeigt sich vor allem, wenn man auf die beiden Erzählebenen des Romans achtet. Wenn der Erzähler nicht über seine Vergangenheit schreibt, sondern in der Gegenwart über sein eigenes Schreiben räsoniert, dann beklagt er sich ständig über Schreibhemmungen. Die Geschichten gehen nicht weiter; sein Projekt zur Erfindung der Kindheit droht ins Stocken zu geraten. Allein die Geschichte mit Claudia ist fertig und der Leser erfährt am Ende, dass sie – im räsonierenden Teil des Romans – sehr seiner Ex-Freundin gleicht, die den Roman Probe liest. Interessant an diesen beiden Figuren ist, dass sich beide darüber beschweren, dass er nicht seine, sondern jeweils ihre Geschichte aufschreibt. Claudia sagt: »Ich weiß, dass meine Geschichte wichtig für dich ist, aber wichtiger ist dir deine eigene.« (E, 130) Und seine Freundin M. bemerkt:

Du hast meine Geschichte erzählt, sagte sie, und ich soll dir dankbar dafür sein, aber ich bin es nicht, mir wäre lieber gewesen, dass niemand diese Geschichte erzählt. Ich erklärte ihr, dass es nicht wirklich ihr Leben war, dass ich nur ein paar Bilder entlehnt hatte, Erinnerungen, die wir miteinander geteilt hatten. Keine Ausflüchte, sagte sie, Ein paar Scheine hast du zurückgelassen, aber den Tresor hast du geraubt. (E, 160)

Die Übernahme der Geschichten anderer ist für den Erzähler die einzige Möglichkeit, zu einer eigenen kohärenten Erzählung zu kommen. Er versucht dies über einen fiktiven Umweg mittels Interpretation und Zusammenstellung fremder Geschichten. Dies ist zunächst auch legitim, da der Autor ein Hilfsmittel benötigt, um seine schwache Identität auszubilden. Das Problem, welches sich hier in dem Vorwurf der beiden Frauen abzeichnet, ist jedoch die Frage, wie aus den fremden Fiktionen eigene werden können. In diesem Sinne bleibt der Autor ein Nebendarsteller, weil sich seine eigene Geschichte nur in denen der anderen widerspiegelt.

Kehren wir noch einmal zum Bildungsroman zurück, dann steht dieser vor einem ähnlichen Problem. Es geht ja dort ebenso nicht nur um die Frage, wie der politische Mensch zu einem ästhetischen gebildeten Menschen wird, sondern auch darum, wie anschließend aus dem ästhetisch gebildeten Menschen ein politischer Mensch werden kann. Der Bildungsroman löst dieses Problem selten und wird deshalb meist zum Anti-Bildungsroman.

Auch Zambras Erzähler löst dieses Problem nicht und gelangt ebenso wenig von der Fiktion in die Realität. Sein Leben verweilt im Stadium des Erinnerns und Werdens. Reflektiert er über seine Schreibhemmungen, so denkt er an »diesen seltsamen, diesen bescheidenen und hochmütigen, diesen notwendigen und unzulänglichen Beruf: seine Zeit mit Zuschauern verbringen, mit Schreiben« (E, 165). Das Betrachten der anderen und das Schreiben darüber ist nur in einem distanzierten Verhältnis zur Welt möglich. Bescheiden ist es, weil es nur Fiktion ist und hochmütig, weil es über das Leben anderer Menschen richtet und sie in den subjektiven Fiktions- und Interpretationsprozess miteinbezieht. Notwendig ist dieser Beruf für den Schriftsteller als Identitätssuche und unzulänglich, weil er nicht an die Realität herankommt. Der Roman endet demnach zwiespältig und es bleibt die Frage, was aus dem Projekt der Erfindung der Kindheit – dem ästhetischen Umweg – wurde. Die erste Hürde, das Auffinden und Verfassen von Fiktion, hat er bewältigt. Die zweite, von der Fiktion in die Realität zu wechseln, gerät ins Stocken.

Das zweite Erdbeben (als Protagonist)

Diese Distanz zu seiner Umwelt hat jedoch, so kann abschließend festgehalten werden, auch etwas Gutes. Am Schluss zeigt sich nämlich, dass der Erzähler gelernt hat, oberflächlichen Notgemeinschaften nicht zu vertrauen und auf Distanz zur unpolitischen Welt seiner Eltern zu gehen. In Zambras Roman gibt es am Ende ein zweites Erdbeben, das diesen Lernprozess beleuchtet. Kehren wir zunächst noch einmal zu Kleists Novelle zurück: hier vertraut, wie bereits beschrieben, das verurteilte und aufgrund des Erdbebens befreite Paar der Idylle der Notgemeinschaft so sehr, dass es nicht nur seine Fluchtpläne aufgibt, sondern sich dieser Gemeinschaft sogar anschließt, als diese wieder in die Stadt zurückkehrt, um einem Gedenkgottesdienst beizuwohnen. Zunächst scheint alles gut zu gehen, jedoch werden die beiden bald erkannt. Der Priester sieht den Grund für das Erdbeben in ihrem sündhaften Verhalten und kurz darauf fängt die Gemeinde an, sie zu jagen. Die Liebenden werden zu Sündenböcken und schließlich bringt man sie um. Jeronimo, der männliche Part des Paares, wird am Ende sogar von seinem eigenen Vater erschlagen.

Wenn wir nun das zweite Erdbeben am Ende von Zambras Roman betrachten, dann sieht man den Erzähler, wie er der sich abermals einstellenden Notgemeinschaft misstraut. Auch wenn Nachbarn, Eltern und fremde Personen sich überall gegenseitig besorgt fragen »Geht es euch gut?«, so geht er doch nicht mehr in der plötzlich fürsorglich gewordenen Gemeinschaft auf: »Geht es euch gut, fragte ich. Ja, antwortete der Nachbar, nur ein wenig erschrocken, und wie geht es euch. Überrascht antwortete ich: Uns geht es gut. Seit zwei Jahren lebe ich allein, und der Nachbar hatte es nicht bemerkt, dachte ich.« (E, 163) Hier zeigt sich der Vorteil der gewonnenen Distanz. Der Schock wird weniger durch das Erdbeben ausgelöst, als durch die nur auf momentanen Affekten beruhende oberflächliche Notgemeinschaft.

Auch das zweite Moment seiner Bildung erinnert an Kleist und geht gleichzeitig über ihn hinaus. Mit dem über die Idylle hinweg schauenden Blick erinnert der Erzähler an den »Mönch am Meer« in der Kleist'schen Interpretation dieses Gemäldes von Casper David Friedrich – ein verlassenes Individuum, dessen Sehnsucht nicht mehr von irdischen und temporären Erfüllungsmomenten befriedigt werden kann.¹⁵ Jedoch unterscheidet sich der Erzähler Zambras in einem entscheidenden Aspekt von Kleist Interpretation. Der Blick des Erzählers geht nämlich nicht in die verlorene Unendlichkeit wie die des Mönches, sondern bleibt auf die reale Welt fokussiert. Für Kleists Mönch ist die Spannung zwischen Welt und Transzendenz aufgehoben, da die Welt nicht mehr zählt, dafür aber umso mehr die Erfahrung der Transzendenz. Da letztere

aber unerfüllt bleibt, strebt sie in eine leere und nicht mehr zu befriedigende Unendlichkeit.¹⁶ Zambras Erzähler dagegen befindet sich nicht in diesem Zwiespalt zwischen Realität und Weltflucht, sondern in demjenigen zwischen Realität, Skepsis und Erinnerung.

Der Roman endet entsprechend mit einem romantisch-nostalgischen Ausblick, der das Erinnern und die Fiktion zum Thema hat. Der Blick des Erzählers ist weniger auf die Zukunft als auf seine Vergangenheit hin ausgerichtet, fokussiert aber eindeutig die Realität:

Nach dem Peugeot 404 hatte mein Vater einen taubenblauen 504er gehabt, dann einen silbernen 505er. Keines dieser Modelle fährt jetzt auf der Avenida. Ich schaue den Autos zu, zähle die Autos. Der Gedanke überwältigt mich, dass auf ihren Rücksitzen schlafende Kinder fahren und jedes dieser Kinder sich später einmal an das alte Auto erinnern wird, in dem es vor Jahren mit seinen Eltern fuhr. (*E*, 165f)

Der Erzähler hat hier ein passendes Bild für das gefunden, was die Fiktion in ihm bewirkt. Sie hat das Vermögen, den Nicht-Ort einer Autobahn zum bedeutenden Moment der Erinnerung an die Kindheit umzudeuten. Für Marc Augé ist der Nicht-Ort ein einsamer Ort, der als Durchgangsstation dient und keine individuellen Charakteristiken oder Handlungen verlangt oder herausbildet.¹⁷ Eine Autobahn ist eine laute Durchgangsstation, ein Ort der permanenten Wiederholung und kein Ort der Erinnerung. Durch die kontemplative Betrachtung Zambras wird daraus jedoch ein Erinnerungsort, der die Oberflächlichkeit dieses Ortes überwindet und romantisch aufwertet. Was er jedoch nicht ausbilden konnte, ist eine feste Identität.

Der spanische Originaltitel von Zambras Werk lautet *Formas de volver a casa*. Das kann auf Deutsch mit »Möglichkeiten, wieder nach Hause zurückzukehren« übersetzt werden. Zieht man in Betracht, dass die Protagonisten aus Kleists Novelle ermordet wurden, weil sie weder auf Distanz zur Notgemeinschaft gingen, noch sich mit einer ihrer realen Situation angemessenen Interpretation der Ereignisse helfen konnten, dann sucht der Erzähler hier womöglich einen Weg, in die Gemeinschaft der Familie zurückkehren zu können, ohne von ihr (oder gar von seinem Vater) in dem Sinne ausgelöscht zu werden, dass sie mit ihrer Geschichtslosigkeit seine Identitätssuche zunichte machen. Weil er ihrer Oberflächlichkeit nicht mehr schutzlos ausgeliefert ist, kann er wieder nach Hause gehen, ohne sich zu verlieren.¹⁸ Er kann nun nicht mehr so leicht zur Nebenfigur degradiert werden. Umgekehrt kann er sich auf sozialer Ebene nun auch unter Menschen bewegen, weil er seiner eigenen Oberflächlichkeit und Erinnerungslosigkeit nicht mehr gänzlich ohnmächtig gegenüber steht.

Der Erzähler legt somit eher einen Bildungsroman als das Zeugnis seines Scheiterns vor. Dies zeigt sich, wenn man noch einmal auf den verschobenen Moment der Bildung zurückkommt, mit dem Zambra trotz dem zunächst eindeutigen Scheitern der Bildung den Anti-Bildungsroman umschreibt. Denkt man an Goethes *Wilhelm Meister* oder an *Anton Reiser* von Moritz, dann ist der Bildungsprozess nicht gelungen, wenn am Ende das Ergebnis Schwärmelei oder Dilettantismus ist. Jedoch gibt es für Zambras Erzähler neben der ihn schützenden Distanz und Fiktionalisierung seiner Umwelt ein weiteres Moment, das – trotz der geringen Ausformung – in Richtung Bildung weist: Seine Unabgeschlossenheit und die melancholische Betrachtung der Autobahn geschehen nicht im Jünglingsalter, sondern als Mittdreißiger. Das bedeutet, es hat bereits ein wie auch immer verlaufener Bildungsprozess stattgefunden und wenn er diesen jetzt schwärmerisch-dilettantisch aufbricht, dann verfügt er bereits über ein geformtes Leben, in dem er seine Fiktion ausprobieren kann. Das Schwärmen eines Heranwachsenden unterliegt viel eher der Gefahr, ins Formlose zu verlaufen. Als Erwachsener hat der Erzähler hingegen bereits »Realität« und eine »innere Geschichte« (Blanckenburg) erlebt, wenn auch nur als Nebendarsteller. Mit der Spannung zwischen Realität und Erinnerung ist er somit nicht nur der Gefahr des Mönches am Meer ausgewichen, sondern es ist auch ein Bildungsprozess in Gang gesetzt worden, der ihn davor bewahrt, wieder zu einer Nebenfigur zu werden. Seine bisherige Lebensgeschichte kann er nun aus der Sicht eines Protagonisten versuchen umzuschreiben.

Anmerkungen

- 1 Zum spanischen Originaltitel *Formas de volver a casa* siehe auch noch später in diesem Aufsatz.
- 2 Zwei seiner drei Romane sind in den letzten Jahren im Suhrkamp Verlag erschienen: Alejandro Zambra, *Bonsai*, übers. von Suanne Lange, Berlin 2015 (2006); sowie ders., *Die Erfindung der Kindheit*, übers. von Susanne Lange, Berlin 2012 (2011); im Folgenden zitiert mit Sigle *E* und Seitenzahl direkt im Fließtext. Sein dritter Roman *La vida privada de los árboles* (2007) ist zum gegenwärtigen Zeitpunkt noch nicht ins Deutsche übersetzt.
- 3 Vgl. James Wood, *Stories of my Life. The Fictions of Alejandro Zambra*, in: *The New Yorker*, June 22, 2015. (<http://www.newyorker.com/magazine/2015/06/22/story-of-my-life-books-james-wood> letzter Zugriff 01.11.2015).
- 4 Valeria de los Ríos, *Mapa cognitivo, memoria (im)política y medialidad. Contemporaneidad en Alejandro Zambra y Pola Oloixarac*, in: *Revista de Estudios Hispánicos*, 48 (2014), 145–160.
- 5 Bierke Willem, *Desarraigo y nostalgia. El motivo de la vuelta a casa en tres novelas chilenas recientes*, in: *Iberoamericana* XIII(2013)51, 137–157.
- 6 Ebd., 155f.

- 7 Walter Benjamin, *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert*, in: ders., *Gesammelte Schriften* VI/1, hg. von Tillman Rexroth, Frankfurt/Main 1972, 267.
- 8 Vgl. Anja Lemke, *Gedächtnisräume des Selbst*, Würzburg 2005, 39f.
- 9 Dieses moderne und entfremdete Verhältnis zu den Toten steht im diametralen Gegensatz zu einem vormodernen Verhältnis zu den Toten, wo die lebenden Familienmitglieder Haus und Boden nicht verlassen können, weil sie ihren toten Vorfahren gedenken müssen. Vgl. Juan Rulfo, *Der Llano der Flammen*, übers. von Mariana Frenk, Frankfurt/Main 1980.
- 10 Jürgen Jacobs, Markus Krause, *Der deutsche Bildungsroman. Gattungsgeschichte vom 18. bis zum 20. Jahrhundert*, München 1989, 20–21. Ferner: Jürgen Jacobs, *Wilhelm Meister und seine Brüder. Untersuchungen zum deutschen Bildungsroman*, München 1972.
- 11 Christian Friedrich von Blanckenburg, *Versuch über den Roman*, Stuttgart 1965, 392.
- 12 Ebd., 432.
- 13 Vgl. Friedrich Schiller, *Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen*, kommentiert von Stefan Matuschek, Frankfurt/Main 2009.
- 14 Ebd., 16.
- 15 Vgl. Heinrich von Kleist, *Empfindungen von Friedrichs Seelenlandschaft*, in: ders., *Sämtliche Werke und Briefe in vier Bänden*, Bd. 3, hg. von Klaus Müller Salget, Frankfurt/Main 1990, 543f.
- 16 Zur Vertiefung dieser Thematik vgl. Christian Begemann, *Brentano und Kleist vor Friedrichs Mönch am Meer. Aspekte eines Umbruchs in der Geschichte der Wahrnehmung*, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 1 (1990), 54–95.
- 17 Vgl. Marc Augé, *Nicht-Orte*, München 2012, 16.
- 18 Zu einem ähnlichen Bild der Familie, in diesem Fall bei Kleist, gelangt auch Friedhelm Marx: »Die Heilige Familie erscheint nicht mehr als Orientierungsideal, sondern nur noch als vergängliche Figurenkonstellation innerhalb einer heillosen Geschichte.« (Friedhelm Marx, *Familienglück - Familienelend. Heinrich von Kleists Novelle »Das Erdbeben von Chili«*, in: *Jahrbuch für internationale Germanistik*, 36 (2004), 121–134.

Tanja van Hoorn

Biodiversität im Text?

Brigitte Kronauers Roman »Gewäsch und Gewimmel« (2013)

Auf zur großen Inventur der Natur! So lautete am 13. Juni 2015 das Motto – man traf sich auf Einladung der Zeitschrift GEO mit Kescher und Fernglas im Naturschutzgebiet ›Hohe Garbe‹ unweit der Elbe-Stadt Lenzen zum Tag der Artenvielfalt. Stolz berichtet tags darauf das Presseportal von *Gruener und Jahr*: »Wasserfledermaus, Elbe-Liebesgras, Krebschere: Diese und weitere rund 1400 Pflanzen- und Tierarten haben internationale Biologinnen und Biologen am vergangenen Wochenende in den Elbtalauen nachgewiesen«. ¹ Der Artikel fährt auch im Folgenden zweigleisig: klangvolle Namen einerseits, Beeindruckung durch Masse andererseits, Einzelfall versus Komplexität. So hätten sich die Biologen besonders über die Entdeckung eines Urwaldreliktes gefreut, das auf der Roten Liste stehe, nämlich den Totholzkäfer »*Tenebrio opacus*«. Der alten und bedrohten Käfer-Art werden dann Vögel en masse gegenübergestellt: gezählt worden seien 104 Vogelarten, zudem in außergewöhnlich hoher Individuenzahl. Die Phänomene wertet der Artikel als »Beleg für die hohe Biodiversität von Auwäldern«. Gerade im Fall des Naturschutzgebiets ›Hohe Garbe‹ sei der erfreuliche Artenreichtum im Jahr 2015 allerdings keineswegs selbstverständlich, sondern Ergebnis staatlich geförderter Fürsorge: Die alten Auwälder würden im Rahmen des *Bundesprogramms Biologische Vielfalt* durch den Umweltverband BUND systematisch »revitalisiert«.

Kurz: der Bericht vom GEO-Tag der Artenvielfalt bringt unter dem Schlagwort ›Biodiversität‹ Einzelarten, Artenreichtum, Ökosystem und Landschaftspflege zusammen und bedient sich dabei einer Rhetorik der Spiegelung von *pars* und *totum*. Der Mensch erscheint als Beobachter und Kartierer, als Heger und Pfleger der Natur und wird als Rezipient des Artikels zudem als ästhetisches Wesen angesprochen, indem seine Phantasie mit schönen Artnamen – Wasserfledermaus, Elbe-Liebesgras, Krebschere – stimmungsvoll in einen Naturraum eingeladen wird.

Eine derartige Mischung aus naturkundlicher Bestandsaufnahme, engagiertem Landschaftsschutz und ästhetischem Naturrausch ist auch in einigen Werken der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur virulent. Hier wird dies jedoch, so die These der folgenden Überlegungen, als Projekt einer literarischen Bio-

diversität zugleich poetologisch fruchtbar. Es wird also nicht nur mit anderen Worten noch einmal das erzählt, was auch die Presseabteilung von *Gruner und Jahr* weiß. Vielmehr wird dem Konzept der Biodiversität im Medium der Literatur eine neue, formgenerierende Qualität zuteil: Literarische Biodiversität präsentiert im Zeichen der Artenvielfalt und in Abgrenzung zu linearen, entwicklungsgeschichtlichen Erzählkonzepten einen artistischen Kosmos polyphonen Nebeneinanders. Bevor dies exemplarisch entwickelt wird, sei kurz der Stand der Diskussion über Biodiversität in Erinnerung gerufen.

I.

Biodiversität ist ein relativ junger Terminus, der in den knapp dreißig Jahren seines Bestehens eine erstaunliche Konjunktur erfahren hat. 1988 prägte der Entomologe Edward O. Wilson den Begriff.² Biodiversität bezieht sich auf die Vielfalt des Lebens hinsichtlich dreier Ebenen.³ Unterschieden werden erstens die genetische, zweitens die organismische und drittens die ökologische Ebene. Anders gesagt umfasst Biodiversität den Bereich der Gene und damit die innerartliche Diversität, den Bereich der Taxa, wie etwa die Vielfalt der Arten, und den Bereich der Lebensgemeinschaften, also die Diversität der Ökosysteme.

Dabei ist Biodiversität keineswegs rein biowissenschaftlich bestimmt. Meilenstein der Debatten ist die Konferenz der Vereinten Nationen über Umwelt und Entwicklung in Rio de Janeiro im Jahr 1992, auf der die »Convention on Biological Diversity« beschlossen wurde. Sie beinhaltet Aspekte der ökonomischen Nutzbarkeit, der sozialen Gerechtigkeit und der Schutzverpflichtung des Menschen gegenüber der Natur und geht insofern weit über eine biowissenschaftliche Bedeutung hinaus. Biodiversität, das hat auch die Vilmer Sommerakademie 2002 klar herausgearbeitet, ist ein eminent politischer Begriff, der lanciert wurde, um die Mensch-Natur-Beziehung neu zu konstituieren.⁴ Uta Eser hat den Begriff Biodiversität daher als ein »Grenzobjekt« beschrieben, der zwischen Natur und Kultur vermittele.⁵

Gerade als ein derartiges Grenzobjekt wird Biodiversität auch literarisch produktiv. Wie innerartliche Diversität, Artenvielfalt und Biotopschutz zu einem vielstimmigen Kunstwerk verknüpft werden können, zeigt Brigitte Kronauer in ihrem jüngsten Werk.

II.

Der gut 600 Seiten umfassende Roman *Gewäsch und Gewimmel*, erschienen 2013 bei Klett-Cotta, präsentiert ein kunstvolles Panoptikum bunt durcheinander gewürfelter Klatsch- und Tratschgeschichten, die von einer allwissenden Erzählinstanz bald mitfühlend-anteilmehmend, bald spöttisch-hinterlistig kommentiert werden.⁶ Der Text gliedert sich in drei etwa gleich lange Teile. Der erste Teil trägt den Titel »Elsas Klientel« und ist um den Patientinnenkreis der Physiotherapeutin Elsa Gundlach organisiert: da sind die rothaarige Elsa selbst und ihr Freund Henri, der Erfolgs-Schriftsteller Pratz, die Weltenbummlerin Eva Wilkens, der Gelegenheitsjobber Alex, Herr Fritze aus dem Ratzeburger Goldachter, das Ehepaar Gadow mit seiner Gartensehnsucht, der kulturpesimistische Meckerfritze Erwin, die Freundinnen Herta und Ruth mit ihren Spülgeschichten, die Studentin Katja auf der Jagd nach einer Affäre mit dem Biostudenten aus der Wohnung über ihr, der herzkrankte Bergfreund Herbert Wind, die einsame Frau Fendle, Herr Brück mit seinem Hund Rex und und und. In den Alltag all dieser Personen gewährt der erste Teil mit Lust am Banalen und mit ironischer Distanz anekdotenhaften Einblick.

Der zweite Teil des Romans heißt »Luise Wäns« und bringt weitere Figuren. Luise Wäns, ebenfalls Patientin der Physiotherapeutin Elsa und Ich-Erzählerin dieses Teils, ist eine alte Frau, wohnhaft im Tristanweg Nr. 8. Sie lebt mit ihrer Tochter Sabine, einer frustrierten Bankkauffrau, am Rande eines Naturschutzgebietes. Dessen Renaturierung betreibt ein gewisser Hans Scheffer. Scheffer wiederum ist die charismatische Zentralgestalt eines Kreises, der sich regelmäßig zu geselligen Abenden im Hause Wäns trifft: die Galeristin Iris Steinert, das Ehepaar Zock, der Fotograf Finnland, der Frauenarzt Detlef Herzer und seine Frau Jeanette, der Öko-Metzger Wilhelm Hehe und seine Freundin Ilona. Frau Wäns erinnert sich auf den zwölf Wanderungen, in die dieser Teil gegliedert ist, peu a peu an die mehr oder weniger heiteren Spiele- und Plauderabende des Vorjahres.

Der dritte Teil dann heißt »Gewimmel«. Hier werden die Figuren aus dem ersten und dem zweiten Teil gemischt. Frau Wäns macht eine dreizehnte Wanderung, der Schriftsteller Pratz stirbt, Hans Scheffer und Sabine Wäns machen die geplante Hochzeitsreise doch nicht und auch sonst geschieht noch so dies und das.

Eine klare Hauptfigur gibt es in diesem – in bekannter Kronauer'scher Weise komplex komponierten, sprachlich überaus präzise gearbeiteten und durchaus auch strapaziösen – Roman ebenso wenig wie einen Plot. Meike Fessmann hat den Text daher treffend als »Sittengemälde einer Menschenschar«⁷ charak-

terisiert. In gewisser Weise sei der Roman selbst ein Renaturierungsprojekt, ein Projekt nämlich, in dem das scheinbar Unnütze, nicht mehr Attraktive, gesellschaftlich an den Rand Gedrängte (in Form der nicht einmal wirklich verschrobene, sondern eher mittelmäßigen Gestalten) wie in einem Schutzgebiet überdauere. Welchen Umgang aber pflegt dieser Renaturierungs-Roman mit der Frage der Biodiversität?

III.

Offensichtlich bezieht sich *Gewäsch und Gewimmel* auf Fragen des Ökosystems. Im Mittelteil dreht sich alles um die von Hans Scheffer in einem Renaturierungsprojekt geschaffene so genannte »unechtel I Wildnis« (G, 200). Scheffer hat sich in einem, wie es heißt, »Kerngeländel I« (G, 214) für »Wiedervernäsungsmaßnahmen« (G, 206) mit »Wildruhezonen« (G, 296) stark gemacht. Erbittert kämpft er hier gegen die »standortfremden Birkenschößlinge« (G, 229f.) aber auch gegen die »Ausbreitung des Land-Reitgrases und der Ackerkratzdistel« (G, 378), mithin Phänomenen der (vom romaninternen Artenschützer auch korrekt so benannten) »Sukzession«, die, so Scheffer weiter, »wir hier nicht brauchen können« (G, 378). In einem improvisierten Vortrag über sein Projekt betont Scheffer den Aspekt der Wiederherstellung eines früheren Naturzustands: Durch gezielte Eingriffe wolle er die historische, eiszeitlich geprägte Landschaft rekonstruieren. Diese Rekonstruktion steht ganz im Zeichen der Biodiversität. Scheffer wörtlich: »Das alte Bild, die Weite mit Überblick auf die Moor- und Heidelandschaft und das Mosaik von trockenen und nassen Böden, die hier wiedererstehen, sind gleichzeitig Artenschutz.« (G, 378) Eine zentrale Rolle spielt für Scheffers Artenschutz-Konzept explizit der Gedanke der »Vernetzung« (G, 378) von kleinen Restflächen. Aufmerksam registriert er, welche Arten aufgrund der pflegerischen Landschaftseingriffe bereits zurückgekehrt seien: »Schon gibt es hier wieder die Torfmosaikjungfer und die Hufeisenazurjungfer.« (G, 379)

Brigitte Kronauer bedient sich mit anderen Worten eines äußerst präzisen Fachvokabulars, das die Kennerin verrät. Konkret scheint sie auf die Beschreibung des Landschaftspflege-Projektes NSG Wittmoor der Hamburgischen Gesellschaft für Ökologische Planung, kurz GÖP, zurückzugreifen. Die GÖP informiert über dieses Projekt auf ihrer Homepage.⁸ Die Übereinstimmungen zwischen dem realen Projekt mit demjenigen des Romans sind zahlreich. So bezieht sich das Projekt NSG Wittmoor wie das Renaturierungsprojekt in *Gewäsch und Gewimmel* auf ein Hochmoor im Stadtgebiet. Beide Gebiete werden entstehungsgeschichtlich in der Eiszeit verortet. Dass die Torfmosaikjungfer,

über die sich Scheffer so freut, im NSG Wittmoor zurück sei, meldet auch die GÖP. Ferner zählt die Gesellschaft für Ökologische Planung ausdrücklich das so genannte »Entkusseln« der Freiflächen von jungem Baumwuchs zu ihren Aufgaben. Hierzu heißt es im Roman, dass Renaturierungs-Chef Scheffer in Zeiten der Molekularbiologie erhebliche Probleme habe, »Studenten zum Entkusseln« zu finden, »weil die jungen Leute lieber ins Labor wollen, statt in der lästig leibhaftigen Natur lästige Birkenschößlinge zu entfernen.« (G, 478)

Auch außerhalb des zentralen Naturschutzgebietes wirft der Roman in elaboriertem Code komplexe Blicke auf Landschaftsräume und die Funktion der verschiedenen Elemente in einem Ökosystem. So etwa im ersten Teil, verborgen in einem der vielen »Rätsel«. Dabei handelt es sich um wiederholt auftauchende kurze Textpassagen, die unter der Überschrift »Rätsel« spielerisch, witzig und ironisch-selbstreflexiv kleine Aufgaben stellen. In diesen Abschnitten imitiert der Roman den Stil der zu Beginn erwähnten, in Elsas Praxis ausliegenden Illustrierten (G, 7), insbesondere die Rubrik »Vermischtes« und wird darüber selbst zu einer Art Wartezimmer. Die »Rätsel« fungieren manchmal schlicht als Leserkontrolle (etwa G, 102), manchmal bringen sie aber auch thematisch Neues in den Roman. Nicht selten handelt es sich um biologisches oder auch geologisches Fachwissen, das im Was-ist-Was-Stil Wissensrätsel für Neugierige präsentiert und im Roman einmal als »ökologischel Raten« (G, 489) bezeichnet wird.⁹

Rätsel

Wie aber nennt man die Entladung starker Zugbeanspruchung, die an konvexen Gefällsbrüchen oder infolge von Kriechbewegungen der Schneedecke auftreten? Lawine? Schneeblatt? Gleitschneerutsch? Und welche Rolle können dabei langhalmige Gräser spielen? (G, 88)

Die sehr spezielle Frage wird der durchschnittliche Leser, wenn überhaupt, wohl nur ratend beantworten können (Gleitschneerutsch ist richtig). Auch spielt das Wissen um das Phänomen aus der winterlichen Welt des Hochgebirges für einen Roman, der nur sporadisch durch die Schweizer Alpen geistert, inhaltlich kaum eine Rolle. Kronauer greift hier unmarkiert auf eine fachwissenschaftliche Publikation, nämlich auf die 1999 erschienene Untersuchung über *Landschaftsformen und Landschaftselemente im Hochgebirge* von Alexander Stahr und Thomas Hartmann zurück.¹⁰ Sie montiert damit erneut einen wissenschaftlichen Naturdiskurs in den Roman, der diesmal allerdings nicht in die Fiktion hineingewoben, sondern ihr schalkhaft-kontrastierend zur Seite gestellt wird. Der Roman überschreitet damit offensiv und im Zeichen des

Grenzobjekts »Biodiversität« den rein literarischen Bezugsrahmen und funktionalisiert einzelne dekontextualisierte fachwissenschaftliche Bestände satirisch als Kontrapunkte.

IV.

Auch die zweite Ebene der Biodiversität, die Ebene der Taxa, kommt im Roman (und zwar in dreierlei Weise) zum Tragen. Erstens lässt Kronauer das Genre der Artenelegie anklingen. Den Begriff hat Ursula Heise für den literarischen Abgesang auf stark bedrohte oder ausgestorbene Arten vorgeschlagen.¹¹ Dies taucht in *Gewäsch und Gewimmel* in gewohnter, zugleich kompetenter und spielerisch-ironischer Manier auf. So handelt einer der Vorträge am Botanischen Institut, zu dem Frau Gadow pilgert, vom »traurigen Niedergang des Sumpfläusekrauts« (*G*, 155), also von »*Pedicularis palustris*«, das in Deutschland in der Tat stark gefährdet ist. Dass der Bestandsrückgang dieser Pflanze mit dem nicht gerade viel versprechenden Namen als »traurig« bezeichnet wird, charakterisiert den etwas lächerlichen, emotional-identifikatorischen Blick der Gartenfreundin.

Katja wiederum versucht den von ihr umschwärmten Biologiestudenten mit der Behauptung auf sich aufmerksam zu machen, sie habe eine Wandertaube auf ihrem Fensterbrett gesehen (*G*, 133), mithin das Exemplar einer Art, die seit hundert Jahren als ausgestorben gilt. Der Bezirzte schickt ihr postwendend einen Brief, in dem er sie über die Wandertaube aufklärt (*G*, 137). Dabei referiert er äußerst präzise die Eckdaten dieses Artenschicksals: 1819 schätzte Alexander Wilson einen vorbeifliegenden Wandertauben-Schwarm auf zwei Milliarden, 1878 gab es ein letztes riesiges Brutgebiet in Wisconsin mit über 120 Millionen Tieren, 1914 starb im Zoo von Cincinnati die letzte Wandertaube. Deutlich basieren diese Angaben in Kronauers Roman auf Anita Albus' illustriertem Sachbuch *Von seltenen Vögeln*, dessen erstes Kapitel der Wandertaube gewidmet ist.¹² Die Protagonistin Katja singt aus liebestaktischen Gründen artelegisch, der Student bleibt leider ganz bei der evolutionsgeschichtlichen Sachlage ...

Neben bedrohten oder ausgestorbenen Arten inszeniert der Roman zweitens rezente Arten als natürliche Kalender: Dies gilt insbesondere für Blumen. Sie haben natürlicherweise irgendwann im Jahr ihren Auftritt und die Kennerin richtet sich danach. So wird etwa gleich in der ersten Szene von Elsas Angewohnheit erzählt, jeden Montag einen frischen, möglichst zur Jahreszeit passenden Blumenstrauß ins Wartezimmer zu stellen (*G*, 7). Auch Luise Wäns verfügt über ein ausgesprochenes Bewusstsein für das Jahr der Blumen. So

begrüßt sie die Physiotherapeutin Elsa, die die kranke alte Frau zu Hause besucht, mit der Frage »Blühen schon Odermennig und Johanniskraut? [...] Leuchten im Dunkeln unsere Nachtkerzen noch nicht?« (G, 417)

Die Blumen haben aber nicht nur ihre Zeit, sie haben (drittens) auch ihren Namen und der ist beinahe wichtiger als sie selbst. So etwa gleich in der Eingangsszene. Als Botanik-Spezialistin würde Elsa wegen des klangvollen Namens gern einmal die Osterluzei ins Wartezimmer stellen. Aber »die Leute kennen die Pflanze nicht, und ohne das Wort nutzt sie ihnen nichts. Sie ist unansehnlich.« (G, 7) Der Rekurs auf das hässliche und übrigens auch unangenehm stinkende Entlein Osterluzei markiert eine Lust am botanischen Vokabular, die Elsa wiederum mit Frau Wäns teilt: »Dann aber will sie sich wieder aufzählen, was an den Wegrändern weiß blühen müßte, wenn es nach ihr ginge: Wiesenkerbel, weiße Taubnessel, Weißdorn, weiße Heckenrose, weißer Klee, Sternmiere und kurz darauf ihre Lieblinge, die vieltausend, womöglich Millionen Greisenhäuptchen des Löwenzahns. Beinahe ist es ja schöner, die Namen zu sagen, als die Pflanzen in der Gegenwart zu sehen.« (G, 555) Verliebt in Hans Scheffer versucht auch Luise Wäns' Tochter Sabine, sich Grundzüge der botanischen Nomenklatur anzueignen. Als sie auf einer Exkursion scheinbar kennerhaft »da seht her, Hängende Segge, da drüben Wollgras und hier die Kugelbinse« ruft, ist dies, wie ihre Mutter bei sich kommentiert, allerdings »Alles verkehrt« (G, 311f.) – was freilich aber außer der Frau Mama niemand bemerkt.

Die Pflanzenkennerinnen Elsa und Luise aber hätten wohl nicht nur den arzenelegischen Vortrag über den »traurigen Niedergang des Sumpfläusekrauts« (G, 155) goutiert, sondern sicher auch den zweiten, der am Botanischen Institut gehalten wird. Da referiert nämlich einer ganz explizit zum Thema »Florale Diversität« (G, 185)... Kurz: Der Roman schwelgt – kennerhaft, aber nie rein affirmativ, sondern durchweg mit ironischem Unterton – in der Artenvielfalt, er kennt die Blumen, weiß ihre Namen und spielt mit der Dynamik der Artenschicksale.

V.

Neben dem Ökosystem und der Artenvielfalt bedient der Roman auch den dritten Aspekt der Biodiversität, den der innerartlichen Diversität. Dies wird am Beispiel der Art *homo sapiens* gestaltet. Dabei wird nicht nur auf der inhaltlichen Ebene ein breites Spektrum menschlicher Verschiedenheit aufgefächert; vielmehr wird dies auch formal durch eine Darstellungstechnik der Zerstückelung und Auffächerung umgesetzt. Das Erzählverfahren ist nämlich im ersten und dritten Teil eines der Bruchstücke bzw. des Mosaiks. Der Roman

besteht hier also gerade nicht aus einem durchgängigen Fließtext, sondern im Gegenteil aus hunderten kurzen Passagen. Diese Kapitelchen tragen fett gedruckte, lakonische Titel, beispielsweise »Sehr alt« oder »Liebe Herta« oder »Was Alex alles weiß« oder »Flüchtendes Rudel« (G, 58f.). Inhaltlich bieten sie, wie angedeutet, eine bunte Melange aus Klatsch und Tratsch, aus Befindlichkeiten, Jammereien und Banalitäten, präsentieren Facetten der menschlichen Irrungen und Wirrungen, berichten spotlightartig Dinge aus dem Tagtäglichen der verschiedenen Figuren.¹³

Schauen wir exemplarisch auf den Abschnitt mit dem Titel »Gedankensträuße« (G, 154). Die Überschrift »Gedankensträuße« nimmt die Blumenliebe des Buches auf und wendet sie ins Metaphorische. Das Kapitel beginnt mit einer Ellipse, die, im Stil der Tagespresse, zum Einstieg stichwortartig allein den Ort des Geschehens nennt: »Irenenstraße.« (G, 154) Der Duktus ist damit protokollarisch und suggeriert eine dokumentarische Abbildung von Geschehen. Dieser Aufzeichnungscharakter wird im Folgenden durch szenisches Erzählen im Sinne von *showing* und durch das Erzähltempus des Präsens fortgeführt. Wir sind ganz nah dran, ja, mittendrin und zwar im Alltäglichsten, Privatesten: Wir treffen in der Irenenstraße auf Frau Fendel im Gespräch mit ihrer Katze Emily. Dabei geht es um nichts weniger als um ein Weiterleben angesichts des unausweichlichen Todes. Zunächst einmal freut die alte Frau sich, dass, wie es heißt, die »industriellen Tulpen aus dem Blumenkettenladen, noch knirschend vor Frische [...] in ihrer Wohnung immer persönlicher aufblühen« (G, 154). Während sie die Metamorphose der sterbenden Industriablumen zur persönlichen Blütenpracht positiv wahrnimmt, diagnostiziert sie bei sich zugleich eine sentimentalische Inkonsequenz in Bezug auf ihre eigene Zeit: »Warum trauern, weil die Tage vergehen? Schließlich lauere ich doch an jedem Monatsende darauf, daß ich endlich das Kalenderblatt umwenden kann.« (G, 154) Im schwierigen Umgang mit der Endlichkeit fordert sie sich, angeregt durch die Beobachtung ihrer Katze, zu arttypischem Verhalten auf und beginnt daraufhin folgsam in Gedenken an ihren vor langer Zeit tödlich verunglückten Sohn zu weinen. Der Roman notiert spöttisch »Sie weint unter der Überschrift: Trauer um den toten Sohn.« (G, 154) Diese selbstverordnete Trauer verknüpft sich im Kopf der Frau Fendel mit so genannten »Szenen vom Tage«, offenbar Fetzen der aktuellen Katastrophenmeldungen aus dem Fernsehen. Was da passiert, deutet der Kapitelabschluss so: »Die Bilder entfalten sich, gespeist aus Frau Fendels kummervollem persönlichen Grund.« (G, 155)

Die »Gedankensträuße« der traurigen alten Frau präsentieren also eine Vernetzung in neuem Gewand, denn Frau Fendels persönliche Erfahrung mit dem Tod des Sohnes vermischt sich mit der eigenen diffusen Angst vorm Sterben,

den schrecklich-schönen Schnittblumen und den medial aufbereiteten Schreckensmeldungen. Hier geht es um eine Vielfalt der Todesarten, mit denen ein ganz normaler Mensch an einem ganz normalen Tag konfrontiert sein kann. Kommen und Gehen, Aktuelles und Vergangenes, Leben und Sterben erscheinen wie ein Ein- und Ausatmen: das Text-Bruchstück erzählt von der Teilhabe eines Individuums an diesem großen Ganzen.

Allerdings ist gerade auch die abschließende Kommentierung durch die Erzählerstimme – »Die Bilder entfalten sich, gespeist aus Frau Fendels kummervollem persönlichen Grund« (G, 155) – unverkennbar ironisch und bedient sich eines Tons, der charakteristisch ist für den Roman. Der Erzähler (oder die Erzählerin) von *Gewäsch und Gewimmel* mischt sich nämlich auffällig gern ein, befragt die Figuren bald direkt – »Warum aber immer in Weiß, schöne Elsa?« (G, 9) – bald indirekt – »War unser Pratz so ungnädig, weil er die süße, intelligenzfliehende Bibi wegen Quengelei entlassen mußte oder eher weil ihn der Verleger (und also die Welt) ausgerechnet in Immenstadt im Allgäu telefonisch erwischte hatte?« (G, 85). Auch korrigiert sich die Erzählinstanz flapsig selbst – etwa, wenn die Kapitelüberschrift »Elsas Rätsel« im folgenden Satz aufgenommen wird: »Quatsch, nicht Elsas Rätsel! Elsas Rat« (G, 180) – oder lobt das Verhalten der Protagonistin: »Gescheite Elsa!« (G, 181) Die fiktionale Welt wird damit fortlaufend als künstliche, als erzählte ausgestellt: Die dichterisch generierte Biodiversität betont so ihren Kunstcharakter. In dieser ausgedachten Welt ist das ›Leben der Frau Fendel‹ eine von vielen Einzelheiten und Anekdoten, von denen keine an sich wichtig ist, die sich aber alle zu einem fein austarierten literarischen Ökosystem fügen. Wandertaube und Karolinasittich sind ausgestorben und der Tod droht wohl bald der alten Fendel, dem immer tüddeliger werdenden Herrn Fritze aus dem Ratzeburger Goldachter und der zunehmend absonderlicheren Frau Luise Wäns. Gegen diesen umfassenden, traurigen Niedergang nicht nur des Sumpfläusekrauts setzt der Roman trotzig, spielerisch, artistisch die pure Mannigfaltigkeit. Diese Vielfalt aber lässt sich nicht linear erzählen, sondern ist eine flächige, tableauartige, heitere Gleichzeitigkeit. Mit den Mosaiksteinchen der Geschichten und Geschichtchen hat Brigitte Kronauer dafür die poetische Form gefunden.

In verblüffender Weise mobilisiert ihre Literatur damit einen auch wissenschaftstheoretisch diskutierten Aspekt von Biodiversität: In Frage steht, inwiefern die Betonung der Vielfalt des Lebens im Denkmodell der Biodiversität nicht einen Blick auf die Natur privilegiert, der ein entwicklungsgeschichtliches Denken zugunsten eines Rückgriffs auf das alte Paradigma der Naturgeschichte verabschiedet.¹⁴ Thomas Potthast hat in diesem Sinne darauf hingewiesen, dass das Modell der Biodiversität in zweifacher Hinsicht negativ auf

die Kategorie der Zeit bezogen sei: Einerseits fasse es genetische Vielfalt »an sich« als eine »Chiffre für ein überzeitliches und in dem Sinne zeitloses Prinzip der Evolution«. Dieses zeitlose Prinzip der Variabilität werde andererseits mit den unvorstellbar großen Zeitdimensionen stammesgeschichtlicher Entwicklung verknüpft. Natürliche Prozesse würden durch diese beiden Perspektiven der menschlichen Erfahrung gleichermaßen enthoben und »ent-zeitlicht«. In paradoxer Weise nähere sich das Modell der Biodiversität damit der statischen Naturgeschichte an.¹⁵

Wenn man so will, hat Brigitte Kronauer diese These poetisch verifiziert. Sie gestaltet in ihrem neuesten Roman literarische Biodiversität mit einer Poetik der Stillstellung, die das große individuelle Drama, die klassische Heldengeschichte des modernen Romans verweigert und ihr ein Tableau der Vielfalt menschlicher Tagtäglichkeiten entgegenstellt. *Gewäsch und Gewimmel* könnte damit auch als ein weiterer Beitrag zu einer *Naturgeschichte in der ästhetischen Moderne* gelesen werden.¹⁶

VI.

Allein steht die Kronauer mit dem Projekt einer literarisierten Biodiversität nicht. In diesem Sinne möchte ich mit einem Gedicht von Silke Scheuermann aus ihrem neuesten Band *Skizze vom Gras* schließen:

Wandertaube

Erschaffen zu werden ist ein Akt der Gnade.
Doch wie beschämend kann die zweite Schöpfung sein.
Martha, letzte Wandertaube der Welt, gestorben 1914
im Zoo von Cincinnati, stell dir die leuchtenden
Augen der Forscher vor, ihr jahrelanges
Puzzlespiel mit deinem Erbgut.
Wie du, diesmal, im Labor schlüpfst,
ohne Waldduft und Rauschen. Wie du, diesmal,
eingefärbte Bindetauben als Ernährer akzeptieren musst.
Ist es das wert? Denk darüber nach, wenn du wieder
die alten Routen durch die Lüfte fliegst. Du bist
noch einmal Teil des dichten, großen Schwarms.
Und doch, du weißt es selber am besten:
Es ist nichts mehr wie früher.
Der Rhythmus hat sich verändert,

rast, stockt, ist uneinschätzbar geworden.
Hundert Jahre später ist diese Welt eine andre.
Erstickender Waldduft ist Chemiegerüchen
gewichen, die singende Liebe der Flüsse
dem Kreislauf von Kraftwerken, unsichtbar.
Wenn du, wie jeher, der brennenden Sonne
entgegengleitest, wirst du die neue
Gegenwart spüren – ohne hinabzugleiten
in Trauer? Wird es dir Trost sein zu wissen,
dass die Zeit nicht fließt, sondern statisch ist
wie ein gefrorener See? Du also in einem Heute
lebst, das seine eigene Illusion darstellt?
Oder ist es dir gleichgültig, da du nichts
als den Rausch spürst, die Lust,
erneut da zu sein, nur um
wieder und wieder
in fast senkrechtem Flug
durch den Augenblick zu stürzen?¹⁷

Da ist sie wieder, die Artenelegie. Auch hier ist sie – wenn auch unter dem anderen Vorzeichen einer molekulargenetischen Artrekonstruktion – verknüpft mit einer veränderten Wahrnehmung von Zeit, einer Stillstellung. Vielleicht kann man vorsichtig verallgemeinernd so viel festhalten: in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur wird im Angesicht von Tod und Artenkrise Biodiversität als Grenzobjekt produktiv gemacht für eine Darstellung von ewiger Wiederkehr und Vielfalt. Die aus biowissenschaftstheoretischer Sicht problematisierte Entzeitlichung im Konzept der Biodiversität erweist sich damit poetisch als überaus fruchtbar.

Anmerkungen

- 1 <http://www.presseportal.de/pm/7861/3046337> letzter Zugriff 28.08.2015l.
- 2 Edward O. Wilson, Frances M. Peter (Hg.), *Biodiversity*, Washington 1988. Dt. unter dem Titel Edward O. Wilson (Hg.), unter Mitarbeit v. Frances M. Peter, *Ende der biologischen Vielfalt? Der Verlust an Arten, Genen und Lebensräumen und die Chancen für eine Umkehr*, Berlin–New York 1992. Vgl. auch Edward O. Wilson, *Der Wert der Vielfalt. Die Bedrohung des Artenreichtums und das Überleben des Menschen*, München–Zürich 1995.
- 3 Vgl. in diesem Sinne etwa die Darstellung von Rüdiger Wittig, Manfred Nickisch, *Was ist Biodiversität?*, in: Rüdiger Wittig, Manfred Nickisch (Hg.), *Biodiversität*.

- Grundlagen, Gefährdung, Schutz*, Berlin-Heidelberg 2014, 3–23. Vgl. auch James Maclaurin, Kim Sternely, *What is Biodiversity?*, Chicago 2008.
- 4 Thomas Potthast (Berab.), Bundesamt für Naturschutz (Hg.), *Biodiversität - Schlüsselbegriff des Naturschutzes im 21. Jahrhundert? Erweiterte Ergebnisdokumentation einer Vilmer Sommerakademie*, Bonn-Bad Godesberg 2007. Vgl. auch die Dokumentation der Thesen: https://www.bfn.de/fileadmin/MDB/documents/service/Skript_281.pdf | letzter Zugriff 28.08.2015|.
 - 5 Uta Eser, *Die Grenze zwischen Wissenschaft und Gesellschaft neu definieren. »Boundary work« am Beispiel des Biodiversitätsbegriffs*, in: Ekkehard Höxtermann, Joachim Kaasch, Michael Kaasch (Hg.), *Verhandlungen zur Geschichte und Theorie der Biologie 7. Berichte zur Geschichte und Theorie der Ökologie [...]*, Berlin 2001, 135–152; dies., *Der Wert der Vielfalt. »Biodiversität« zwischen Wissenschaft, Politik und Ethik*, in: Monika Bobbert, Marcus Düwell, Kurt Jax (Hg.), *Umwelt, Ethik und Recht*, Tübingen 2002, 160–181.
 - 6 Brigitte Kronauer, *Gewäsch und Gewimmel*, Stuttgart 2013. Nachweise im Folgenden mit der Sigle *G* im Fließtext.
 - 7 Meike Fessmann, *Schützt den Wildwuchs! Der neue Roman von Brigitte Kronauer*, in: *Der Tagesspiegel* (15.11.2013), <http://www.tagesspiegel.de/kultur/der-neue-roman-von-brigitte-kronauer-schuetzt-den-wildwuchs/9084082.html> | letzter Zugriff 18.11.2015|.
 - 8 http://www.naturschutzverband-goep.de/ns/nsg_wittmoor.htm | letzter Zugriff 28.08.2015|.
 - 9 Der »Rätselspaß zum Abendessen« (*G*, 489) bezieht sich explizit auf eine im WWF-Magazin gestellte Frage zur Fauna der Ammerschlucht.
 - 10 »Plötzliche Gleitbewegungen der Schneedecke unter 50 m Länge werden als Gleit-schneerutsch bezeichnet. An konvexen Gefällsbrüchen oder infolge von Kriechbewegungen der Schneedecke treten starke Zugbeanspruchungen in den Schneemassen auf, die sich, meist an mehr als 30° geneigten Hängen, in einem ruckartigen Schneerutsch entlang der Bodenfläche entladen. Teppichartig von der Schneelast und von Gleitbewegungen der Schneedecke umgelegte Gräser begünstigen neben Nafschneelagen im basalen Bereich das Abrutschen der Schneedecke. [...] Nicht nur langhalmige Lahnergräser (Lahner = Lawine), sondern auch relativ starre Grashorste können durch gleitende und rutschende Schneemassen in Hangfallrichtung umgebogen werden.« (Alexander Stahr, Thomas Hartmann, *Landschaftsformen und Landschaftselemente im Hochgebirge*, Berlin-Heidelberg u.a. 1999, 178).
 - 11 Ursula K. Heise, *Nach der Natur. Das Artensterben und die moderne Kultur*, Berlin 2010.
 - 12 Anita Albus, *Von seltenen Vögeln*, Frankfurt/Main 2005.
 - 13 Vgl. Alexander Honold, *Gewäsch und Gewimmel. Zeitmuster und Erzählformen des Tagtäglichen bei Brigitte Kronauer*, in: Tanja van Hoorn (Hg.), *Zeit, Stillstellung und Geschichte im deutschsprachigen Gegenwartsroman*, Ierscheint| Hannover 2016.
 - 14 Thomas Potthast, *Inventing Biodiversity. Genetics, Evolution and Environmental Ethics*, in: *Biologisches Zentralblatt*, 115 (1996), 177–188; vgl. auch Thomas Potthast, *Die Evolution und der Naturschutz. Zum Verhältnis von Evolutionsbiologie, Ökologie und Naturethik*, Frankfurt/Main–New York 1999 (Kapitel: *Ideengeschichtliche These. Biodiversität enthält Denkstile der Naturgeschichte*, 146–150), online abrufbar unter: http://www.researchgate.net/publication/27275593_Die_Evolution_und_der_Naturschutz_Zum_Verhnltnis_von_Evolutionsbiologie_kologie_und_Naturethik | letzter Zugriff 28.08.2015|.

- 15 Potthast, *Die Evolution*, 147f.
- 16 Tanja van Hoorn, *Naturgeschichte in der ästhetischen Moderne. Max Ernst, Ernst Jünger, Ror Wolf, W.G. Sebald*, Ierscheintl Göttingen 2016.
- 17 Silke Scheuermann, *Skizze vom Gras*, Frankfurt/Main 2014, 12.

Theodore Ziolkowski
Die Musik als Botschaft Gottes
Bach im Roman des 21. Jahrhunderts

Drei Wellen der Bach-Begeisterung lassen sich seit Mitte des 20. Jahrhunderts deutlich unterscheiden. Die erste zeigt sich im Jahre 1950. Als zu Bachs 200. Todestag der Sarg des Komponisten vom Friedhof der Leipziger Johanniskirche in die Thomaskirche überführt wurde, hielt Paul Hindemith in Hamburg einen Festvortrag, in dem er den damaligen Bach-Mythos von den Verfälschungen der Nazi- und kommunistischen Propagandisten zu reinigen versuchte. Stattdessen lobte Hindemith Bach als Vertreter von menschlicher Trefflichkeit auf höchstem Niveau (»human excellence in its highest form«) und Gipfel musikalischer Größe (»the summit of musical greatness«).¹ Theodor W. Adorno setzte sich mit dem, was er als Hindemiths groteske Verkennung von Bachs Spätstil bezeichnete, auseinander, indem er die wesentliche Modernität betonte, die der »Abstraktheit« von solchen Werken wie dem *Musikalischen Opfer* oder der *Kunst der Fuge* unterliegt und die »ein astronomischer Abstand« von der Musik seiner Epoche trennte.² Bei der Bach-Feier in Prades redete Pablo Casals von »le miracle Bach [...] le moment le plus haut et le plus pur de la musique de tous les temps«³ (»das Wunder Bach [...] der höchste und reinste Augenblick der Musik aller Zeiten«).⁴ Dieselbe Begeisterungswelle brachte gleichzeitig mehrere literarische Würdigungen hervor: neben Hans Francks Roman *Johann Sebastian Bach* (1960), anthologischen Sammlungen wie Rolf Grunows *Begegnungen mit Bach* (1964) und Kurt Ihlenfelds *Geschichten um Bach* (1961) entstanden auch Gedichte wie Hans W. Hagens *Musikalisches Opfer* (1960) und Johannes Rübers *Bach-Paraphrasen* (1954/55).⁵

Die Dreihundertjahrfeier von Bachs Geburt im Jahr 1985 führte zu einer zweiten Welle von Ausstellungen, Symposien, Aufnahmen, und musikwissenschaftlichen Büchern. Bemerkenswert unter den literarischen Werken in verschiedenen Sprachen war die ausgesprochene Fokussierung auf die *Goldberg Variationen* im Gegensatz zur Bevorzugung der *Matthäus-Passion* in den früheren Dichtungen⁶ – eine Betonung, die nachweislich dem Einfluss des Pianisten Glenn Gould und seiner Aufnahme des musikalischen Meisterwerks von 1955 zuzuschreiben ist.⁷ Nach Romanen wie *Les Variations Goldberg* (1981) der Kanadierin Nancy Huston und *Der Untergeher* (1983) des Österreichers

Thomas Bernhard erschienen *The Gold Bug Variations* (1991) des Amerikaners Richard Powers und *Goldberg: Variations* (2002) des Engländers Gabriel Josipovici, jeweils Texte, in denen die Struktur von Bachs Werk und/oder Goulds Aufführung desselben eine zentrale Rolle spielen.

Seit der Jahrtausendwende hat die Begeisterung keineswegs nachgelassen, man kann vielmehr von einer weiteren, nun dritten Welle der Bachbegeisterung sprechen. Im Jahr 2000 erschienen neben der maßgeblichen Biographie des Musikwissenschaftlers Christoph Wolff auch solche popularisierenden Lebensdarstellungen wie Malte Korffs *Johann Sebastian Bach* in der Reihe DTV-Portraits oder RuthAnn Riddleys Roman *Bach's Passion* (1999), in der Bachs ›Leidenschaften‹ – vor allem sexuell und religiös – die Hauptrolle spielen. In *Evening in the Palace of Reason* (2005) präsentiert James R. Gaines eine faszinierende und gut informierte Doppelbiographie von Bach und Friedrich II., die in der Begegnung der beiden Aufklärungs-Genies 1747 in Potsdam und der Komposition von Bachs *Musikalischem Opfer* kulminiert. (Bereits 2003 wurde im Schweizer Film *Mein Name ist Bach* [Regie von Dominique de Rivaz] dieselbe Begegnung unter Betonung des sexuellen Lebens beider Männer dargestellt.) Der große Dirigent John Eliot Gardiner lokalisierte seinen Bach (2013)⁸ im Kontext der Familie Bach, seiner Altersgenossen Scarlatti und Händel, sowie der gesellschaftlichen und musikalischen Kultur des Jahrhunderts und diskutierte vor allem seine Vokalwerke mit einer Einsicht, die sich nur nach Jahren der persönlichen Praxis und Erfahrung ergibt.

Die literarischen Werke dieser dritten Welle, die nun genauer betrachtet werden sollen, lassen sich wiederum in drei Gruppen unterteilen, von denen die erste und dritte eine theologische Dimension aufweisen, die sich von der rein strukturellen Verwendung von Bachs *Goldberg Variationen* wie sie sich in der zweiten Welle finden ließ, differenziert.

Erfundene Episoden

Diese theologische Dimension lässt sich in der ersten Gruppe – Romane, die sich mit einzelnen (wirklichen sowie erfundenen) Episoden aus Bachs Leben befassen – deutlich erkennen. Bereits 2001 veröffentlichte der französische Schriftsteller und Filmfotograph Jean-François Robin seinen Roman *La disgrâce de Jean-Sébastien Bach*, dessen Kern die monatelange Verhaftung des Komponisten im Jahr 1717 durch den Prinzen Wilhelm Ernst von Weimar darstellt (eine Begebenheit von der so gut wie nichts bekannt ist).⁹ Verärgert durch Bachs Annahme der Stelle als Königlicher Kapellmeister am Hof von Anhalt-Köthen, ohne dass dieser ihn vorher um seine offizielle Entlassung ge-

beten hätte, beschließt der Prinz, den unwilligen Diener zu bestrafen, bis dieser seinen Vertrag erfüllt, der darin besteht, ihm eine letzte monatliche Kantate zu komponieren. Bach ist dadurch so empört, dass er sich hartnäckig weigert zu gehorchen. Immer wieder betont er sein Selbstverständnis als Musiker und Komponist: »un musicien est l'envoyé de Dieu, il est le messenger de sa parole et des beautés qu'il veut bien dispenser aux hommes. Et les hommes, princes ou laquais, ne sont que ses humbles sujets«¹⁰ (ein Musiker ist der Botschafter Gottes, der Kurier seines Wortes und der Schönheiten, die er den Menschen zuteilen will. Und die Menschen, ob Prinzen oder Lakaien, sind nichts als seine demütigen Untertanen).

Bei dem Romantext handelt es sich um das Tagebuch (»Chronique de Lucas Traum«) eines jungen Mannes, der von der Schloss-Verwaltung beauftragt wird, den Komponisten zu überwachen. Bach wird nicht im Gefängnis, sondern in einem Lagerraum im Nordflügel des Schlosses untergebracht, wo unter anderen Sachen auch vergessene Cranach-Porträts von Johann Friedrich von Sachsen und seiner Frau Sibylle zur besonderen Atmosphäre beitragen. Von Bachs Verhaftung am 6. November bis zu seiner Entlassung am 2. Dezember 1717 führt Lucas regelmäßig sein privates Tagebuch, dessen episodenhafte Erzählung sich von den trockenen Berichten, die er täglich im Verwaltungsamt abgeben muss, stark unterscheidet. Lucas, dessen anfängliche Bewunderung sich allmählich zu einer Freundschaft entwickelt, erzählt vieles aus dem täglichen Zusammensein der beiden. Neben Anekdoten aus Bachs bisherigem Leben und von seiner Familie erfahren wir etwa auch von dessen Diät aus Heringen und Kraut. Bach komponiert jeden Tag für sein *Orgel-Büchlein* einen Choral, der jeweils mit dem deutschen Titel und musikalischen Kommentaren charakterisiert wird: zunächst komponiert er ohne Instrument mithilfe von auf den Boden gezeichneten Orgelpedalen und einer auf einem Holzbrett skizzierten Klaviatur, später auf dem Spinett, das ihm zur Verfügung gestellt wird, wobei er selber die Basstöne singt. Als unermüdlicher Lehrer unterrichtet er Lucas im Singen und am Klavier, indem er ihm beibringt, das erste Präludium in C-Dur (aus der eben entstehenden Sammlung von Präludien und Fugen, die zum späteren *Wohltemperierten Klavier* gehören werden) zu spielen – und betont vor allem, wie man den Daumen benutzen muss. Für den Besuch des Violinisten Pisandel komponiert er eine Sonate, die der Geiger später unter seinem Fenster spielt. Aber er weigert sich hartnäckig, für den ersten Adventssonntag eine Kantate zu schreiben, wie es der Prinz befiehlt. Einmal gelingt es Lucas, Bachs Frau Maria Barbara hereinzuschmuggeln, wobei er sich ängstigt, weil die beiden allzu fröhlich und laut singen.

Wir erfahren auch vieles, was in der Welt draußen vor sich geht, denn bei

seinen täglichen Berichten bei der Verwaltung hat Lucas nicht nur Gelegenheit, die eigene Geliebte, Margareta, zu besuchen, sondern er hört und sieht, was am Hof los ist: etwa die Feier zum 200. Reformationstag oder die Vorbereitungen für den ersten Advent. Am 28. November wird Bach auf Befehl des Prinzen zur Orgelempore in der Kapelle der Himmelsburg geleitet, wo er vorspielen soll, was er für die heiligen Tage komponiert hat, aber nach einigem Nachdenken spielt Bach eine Reihe von Variationen über das humorvolle Volkslied-Quodlibet aus der letzten Goldberg Variation. Der Prinz ist entsprechend beleidigt und fordert wieder eine anständige Kantate für den Anlass. Bach entscheidet sich schließlich für einen Kompromiss: Anstatt eine neue Kantate zu schreiben, nimmt er eine alte aus dem Jahr 1714, die er aber mit solch raffinierten Änderungen ornamentiert, dass das Werk für seinen Feind und Konkurrenten im Amt, den Kapellmeister Johann Wilhelm Drese, unspielbar sein soll. Er schickt das Werk an den Prinzen, erfüllt somit den letzten Teil seines Vertrags in Weimar, wird aus der Verhaftung entlassen, und reist sofort nach Köthen. Lucas bleibt in Weimar zurück, aber sein eigenes Leben ist für immer entscheidend geändert durch seine Bewunderung, seine Freundschaft, seine Schülerschaft und seinen Monat intimsten Zusammenseins mit dem »entehrten« Johann Sebastian Bach. Aus dem gut dokumentierten Roman geht das Porträt eines Bach hervor, der seiner selbstgegebenen Rolle als »Bote Gottes« völlig entspricht.¹¹

La rencontre de Lübeck (2003) des Musikwissenschaftlers und Bach-Experten Gilles Cantagrel¹² befasst sich, wie der Untertitel, »Bach et Buxtehude«, suggeriert, mit dem dreimonatigen Aufenthalt – von Anfang November 1705 bis Ende Januar 1706 – des zwanzigjährigen Bach bei Dieterich Buxtehude in Lübeck, von dem so gut wie nichts überliefert ist. Eigentlich handelt es sich nicht so sehr um einen Roman als um eine faszinierende und gut illustrierte Kulturgeschichte des frühen 18. Jahrhunderts, wobei Buxtehude eher als Bach die Hauptfigur darstellt. Buxtehude war zu der Zeit bereits ein berühmter Organist und Komponist, während der junge Bach erst wenig komponiert hatte. Eine Handlung im engeren Sinne gibt es nicht. Nach einer knappen Übersicht über Bachs Leben in den Jahren 1700 bis 1705 und seiner vierzehntägigen Wanderung von Anstalt nach Lübeck wird im zweiten Kapitel Bachs Ankunft und Aufnahme bei Buxtehude dargestellt. Danach folgt unmittelbar (Kapitel 3) eine Beschreibung von Buxtehudes berühmten »Abendmusiken« und den Zeremonien am 2./3. Dezember zum Tode des Kaisers Leopold I. und zu Ehren des neuen Kaisers Joseph I., zu denen Buxtehude zwei neue Oratorien komponierte. Das nächste Kapitel beschreibt das entstehende Vater-Sohn-Verhältnis

zwischen Buxtehude und Bach, das allerdings mehr behauptet als gezeigt wird. Das fünfte Kapitel erzählt von den Feiern zu Weihnachten und zum Dreikönigstag, wobei Bachs Bewunderung für seinen Lehrer von Tag zu Tag größer wird. Schließlich hören wir von Buxtehudes Familienverhältnissen, von seiner Forderung, dass sein Nachfolger eine von seinen Töchtern heiraten müsse, und von Bachs Abschied. Zum Schluss beschreibt der Autor die Quellen, die ihm zur Verfügung standen.

Innerhalb dieses kargen, nur 150 Seiten langen Rahmens erfahren wir allerdings einiges über Buxtehudes Kompositionen und Musiktheorie sowie über das intellektuelle Leben dieser Jahre. Buxtehude erkennt fast sofort das Genie seines jungen Besuchers und widmet sich drei Monate lang seiner musikalischen sowie intellektuellen Ausbildung, wobei immer wieder die Stimme des gelehrten Verfassers zu hören ist. Zunächst werden viele von Buxtehudes Kompositionen ausführlich beschrieben und auch seine berühmte Orgeltechnik, mehrere Aufführungen bei Kirchenzeremonien, Musikabenden und besondern Gelegenheiten (zusammen mit den Namen aller Teilnehmer aus nah und fern) werden erwähnt. Des Weiteren hören wir viel von Orgelbau und -reparatur (drei Seiten lang!) und von Orgelbauern wie Buxtehudes Freund Arp Schnitger. Buxtehude erzählt seinem jungen Bewunderer von der Entwicklung der Musik in neueren Zeiten (R, 88f) und bietet ihm auch Einblick in musiktheoretische Fragen wie die der von seinem Freund Andreas Werckmeister konzipierten wohltemperierten Stimmung (R, 38) und referiert die gegenwärtige Kontroverse darüber (R, 95f). Wir bekommen auch ausführliche Darstellungen der berühmten Marienkirche in Lübeck insbesondere von deren Totentanzgemälde (R, 104–110) und astronomischer Uhr (R, 115–120).

Die Musik bildet den Übergang zu anderen Gebieten, vor allem zur Religion; der Roman entwickelt so eine ganz eigene theologische Dimension. Laut Buxtehude steht der Organist auf seiner Kirchenempore zwischen Himmel und Erde als Vermittler »entre Dieu et les hommes« (R, 81; »zwischen Gott und den Menschen«), und seine Musik löst die Spannung auf »entre la douleur et la paix, c'est-à-dire entre la dissonance du monde d'ici-bas et l'harmonie divine« (R, 81; »zwischen Leiden und Frieden, das heißt, zwischen der Dissonanz der Welt hiernieden und der göttlichen Harmonie«). Der Totentanz führt zu einer numerologischen Erklärung der Zahl 24 – die 24 Bücher des Alten Testaments, die 24 Älteren der Offenbarung, die Summe der 12 Patriarchen und 12 Apostel –, die eine Metapher der Menschheit, »le signe de la totalité des vivants« (R, 104; »das Zeichen der Totalität der Lebenden«) bildet. (Der Verfasser nimmt die Gelegenheit nicht wahr, auf die numerologische Bedeutung der Zahl 24 in Bachs späterem *Wohltemperierten Klavier* hinzuweisen.)

Die astronomische Uhr führt zu Keplers Theorie von der Musik der Sphären (R, 119) und zu Tycho Brahes Astronomie: »Dieu s'est incarné dans le Temps« (R, 119; »Gott hat sich in der Zeit verkörpert) und auf ähnliche Art organisiert er die Zeit. Deswegen schätzt Buxtehude die Variationsmöglichkeiten der *Pas-sacaglia*, wobei es sich darum handelt, »de montrer le multiple que l'on peut tirer de l'unique« (R, 123; »das Vielfache zu zeigen, das man aus dem Einzigen holen kann). Kein Wunder, dass Bach im Roman meint, ihm sei dabei »un univers mental et musical nouveau« (R, 60; »ein neues geistiges und musika-lisches Universum) eröffnet worden, wobei ihm klar wird, dass die Musik ein Diskurs sei. »qui parle de Dieu et du monde« (R, 80; »der von Gott und der Welt redet).

Cantagrels kenntnisreicher Roman trägt also viel zum Verständnis von Bachs geistiger Entwicklung sowie seiner späteren Ideen bei; das alles wird allerdings eher im Ton eines Seminars vermittelt als in Form einer wirklichen Unterhaltung zwischen zwei Menschen.

In seinem fantasievollen Roman *The Hawk of Yonezawa* (2009)¹³ imaginiert der amerikanische Germanist Donald D. Joye, dass Bach im Jahr 1742 in einem nochmaligen erfolglosen Versuch, Händel zu begegnen, nach Frankfurt am Main gefahren ist. Bei der Rückkehr trifft Bach in der Kutsche eine Frau aus »Esseldingen«, Anna Bohlen, mit ihrem jungen Sohn Hans. Im Laufe des Gesprächs bittet sie ihn, in Esseldingen auszusteigen, um dort in der Kirche die von einem bekannten Meister erbaute Orgel zu reparieren. Bach ist versucht, weiß aber auch, dass er verpflichtet ist, sofort nach Leipzig zurückzukehren. Während er die Einladung bedenkt, schläft er ein und sinkt in den Traum, der den eigentlichen Inhalt des Romans bildet. Er befindet sich nun in Yamagata im Norden Japans, wo er wegen Reparaturen an der Kutsche unerwarteterweise eine Woche verweilen muss. Zu Hause in dieser Stadt ist die japanische Frau Hana-ko mit ihrem Sohn Hanzu, und auch hier muss die Orgel repariert werden. Im Laufe der manchmal abenteuerlichen Handlung – ein eifersüchtiger Konkurrent versucht, den jungen Hanzu zu entführen, – erfahren wir viele technische Einzelheiten über Orgelbau und -reparaturen sowie aber auch über die japanische Kultur mitsamt ihres Essens. (Es wird nicht erklärt, woher Bach das Wissen hatte, um so genau von japanischen Verhältnissen träumen zu können.¹⁴) Der Traum endet mit einer grandiosen Aufführung von Stücken aus Bachs *H-Moll Messe* auf der restaurierten Orgel, wobei Hana-ko das *Lau-damus Te* singt und die Zuhörer alle von der Erhabenheit des *Sanctus* überwältigt werden. Am nächsten Tag nimmt Bach Abschied von seinen japanischen Freunden und schläft in der Kutsche ein. Als er wachgeschüttelt wird, befindet

sich die Kutsche in Essendingen, wo Bach sich jetzt bereit erklärt auszusteigen, um die Orgel zu reparieren. Eine theologische Dimension enthält Joyes Roman nicht; diese ist aber im nächsten hier vorgestellten Roman wieder vorhanden.

In seinem Roman *Bach* (2014)¹⁵ befasst sich der österreichische Schauspieler, Schriftsteller und Regisseur Franz Winter mit den fatalen Monaten des Sommers 1720. Während Bach mit seinem Fürsten in Karlsbad verweilt, stirbt zu Hause in Köthen unvermittelt seine Frau Maria Barbara und er erfährt erst bei seiner Rückkehr von ihrem Tod und Begräbnis. In Winters völlig erfundener Handlung verliebt sich Bach schon in Karlsbad in seine zukünftigen Frau, die Sängerin Anna Magdalene Wileke, für die er eine Oper, »Actéon und Diana«, im neuen modischen »galanten« Stil, komponiert, deren Szenen bereits in Karlsbad mit »frenetischem Beifall« (B, 58) aufgenommen werden. Maria Barbara erfährt brieflich von der leidenschaftlichen Affäre, aber die Briefe an Bach, die von ihrer tödlichen Krankheit berichten, werden ihm vom Fürsten vorenthalten. So ist er völlig erschüttert, als er im September in ein leeres Haus zurückkehrt – die Kinder sind inzwischen bei Freunden und Verwandten untergebracht – und verbringt die nächsten Tage in äußerster Einsamkeit und Scham, als er entdeckt, dass seine Frau von seiner Affäre wusste und dass er selber die Nachricht von ihrer Krankheit und ihrem Tod verpasst hatte. Das Produkt dieser Tage und Nächte, die er allein mit seiner Violine verbringt, ist seine später berühmte »Chaconne« (aus der Partita für Violine Nr. 2), »in deren unauslotbaren Tiefen er die Klagegesänge seiner Frau als geheimnisvolles Denkmal ihrer Todesqualen und seiner Schuld versenkte« (B, 98).¹⁶ Im Nachspiel in Leipzig, vier Jahre später, hat er Anna Magdalene in zweiter Ehe geheiratet, dafür aber von ihr verlangt, »alle Gleichgültigkeit von dieser Welt [zu verlassen], zu geh'n in eine andere, die auch ein' andere Musique hat« (B, 114). Das Ergebnis dieser Abkehr vom neuen galanten Stil ist seine *Johannes-Passion*, dessen Eingangschor »die Gläubigen von ihren Bänken, Plätzen, Sitzen Iriss und siel zwang [...], sich nach den Emporen umzuwenden und atemlos dem Unerhörten zu folgen, das da wie Stimmen des Jüngsten Gerichtes über ihre Köpfe hinwegbrauste« (B, 126). So begegnen wir am Ende wieder einem Bach, der seine theologische Sendung als »Bote Gottes« erkennt.

Verlorene Partituren

Zwei weitere hier zu besprechende Texte drehen sich um die Entdeckung eines verloren geglaubten, eigenhändigen Manuskripts Bachs, die große Verwirrungen mit sich bringt. In beiden Fällen findet die Handlung in der heutigen

Gegenwart statt, wobei der historische Bach jeweils nur kurz auftritt. *Die Offenbarung* (2007)¹⁷ des österreichischen Schriftstellers Robert Schneider bezieht sich auf ein verschollenes Oratorium Bachs nach Texten der Apokalypse, das von dem etwa fünfundvierzigjährigen Musikforscher und Organisten Jakob Kemper in der Orgelepore der St. Wenzels-Kirche in Naumburg, wo Bach bekanntlich gespielt hat, gefunden wird. Das Oratorium enthält eine theologische Dimension, die aber nur von wenigen erkannt wird. Beim Studium der ungewöhnlich langen Partitur geht Kemper auf, »dass darin ein Geist wirkte, der danach trachtete, alle bisher geltenden Gesetze der Harmonie aufzuheben. Hier riss einer die Welt aus den Angeln, kehrte sie um, ordnete sie neu. [...] Ein Narr, der gegen alle Regeln der Theorie ein Kunstwerk schuf, das keine Musik mehr war im eigentlichen Sinn, sondern etwas, das über Klänge, Rhythmen, Räume und Zeiten hinauswuchs« (O, 164). Er weiß, dass er seinen Fund eigentlich den offiziellen Forschungsstellen übergeben soll, wie ihm seine Freundin Lucia rät. Aber er hat den Ehrgeiz, sich mit diesem aus seiner zweitrangigen Unbekanntheit zu erheben und zu einer gewissen Bekanntheit in der Bachforschung aufzusteigen. Seine Absicht wird durch die anerkannten Bachforscher, die gekommen sind, um die baufällige Orgel zu begutachten, bestärkt, denn drei von ihnen stoßen ihn durch ihren Hochmut ab; sie wollen nichts von seinen Andeutungen auf ein verlorenes Manuskript wissen. Nur der vierte, ein Japaner, glaubt ihm.

Als Kemper schließlich seine Absicht aufgibt, versucht er bei der Abfahrt der Forscher das Manuskript in die Reisetasche des sympathischen Japaners zu stecken, legt es aber irrtümlicherweise in die Tasche eines der zwei arroganten deutsch-amerikanischen Experten. Diese lesen die Partitur im Flugzeug, glauben leichtfertig, sie sei eine Fälschung des nach Anerkennung strebenden Kemper und schicken sie einfach zurück. Kemper weiß nicht, dass der Japaner, der ihm glaubte, sich heimlich in Kempers Wohnung geschlichen hatte, wo er die Partitur gefunden und mit ähnlichen Empfindungen wie Kemper gelesen hat. Er schreibt einen Brief, in dem er Kemper bittet, das Notenkonvolut mit der unheimlichen Partitur zu vernichten. »Die Welt darf von dieser Musik niemals Kenntnis erhalten. Die Menschen sind nicht darin geübt, ihre Schuld zu tragen, geschweige, sie zu ertragen. Von nichts anderem handelt dieses Manuskript: Es handelt von unseren tiefsten, allertiefsten Verfehlungen« (O, 248). Indem er seinen Ehrgeiz beiseitelegt, entscheidet sich Kemper, die Partitur dort hin ins Orgelgehäuse zurückzustellen, wo sie so lange versteckt war. »Soll ein anderer die Partitur finden. Oder sie ihn. Vielleicht müssen noch einmal 246 lange Jahre vergehen« (O, 265). Mit Bachs musikalischer Erkenntnis der theologischen Dimension ist die moderne Welt noch nicht bereit zurechtzukommen.

Der Roman schließt mit einem zwanzigseitigen Kapitel, das davon erzählt, wie im Jahr 1746 Bach sich zusammen mit seinem Schüler Johann Christoph Altnickol und dem Orgelmacher Gottfried Silbermann in Naumburg befindet, um die Orgel zu prüfen. Als sie nach fünf Tagen wieder abreisen, stößt Altnickol Bachs Reisetasche mit dem Manuskript heimlich in einen Spalt im Orgelgehäuse. Er hat nämlich die Partitur studiert und meint, sie sei »die Musik der Hölle«. »Nur Gott durfte die Grenze setzen. Nur der Allmächtige. Niemand sonst durfte sich erdreisten, das zu tun. Selbst der große Johann Sebastian Bach nicht.« (O, 285) Bei der Abreise vergisst Bach in seiner Aufregung Tasche und Partitur. So erfahren wir am Ende, dass es sich tatsächlich um ein echtes Werk des Meisters gehandelt hat.

Der deutsche Politikjournalist Sebastian Knauer bezeichnet seinen Roman *Tödliche Kantaten* (2011) als einen »Musikkrimi«¹⁸, und hier geht es in der Tat um Mord und Verbrechen – ohne jede weitere musikwissenschaftliche oder theologische Dimension. Unter Bachs Grabplatte in der Leipziger St. Thomaskirche entdeckt der Hausmeister der Kirche eine Kassette, die Filmnegative von mehreren bisher unbekanntem Partituren Bachs enthält: neben den zweihundert Kantaten, deren Existenz man lange vermutet hatte, auch fünf Violinkonzerte, ein Zweites Italienisches Konzert, das Notenbüchlein für Maria Barbara Bach und das Anhaltinische Concerto (T, 98). Es handelt sich um Stücke, die 1949 beim Umbetten von Bachs Gebeinen gefunden wurden und die, um sie dem »Zugriff der staatlichen Organe« (T, 23) zu entziehen, zunächst im Kirchturm der Johanniskirche versteckt wurden und später an einem anderen ungenannten Ort. In der Erwartung, mit seinem Fund seine Zukunft zu sichern, bittet er den Hamburger Detektiv Pit Koch um Rat. Während Koch sich auf die Suche nach den Originalen macht, gelangen einige Stücke – nur nicht die zweihundert Kantaten – mittels eines Londoner Versteigerungshauses in die Hände des amerikanischen Milliardärs Napoleon Newman, der in seiner pompösen Villa an der Pazifikküste private Konzerte hält, wo ihm allein Stücke aus seiner Sammlung von illegal gekauften Manuskripten vorgetragen werden. Eine deutsche Flötistin, die gleichzeitig seine Mätresse war, hat er gerade ermorden lassen – sie hatte von seinen Verbrechen erfahren –, als er sich in Hamburg für die Musik und Schönheit der Bratschistin Magdalena begeistert und sie überredet, nach Kalifornien zu kommen und in seinem Privatorchester zu spielen.

Im Laufe der verwickelten Erzählung, in deren Fortgang Pit Koch mehr über die Herkunft der Manuskripte erfährt, deckt Magdalene, die die ermordete Flötistin gekannt hatte, auch die Verbrechen Newmans auf. Sie kehrt nach Deutschland zurück, wohin Newman seinen Bodyguard schickt, um sie

umzubringen. Aber sie und Pit Koch haben sich inzwischen zusammengefunden, und es gelingt ihnen, Beweise gegen Newman zu finden, so dass er und sein Bodyguard verhaftet werden. Aus seinem Safe und aus dem Safe des Londoner Versteigerungshauses werden die Bach-Manuskripte sichergestellt und der Staatsbibliothek in Berlin übergeben. Einige Stücke werden auf der Bach-Orgel der St. Katharinenkirche in Hamburg auf einer CD eingespielt, die der Hausmeister am Schluss mit seiner Frau auf einem Kreuzfahrtschiff in der Karibik hört, während in Hamburg Pit Koch mit seiner Geliebten dasselbe tut und Magdalena mit ihrem Freund an der Elbe joggen geht.

Auch hier wird, wie schon in Schneiders *Offenbarung*, das Vorkommen der Manuskripte in Hamburg durch drei kurze, in Kursivschrift abgesetzte Textpassagen erklärt. (Vermutlich handelt es sich um Tag- und Nachtträume Pit Kochs, zu dessen »ganz persönlichen Helden« [T, 33] Johann Sebastian Bach gehört.) Angeblich band Bach jahrelang ein geheimes Liebesverhältnis an Hamburg: zu Rosina, der neunzehnjährigen Enkelin seines Organisten-Heros Johann Adam Reincken, die er 1701 erstmals kennenlernte. Vier Jahre später kam es zu ihrer ersten sexuellen Begegnung, die sich in den folgenden Jahren oft wiederholte, während beide sich trotz ihrer Ehen zu Hause treu blieben (T, 73–75, 166–167). Auch noch im Jahre 1720 widmete er ihr eine Komposition, aber zum Beischlaf kam es nicht mehr (T, 99–104). Es waren jedenfalls diese häufigen Besuche in Hamburg und die Liebe zu Rosina, die das Vorkommen seiner Manuskripte in Hamburg erklären sollten.

Das Wohltemperierte Klavier

Die dritte Kategorie zeitgenössischer Bachromane hat weder mit erfundenen Episoden noch mit heutigen Handlungen zu tun, sondern mit einem von Bachs bekanntesten Stücken. Wenn in der ersten Welle die *Matthäus-Passion* und in der zweiten die *Goldberg Variationen* thematisch bevorzugt wurden, übernimmt in dieser dritten Welle *Das Wohltemperierte Klavier* die Hauptrolle und wird zum Hauptträger von Bachs theologischen Ideen. Dafür lassen sich verschiedene Gründe erwähnen. Zunächst fällt das erneute musikwissenschaftliche Interesse auf, das in Werken wie Siglind Bruhns Studie bemerkbar ist.¹⁹ Dann bemerkt man neue CD-Aufnahmen von namhaften Pianisten wie Daniel Barenboim (2004) und Pierre-Laurent Aimard (2014) zusammen mit Transkriptionen der Fugen für Streichquartett (Emerson String Quartet, 2008) und *Three Pieces After Bach* (2015) des Jazz-Pianisten Brad Mehldau, in denen Stücke aus dem *Wohltemperierten Klavier* und seine eigenen Jazz-Kompositionen nebeneinandergestellt sind. Symptomatisch für das neu erwachte Interesse

ist die Tatsache, dass es für das Werk jetzt sogar mehrere Websites gibt wie etwa diejenige Philip Goeths (www.bachwelltemperedclavier.org).

Was aber das Interesse am *Wohltemperierten Klavier* von dem an Bachs anderen Werken unterscheidet, ist die kulturwissenschaftliche Faszination des Phänomens ›Temperatur‹ oder ›Stimmung‹. Musikwissenschaftler haben sich schon lange mit der Kontroverse zwischen den beiden Haupttheorien über musikalische Temperatur beschäftigt (worauf bereits in Cantagrels Roman hingewiesen wurde). Die eine Partei – die Pythagoristen – besteht auf einer ›reinen‹ Temperatur, die auf den mathematischen Proportionen einer vibrierenden Saite basiert, wie Pythagoras mit seinem ›Monochord‹ bewiesen hat: einem Brett, auf das eine einzige Saite aufgespannt ist, die den Grundton ergibt. Wenn die Saite genau in der Mitte geteilt wird, erklingt in jeder Hälfte eine reine Oktave; wenn dieselbe Saite in Drittel geteilt wird, ergibt das längere Stück (Zweidrittel) eine reine Quinte. Aber diese ›reinen‹ Frequenzen enthalten auch eine Schwierigkeit. Wenn die Quinten nämlich durch die Zwölftonskala zwölfmal wiederholt werden (C-G-D-A-E-H-Fis/Ges-Des-As-Es-B-F-C) ertönt am Schluss ein C, das eine etwas höhere Frequenz hat als das C, das sich aus der siebenfachen Wiederholung der Oktave ergibt: das sogenannte pythagoreische Komma. (Der durch die Dissonanz der beiden Cs – oder anderer nominal ähnlicher Noten – entstehende Laut wurde ›Wolfton‹ genannt. Um diese Misstöne, die glatte Transpositionen zwischen Tonarten verhindern, zu vermeiden, entwarf man verschiedene ›gleiche‹ Temperaturen, in denen die Intervalle zwischen den Tönen nicht ›rein‹ sind, sondern ebenmäßig verteilt. Bachs ›wohltemperiert‹ war eine von diesen gleichen Temperaturen – eine Methode, die von dem Organisten und Musiktheoretiker Andreas Werckmeister in seiner Monographie *Musikalische Temperatur* (1691) vorgeschlagen worden war. Bach war selber spätestens seit seiner Anstellung 1703 in Arnstadt an Orgeln gewohnt, die nach Werckmeisters ›wohltemperiertem‹ System gestimmt waren.²⁰

Es wird heute noch darüber disputiert, ob Bach die ›wohltemperierte‹ oder ›gleiche‹ Temperatur bevorzugte. Der erste Teil seines *Wohltemperierten Klaviers* (1722) war jedenfalls das erste Werk, in dem eine gleiche Temperatur systematisch durch sämtliche Tonarten, Dur sowie Moll, geleitet wurde und somit »ein Meilenstein in der Geschichte der Musik«²¹, deren Bedeutung erst nach einem Jahrhundert erkannt wurde. Dass der Komponist sehr bewusst vorging, davon zeugen die witzigen Spiele, die er in verschiedenen Stücken unternimmt. So benutzt er zum Beispiel im ersten Präludium (C-Dur) alle zwölf Noten der chromatischen Tonleiter zumindest ein Mal. In der ersten Fuge wird das Hauptthema genau 24 Mal (die Zahl sämtlicher Tonarten in Dur und

Moll) eingeführt. Und die letzte Fuge (h-Moll) benutzt bereits im Hauptthema der drei ersten Takte alle zwölf Noten der chromatischen Skala und resümiert somit die vorhergehenden Stücke.

Physiker und Musikwissenschaftler setzen sich schon seit Langem mit den technischen Fragen der Temperatur beziehungsweise Stimmung auseinander. Aber erst in neuester Zeit beginnen sich Geisteswissenschaftler für die kulturelle Bedeutung dieser Kontroverse und deren Geschichte zu interessieren.²² Die Theorie der Temperatur hatte auch philosophische und theologische Bedeutungen zu einer Zeit, in der »die musikalische Struktur – *harmonia* in der Terminologie der Periode Bachs – sich letzten Endes auf die Ordnung der Natur und auf ihren göttlichen Ursprung bezieht«²³. Seit Pythagoras hielten die meisten Denker die »reine« Temperatur für ein weiteres Beispiel des vollkommenen Universums, das wie die Bewegung der himmlischen Körper streng nach mathematischen Gesetzen organisiert ist. Auf das Christentum übertragen bedeutete sie analog eine perfekte Welt, die nach Gottes Prinzipien geschaffen worden ist. Solange die Musik hauptsächlich aus den einfachen melodischen Formeln des gregorianischen Gesanges und der liturgischen Antiphonie bestand, ergaben sich aus der reinen Temperatur keine Schwierigkeiten. Aber sobald im späten Mittelalter die Polyphonie mehrere Töne zusammenbrachte, entstand die Möglichkeit für Diskordanzen zwischen den Tönen oder für »Wolföne«, die nach den absoluten Gesetzen der »reinen« Temperatur hervorgebracht wurden. Solche Diskordanzen verstärkten sich mit der Entwicklung von mehrtönigen Instrumenten wie Orgel und Cembalo. So entwickelte sich eine Kontroverse zwischen den italienischen Musiktheoretikern Gioseffo Zarlino und Vincenzo Galilei (Vater des Naturwissenschaftlers Galileo Galilei), die jeweils die »reine« (das heißt göttliche) bzw. eine »temperierte« (irdische und profane) Musik verteidigten. Derselbe Streit zwischen Vernunft/Glauben und Praxis setzte sich zwischen dem »reinen« Descartes und dem »praktischen« Newton fort, und entspann sich weiter durch die Jahrhunderte bis hin zu Bach und auch ins 19. Jahrhundert.

Dieser Streit spielt im ersten literarischen Beispiel, in dem Bachs *Wohltemperiertes Klavier* ausschließlich eine strukturelle Funktion hat, noch keine Rolle. In William Coles' Roman *The Well-Tempered Clavier* (2007)²⁴ erinnert sich der Erzähler an die leidenschaftliche Liebesaffäre, die er vor 25 Jahren, im Jahr 1982, als siebzehnjähriger Gymnasiast am Eton College mit seiner Klavierlehrerin genoss. Die Affäre endet, als Kim erfährt, dass seine Lehrerin India bereits verheiratet ist und er – trotz ihrer Versicherungen, dass sie nur ihn liebt – in seiner eifersüchtigen Wut einen Fahrradunfall begeht, bei dem

er beinahe stirbt. Jahre später begegnet er ihr – inzwischen sind beide anderweitig verheiratet – und bemerkt, dass sie immer noch die Armbanduhr trägt, die er ihr damals geschenkt hat.

Bachs Werk bestimmt den Aufbau des Romans. Jedes Kapitel trägt als Überschrift den Titel einer der Präludien oder Fugen, die auf die ein oder andere Art mit dem Inhalt des Kapitels zusammenhängt. So beginnt der Roman mit »Book 1, Prelude 17, A-flat Major«: das Stück, das seine schöne Lehrerin, in die er sich sofort verliebt, spielt, als er sie zum ersten Mal besucht und das sein Interesse an Bachs Werk, das ihm bisher unbekannt war, erweckt. Das zweite Kapitel heißt dann »Prelude 1, C Major«, denn mit diesem einfachen Stück beginnt der bisher ungetübte Schüler seine Bach-Studien. Es geht mit »Prelude 2, C Minor« weiter, das er als »Gleichnis für mein ganzes Leben« bezeichnet, »despite the turbulent emotions that are raging in my heart, my fingers and my mind must always remain focused – disciplined, above all, well-tempered. The music has an uneasy tension about it, both hands mirroring each other but going in opposite directions. At the time it matched my wildly beating heart« (W, 52). Er liebt das Stück aber vor allem, da sich im fünfzehnten Takt rechte und linke Hand überlagern. Weil in dieser Stunde die Lehrerin die linke Hand übernimmt, bedeutet das die erste körperliche Berührung mit der geliebten jungen Frau. »An explosion wrings though my body. I've been scalded, so unexpected that my hand leaps off the keyboard« (W, 53).

Im nächsten Kapitel – »Prelude 22, B-flat Minor« – heißt es, »I automatically began to associate his music with my Goddess. And it is true that the moment I heard *The Well-Tempered Clavier*, I instinctively thought of her« (W, 60). (Aus ähnlichen Gründen – wegen einer verlorenen Liebe – weint die Lehrerin jedesmal, wenn sie das 9. Präludium vernimmt.) Dann – im Kapitel »Prelude 18, G-sharp Minor« – hören wir von den Schwierigkeiten, die der Erzähler hat, als er zwei Takte aus diesem Stück mit den fünf durch Kreuze erhöhten Noten zu meistern versucht. Und so geht es weiter mit detaillierten Beschreibungen der einzelnen Stücke den ganzen Roman hindurch. Als er die geliebte Frau nach 25 Jahren bei einem Konzert von Andras Schiff mit den *Goldberg Variationen* erblickt, spielt der Pianist als Zugabe selbstverständlich das Präludium 17 in As-Dur aus dem *Wohltemperierten Klavier*, mit dem der Roman begonnen hat. (In seinem Aufbau erinnert Coles' Roman an verschiedene Romane der 1980er Jahre, die als strukturelles Modell die *Goldberg Variationen* mit ihren 30 Stücken und Aria an Anfang und Ende nahmen.)²⁵

In den beiden letzten zu besprechenden Werken spielt die Theorie der Stimmung oder Temperatur nun eine zentrale Rolle. Zunächst einmal das Büh-

nenstück *Das wohltemperierte Klavier*, das David Marton 2012 an der Schaubühne Berlin aufführte. Im Programmheft heißt es, dass Martons Stück »unter Verwendung des Romans ›Melancholie des Widerstands‹ von László Krasznahorkai« verfasst worden ist, was gewissermaßen stimmt. Zwar spielt Bach im postmodernen Roman seines international bekannten ungarischen Landsmanns (*Az ellenállás melankóliája* 1989), keine Rolle, aber die Figuren des Stückes entstammen diesem.²⁶ Im handlungsarmen Roman wird durch das Leben mehrerer Einzelner das Schicksal einer ungarischen Stadt dargestellt, die durch die Ankunft eines Zirkus mit nichts als einem ausgestopften Wal derart erschüttert wird, dass eine allgemeine Hysterie entsteht. In der Stadt bricht ein solches Chaos aus, dass schließlich das Militär einberufen werden muss, um eine diktatorische Ordnung wiederherzustellen. So hoffnungslos ist das Leben geworden, dass sogar Begriffe wie ›Apokalypse‹ und ›Jüngstes Gericht‹ keine Bedeutung mehr haben, denn die Welt droht, einfach auseinanderzufallen.

Nur zwei Menschen leben idealistisch außerhalb dieses dystopischen Chaos: zum einen der schwachsinnige Zeitungsträger und allgemeines Faktotum János Valuska, der an die heilige Ordnung des Kosmos glaubt und mit einigen betrunkenen Kollegen im Wirtshaus abendlich durch Tanz die Bewegungen der Planeten nachbildet; zum anderen der Musiklehrer und ehemalige Direktor der städtischen Musikschule, György Eszter. 30 Jahre lang ist Eszter trotz einer ungeliebten Frau mit politischen Ambitionen, aber dank der Freuden der Musik mit seiner Existenz mehr oder weniger zufrieden, bis er eines Abends den alten Klavierstimmer hört, wie er mit seiner Stimmgabel eine reine Quinte herabstimmen muss, um sie harmonisch einzureihen. Das ist für Eszter eine ernüchternde Offenbarung, denn er hatte bisher immer angenommen, die Musik sei rein und das einzige Bollwerk gegen den Schmutz der ihn umgebenden Welt. Er geht in den Ruhestand und macht sich systematisch an das Studium von Ton und Harmonie, das mit Pythagoras beginnt und über Aristoxenus, Magister Salinas von Salamanca, den chinesischen Meister Tsai-Yun, bis hin zu Andreas Werckmeister führt.

Wie er es seinem Freund und Diener Valuska erklärt, begriff er sofort, dass er sich nicht nur mit musikalisch-technischen, sondern auch mit philosophischen Fragen beschäftigte. Er kam schließlich zum schmerzlichen Schluss, dass die Musik keineswegs, wie er bisher geglaubt hatte, Ausdruck eines besseren Teils unseres Selbsts sei, sondern vielmehr eine Verkleidung unserer Unverbesserlichkeit und des traurigen Zustands der Welt überhaupt. Er stimmt sein eigenes Klavier auf die reine Temperatur um und muss feststellen, dass Bachs Präludium in C-Dur jetzt einen unerträglichen Lärm produziert und das Präludium in Es-Dur an eine Szene bei einer betrunkenen Dorfhochzeit erinnert. Von nun an unterzieht

er sich allabendlich als Buße für sein früheres Unverständnis eine Stunde lang der Musik von Johann Sebastian Bach, gespielt auf seinem umgestimmten Klavier. Aber schließlich muss auch Eszter nachgeben: Auf der letzten Seite stimmt er sein Klavier wieder auf Werckmeisters harmonische Tonart um und spielt »auf der reinen, tröstenden Klaviatur« die ersten Akkorde des Präludiums in H-Dur.²⁷

Dieser gesamte Hauptteil des Romans ist, abgesehen von zwei Kapiteln Einführung und dem Schlusskapitel, mit dem Titel »Die Werckmeister Harmonien. Verhandlungen« versehen. Der Titel bezeichnet allegorisch die vielen Kompromisse, die im gleichen Temperatursystem genauso wie im alltäglichen Leben die Handlung bestimmen; abgesehen von den Titeln von drei Präludien spielt Bach allerdings keine Rolle, und das Thema der Tonarten beschränkt sich auf zehn Seiten. Das düstere Werk Krasznahorkais und vor allem dieser Roman gewann im Jahr 2015 den Man Booker International Prize.

Marton ist offensichtlich von Krasznahorkais Roman zu seinem Bühnenstück anregt worden, aber er hat die Schwerpunkte vertauscht. Wo *Das Wohltemperierte Klavier* im Roman nur zweimal und fast im Vorübergehen als Beispiel für die »Werckmeister Harmonien« genannt wird, dominieren die Präludien und zwei Fugen (ausschließlich aus dem ersten Teil) das Theaterstück, dessen Rahmen und musikalischen Hintergrund sie bilden.²⁸ Am Anfang spielt der Pianist – die einzige der elf Gestalten, die nicht im Roman vorkommt und die in seinen seltenen Reden Bachs Präsenz verkörpern dürfte – das Präludium in C-Dur mit oft wiederholten Takten. Als Valuska hereinkommt und die Seiten der Partitur umblättert, spielt er in rascher Folge Teile aus anderen Präludien, zum Teil von Trompete und Geige begleitet.²⁹ Im Laufe des zwei-stündigen Stückes, das ohne Pause aufgeführt wird, hören wir weitere Präludien: das B-Dur Präludium als vierstimmiger Choral; das Präludium in h-Moll vielstimmig begleitet; das Präludium in As-Dur, wobei zum Schluss die Sängerin die Zuschauer auffordert, mitzusingen; die Fuge in D-Dur mit Trompete und Violin; das Präludium in Cis-Dur als Begleitung einer Vergewaltigung mit Obligato der Jazztrompete; das Präludium in fis-Moll als Begleitung zu Eszters musiktheoretischen Ausführungen; das Präludium in es-Moll begleitet von einer Jazzsängerin; und unterwegs werden immer wieder Passagen aus anderen Präludien als Hintergrundmusik gespielt. Im Laufe der zwei Stunden hören wir also mehr als ein Dutzend von Bachs Präludien und Fugen in zahllosen Variationen – als Solo, mit vokaler oder instrumentaler Begleitung, und als Hintergrund zu verschiedenen Handlungen. (Daneben gibt es auch Solosuiten für Violine und zwei Jazzlieder auf Englisch.)

Die Musik, so geistreich sie aufgeführt werden mag, bildet aber eigentlich nur den Hintergrund für eine verworrene Handlung, die in einer verwahr-

losten bürgerlichen Wohnung stattfindet, mit Wohnraum, Schlafräumen und drei Klavieren sowie anderen Tasteninstrumenten, die alle von Zeit zu Zeit gespielt werden. Dort kommen zehn Figuren aus dem Roman planlos zusammen, manchmal auch in sexueller Verbindung, und erzählen im Monolog Episoden – zwei davon in Französisch! –, die oft wortwörtlich aus dem Romantext übernommen sind: Episoden, die den chaotischen Zustand der Gesellschaft illustrieren und die Entfremdung der Figuren betonen. Wie Marton es im Programmheft ausdrückt: »Ähnlich wie die Töne von Bachs Komposition treffen die Figuren zusammen, als seien sie Klaviertasten, die ihr Universum in allen Kombinationen durchspielen, ohne feste Verbindung finden zu können. Eine Gemeinschaft von einsamen Halbton-Existenzen, die trotz des Systemzwangs nach Freiheit und eigenem Tonfall suchen.« So meint Frau Eszter: die Welt ist gegenwärtig »ein Geheul der Ekstase und des Schmerzes« und »Wir brauchen einen starken Mann, der Ordnung schafft« – eine Ordnung, die sie zum Schluss mit dem Polizeipräsidenten herstellt und dabei die Macht ergreift. Dabei hat Valuska Gelegenheit, seinen Planetentanz aufzuführen, und Eszter erklärt die Theorien der musikalischen Temperaturen von Pythagoras bis Werckmeister, wobei er die ursprüngliche Funktion der reinen Musik als göttliche Botschaft – für die Griechen sowohl wie die frühen Modernen – betont. Zum Schluss verlässt der Pianist das Klavier im Hintergrund, auf dem er bisher alles gespielt hat, und setzt sich an ein beinloses Klavier im Vordergrund, das Eszter zuvor gestimmt hat; er stimmt es jetzt um, bis ein höllischer Lärm entsteht, der durch ein unheimliches Geheul das Chaos in der Stadt draußen und unter den Menschen des Stückes widerspiegelt.

Auch wenn die Zuschauer im Theater musikalisch auf ihre Kosten kommen, bleibt das Stück als Drama unbefriedigend. Es gelingt Marton, durch eine chaotische Handlung das Chaos der Gesellschaft zu reproduzieren, das schließlich durch eine diktatorische Regierung geregelt wird. Aber das dauernde Hin und Her der Schauspieler, die unvermittelt kommen und gehen, lässt keine klare Entwicklung entstehen. Trotzdem beweist das Stück letzten Endes die Präsenz Bachs im Bewusstsein des 21. Jahrhunderts. Während im Roman das Gespräch über Musiktheorie knapp zehn Seiten mitten im Text beansprucht und sonst nie erwähnt wird, ist Bach durch das Spielen seiner Präludien und Fugen im Theaterstück von Anfang bis Ende musikalisch gegenwärtig, wobei die Änderung des Titels von »Die Werckmeister Harmonien« zum *Wohltemperierten Klavier* symptomatisch ist.

Schon der Titel des gut recherchierten Bach-Romans des deutschen Schriftstellers Jens Johler, *Die Stimmung der Welt* (2013),³⁰ verrät das Hauptthema:

Bachs Interesse an und allmähliche Verwendung einer Theorie der gleichen Temperatur. Die biographische Handlung erstreckt sich vom 15. März 1700 – dem Tag, an dem der Jüngling Johann Sebastian Bach vom Haus seines Bruders in Ohrdruf aufbrach, um sich mit seinem Schulfreund Georg Erdmann auf den Weg für die vierzehntägige Wanderung nach Lüneburg und der Michaelis-Schule zu begeben – bis zum 15. März 1722 – dem Tag, an dem er in Leipzig das Titelblatt seines eben vollendeten *Wohltemperierten Klaviers* inskribierte. (Es folgt noch ein kurzes Nachspiel, das noch diskutiert werden muss.) Im Laufe der 48 Kapitel – selbstverständlich eine bewusst symbolische Zahl: die Zahl sämtlicher Präludien und Fugen im ersten Teil des *Klaviers* – werden die wichtigsten Ereignisse dieser Jahre, historisch bestätigte wie auch vermutete, erzählt und (in der 3. Auflage) in einer Reihe von Anmerkungen (»Fiktion und Fakten«) dokumentiert. So suchen die beiden Schüler in Wolfenbüttel den Bibliothekar Leibniz auf, der ihnen seine neue Rechenmaschine zeigt. In Hamburg erlebt Bach nach einem Besuch der Oper einen Disput zwischen einem Verteidiger der traditionellen Kirchenmusik und einem Befürworter der neuen »galanten« Musik und entscheidet sich nach seinem ersten Erlebnis der sexuellen Liebe, eine Oper, *Circe*, zu komponieren. Später besucht der ältere Bach in Lübeck zusammen mit Buxtehude und Werckmeister die baltische Küste. Und so weiter. Aber auf die äußere Biographie kommt es in unserem Zusammenhang nicht an.

Von der ersten Seite an finden sich im Text Andeutungen auf die Theorien der Temperaturen und auf *Das Wohltemperierte Klavier*. Schon das Titelbild ist eine Abbildung von Robert Fludds Darstellung des »Celestial Monochord« (1618). Am ersten Morgen seiner Wanderung, als die Sonne aufgeht, erklang in »Bachs Innerem [...] ein strahlend reiner C-Dur-Akkord, der sich alsbald nach Harfenart in einzelne Töne auflöste. Bach piff, während er sich wieder in Bewegung setzte, das Arpeggio leise vor sich hin« (S, 12) – wobei wir natürlich an die ersten Takte des berühmten ersten Präludiums denken. Die Frage der Temperatur wird sehr früh eingeführt. Als Bach in einer Mathematikklasse in Lüneburg gefragt wird, ob er weiß, wie Pythagoras die mathematischen Proportionen der Tonwelt entdeckt habe, beschreibt er den Monochord und die Teilung der Saiten. Dann zeichnet er den Quintenkreis und einen Oktavenzirkel auf die Tafel mit einem Haken, um das pythagorische Komma zu bezeichnen (S, 37f.). Er schließt mit der Bemerkung, dass »uns Gott ein Rätsel aufgegeben« hat. Dann erklärt er weiter, »dass man auf der Orgel oder auf dem Clavichord nicht in allen Tonarten spielen kann. Wenn das Instrument in C gestimmt ist, dann kommt man gerade noch bis E-Dur, danach heult der Wolf« (S, 39) – das heißt, die Terz ist völlig verstimmt. Auch die theologische Dimension wird

betont. Bachs Freund, der rationalistische Erdmann, bemerkt, »dass die Welt höchst unvollkommen eingerichtet ist« (S, 39) – wobei impliziert wird, dass Gottes Schöpfung vom Menschen verbessert werden muss. Darauf wirft ihn der entrüstete Lehrer für drei Tage in den Karzer. Von seinem Orgelmeister Georg Böhm hört er von den drei weisen Männern, dem »Dreigestirn«, die uns Kenntnis vom »Dreiklang der Musik des Himmels, der Musik der Herzen und der Musik der Instrumente« gegeben haben: *musica mundana*, *musica humana* und *musica instrumentalis* (S, 52): Pythagoras, Boethius und Johann Kepler, der in den Konvergenzen der Planeten die Harmonien des Himmels errechnet hat.

Bald ist Bach aber mit den Beschränkungen der älteren Temperatur unzufrieden. Als er drei Jahre später als Organist in Arnstadt angestellt wird, findet er ein ausgezeichnetes Instrument vor: »Sie war nicht mitteltönig gestimmt wie viele Orgeln aus älterer Zeit, auf denen man nur einfache Tonarten mit bis zu zwei Vorzeichen spielen konnte, sondern hatte eine so geschickte Temperatur, dass es nur vier Tonarten gab, die absolut unspiebar waren, H-Dur, As-Dur, Fis-Dur und Cis-Dur, und natürlich die dazu gehörenden Moll-Tonarten.« (S, 102) Aber es war ihm ein Ärgernis, dass man gewisse Klangkombinationen und Modulationen nicht spielen konnte, auch wenn man es noch so gern wollte. Beim Improvisieren stieß er immer wieder an diese Grenzen und musste sich fragen, warum es Tonarten gab, die man nicht spielen konnte. Es lag nicht an der Orgel, sondern »an dem ungelösten und unlösbaren Problem der Stimmung selbst« (S, 104). In den folgenden Kapiteln kommen solche Themen immer wieder vor. So fragt er Buxtehude einmal, als er beim Transponieren von As nach Des einen grauenvollen Laut hervorbrachte: »Warum sollte es nicht eine Stimmung geben, in der man alles spielen könnte, alles?« (S, 122) Buxtehude erzählt ihm von Andreas Werckmeister, der eine neue Temperatur vorgeschlagen hat, die alle Tonarten gleichermaßen zu spielen ermögliche. Bach ist fasziniert aber skeptisch, denn »allenthalben wurde diese oder jene Temperatur vorgeschlagen« (S, 125). Aber Buxtehude versichert ihm, dass er bei Werckmeisters Besuch im nächsten Monat mehr erfahren könne.

Im Kapitel »Die neue Stimmung« beginnt Werckmeister mit einer ausführlichen theologischen Erklärung der Tonarten. Der Grundton ist Gott, die Oktave der Sohn und die Quinte der Heilige Geist; und das pythagorische Komma ist der Teufel, der sich eingeschlichen hat. Wie treibt man den Teufel wieder hinaus? Indem man ihn mäßigt und temperiert durch gleichmäßige Verteilung des Überschusses auf alle zwölf Quinten. Bach denkt unwillkürlich an die Worte seines früheren Orgellehrers in Lüneburg: »Besser alles ein wenig falsch als einige Töne vollkommen rein« (S, 159). Zu Hause stimmt er sein Clavichord auf die neue Art, muss sich aber noch lange an die neuen Klangfolgen gewöh-

nen. Beim Improvisieren eines Präludiums kommt ihm der Gedanke, »einlen Gang durch alle Tonarten des Quintzirkels in einer einzigen, großangelegten Improvisation« (S, 188) zu komponieren. Obwohl er sich nicht unmittelbar daran setzt, verfolgt ihn doch die Idee eines Werkes in wohltemperierter Stimmung. Er erinnert sich an Böhms Unterscheidung von *musica theoretica*, *musica practica* und *musica poetica*. Die dritte Art von Musik war sein Ziel: »das *opus perfectum et absolutum*« (S, 288).

Als er 1720 bei der Rückreise aus Karlsbad in Weißenfels Anna Magdalene Wileke kennenlernt und ihre glänzende Stimme hört, verliebt sich der verheiratete Familienvater Bach sofort in sie und erzählt ihr von dem Werk, an dem er seit Jahren arbeitet: dem Werk in wohltemperierter Stimmung als »chromatisch aufsteigendelml Gang mit den Präludien und Fugen durch alle Tonarten, in Dur und in Moll« (S, 292). Sie ist es, die dem Werk den offenkundigen Titel gibt: »Das wohltemperierte Klavier« (S, 301). Nach dem Tod seiner Frau und der Heirat mit Anna Magdalene nimmt Bach die Arbeit wieder auf. Das meiste hatte er zwar schon komponiert. Aber Komponieren hieß auch korrigieren, überarbeiten, erneut über ein Stück nachdenken, es noch einmal verändern. Erst jetzt kam er zum Beispiel auf den Einfall, »dass die vierstimmige C-Dur-Fuge genau 24 Themen-Einsätze haben sollte, als Hinweis auf die 24 Tonarten, deren Kreis das Werk durchschreiten würde. Bach hatte seine Freude an solch versteckten Hinweisen, die ein anderer entdecken mochte oder nicht« (S, 313). In einem späten Gespräch mit seinem Jugendfreund Erdmann wiederholt dieser die Meinung, die ihm vor vielen Jahren die Tage im Karzer beschert hatten. »Du hast ein vollkommenes System, Bach, aber was ist das für eine Vollkommenheit? Du nennst es Temperatur, ich nenne es Vergewaltigung der Natur« (S, 325). Bach meint, wie zuvor auch Werckmeister, dass es wünschenswert sei, wenn »alle frommen und wohl temperierten Menschen mit Gott in stets währender gleicher und ewiger Harmonia leben«, aber Erdmann schließt daraus, dass »der wohltemperierte Soldat nur die bessere Tötungsmaschine« (S, 325) sei. »Du bist der Magier, Bach. Der Magier, der ihre Seelen *ein kleines bisschen* verstimmt« (S, 326). Erdmann behauptet, es sei aber auch »ein kleines bisschen unwahr«. »Du kannst so schön komponieren, wie du willst, es ist und bleibt alles Machwerk, wider die Natur« (S, 327). Erdmann ist enttäuscht, weil er gehofft hatte, dass in einer unvollkommenen Welt die Kunst die Ausnahme sei. Aber dem ist nicht so. »Wir kanalisieren die Flüsse, du kanalisierst die Töne. Wo ist der Unterschied?« (S, 327)

Nach dieser Auseinandersetzung verfällt Bach in einen fiebrigen Schlaf mit Träumen, in denen alle wichtigen Figuren aus seiner Vergangenheit auftreten und seine neue Temperatur als gottlos verwerfen. Nur Werckmeister verteidigt

sie noch immer, aber Bach merkt im Traum, dass sein linker Fuß ein Pferdefuß und auf seiner Stirn der Buchstabe T eingebrannt ist. Als er aus seinem Fieber erwacht, ist er versucht, die Partitur des *Wohltemperierten Klaviers* ins Feuer zu werfen. Er glaubt, Gott wollte ihn strafen, weil er so hochmütig war, »ein bloßes Machwerk für sein *opus perfectum et absolutum* zu halten, ein Werk das nicht in den Himmel hinaufführt, sondern nur von dieser Welt war« (S, 334). Stattdessen macht er sich daran, seine *Johannes-Passion* zu komponieren. In den letzten Zeilen des Schlusschorals – *Herr Jesu Christ, erhöre mich / Ich will dich preisen ewiglich!* – »brachte er sein Bekenntnis unter, das demütige und zugleich freudige Eingeständnis seiner Umkehr, die Signatur des gewandelten Bach« (S, 337).

Aber drei Jahre später kehrte er mit der *Matthäus-Passion* doch noch zu seinen wohltemperierten Versuchen zurück und produzierte so ein Werk, das vielen gefiel, obwohl einige sich über die »fremden Töne« (S, 346) beschwerten. Sogar Erdmann, dem einige ungewöhnliche Tonarten aufgefallen sind, ist begeistert, worauf Bach erklärt: »Wäre nicht dahin gekommen ohne das Wohltemperierte Klavier. Das Teufelswerk, wie Du es genannt hast« (S, 347). »Das waren nicht meine Worte, sagte Erdmann. Du weißt, ich glaube nicht an den Kerl. Aber – wenn er einen Beitrag dazu geleistet hat, ein so göttliches Werk zu schaffen wie deine Matthäus-Passion, dann denke ich noch einmal darüber nach.« (S, 347)

Johler ist es gelungen, einen höchst lesbaren und gut informierten Bach-Roman zu schreiben, in dem er zugleich die heftige Kontroverse, theologisch wie auch rationalistisch, über musikalische Temperaturen lebhaft inszeniert.

Allerdings hat Johler nicht erst für diesen Roman die Geschichte der Temperaturen studiert. Schon 2001 spielten die Temperaturtheorien im Thriller *Gottes Gehirn*, den er zusammen mit Olaf-Axel Burow geschrieben hat, eine wichtige Rolle.³¹ (Auf der Titelseite von *Die Stimmung der Welt* heißt es »nach einer Idee von Johler & Burow«.) Der frühere Roman beginnt als eine normale Detektivgeschichte, endet aber als wilde Science Fiction. Einem deutschen Journalisten fällt auf, dass zwei amerikanische Naturwissenschaftler, die beide an einer Konferenz teilgenommen haben, deren Veranstalter die besten Köpfe der Wissenschaften in einer siebenjährigen »Syntopie« auf einer Insel zusammenbringen wollte, fast gleichzeitig und auf grausame Weise ermordet wurden – ihre Gehirne wurden herausgenommen und entfernt. Mit einer Kollegin fährt er in die USA, um die verbleibenden Teilnehmer der Konferenz (von denen mehrere im weiteren Verlauf der Handlung ebenfalls ermordet werden) zu interviewen. Schließlich stellt sich heraus, dass der Veranstalter, der bei der

Konferenz meistens ausgelacht wurde, die Morde und den Gehirndiebstahl beauftragt hat, um in seinem ›Geniepark‹ aus den Gehirnen von bedeutenden Naturwissenschaftlern ein Supergehirn, ›Syntopos‹ oder ›Gottes-Gehirn‹, zu erschaffen, das sämtliche Weltprobleme lösen soll. Auf die abenteuerliche Handlung kommt es hier nicht an, aber im Laufe ihrer Recherchen interviewen die beiden Journalisten Naturwissenschaftler aus verschiedenen Gebieten: Computerwissenschaft, Molekularbiologie, Physik, Neurologie und so weiter, die alle irgendwie an der Frage der künstlichen Intelligenz interessiert sind. (Im Nachwort sind die Werke verzeichnet, die die Verfasser bei der Vorbereitung ihres Stoffes konsultiert haben.)

Bei einem von ihren Interviews stoßen die beiden Journalisten auf einen Experten, der seit Jahren schon an einer ›Weltresonanztheorie‹ arbeitet. »Resonanz ist die Quelle des Lebens. Sie ist das Werkzeug, mit dem Gott die Welt geschaffen hat« (G, 193). Denn Resonanz kommt nicht nur in der Musik vor, sondern in allen schwingenden Systemen: Atomen, Molekülen, Organen und so fort. In diesem Zusammenhang erklärt er den beiden Forschern zunächst die pythagoreische Theorie und die drei Ebenen von Boethius (*musica mundana, humana, instrumentalis*), wobei er behauptet, dass die höchste Stufe, *musica mundana*, »die Melodie unseres Lebens« (G, 195) sei. Dann erklärt er mit technischen Details das Frequenzverhältnis der Töne, die Abweichung des sogenannten pythagoreischen Kommas und die daraus entstehende und beunruhigende Frage: Wie konnte es »in der perfekten göttlichen Schöpfung diese Unregelmäßigkeit« (G, 197) geben? In der Nachfolge einiger Vorgänger wie Werckmeister hat schließlich Back mit dem wohltemperierten Klavier das Problem gelöst, indem er die Quinte gleich verstimmt. »Endlich ließ sich der zwölfte Ton auf den Ausgangston beziehen. Die Dissonanz war verschwunden« – aber damit war auch Gott verschwunden. »Es war der Beginn eines verhängnisvollen Trends zum Gleichmachertum.« (G, 198) Der Resonanzexperte macht Bach und seine Gleichschaltung der Töne für sämtliche Probleme der modernen Welt verantwortlich: »unser Ordnungssinn, unser Machbarkeitswahn, unsere Neigung, alles zu begradigen und aus der Welt ein einziges Exerzier- und Experimentierfeld zu machen« (G, 199). Bach war »der Initiator einer tonalen Gehirnwäsche«, »ein Diktator,« »der Wegbereiter einer Ordnungspolitik«, die mit Hitler und Stalin den Tiefpunkt erreichte. Seit einigen Tagen hat der Resonanzforscher auf seinen Instrumenten »eine rätselhaft klingende Melodie« (G, 201) aufgefangen und schließt daraus, dass die Erde gegen ihre fortwährende Vergewaltigung« rebelliert. (Es stellt sich später heraus, dass diese neue Frequenz, welche verschiedene irdische Kalamitäten verursacht, aus dem noch unvollendeten göttlichen Gehirn emaniert.) Mit anderen Worten: Diese zehn

Seiten nehmen die technische und theologische Darstellung der musikalischen Frequenzen von Pythagoras bis Bach vorweg, die die Basis des späteren und ausführlicheren Romans bildet.

Johlers Romane (2001 und 2015) umgrenzen nicht nur die dritte Welle der Bach-Begeisterung seit 1950, sondern sie rahmen – nach Romanen über erfundene Episoden aus Bachs Leben und über neu entdeckte Manuskripte verlorener Werke des Meisters – auch die dritte ins Auge fallende Weise Bach-Fiktionen im 21. Jahrhundert zu schreiben: die Weiterführung des neuen geistesgeschichtlichen Interesses an der Geschichte der musikalischen Temperamente bis hin zur Exemplifizierung der Musik als Botschaft Gottes. Diese theologische Dimension, die die Romane dieser Welle deutlich von denen der Jahre 1950 bis 2000 unterscheidet, entspricht der in Aufsätzen und Büchern häufig bemerkten Hinwendung zur Religion nach der weit verbreiteten Säkularisierung des späten 20. Jahrhunderts³² – einer Orientierung, die den Satz erfüllt, der (irrtümlicherweise) oft André Malraux zugeschrieben wird: »Le siècle prochain sera religieux ou ne sera pas.«³³ (Das nächste Jahrhundert wird religiös sein oder wird nicht sein.)

Dass es noch weitere Wellen der Bach-Begeisterung geben wird, daran lässt sich nicht zweifeln. In den drei ersten Wellen wurden die *Matthäus-Passion*, die *Goldberg Variationen* und *Das Wohltemperierte Klavier* als Thema oder Motiv bevorzugt. Wo bleiben aber *Das Musikalische Opfer*, *Die Kunst der Fuge* und die *h-Moll-Messe*? Der literarischen Einbildungskraft, die Bach im Traum nach Japan führte, stehen noch weite Felder zur Verfügung. Neue Gattungen außer dem Krimi und Science Fiction warten auf Bach als Thema oder Motiv. Und wer weiß, welche Entwicklungen auf dem Gebiet der Musikwissenschaft, der Biographie und der Geistesgeschichte noch literarisch behandelt werden sollen? Da spürt man gerade die ewige und unwiderstehliche Anziehungskraft des Weltgenies Johann Sebastian Bach.

Zum Schluss dürfte verallgemeinernd noch vorgeschlagen werden, dass die Eingliederung von nicht gerade einfachen musikwissenschaftlichen Theorien in die Fiktion einem breiteren Phänomen entspricht: einer in den letzten Jahrzehnten feststellbaren allgemeinen Tendenz zur Intellektualisierung der Unterhaltungsliteratur. Das merkt man deutlich in Fiktionen etwa von Autoren wie Umberto Eco oder Dan Brown. *Sakrileg* (*The Da Vinci Code*, 2003) und *Das verlorene Symbol* (*The Lost Symbol*, 2009), den welterfolgreichen Romanen Browns, unterliegen nicht nur überraschende Einzelheiten aus der Kunst- und Architekturgeschichte, sondern auch eine esoterische Geschichte des Christen-

tums. Eco benutzt in *Das Foucaultsche Pendel (Il pendolo di Foucault, 1988)* neben einer Geschichte der Geheimgesellschaften auch noch soleh raffinierte literarische Hinweise wie ein ganzes Kapitel, das nach Muster von Johann Valentin Andreaes *Chymische Hochzeit* aufgebaut ist.³⁴

Die Philosophie bietet einen genauso anziehenden Stoff wie die Musikwissenschaft. Jostein Gaarders *Sophies Welt (Sofies Verden, 1991)* ist, wie der Untertitel verspricht, »ein Roman über die Geschichte der Philosophie«. Andere Werke behandeln Episoden aus dem Leben und aus der Gedankenwelt berühmter Philosophen, wie etwa Antoine Billots *Die Verwirrungen des Schülers Wittgenstein (Le désarroi de l'élève Wittgenstein, 2003)*, Thaisa Franks *Heideggers Brille (Heidegger's Glasses, 2010)* und Sibylle Lewitscharoffs *Blumenberg* (2011). Auf der anderen Seite fasziniert beispielsweise die Alchimie immer noch viele Zeitgenossen. Der märchenhafte Roman *Der Alchimist (O Alquimista, 1986)* des brasilianischen Schriftstellers Paulo Coelho hatte einen internationalen Erfolg, und Kai Meyers *Die Alchimistin* (1998) war in Deutschland ein Bestseller. Dave Duncans *Alchemist*-Romantrilogie (2007–2009) bietet Detektivgeschichten im Venedig des 16. Jahrhunderts, während Lindsay Clarke in *The Chymical Wedding* (1989) ebenso Bilder aus Andreaes *Chymische Hochzeit* als Hintergrund zu Parallelhandlungen aus dem 19. und 20. Jahrhundert benutzt.³⁵

Auch die Dichter der römischen Antike und ihre Werke werden im Kontext ihrer Zeit häufig dargestellt, wie Ovids Exil und *Metamorphosen* bei Christoph Ransmayr in *Die letzte Welt* (1988) und wieder Ovid in Cees Nootebooms *Die folgende Erzählung (Het volgende verhaal, 1991)*³⁶ oder die *De natura* des Lukrez in Raoul Schrotts *Tropen* (1998). Seit der Jahrtausendwende ist Gilgamesch zusammen mit der sumerischen Geschichte in vielen Ländern zu einer Lieblingsgestalt geworden, wie in Patrice Cambronnes »Ritual-Drama« *Gilga.Mesh, ou la Gloire entre la Force et le Destin* (2000), Paola Capriolas historischem Roman *Etwas in der Nacht (Qualcosa nella notte, 2003)*, Gerhart Begrichs »Nacherzählung« *Gilgamesch. König und Vagant* (2003), Burkhard Pfieters graphischem Roman *Gilgamesch* (2005), oder Wolfgang Witzemanns Oratorium *Gilgamesch und Christus* (2007).³⁷

Wie lässt sich diese Entwicklung erklären? Die Intellektualisierung der Literatur ist selbstverständlich nichts Neues. Schon T. S. Eliot in *The Waste Land* (1922) hielt es für nötig, seinem Gedicht eine Reihe von erklärenden Anmerkungen hinzuzufügen; und Thomas Mann gestand in einer Anmerkung zu *Doktor Faustus* (1947), dass die Zwölftonkompositionstechnik, die er seinem Helden Adrian Leverkühn zuschreibt und ausführlich beschreibt, eigentlich das geistige Eigentum Arnold Schönbergs sei. Aber in letzter Zeit hat die Tendenz deutlich zugenommen. Einerseits lassen sich gewisse Wellen einer allgemeinen

Popularisierung erkennen – Verschwörungstheorien, Alchimie, Gilgamesch –, derer sich die Verfasser bedienen. Andererseits haben auch Leser bestimmte Interessen – etwa römische Literatur, Wittgenstein und nicht zuletzt Bach – denen die Verfasser mit neuartigen Betrachtungen entgegenkommen wollen. In beiden Fällen bietet die von gut informierten Schriftstellern verfasste Unterhaltungsliteratur einen leichteren Zugang zum Gegenstand als die meisten fachtechnischen Studien. Jedenfalls beweist der große Erfolg vieler dieser Romane, dass die gegenwärtige Tendenz zur Intellektualisierung für die Literatur eher Gewinn als Hindernis bedeutet und zugleich ein Gegengewicht zur wachsenden Subjektivierung der Unterhaltungsliteratur durch die gegenwärtige Memoiren-Mode bietet.

Anmerkungen

- 1 Paul Hindemith, *Johann Sebastian Bach. Heritage and Obligation*, New Haven (USA) 1952, 42–43.
- 2 Theodor W. Adorno, *Gesammelte Schriften*, hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt/Main 2003, Bd. 10, 144, 150f.
- 3 Zitiert nach José María Corredor, *Conversations avec Pablo Casals. Souvenirs et opinions d'un musicien*, Paris 1955, 149.
- 4 Übersetzungen hier und im Folgenden von mir.
- 5 Siehe Hans-Martin Pleßke, *Bach in der deutschen Dichtung*, in: *Bach-Jahrbuch*, 46 (1959), 5–51, und vor allem seine *Nachlese zu einem unausschöpflichen Thema*, in: *Bach-Jahrbuch*, 50 (1963/1964), 9–22.
- 6 Pleßke, *Bach*, 45.
- 7 Theodore Ziolkowski, *Literary Variations on Bach's Goldberg*, in: *Modern Language Review* 105(2010)3, 625–640.
- 8 John Eliot Gardiner, *Bach. Music in the Castle of Heaven*, New York 2013. Gardiners Untertitel bezieht sich auf das Kuppel-Gemälde (»Weg zur Himmelsburg«) der 1774 zerstörten Kirche in der Weimarer Wilhelmsburg. Siehe auch Christoph Wolff, *Johann Sebastian Bach. The Learned Musician* (2000), Neuausgabe New York 2013, 122f., 155–160. Beide Werke reproduzieren Christian Richters Gemälde (ca. 1660).
- 9 Jean-François Robin, *La disgrâce de Jean-Sébastien Bach*, Cahors 2001.
- 10 Ebd., 29.
- 11 Robins Roman wurde 2009 in einer dramatischen Bearbeitung von Robin und Sophie Deschamps mit großem Erfolg im Theater du Balcon in Avignon aufgeführt. Szenen aus der Aufführung sind auf der Website des Theaters (www.theatredubalcon.org) und auf You Tube zu sehen.
- 12 Gilles Cantagrel, *La rencontre de Lübeck*, Paris 2003; im Folgenden zitiert mit der Sigle *R* und Seitenzahl direkt im Text.
- 13 Donald D. Joye, *The Hawk of Yonezawa. Historical Fiction with J. S. Bach*, Bloomington (USA) 2009.
- 14 Das Interesse für Japan erreichte in Deutschland einen ersten Höhepunkt mit den Schriften des Lemgoer Arztes und Forschungsreisenden Engelbert Kaempfer (1651–1716): *Amoenitates Exoticae* (1712). Seine *History of Japan* wurde erst 1727

- in englischer Übersetzung veröffentlicht. Es ist erwähnenswert, dass der japanische Kimono im letzten Viertel des 17. Jahrhunderts modisch war, wie man aus den Porträts von Bach Vater, Johann Ambrosius Bach, und dem Organisten Johann Adam Reinken erschen kann. Beide Gemälde sind reproduziert bei Wolff, *Johann Sebastian Bach*, 15, 65.
- 15 Franz Winter, *Bach*, Wien 2014; im Folgenden zitiert mit der Sigle *B* und Seitenzahl direkt im Text.
 - 16 Die Violinpädagogin Helga Thoene hat in Aufsätzen, Büchern, und CDs diese höchst kontroverse Theorie vorgebracht. Siehe etwa Thoene, *Johann Sebastian Bach. Ciaccona. Tanz oder Tombeau? Eine analytische Studie*, Oschersleben 2001; sowie auch *Morimur* (ECM Recording 2001).
 - 17 Robert Schneider, *Die Offenbarung*, Berlin 2007; im Folgenden zitiert mit der Sigle *O* und Seitenzahl direkt im Text.
 - 18 Sebastian Knauer, *Tödliche Kantaten. Ein Musikkrimi*, Hamburg 2011; im Folgenden zitiert mit der Sigle *T* und Seitenzahl direkt im Text.
 - 19 Siglind Bruhn, *J.S. Bachs Wohltemperiertes Klavier. Analyse und Gestaltung*, Waldkirch 2006.
 - 20 Wolff, *Johann Sebastian Bach*, 81.
 - 21 Wolff, *Johann Sebastian Bach*, 228–30, hier 230.
 - 22 Zum Beispiel, Robert Jourdain, *Music, the Brain, and Ecstasy. How Music Captures Our Imagination*, New York 1997; Stuart Isacoff, *Temperament. How Music Became a Battleground for the Great Minds of Western Civilization*, New York 2001; Gene Jinsiong Cho, *The Discovery of Musical Equal Temperament in China and Europe in the Sixteenth Century*, Lewiston (USA) 2003; J. Murray Barbour, *Tuning and Temperament. A Historical Survey* (1953), New York 2004; Ross W. Duffin, *How Equal Temperament Ruined Harmony (and Why You Should Care)*, New York 2007.
 - 23 Wolff, *Johann Sebastian Bach*, 5.
 - 24 William Coles, *The Well-Tempered Clavier*, London 2007; im Folgenden zitiert mit der Sigle *W* und Seitenzahl direkt im Text.
 - 25 Schon früher hat Friedrich Dürrenmatts Frau, Charlotte Kerr, erzählt, wie der Dichter nach dem Hören einer Schallplatten-Aufnahme des *Wohltemperierten Klaviers* von Glenn Gould sich plötzlich entschieden hat, seinen philosophisch-politischen Thriller *Der Auftrag* (1986) als eine »Novelle in vierundzwanzig Sätzen« zu schreiben. Charlotte Kerr, *Die Frau im roten Mantel*, Zürich 1992, 173.
 - 26 Ich beziehe mich auf die englische Übersetzung des Romans von George Sziertes: *The Melancholy of Resistance*, New York 1998, bes. 112–119. Im Jahr 2000 brachte der ungarische Produzent Béla Tarr eine Verfilmung des Romans heraus: *Die Werkmeisterschen Harmonien*.
 - 27 Ebd., 282.
 - 28 Ich benutze eine Aufzeichnung (DVD) der Aufführung, die mir die Schaubühne Berlin freundlicherweise zur Verfügung gestellt hat.
 - 29 Es soll betont werden, dass die Personen des Stücks drei begabte und bekannte Musiker einschließen: den Pianisten Jan Czajkowski, den Jazztrompeter Paul Brody, und die Geigerin Nurit Stark.
 - 30 Jens Johler, *Die Stimmung der Welt*, 3. Aufl. Berlin 2015; im Folgenden zitiert mit der Sigle *S* und Seitenzahl direkt im Text.
 - 31 Jens Johler und Olaf-Axel Burow, *Gottes Gehirn*, Hamburg–Wien 2001; im Folgenden zitiert mit der Sigle *G* und Seitenzahl direkt im Text.
 - 32 Timothy Byrnes, Peter Katzenstein (Hg.), *Religion in an Expanding Europe*, Cam-

- bridge 2006; Jean-Paul Willaime, *Le retour du religieux dans la sphere publique*, Lyon 2008; Lisbet Christoffersen u.a. (Hg.), *Religion in the 21st Century. Challenge and Transformation*, Farnham (England) 2010.
- 33 Malraux hat den Gedanken mehrmals ausgedrückt, aber immer mit anderen Worten, wie etwa 1955: »Je pense que la tâche du prochain siècle, en face de la plus terrible menace qu'ait connue l'humanité, va être d'y réintégrer les dieux.« Dazu und zu den Quellen siehe Frédéric Lenoir, *Malraux et le religieux*, in: *Le Monde des Religions* (Septembre-Octobre 2005), <http://www.fredericlenois.com/editos-monde-des-religions/malraux-et-le-religieux/> |letzter Zugriff 20.09.2015|.
- 34 Theodore Ziolkowski, *The Lure of the Arcane. The Literature of Cult and Conspiracy*, Baltimore 2013, 1f., 188–193.
- 35 Theodore Ziolkowski, *The Alchemist in Literature. From Dante to the Present*, Oxford 2015, 188–228.
- 36 Theodore Ziolkowski, *Ovid and the Moderns*, Ithaca (USA) 2005.
- 37 Theodore Ziolkowski, *Gilgamesh among Us. Modern Encounters with the Ancient Epic*, Ithaca (USA) 2011.

Patrick Fortmann

Kleists Familienkriege

*Figurationen der Feindschaft in den Novellen
»Der Findling« und »Der Zweikampf«*

Die Enthegung des Krieges und die Frage nach der Feindschaft

Kleists späte Novellen *Der Findling* und *Der Zweikampf* tragen die Verheerungen des Krieges in den Kreis der Familie.¹ Damit prüfen sie nicht allein die Belastbarkeit von Familienstrukturen angesichts jener allumfassenden Erschütterung von Ordnungsvorstellungen, die Kleist im Gefolge der napoleonischen Kriege registriert und die er in seinem Schreiben in immer neuen Konstellationen sichtbar macht. Vielmehr reagieren sie ganz spezifisch auf die neuen Formen der Kriegsführung, die damit Einzug gehalten haben, und auf die neuartigen Szenarien der Bedrohung, die dadurch zu gegenwärtigen waren.² Wie reflexionsbedürftig die geänderten Modalitäten von Krieg und Feindschaft waren, lässt sich schon dem Titel einer der zahlreichen Schriften entnehmen, die Kleist im Zusammenhang mit der österreichischen Erhebung im Jahre 1809 verfasst: *Was gilt es in diesem Kriege?* Im Aufsatz ist es weniger die abschlägige Antwort, die Kleist der aufgeworfenen Frage erteilt – was es in diesem Krieg, im Unterschied zu den vorausgegangenen, eben nicht mehr gelten kann – sondern es ist die Frageform selbst, die bezeichnend ist. Der Krieg, den Frankreich mit seinen patriotisch-enthusiasmierten Freiwilligen unter der Führung Napoleons – nach Carl von Clausewitz der »Kriegsgott selbst«³ – seinen Gegnern aufzwingt, stellt auch deshalb eine ungeheure Herausforderung dar, weil er von diesen erst einmal in seiner Neuartigkeit erfasst und bestimmt werden muss. Neben den geänderten Anforderungen an Auffassungsgabe und Reaktionsvermögen der Führung und den gesteigerten Manöverfähigkeiten einer selbstdisziplinierten, nicht mehr gedrillten Truppe, ist es nicht zuletzt die Unterscheidung von Kombattanten und Nichtkombattanten, die zunehmend verschwimmt. In die sich öffnende Grauzone dieser Unterscheidung stößt der Partisan als Figuration des Feindes, der im alteuropäischen Staatenkrieg eher eine Randexistenz beschieden war. Carl Schmitt hat den Partisanen in seinen einschlägigen Analysen in eine »unerwartete, aber darum nicht weniger effiziente Analogie zu dem Unterseeboot« gebracht, und damit auf den Verlust von Sichtbarkeit hingewiesen, die dieser Figur des irregulären Kombattanten ei-

gentümlich ist.⁴ Diese Analogie ließe sich, angesichts von Kleists Überlegungen samt Skizze zu einem hydrostatischen Tauchboot, vielleicht mit einer gewissen Berechtigung an dessen Schriften herantragen.⁵ Wie dem Unterseeboot die Tiefe des Meeres stets einen Rückzugsraum bietet, so kann der Partisan jederzeit in die Weite des Raums ausweichen und sich auf diese Weise dem Zugriff entziehen. Diese Art der Kampfführung lässt sich auf kein Schlachtfeld mehr begrenzen und auf keine Regel des kontinentalen Staatenkrieges mehr festlegen. Der Feind, der sich der Sichtbarkeit entzieht und nicht den Gegner, sondern dessen Ressourcen attackiert, enthegt den Krieg. Den miteinander verkoppelten Phänomenen der Enthegung des Krieges zum einen und den verschwimmenden Umrissen des Feindes zum anderen ist Kleist in der *Herrmannsschlacht* und in den politischen Schriften des Jahres 1809 nachgegangen.⁶ Aber auch die späten Novellen *Der Findling* und *Der Zweikampf* stehen in dieser Fluchtlinie.

Die politischen Schriften, zu denken ist hier insbesondere an den *Katechismus der Deutschen* und die Ode *Germania*, bringen die Familie gegen einen von außen kommenden Feind in Stellung. Im Anschluss an Schiller, genauer an sein berühmtes Lied *An die Freude*, verleiht Kleist mit seiner *Germania* der Idee der Brüderlichkeit eine radikal neue Wendung.⁷ Aus der allumfassenden Menschheitsverbrüderung im Lied wird in der Ode die Waffenbruderschaft der deutschen Stämme, die sich gegen einen diffus bleibenden Feind erheben. Herbeigerufen werden sie von einer Mutterfigur, der namensspendenden *Germania*, die sich damit als wehrhafte Allegorie der Nation erweist. Die Söhne antworten dem Weckruf dieser Mutter, indem sie fortan mit einer Stimme sprechen. Der Verkörperung der Nation in Leib und Stimme entspricht eine Gestaltwerdung der fraternal verfassten Gemeinschaft.⁸ Den Wechselgesang einer empörten Mutter und ihrer zornigen Söhne ersetzt der *Katechismus* durch die Zwiesprache eines Vaters mit seinem Sohn. Der vollständige Titel lautet: *Katechismus der Deutschen, abgefasst nach dem Spanischen, zum Gebrauch für Kinder und Alte*. Wie der Langtitel anzeigt, hat diese Schrift eine spanische Vorlage, die nun in deutscher Übersetzung greifbar war. Inspiriert vom Guerillakrieg gegen Napoleon hatten die österreichischen Behörden die Übersetzung in Auftrag gegeben und in hoher Auflage verbreiten lassen.⁹ Unter Anschluss an diese Vorlage verbindet Kleist die Katechese mit der Familienkonstellation, so dass in seinem Text der Vater die Fragen stellt und der Sohn antwortet. Das Schema von Frage und Antwort dient jedoch kaum dazu, gesichertes Wissen zu strukturieren und dialogisch aufzubereiten. Vielmehr verlagert Kleist den Akzent von der Wissensvermittlung zur Affekterzeugung. Überträgt sich die Liebe des Sohnes vom Vater auf das Vaterland, so zieht der Feind, der das Vaterland bedroht, blanken Hass auf sich. Der Kampf gegen einen solchen

Feind wird mit religiöser Inbrunst zelebriert und ausdrücklich in die Heilsgeschichte eingebunden. Unvergesslich ist die drastische Forderung der Ode: »Schlagt ihn tot! Das Weltgericht/ Fragt euch nach den Gründen nicht!« (SW III, 430) So wird einerseits der siegreiche Ausgang des Kampfes prophezeit; andererseits aber der eschatologische Fluchtpunkt der Auseinandersetzung vorweggenommen und sei es auch nur, um die moralische Reflexion in der Jetztzeit zu suspendieren. Gerade die zuletzt zitierten Verse haben die jüngere Kleist-Forschung immer wieder entsetzt.¹⁰ Bei näherer Betrachtung erscheinen auch solche Ausfälle allerdings als Teil der Mobilisierungsstrategie; dienen sie doch der Intensivierung von Affekten. Diese werden, wie Ode und *Katechismus* deutlich machen, in der Familie erzeugt und sogleich nach außen gelenkt.

Die relativ geordneten Szenarien, die die Unterscheidbarkeit von Freund und Feind zur Grundlage nehmen und mit der Unterscheidung von Familie und Fremden parallel führen, verwirren sich in der *Herrmannsschlacht*. Mit gutem Grund hat Carl Schmitt gerade dieses Drama als »größte Partisanendichtung aller Zeit« apostrophiert.¹¹ In dem Krieg, den der Titelheld Herrmann zu führen gedenkt, werden von Anfang an das bewegliche Hab und Gut, die befestigten Stätten und Plätze, die Viehherden und Getreidefelder zur Verfügungsmasse des Kampfes. Herrmanns rhetorisch einprägsame Demonstrationen zielen darauf aufzugeben, was nicht zu bewahren ist, sofern – das gilt es zu betonen – der Kampf überhaupt begonnen werden soll.¹² Als disponibel erweisen sich darüber hinaus auch die Angehörigen der eigenen Familie. Seine Söhne übergibt Herrmann seinem ärgsten Widersacher um die Vorherrschaft über die germanischen Stämme. Indem er diesem ohne vorherige Absprache und ohne weitere Rückversicherung ein Bündnis anträgt, zeigt er die Möglichkeit auf, die Positionen von Freundschaft wie Feindschaft neu und anders zu profilieren. Der Akt der Überstellung, selbst eine Geste des gewollten Verlusts, macht die Möglichkeit zudem als greifbare Realität evident. Die Figuration der germanischen Stämme als Germanen auf der Freundesseite erzwingt auf der anderen Seite eine Rekonfiguration der Römer, die diese von möglichen Bundesgenossen zum tatsächlichen Feind werden lässt. Die spezifischen Formen, Techniken, Zeichenpraktiken und Medien, mittels derer das Drama diese Rekonfiguration vollzieht, sind zu zahlreich, um hier dargestellt zu werden.¹³ Besonders augenfällig wird die Transformation aber im Hinblick auf die wenigen Frauengestalten. Zu denken ist dabei weniger an die makabre Episode um die Jungfrau Hally, die sich nach ihrer Schändung durch römische Soldaten selbst entleibt.¹⁴ In den Marodeuren und Vergewaltigern sind die Gestalten des Feindes unmittelbar gegenwärtig. Eine sich anschließende Gräuelerzählung, die Herrmann über die Geschehnisse in Umlauf bringt, verdichtet diese Um-

risse dann zu einem starren Feindbild. Bei Herrmanns Frau, die der Überlieferung gemäß Thusnelda heißt, setzt sich das Bild erst ganz am Ende durch. Zuvor tritt ein römischer Legat als Verführer und durchaus ernstzunehmender erotischer Konkurrent Herrmanns in Erscheinung, so dass die Kriegsparteien nicht zuletzt um die Gunst und den Besitz der Frau ringen. Auch dieser Konflikt wird mittels der Strategien von Simulation und Dissimulation ausgetragen und zieht sich als Stellvertreterkrieg durch das Drama. Die Fronten klären sich erst, als Thusnelda ihren römischen Verehrer in grausamer Umkehrung der Hally-Szene zerfleischen lässt. Bis zu dieser, alle Regeln der klassischen Dezenz sprengenden Szene, arbeitet sich das Drama an einem Machtkalkül ab, der wesentlich auf der Verbreitung von unverbürgten Nachrichten und der Vereindeutigung von unsicheren Bedrohungen beruht.

Diese Szenarien einer diffusen Gefährdung durch einen Feind in wechselnder Gestalt reagieren zweifellos auf die historische Konstellation des entheteten Krieges, wie sie im Jahr 1809 und später in den Befreiungskriegen gegeben war. Jedoch bilden Kleists Drama und die politischen Schriften diese Gegebenheiten nicht einfach nach. Vielmehr beteiligen sie sich als Literatur mit dem Entwurf spezifischer Formgebungen und Figurationen an der Neuvermessung des Politischen im Zeichen unversöhnlicher Konfrontation. Sie werfen damit die Frage nach der Kriegsführung auf unbestimmtem Terrain und gegen einen verborgenen Feind auf und perspektivieren sie zugleich auf eine ganz eigenständige Weise. Für die Darstellung eines solchen Konfliktgefüges und eines dergestaltigen Feindschaftsverhältnisses weist Kleist der Familie eine Schlüsselrolle zu. Während seine politischen Schriften, die *Ode Germania* und der *Katechismus der Deutschen*, die Familie als Kampfverband gegen einen von außen kommenden Feind mobilisieren und mit der Erregung von starken Affekten zum Krieg zurüsten, verläuft die Frontlinie in der *Herrmannsschlacht*, wie des Öfteren dargestellt worden ist, mitten durch die Familie, genauer gesagt durch den Körper der Frau. Demgegenüber gehen die späten Novellen, wie hier im Anschluss an die für die politischen Schriften und das Drama erarbeiteten Perspektiven gezeigt werden soll, einen Schritt weiter. Sie machen die Familie zum Kampfplatz und verfeinden ihre Angehörigen miteinander. Dabei tragen sie der Enthegung des Krieges und der Verschleierung der Feindschaft auf unterschiedliche Weise Rechnung. Im Fall des *Findlings* schwelt die ursprüngliche, nicht zu überbrückende Fremdheit des Adoptivkindes unterschwellig weiter, bis sie in offene Feindschaft umschlägt. Im *Zweikampf* geht es um das serielle Fortwuchern einer alten Feindschaft, die schließlich einen ganzen Verwandtschaftsverband erfasst. Stets ist es die unversöhnliche Feindschaft von einem, der die anderen, lange bevor er sich zu erkennen gibt, mit Krieg überzieht.

Der Hinweis, dass auch und gerade Kleists späte Erzählungen im Zeichen des Krieges stehen, ist seinem ersten Herausgeber, Ludwig Tieck, zu verdanken.¹⁵ In der Vorrede zu den hinterlassenen Schriften, die im Jahre 1821 erscheinen, stellt Tieck die Erzählungen ausdrücklich in den Zusammenhang der österreichischen Erhebung: »Dieser Krieg hatte den Verfasser [Kleist] wieder auf lange Zeit von seinen Studien entfernt und sein Gemüht noch mehr verstimmt. Er lebte dann wieder in Berlin und gab hier 1810 und 1811 seine gesammelten Erzählungen heraus, denen er noch einige neue hinzufügte.«¹⁶ Unter den hinzugefügten Werken befand sich außer dem *Findling* auch *Der Zweikampf*. Von dem hymnischen Lob, mit dem Tieck die Erzählungen an anderer Stelle bedenkt¹⁷ und das seither gern zitiert wird, bleiben die späten Stücke ausdrücklich ausgenommen. Die Kurzcharakteristik, mit der Tieck in seiner Eigenschaft als Herausgeber jedes Werk versieht, fällt beim *Zweikampf* zurückhaltend aus. Tieck entdeckt zwar »viele treffliche Züge«, doch die Stoffwahl und vor allem die umständliche Handlungsführung mit dem »sonderbare[n] Prozeß [...] interessirt uns nicht so, daß wir oft und gern zu dieser Erzählung zurückkehren sollten.«¹⁸ Im Falle des *Findlings* gerät Tiecks Kommentar zur Warnung. Es ist von einer »verwickelten Geschichte« die Rede, »deren Held nur Widerwillen erregt« und deren Darstellung »mehr peinigend als ergreifend« sei.¹⁹ Mit dem Hinweis auf das Experimentelle der Konstruktion, das Widerständige der Figuren und die polarisierende Affektregie hat Tieck trotz deutlichen Vorbehalts zwar wesentliche Merkmale der Erzählung benannt, doch die Spur des Krieges und die Frage nach der Feindschaft aus den Augen verloren. Dies ist umso erstaunlicher, als er seiner Ausgabe auch einige der politischen Schriften des Jahres 1809 beigefügt hat. Sie waren Tieck zusammen mit dem Nachlass Kleists zugefallen und wurden von ihm, soweit sie nach seinem Urteil »nicht zu sehr für den Augenblick geschrieben sind«, zum ersten Mal in Druck gegeben.²⁰ Der nachfolgende Lektürevorschlag will die Spur des Krieges im *Findling* und im *Zweikampf* wieder aufnehmen und die dort entworfenen Figurationen der Feindschaft sichtbar machen.

Das feindselige Schwelen der Fremdheit

Der Findling trägt die Feindschaft in die Familie. Über eine sorgfältig konstruierte Abfolge von Unfällen und Zufällen wird eine Kernfamilie, bestehend aus Antonio Piachi, einem »wohlhabend[en] Güterhändler« (SW III, 265), seiner zweiten, wesentlich jüngeren Frau Elvire und seinem Adoptivsohn Nicolo, zuerst zusammengeführt, dann aber so lange gegeneinander getrieben, bis am Ende ihre Auslöschung steht.²¹ Auf den ersten Blick ist das Untergangsgesche-

hen, von dem die Novelle berichtet, auf die Tradition ihrer Gattung bezogen. Seit der Begründung des novellistischen Erzählens durch Boccaccio und seit seiner Erschließung für die deutsche Literatur durch Goethes *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten*, steht die Form der Novelle im Zeichen der Katastrophe.²² Bei Boccaccio ist es das Wüten der Pest, das zum Rückzug aus der Welt und zum Erzählen führt. Bei Goethe ist es dagegen der Krieg, genauer die unvorhersehbaren Truppenmanöver des napoleonischen Bewegungskrieges, die es einer Gruppe von versprengten Adligen erlauben, durch eine Lücke im Frontverlauf ins Refugium eines Landguts zu entkommen und sich die Zeit bis zum Abflauen der Kampfhandlungen mit Geschichten zu vertreiben. In diesen Novellenzyklen markiert der Ausnahmezustand den rahmengebenden Hintergrund, vor dem die geselligen Gemeinschaften zusammenfinden und ihre Erzählungen austauschen. Zu beiden Sammlungen unterhält Kleists Novelle ausweisbare Bezüge. Allerdings fehlt im *Findling* ein Rahmen, und die Katastrophe ist in den Text selbst verlagert. Der Ausbruch der Pest stößt die eigentliche Handlung nicht allein an, sondern setzt weit darüber hinausreichende Abwehrmaßnahmen in Gang, die den Verlauf der Geschichte nachhaltig prägen.²³ Feindseligkeiten innerhalb der Familie treten relativ bald zutage und steigern sich zusehends zu immer entschlossener geführten Auseinandersetzungen. Zwar ist vom Krieg nicht ausdrücklich die Rede, doch das ist – trotz Tiecks entsprechendem Hinweis im Vorwort seiner Kleist-Ausgabe – vielleicht wenig überraschend.²⁴ Hatte doch Schiller in seiner Ankündigung zur Zeitschrift *Die Horen*, wo auch Goethes *Unterhaltungen* erstmals erschienen, darum nachgesucht, »sich über das Lieblingsthema des Tages ein strenges Stillschweigen aufzulerlegen« und alles zu vermeiden, wodurch »das beschränkte Interesse der Gegenwart die Gemüter in Spannung setzt.«²⁵ Schon Goethe hat sich bekanntlich nur dem Buchstaben nach an Schillers Ermahnung gehalten und die Novellen seiner Sammlung unterschwellig gegenüber dem Kriegsgeschehen geöffnet. Daran knüpft Kleist anderthalb Jahrzehnte später an. In ironischer Wendung gegen Schiller ist das von diesem geforderte »Stillschweigen« in Kleists Novelle erst dann gegeben, wenn das Erzählen selbst »ganz in der Stille« (SW III, 283) zu einem Ende gekommen ist. Solange es währt, ist dagegen das »Geräusch des Kriegs«²⁶ vernehmlich.

Ein frühes Echo der Störgeräusche des Krieges findet sich in der Bemerkung, dass der Kaufmann Piachi »ein geschworener Feind aller Bigotterie war« (SW III, 267). Die Bigotterie ist eine der »beiden Leidenschaften Nicolos«, die seinen Pflegeeltern Anlass zur Sorge geben; bei der anderen handelt es sich um einen früh erkennbaren, ausgeprägten »Hange zu den Weibern« (SW III, 271). Die Pflegeeltern tun das anfänglich als Charakterfehler ab, denen sie

mit Fürsorge und Strenge entgegenzuwirken suchen.²⁷ Doch Nicolo sträubt sich nicht nur gegen alle Erziehungsversuche, er schmiedet auch einen »satanischen Plan« (SW III, 279) gegen seine Retter und Wohltäter. Der Anschlag hat »die abscheulichste Tat, die je verübt worden ist« (ebd.), zum Ziel – seinen Vater aus dem eignen Haus und Geschäft zu vertreiben und seine Mutter zu verführen. Die Ausführung gelingt nur zum Teil. Elvire erleidet einen Zusammenbruch und stirbt durch die »Folgen eines hitzigen Fiebers« (SW III, 281). Piachi wiederum gerät darüber so in Rage, dass er seinem Ziehsohn den Schädel einschlägt, und wird in direkter Konsequenz seiner Tat auf dem Schafott gerichtet. Die Sterbesakramente lehnt er vehement ab, um, wie er sagt, »des Nicolo in der Hölle wieder habhaft zu werden« (SW III, 282f.). Selbst mit dem katastrophischen Schlussbild will die Familienfeindschaft kein Ende finden.

Was sich auf derart grausige Weise in der Hölle zu vollenden verspricht, hatte einst in Rom, der ewigen Stadt und dem Sitz des Heiligen Stuhls, begonnen. Die Gegenpole der Heilsgeschichte umrahmen markant die Erzählung. Dieser Topographie der erzählten Welt entsprechend, werden auch die Figuren, die sie bevölkern, vom Erzähler polar angeordnet. Auf der einen Seite ist da Piachi, »der gute Alte« oder »der redliche Alte« (SW III, 265, 273) mit »seiner jungen, trefflichen Gemahlin«, gemeint ist die »treue, treffliche Elvire«, der »ein schönes und empfindliches Gemüt« sowie eine »reine Seele« zugesprochen werden (SW III, 267–269, 279). Auf der anderen Seite ist da Nicolo, der die Geschichte noch im Stande der »Unschuld« betritt, aber am Ende zu einem »Elenden« geworden ist (SW III, 265, 280). Immer drastischer wertet der Erzähler Nicolo und seine Unternehmungen als »übel«, »bitter«, »heimtückisch«, »unnatürlich«, »schändlich«, »abscheulich« und »höllisch« (SW III, 273, 276, 278f., 281). Die abschätzigen Urteile nehmen eine Reihe von Unterscheidungen in Anspruch – zwischen gut und böse, redlich und unredlich, nützlich und schädlich, rechtmäßig und unrechtmäßig. Diese fallen in die Gebiete von Religion, Moral, Ökonomie und Recht, die sie mit wechselnder Akzentuierung, aber eindeutiger Wertung berühren. Da jede Unterscheidung zwei Seiten aufweist und da immer dieselben Figuren, nämlich Piachi und Elvire, auf die Seite des Präferenzwerts sortiert werden, während Nicolo gleichbleibend auf den negativen Gegenpol verwiesen wird, verdichten sich die Unterscheidungen in ihrer Summe zu einem umfassenden Gegensatz, dessen Medium die Familie ist. In Erweiterung von Carl Schmitts politischer Differenzfigur ließe sich auch dieser familiäre Gegensatz mit Hilfe der »Unterscheidung von Freund und Feind«²⁸ bestimmen. Vorbereitet durch Kleists politische Schriften sowie die *Herrmannsschlacht*, die jeweils die Politisierung der Familie vorangetrieben haben, überträgt sich die globale Differenz vom Politischen ins Private. Zwar

schränkt Schmitt ein: Der Feind »braucht nicht moralisch böse, er braucht nicht ästhetisch häßlich zu sein; er muß nicht als wirtschaftlicher Konkurrent auftreten«²⁹. Doch schließt das keineswegs aus, dass ein Feind genau das ist. Jedenfalls ist der Feind, den Kleists Erzähler unter seinem Personal ausgemacht hat, nach dessen Einschätzung alles zugleich – Nicolo ist heilsgeschichtlich ein Verworfener, dem die Hölle bestimmt ist; moralisch ein bis ins Mark Korruptierter, der seine Leidenschaften nicht bezähmen kann und sich gegenüber seiner Umgebung verstellt; ökonomisch ein Verschwender, der die Hinterlassenschaft seiner Familie seiner Bigotterie aufopfert; sowie rechtlich ein Erbschleicher, der sich nicht mit der Übertragung von Haus und Geschäft begnügt, sondern die Erblasser zu Lebzeiten zu vernichten sucht. Kleists Erzähler, der diese sicher ausbaufähige Liste von Vorhaltungen anfertigt, ergreift auf auffällige Weise Partei.³⁰ Indem er Nicolo brandmarkt, setzt er zugleich Piachi und Elvire ins Recht. Auf diese Weise ergeben sich – unabhängig von der Frage, wie sich die Umstände des Geschehens dazu stellen – absolute Gegensätze, die sich weder vermitteln, noch überbrücken, noch aufheben lassen. Da sich die Gegensätze überdies immer wieder an derselben Konstellation von Figuren festmachen, verdichten sie sich zu einer Feindschaft, die ihr Medium nicht im Politischen, sondern im Persönlichen findet.³¹

Eine Ursache der Feindschaft wird im *Findling* nicht eigentlich benannt.³² Doch lenkt schon der Titel der Novelle die Aufmerksamkeit auf das Moment der Fremdheit. Der Ausdruck »Findling« hat, wie des Öfteren festgestellt wurde, eine soziale oder genealogische und eine geologische Bedeutung.³³ Er kann sowohl ein elternloses Kind bezeichnen, das von anderen angenommen wird, als auch einen Gesteinsbrocken, der erratisch aus einer anders geformten Landschaft herausragt. In beiden Bereichen wird ein Ordnungsmuster gesetzt und eine Störung registriert. Weder das angenommene Kind noch das aufgefundene Gestein können den Makel ihrer ungeklärten Herkunft tilgen. In ihrem Umfeld bleiben sie Unzugehörige oder Fremde. Im Zusammenhang von Fremdheitsfiguren ist noch einmal auf Carl Schmitt zu verweisen. Der Feind, so erklärt Schmitt bündig, »ist eben der andere, der Fremde, und es genügt zu seinem Wesen, daß er in einem besonders intensiven Sinne existentiell etwas anderes und Fremdes ist.«³⁴ Entsprechend scheint im *Findling* die Feindschaft daher zu rühren, dass der Fremde ein Fremder bleibt, obwohl er Teil der Familie wird. Aus der weiterschwelenden, nie ausgeräumten Fremdheit entstehen die Spannungen, die zur Feindschaft führen. Fremd ist keineswegs nur Nicolo, der im strengen Sinne kein Findelkind ist, da seine Eltern bekannt sind. Auch Elvire und Piachi halten einander auf Abstand. Die Distanz zwischen den Angehörigen scheint zum einen der ungewöhnlichen Entstehungsgeschichte der Familie

geschuldet zu sein, zum anderen aber aus einem anhaltenden Ungleichgewicht der Gefühlslagen zu resultieren. Beides läuft auf dasselbe Resultat hinaus: Diese Familie kann die Kluft zwischen ihren Mitgliedern nicht überbrücken.

Die Kernfamilie aus Fremden hat sich in Stufen gebildet. Eine erste Vorgeschichte legt in geraffter Form dar, wie es zur Adoption Nicolos gekommen ist. Der Kaufmann Piachi hat sich seiner angenommen, nachdem er auf einer Handelsreise in ein Pestgebiet geraten war und seinen leiblichen Sohn Paolo an die Seuche verloren hatte. Schon bald hat er den Knaben, wie der Erzähler nüchtern bilanziert, »in dem Maße lieb gewonnen, als er ihm teuer zu stehen gekommen war« (SW III, 267). Nicolo wird zur Schule geschickt und im väterlichen Kontor angestellt. Die Geschäfte führt er fortan mit so viel Fleiß und Geschick, dass sich der kaufmännische Kalkül, mit dem der Erzähler Gefühle gegen Blutsbande verrechnet hatte, auszuzahlen scheint. Volljährig geworden wird Nicolo mit einer Nichte Elvires verheiratet und die Eltern ziehen sich, nachdem sie ihm Haus, Geschäft und Vermögen übertragen haben, »in den Ruhestand zurück« (SW III, 268). Eine eingeschobene zweite Vorgeschichte zeichnet Elvires Weg in die Ehe nach. Als ihr Elternhaus in Brand geraten war, wurde die damals Dreizehnjährige von einem Genueser Ritter namens Colino vor den Flammen gerettet. Doch ihr Schutzengel zog sich bei seiner Tat eine gefährliche Wunde zu, der er, trotz ihrer aufopferungsvollen Pflege, nach dreijährigem, qualvollen Leiden erlag. Piachi, der seine erste Frau verloren hatte, lernte Elvire während dieser Zeit kennen und heiratete sie einige Jahre später. Eine Epidemie, eine Feuersbrunst und ein weiterer, unspezifizierter Umstand verursachen die Todesfälle und sorgen somit dafür, dass das Geflecht von Bindungen und Beziehungen neu geknüpft werden kann. Das Resultat ist eine Familie, die aus einer Kette von Katastrophen hervorgegangen ist.

Die Familienkonstellation von Piachi, Elvire und Nicolo hätte also auch eine ganz andere sein können. Es ist offensichtlich, dass »kein Platz in dieser seltsamen Familie [...] mehr mit der originalen Person besetzt«³⁵ ist. Jeder ersetzt einen Toten. Nicolo ersetzt Paolo; Piachi ersetzt Colino; und Elvire ersetzt Piachis erste Frau. Doch lassen sich die Toten nicht so einfach ersetzen. Sie bleiben vielmehr latent gegenwärtig und machen weiterhin Ansprüche auf ihre Plätze geltend. So werden die Lebenden fortwährend daran erinnert, dass sie nur die zweite Besetzung sind. Nicolo erhält, sobald er in die Hausgemeinschaft aufgenommen wird, Paolos Schafstatt zugewiesen und muss seine Kleider auftragen. Elvire hat sich emotional nie von ihrem Retter gelöst und betreibt um ihn einen hingebungsvollen Devotionalienkult, den ihr Ehemann sich zu stören hütet, wie er überhaupt jede Erinnerung an seinen Vorgänger tunlichst vermeidet. Piachi schließlich scheint seit dem Tod seiner ersten Frau

nicht mehr fähig zu sein, die Ehe zu vollziehen. Die gegenwärtige Familienkonstellation ist nicht nur von Anfang an kontingent, sie ist außerdem in höchstem Maße prekär, da jede Position nachweislich austauschbar, und somit stets von Veränderung bedroht ist. Als Nicolo sich schließlich daran macht, Colino zu ersetzen und Piachi zu verdrängen, werden die Positionen im Beziehungsdreieck invertiert. Damit kollabiert das labile Ordnungsgefüge dieser Familie.

Fremdheit äußert sich außerdem dadurch, dass sich die Familie nie im emotionalen Einklang befindet. Insbesondere dann, wenn im Beziehungsdreieck ein Austausch von Positionen ansteht oder ein vergangener Wechsel wieder durchscheint, kommt es zu affektiven Verwerfungen. Das zeichnet sich schon in der Eingangsszene ab. Als der pestkranke Knabe sich Piachi in seinem Wagen »nach der Art der Flehenden [...] und in großer Gemütsbewegung« nähert, erfährt der Angesprochene zunächst eine »Regung des Entsetzens« und will am liebsten »den Jungen weit von sich schleudern« (SW III, 265). Die Bitt- und Demutsgeste löst Grauen, Abwendung und Gewalt aus. Erst als der Knabe hilflos in sich zusammensinkt, weicht der instinktive Abwehrmechanismus dem Mitleid. Nach der Entlassung aus der Quarantäne, in der der leibliche Sohn erkrankt und gestorben ist, haben sich die Verhältnisse umgekehrt. Nun ist es Piachi, der schmerzerfüllt anbietet, den Waisenknaben zu sich zu nehmen, und dieser, der mit einem einfachen »o ja! sehr gerne« (SW III, 266) der Bitte entspricht. Piachi vollzieht die Aufnahme durch einen Akt, der gleichermaßen symboltragend wie affektgeladen ist. Er hebt den Jungen nämlich mit »einer großen Bewegung« (SW III, 266) zu sich in den Wagen. Nicolo wiederum bleibt davon ungerührt und gibt die unbeteiligte Haltung auch dann nicht auf, als Piachi während der Heimreise immer wieder in Tränen ausbricht. Ähnlich verläuft die erste Begegnung mit Elvire. Während sie den Jungen ohne Vorbehalt »an ihre Brust drückte«, lässt dieser die Umarmung »fremd und steif« vor ihr stehend über sich ergehen (SW III, 267). Weder Art noch Intensität der Gefühlsregungen der Beteiligten stimmen in diesen Miniaturscenen überein. Piachi, Elvire und Nicolo bleiben sich auch deshalb fremd, weil sich zwischen ihnen kein emotionaler Gleichklang einstellen will.

Die Kehrseite dieser Verhältnisse zeigt sich in der Diskrepanz von Gemütszustand und Affektausdruck. Elvire scheint in besondere Weise davon betroffen zu sein. Ihr »mildes, von Affekten nur selten bewegtes Antlitz« (SW III, 273) verbirgt, dass die Gefühle darunter keineswegs nur sanft dahinfließen. Zu Aufwallungen kommt es, wenn die Familie es ihr nicht gleichtut. So hat sich Nicolo durch seinen »Hang für das weibliche Geschlecht« (SW III, 267) früh ihren Tadel zugezogen. Als er seinem Begehren nachgibt und noch während der Trauerzeit für seine im Kindbett verstorbene Frau eine alte Affäre wieder

aufnimmt, reagiert sie mit einem »Unwille[n], der sich mit sanfter Glut auf ihren Wangen entzündete« (SW III, 273). Im Unterschied zu Nicolo trägt Elvire selbst ihr Begehren nicht nach außen. Vielmehr hat sie sich dafür in ihren Privaträumen eine Art von Schrein eingerichtet. Vor einem lebensgroßen Porträt ihres Retters Colino verfällt sie regelmäßig in den Zustand der »Verzückung«, wobei sie »recht mit dem Accent der Liebe« seinen Namen flüstert (SW III, 273). Mittels dieser Verrichtungen kann sie ihren Gleichmut wiederherstellen. Das Übrige besorgt ihr Mann, indem er alles, was »ihr schönes und empfindliches Gemüt auf das heftigste bewegte« (SW III, 269), von ihr fernhält. Wie das emotionale Gleichgewicht zwischen den Familienmitgliedern, so ist auch die ausgewogene Gemütslage des Einzelnen prekär und muss mit mehr oder weniger umständlichen Vorkehrungen geschützt werden.

Im Verlauf der Erzählung steigern sich diese emotionalen Spannungen zusehends. Elvire zeigt sich »starr vor Entsetzen« (SW III, 271), als sie Nicolo zu nächtllicher Stunde im Hause antrifft und diesen aufgrund seiner Verkleidung mit ihrem Geliebten Colino verwechselt. Piachi sieht sich »tief entwürdigt« (SW III, 272), als er entdeckt, dass Nicolo entgegen seinem ausdrücklichen Verbot die Affäre weiterführt. Nicolo wiederum glaubt sich von dem Alten bloßgestellt, was »ihn tief beschämte« und einerseits »einen brennenden Haß gegen Elviren« auslöst; andererseits aber auch seine »Begierde« nach ihr entzündet (SW III, 272f.). Zug um Zug manövrieren sich die Familienmitglieder so in Positionen affektiver Extreme. Die »Mixtur der Affekte« wird sich zwar in keinem Fall genau bestimmen lassen, doch ist sie zweifellos brisant.³⁶ Nicolo radikalisiert sich als erster. »Beschämung, Wollust und Rache« fungieren als Katalysatoren für den »satanischen Plan« der Vergewaltigung Elvires (SW III, 279). Elvire reagiert darauf, dass sie statt eines Porträts eine leibhaftige Gestalt – Nicolo im Kostüm Colinos – antrifft, mit Affektüberschuss, Ohnmacht und Fieberschüben. Allein Piachi, der sich rechtzeitig einfindet, um die Vergewaltigung zu verhindern, praktiziert weiterhin Affektkontrolle. Er quittiert die Szene mit Sprachlosigkeit und will sich damit begnügen, den Täter aus dem Haus und aus der Familie zu verbannen. Erst als die Ausübung väterlicher Autorität, die Anrufung der Gerichte und der Appell an die Regierung des Kirchenstaats sämtlich zu »machtlosen Hebell[n]« (SW III, 281) werden, brechen sich die Affekte auch bei ihm Bahn. Dann allerdings fallen alle Schranken. Es kommt zum physischen Kampf, dem Inbegriff jeder Feindschaft.³⁷ Piachi lässt seiner »Wut« freien Lauf und drückt dem »von Natur schwächeren Nicolo [...] das Gehirn an der Wand ein« (SW III, 281). Doch auch der eruptive Ausbruch atavistischer Gewalt vermag das Feuer der aufgepeitschten Affekte nicht mehr zu löschen. Einmal entfacht schwelt die Glut des Extremen weiter.

Piachis Bluttat wird vor Gericht geahndet. Vor seiner Hinrichtung, die schnell beschlossen ist, weigert sich der Verurteilte hartnäckig, das erlösende Abendmahl zu empfangen. Den gesamten Schlussabschnitt der Novelle widmet Kleist dieser Verweigerung. In einer dramatischen Szene vergegenwärtigt er die Konfrontation, die sich unmittelbar vor dem Schafott abspielt. Während sich ein Vertreter des Kirchenstaats abmüht, dem Alten »die Strafwürdigkeit seiner Handlung fühlbar zu machen«, hält der andere die geweihte Hostie, »das heilige Entsühnungsmittel«, bereit (SW III, 282). Es ist eine letzte Entscheidung, die im Angesicht des Todes direkt unter dem Galgen zu treffen ist. Zur Wahl stehen Verdammnis oder Erlösung, Reue oder Hass, Himmel oder Hölle. An drei aufeinander folgenden Tagen wiederholt sich das Schauspiel. Das Ergebnis ist – vielleicht in einer zornigen Überbietung der Petrusgeschichte – immer dasselbe: die vehemente Ablehnung der Gnadenmittel. Piachi besteht darauf, dass er »in den untersten Grund der Hölle hinabfahren« (SW III, 282f.) will. Warum will Piachi in die Hölle kommen? Wenn sich, wie es zuvor heißt, die »Wohnungen des ewigen Friedens« (SW III, 282) im Himmel befinden, dann muss die Hölle der Ort des Krieges sein. In der Zurückweisung von Reue und in der Entgrenzung des Hasses zeigt sich auch der letzte Überlebende der Familie am Ende der Novelle zum Krieg und zur Feindschaft gerüstet. Es ist ein Krieg, der keine Schranken mehr kennt, der einmal begonnen, bis zum Ende ausgefochten werden muss, und der erst mit der vollständigen Vernichtung des Feindes entschieden werden kann, nicht aber durch die Intervention oder den Richterspruch eines Dritten und sei es Gott.³⁸

Die serielle Wucherung der Feindschaft

Die Austragung und die Entscheidung von Feindschaft im Rahmen eines archaischen Rituals, dem sogenannten Gottesurteil, steht im Zentrum einer weiteren Novelle von Kleist. *Der Zweikampf* bildet in gewisser Weise das Gegenstück zum *Findling*. Es handelt sich, wie Wilhelm Grimm mit Geringschätzung bemerkt hat, um eine »Rittergeschichte, wie es deren mehrere gibt«³⁹. Für das *setting* der Geschichte, die gegen Ende des 14. Jahrhunderts angesiedelt ist, mag das zutreffen. Was die Konstruktion angeht, so dürfte die Novelle indes ihresgleichen suchen. Kleist hat das Kunststück fertig gebracht, mehrere narrative und diskursive Komplexe miteinander zu verschachteln.⁴⁰ Ganz ähnlich wie im *Findling* geht es auch im *Zweikampf* um »Genealogie, Besitz- und Verwandtschaftsverhältnisse, Sexualität, sozialen Rangstreit, männliche und weibliche Ehre«⁴¹ sowie um die Feindseligkeiten, die auf diesen Feldern entstehen. Wiederum gibt die Familie, die hier großflächig zum Verwandtschaftsverbund

erweitert wird, das Ordnungsmuster vor. Dabei scheint Kleist die zeitgenössische Modeerscheinung der Rittergeschichte zu nutzen, um dem althergebrachten Zusammenhang von Fehde und Feindschaft nachzugehen.⁴²

Der Zweikampf beginnt mit zwei atemlos vorgetragenen und verdichteten Eingangssätzen. Sie schildern den Mord an Herzog Wilhelm von Breysach durch einen Pfeilschuss aus dem Hinterhalt und dessen mit letzter Kraft vorgenommene Regelung der Erbfolge. Diese sieht vor, dass sein natürlicher Sohn, Graf Philipp von Hünigen, als Thronfolger eingesetzt wird und dass die Mutter des Knaben, Gräfin Katharina von Heersbruck, bis zu seiner Volljährigkeit als Regentin amtiert. Durch die Übereinkunft, die der sterbende Herzog seinen Vasallen abringt, haben sein Halbbruder, Graf Jacob der Rotbart, und dessen Söhne das Nachsehen. Jedoch unternimmt der Übergangene nichts, um das dynastische Legat anzuzweifeln. Damit wendet sich die Geschichte der Untersuchung des Mordfalls zu. Die Mordwaffe, ein auffällig gearbeiteter Pfeil, belastet den Rotbart. Vor die Schranken des kaiserlichen Gerichts zitiert, verteidigt sich dieser, indem er ein delikates Geheimnis öffentlich macht: er habe die Mordnacht mit einer Witwe von makellosem Ruf, Littegarde von Auerstein, verbracht. Hier setzt die Erzählung noch einmal neu an und trägt die Vorgeschichte der zurückgezogen auf der väterlichen Burg lebenden Frau Littegarde und ihrer Verehrer nach. Um ihre Gunst konkurrieren unter anderem der Rotbart, den sie verabscheut, und Herr Friedrich von Trota, Kämmerer am herzoglichen Hof, dem sie im Stillen zugetan ist. Diese beiden sind es auch, die als Rivalen den titelgebenden Zweikampf ausfechten. Das Ordal soll über die Anschuldigungen des Rotbarts entscheiden, aufgrund derer der betagte Vater der Frau Littegarde aus Scham ins Grab gesunken ist und ihre Brüder sie daraufhin aus der Stammburg vertrieben und vom Erbe ausgeschlossen haben. Im dramatisch geschilderten Gottesurteil, dem Höhepunkt der Erzählung, geht es um den anhängigen Prozess, da Frau Littegarde, vertreten durch Friedrich von Trota, auf ihrer Unschuld und ihrem Erbe besteht. Vor der versammelten Reichsritterschaft gleichen die Kontrahenten ihre Kampfweise der Art ihrer vorausgegangenen juristischen Argumentation an. Während der Kämmerer Friedrich, ganz von der Schuldlosigkeit Littegardes überzeugt, sich nach einem frühen Angriff so tief in den Platz eingräbt, »als ob er darin Wurzeln fassen wollte«, gehen »die tückischen Stöße des Grafen [...] gleichsam von allen Seiten zugleich« auf ihn nieder (SW III, 332). Der Kampf endet damit, dass der leicht verletzte Graf seinen Widersacher nach einer ungeschickten Bewegung scheinbar tödlich verwundet. Entgegen dem Augenschein ist der Ausgang nicht eindeutig. Während sich der Kämmerer erstaunlich rasch von seinen Verletzungen erholt und bald völlig wiederhergestellt ist, verschlimmert sich der Zustand

des Grafen zusehends. Angesichts dessen beginnt eine breit geführte Debatte um die Deutung des Gottesurteils. An dieser Stelle schaltet der Erzähler noch einmal eine Vorgeschichte ein. Diesmal stellt sich heraus, dass der Graf Jacob eine Affäre mit der Zofe von Frau Littegarde hatte und dass er ohne sein Wissen in der Mordnacht sie, und nicht ihre Herrin, getroffen hatte. Überdies ist die Zofe in der Liebesnacht schwanger geworden und verklagt nun den Grafen auf Unterhalt. Mit der Klärung dieser Umstände kehrt die Geschichte zu ihrem Ausgangspunkt zurück. Auf den Richtplatz gebracht, gesteht der sterbende Rotbart mit seinen letzten Atemzügen, dass er den Mord an seinem Bruder in Auftrag gegeben hat. Der Kaiser lässt daraufhin den Leichnam des Grafen auf dem Scheiterhaufen verbrennen, während Frau Littegarde und der Kämmerer wieder in ihre Rechte eingesetzt werden.

Die verwickelte, in mehreren Schüben erzählte Geschichte bietet eine Reihe von Themen, Figurenkomplexen und Gattungsmustern an.⁴³ Sie beginnt als Bericht über einen Erbfolgestreit und dessen Vorgeschichte in einer Mesalliance und der Feindschaft zweier Brüder, die vielleicht aus dem Streit um die Frau resultiert. Nach dem Mord wandelt sich die Erzählung zu einer Detektivgeschichte, die zwar erste Indizien zutage fördert, aber schon in den Anfängen steckenbleibt. An ihre Stelle tritt bei nahezu vollständigem Wechsel des Personals eine Liebes- und Verleumdungsgeschichte, mit der sich ein weiterer Erbfolgestreit, nämlich der von Frau Littegarde mit ihren Brüdern, verbindet. Dieser wiederum mündet in die spannungsgeladene Kampfszene des ritterlichen Duells. Dessen uneindeutiger Ausgang stößt eine dialogische Reflexion über die Aussagekraft des Gottesurteils an, die in erster Linie der unterlegene Kämmerer, dessen Mutter sowie die schuldig befundene Frau Littegarde führen. Eine neuerliche, eingeschobene Nebenepisode präsentiert eine Schlafzimmersinngeschichte mit Personentausch, bei der zudem ein Kind gezeugt wird, was einen weiteren Rechtsstreit zur Folge hat. Die Erzählung endet mit einer Enthüllungsszene, die zwar keineswegs alle Fäden zusammenführt, aber zumindest das Geständnis des Mordauftrags erbringt.

Dieses durchaus verwickelte Geschehen reduziert sich unter dem Blickwinkel der Feindschaft. Dann handelt die Geschichte von einem, »dem Grafen Jacob dem Rotbart«, der nicht nur mit seinem Bruder, wie es gleich einleitend heißt, »in Feindschaft lebte« (SW III, 314), sondern auch mit allen übrigen.⁴⁴ Der Rotbart macht Front gegen seinen Halbbruder, den amtierenden Herzog, dem er die Herrschaft neidet und den er ermorden lässt; gegen dessen Witwe und Erben, die er in den folgenden Mordprozess verstrickt; gegen seine eignen Söhne, die er durch seinen plötzlichen Sinneswandel um die Thronfolge und durch den Mordauftrag letztlich um ihr Erbe bringt; gegen die unbescholtene

Frau Littegarde, die er als seine Geliebte ausgibt; gegen deren Zofe, mit der er tatsächlich ein Liebesverhältnis unterhalten und ein Kind gezeugt hat; gegen den Kämmerer Friedrich von Trota, mit dem er den Zweikampf als Gottesgericht bestreitet; sogar gegen den Kaiser, der gegenüber diesem Ritter »eine Art von Mißtrauen nicht unterdrücken konnte« (SW III, 342), und sogar gegen die Vorsehung selbst, die in einem »sündhaft angerufenen göttlichen Schiedsurteil« (ebd.) auf die Probe gestellt wird. Die Feindseligkeiten des Rotbarts sind zum Teil offensichtlich, zum Teil müssen sie umständlich durch die Feststellung von Indizien, Klärung von Umständen und Hinzuziehung von Zeugenaussagen aufgedeckt werden. Ihr ganzer Umfang wird erst am Ende ersichtlich, wenn die verschiedenen Episoden auserzählt sind. Mit dem spektakulären Tod des Rotbarts auf dem Richtplatz und der dramatischen Enthüllung des ursprünglichen Verbrechens, des Brudermordes, vor dem Kaiser kommt die Feindschaft zum Erliegen.

Verglichen mit dem *Findling* experimentiert *Der Zweikampf* mit einer seriellen Konstruktion von Feindschaft, bei der eine Position – die des Antagonisten – konstant bleibt, während die Besetzung der anderen kontinuierlich wechselt. Zwar ist fragwürdig, ob sich die jeweiligen Feindseligkeiten des einen gegenüber den zahlreichen anderen zur Feindschaft schlechthin hochaddieren, ob also der erwiesene Feind aller gleichzeitig auch der universale Feind sein muss. Doch ist das Asymmetrische der Konstruktion auffällig. Ist der Rotbart der Feind, so fehlt ihm ein Gegenüber von vergleichbarem Gewicht. Denn keiner der Angefeindeten lässt sich derartig rückhaltlos und umfassend auf eine Auseinandersetzung ein, dass deswegen von Feindschaft gesprochen werden könnte. Am nächsten kommt einem solchen Gegenspieler noch der Kämmerer Friedrich von Trota.⁴⁵ Dieser fordert den Grafen Jacob nicht allein zum Duell und konkurriert mit ihm um die Gunst der Frau Littegarde, sondern er ist als Gefolgsmann des Herzogs auch bei dessen Todeskampf anwesend und steht der Herzogin Regentin bei der Aufklärung des Mordfalls bei. Aber auch der Kämmerer ist nicht an allen Konflikten beteiligt, die der Graf unterhält, und wo er auftritt, da vertritt er die Partei eines anderen. So liefert die Novelle zumindest einen Fingerzeig auf das Prinzip der sich gleitend verschiebenden Feindschaft. Dem Grafen als Antagonisten wird nämlich in einer erhellenden Formulierung zugestanden in der fraglichen Liebesnacht selbst »durch eine dritte ihm unbekannte Person« (SW III, 343) getäuscht worden zu sein. Die besagte Person entpuppt sich wenig später als die schon genannte Zofe der Frau Littegarde. Über den vorliegenden Fall und die eher randständige Dienerin hinausweisend ist damit eine bestimmte Figur des Dritten angesprochen. Dieser Dritte tritt in den bestehenden Konflikt ein und erweitert dadurch die

bestehenden Dissoziationen und Antagonismen um eine neue Dimension. Der hinzukommende Dritte in Kleists *Zweikampf* weist gewisse Bezüge zum »interessierten Dritten« auf, dem Carl Schmitt einige Aufmerksamkeit geschenkt hat.⁴⁶ Kleist geht es allerdings weniger um Stellvertreterkonflikte oder um die Irregularität der Kombattanten, sondern um die serielle Verlängerung und die mehrdimensionale Auffächerung von Feindschaftsverhältnissen.

Auch die gleitende Feindschaft des *Zweikampfs* scheint, wenn sie einmal ausgerufen ist, von keiner übergeordneten Instanz oder einem hinzugezogenen Entscheidungsträger geschlichtet werden zu können.⁴⁷ Weder von der Regentin, die an Stelle ihres unmündigen Sohnes dem Herzogtum vorsteht und die in Ausübung dieses Amtes den Mord an ihrem Gemahl zu untersuchen hat, noch vom Kaiser, dem sie den Rechtsstreit in Folge ihrer Befangenheit anvertraut, noch von dem Reichsgericht, das dieser in Basel einsetzt, noch von dem Ausgang des Zweikampfs, den der Kämmerer von Trota vor den Schranken eben dieses Gerichts fordert und zugesprochen bekommt, ja nicht einmal von den niederen Gerichten, an die sich die Familie der geschwängerten Zofe wendet, ist eine nachhaltige Entscheidung zu erwarten.⁴⁸ Sei es, dass die Rechtsautoritäten Zurückhaltung üben, dass »die waltenden und herrschenden« Gesetze in den vorliegenden Fällen nicht recht greifen wollen oder dass eine »durch den heiligen Ausspruch der Waffen« herbeigeführte Entscheidung als »Spruch Gottes« doch noch der menschlichen Deutung bedarf (SW III, 336, 330), der Verdacht der Vorläufigkeit und der Revidierbarkeit des Urteils steht immer im Raum. Zum Schluss wird der Zweifel über eine letztgültige Entscheidung sogar kodifiziert, wenn nämlich »in die Statuten des geheiligten Zweikampfs, überall wo vorausgesetzt wird, daß die Schuld dadurch unmittelbar ans Tageslicht komme« verpflichtend die Formel eingerückt wird, »wenn es Gottes Wille ist.« (SW III, 349) Dies lässt sich zum einen als tiefschürfender Zweifel an der menschlichen Erkenntnisfähigkeit sowie an den bestehenden Ritualen der Wahrheitsfindung verstehen, der sich auch in Kleists mutmaßlich letzter Novelle artikuliert. Zum anderen kommt darin aber auch die Unvermittelbarkeit von Feindschaft zum Ausdruck. Um noch einmal ein Bild der Novelle zu bemühen, gleicht die Feindschaft jenem eigentümlichen Wundbrand, an dem der Graf Jacob dahinsiecht. Denn sie wuchert »auf eine krebsartige Weise« (SW III, 342) und schlägt immer neue, ursprünglich Unbeteiligte in ihren Bann. Die Hinzukommenden erweitern den Kreis der Konfliktparteien und eröffnen neue Fronten. Die Besonderheit des *Zweikampfs* besteht, wie schon ausgeführt, darin, dass die Feindseligkeiten von einem einzelnen ausgehen, der sich nach und nach in eine ganze Reihe von weiteren Konflikten verstrickt. Aus dem selbstgesponnen Netz gibt es letztlich kein Entkommen mehr. Am Ende ist

tatsächlich jede Form der Bindung, die der Graf Jacob eingegangen ist, zerstört – von dem dynastischen Legat in der Beziehung zum Halbbruder, der genealogischen Linie des Vaters zu seinen legitimen und illegitimen Kindern, der Liebe zu Frau Littegarde, dem geschlechtlichen Verkehr mit der Kammerzofe, der feudalarrechtlichen Verpflichtung gegenüber dem Kaiser, der Ehrgemeinschaft des Reichsritterstandes, bis zur durch das »heilige Sakrament« bekräftigten Pflicht zur »Wahrhaftigkeit seiner Aussage« vor Gott (SW III, 343). Der Tod des Rotbarts ist nicht zuletzt Ausdruck dieser universellen Verkehrung von Assoziationen in Dissoziationen, und zwar gerade weil er eine Folge des physischen Kampfes darstellt – der Urszene jeder Feindschaft.

Familiäre Bindungen und Feindschaftsverhältnisse

Während der *Katechismus der Deutschen* das bestehende Band zwischen Sohn und Vater sowie die Ode *Germania* das zwischen Söhnen und Mutter nutzt, um die Generationen gemeinsam auf den Kampf gegen einen Dritten einzuschwören, und während die *Herrmannsschlacht* die Bindung zwischen den Ehegatten durch einen hinzutretenden Dritten auf die Probe stellt, ist dieser Dritte in den späten Novellen Teil der Familie. Zugleich spitzen die Erzählungen jede Beziehung, die sich in den daraus resultierenden Dreiecksverhältnissen mit ihren Verlängerungen auf den Feldern von Sexualität, Recht, Ökonomie, Moral und Religion ergibt, auf den Antagonismus zu. Damit setzen sowohl *Der Findling* als auch *Der Zweikampf* eine Polarität in Geltung, die sich auf kein Feld der menschlichen Beziehungen und Betätigungen mehr festlegen lässt, weil sie alle zugleich und in gleich fundamentaler Weise durchquert. Es ist diese Polarität, die Carl Schmitt in einer epochemachenden Wendung als »äußersten Intensitätsgrad einer Verbindung oder Trennung, einer Assoziation oder Dissoziation« bezeichnet und als »Unterscheidung von Freund und Feind« bestimmt hat – wobei er nicht ohne Grund hinzugefügt hat, dass diese Unterscheidung erst in der Realität des Krieges ihren Sinn erhält.⁴⁹ Dieser Polarität und ihrer Sinnggebung durch den Krieg stellt Kleist nach. Dabei gilt sein besonderes Interesse den gewalttätigen, katastrophischen Auswirkungen, die sich ergeben, wenn Assoziationen sich zu Antagonismen verkehren, wenn also familiäre Bindungen in Feindschaftsverhältnisse umschlagen. Die Familie erweist sich so als ein besonderes Ordnungsmuster der Darstellung. Sie ist einerseits ein Resonanzraum für die Bündelung von Macht und die Identifizierung von Bedrohungen, andererseits wird sie zum bevorzugten Austragungsort von Machtkämpfen und zum Brennspeigel von vermuteten Gefahrenpotentialen. Diese Versatilität gepaart mit dem Vermögen zur Intensivierung und der Bildung

einer Vielzahl von Konfigurationen bieten den Bezug auf die zeitgenössischen Fragen nach Krieg und Feindschaft geradezu an. Der Krieg den Kleists Novellen entfesseln ist ein Familienkrieg mit verborgenen Feindschaften, unerwarteten Kampfplätzen und unversehens hereinbrechenden Gefährdungen. Die feindselige Entzündung einer ursprünglichen Fremdheit im *Findling* sowie das metastasenartige Fortwuchern eines ungelösten Familienzwists im *Zweikampf* sind die Figuretionen, die Kleist in diesem Zusammenhang durchspielt. Ihre Darstellung trägt sowohl der Enthegung des alteuropäischen Staatenkrieges als auch der Zuspitzung der Feindschaft durch den Partisanen Rechnung. Zugleich weisen die Novellen aber auf drastische Weise darauf hin, dass diese Art der Kriegsführung und diese Ausprägung von Feindschaft, wenn sie sich einmal etabliert haben, kaum noch zu begrenzen, geschweige denn zu vermitteln ist. Als literarische Formgebungen des Extremen greifen die Novellen damit den historischen Konstellationen weit voraus.

Anmerkungen

- 1 Kleists Werke werden nach der Ausgabe im Deutschen Klassiker Verlag unter Angabe der Sigle SW zusammen mit Band und Seitenzahl im Haupttext zitiert: Heinrich von Kleist, *Sämtliche Werke und Briefe in vier Bänden*, hg. von Ilse-Marie Barth u.a., Frankfurt/Main 1987–1997.
- 2 Vgl. zum Paradigmenwechsel in der Kriegstheorie im Gefolge der Französischen Revolution: Jörn Leonhard, *Bellizismus und Nation. Kriegsdeutung und Nationsbestimmung in Europa und den Vereinigten Staaten 1750–1914*, München 2008, bes. 111–280; Herfried Münkler, Johannes Kunisch (Hg.), *Die Wiedergeburt des Krieges aus dem Geist der Revolution. Studien zum bellizistischen Diskurs des ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts*, Berlin 1999.
- 3 Carl von Clausewitz, *Vom Kriege*, hg. von Werner Hahlweg, Bonn 1973, 959.
- 4 Carl Schmitt, *Theorie des Partisanen. Zwischenbemerkung zum Begriff des Politischen*, Berlin 1963, 73 sowie zur Unterscheidung von Freund und Feind: ders., *Der Begriff des Politischen. Text von 1932 mit einem Vorwort und drei Corrolarien*, Berlin 1962, 27. Vgl. dazu: Niels Werber, *Vor der Feindschaft. Zum Problem des Ursprungs der Feindschaft und des Mediums der Macht*, in: Cornelia Epping-Jäger u.a. (Hg.), *Freund, Feind & Verrat. Das politische Feld der Medien*, Köln 2004, 268–292. Während Schmitt in dieser Schrift auf einem politischen Verständnis von Feindschaft besteht, erwägt er in der existentiell aufgerüttelten Situation der unmittelbaren Nachkriegszeit auch die Dimension persönlicher Feindschaft: »Der Andere erweist sich als mein Bruder, und der Bruder erweist sich als mein Feind. Adam und Eva hatten zwei Söhne, Kain und Abel. So beginnt die Geschichte der Menschheit« (ders., *Ex Captivitate Salus. Erfahrungen der Zeit 1945/47*, Köln 1950, 89). Der Brudermord, der die Menschheitsfamilie entzweit, wird hier zur mythologisch-eschatologischen Urszene der Feindschaft.
- 5 Das Projekt findet sich in einem Brief an seinen Freund Ernst von Pful von Juli 1805 (SW IV, 342–344).

- 6 Hier sei nur verwiesen auf die nach wie vor grundlegende Studie von Wolf Kittler, *Die Geburt des Partisanen aus dem Geist der Poesie. Heinrich von Kleist und die Strategie der Befreiungskriege*, Freiburg/Br. 1987.
- 7 Zum Textvergleich Ruth Klüger Angress, *Kleists Abkehrung von der Aufklärung*, in: *Kleist-Jahrbuch*, 1987, 98–114, hier 109–112.
- 8 Zur Geschichte dieser Doppelfigur vgl. Bettina Brandt, *Germania und ihre Söhne. Repräsentation von Nation. Geschichte und Politik in der Moderne*, Göttingen 2010, bes. 106–165.
- 9 Vgl. den Kommentar in *SW III*, 1072–1075.
- 10 Vgl. zur politischen Lyrik insgesamt: Gerhard Plumpe, *Totale Mobilmachung der Lyrik. Kleists Kriegesgedichte*, in: Kevin Liggieri, Isabelle Maeth, Christoph Manfred Müller (Hg.), *»Schlagt ihn tot!« Heinrich von Kleist und die Deutschen*, Heilbronn 2013, 101–118.
- 11 Schmitt, *Theorie des Partisanen*, 15.
- 12 Vgl. die konzise Rekonstruktion bei Eva Horn, *Herrmanns »Lektionen«. Strategische Führung in der »Herrmannsschlacht«*, in: *Kleist-Jahrbuch*, 2011, 66–90.
- 13 Vgl. dazu die parallel zu lesenden Arbeiten: Niels Werber, *Die Geopolitik der Literatur. Eine Vermessung der medialen Weltraumordnung*, München 2007, 53–71; Barbara Vinken, *Bestien. Kleist und die Deutschen*, Berlin 2011.
- 14 Bei der Szene handelt es sich ironischerweise um eine mit kleistschem Exzess vorgebrachte Reinszenierung der altrömischen Verginia-Legende. Vgl. dazu Susanne Lüdemann, *Weibliche Gründungsoffer und männliche Institutionen. Verginia-Variationen bei Lessing, Schiller und Kleist*, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 87 (2013), 588–599.
- 15 Zu Tiecks umfangreicher Betätigung als Philologe jetzt: Antonie Magen, *Der Philologe (Sammlertätigkeit, Werkkonzepte, Herausgeberschaften)*, in: Claudia Stockinger, Stefan Scherer (Hg.), *Ludwig Tieck. Leben - Werk - Wirkung*, Berlin–Boston 2011, 424–440, bes. 434f. zu den von ihm besorgten Kleist-Ausgaben.
- 16 *Heinrich von Kleists hinterlassene Schriften*, hg. von Ludwig Tieck, Berlin 1821, LVIII.
- 17 *Heinrich von Kleists Nachruhm. Eine Wirkungsgeschichte in Dokumenten*, hg. von Helmut Sembdner, Frankfurt/Main 1984, 537 [Nr. 661b].
- 18 Tieck, *Heinrich von Kleists hinterlassene Schriften*, LXIII.
- 19 Ebd., LXII.
- 20 Ebd., LVII.
- 21 Günter Oesterles anregende Deutung nimmt von der auffälligen Häufung von »Vorfällen« ihren Ausgang: ders., *Redlichkeit versus Verstellung - oder zwei Arten, böse zu werden*, in: Walter Hinderer (Hg.), *Kleists Erzählungen. Interpretationen*, Stuttgart 1998, 157–180, hier 157.
- 22 Auf diesen Zusammenhang hat hingewiesen: Bernhard Greiner, *Kleists Dramen und Erzählungen. Experimente zum »Falk« der Kunst*, Tübingen–Basel 2000, 274–285. Zu Goethes Projekt grundlegend: Gerhard Neumann, *Die Anfänge deutscher Novelistik. Schillers »Verbrecher aus verlorener Ehre« - Goethes »Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten«*, in: Wilfried Barner, Eberhard Lämmert, Norbert Oellers (Hg.), *Unser Commercium. Goethes und Schillers Literaturpolitik*, Stuttgart 1984, 433–460.
- 23 Vgl. dazu Cornelia Zumbusch, *Übler Schmutz. Die Pest und das Problem der Abwehr in Kleists »Der Findling«*, in: *Zeitschrift für deutsche Philologie*, 128 (2009), 495–510.

- 24 Vgl. zu textuellen und paratextuellen Bezügen auf das Kriegsgeschehen: Ebd., 507–510.
- 25 Friedrich Schiller, *Ankündigung. Die Horen. eine Monatsschrift. von einer Gesellschaft verfaßt und herausgegeben von Friedrich Schiller*, in: ders., *Werke und Briefe in zwölf Bänden, Bd. 8: Theoretische Schriften*, hg. von Rolf-Peter Janz, Frankfurt/Main 1992, 1001–1005, hier 1001.
- 26 Ebd.
- 27 Vgl. zu möglichen Mechanismen dieser zum Scheitern verurteilten Erziehung: Jürgen Schröder, *Kleists Novelle »Der Findling«. Ein Plädoyer für Nicolo*, in: *Kleist-Jahrbuch*, 1985, 109–127 sowie Günter Blamberger, *Die Novelle als Antibilungsgeschichte. Anmerkungen zu Kleists »Der Findling«*, in: Peter-André Alt u.a. (Hg.), *Prägnanter Moment. Studien zur deutschen Literatur der Aufklärung und Klassik. Festschrift für Hans-Jürgen Schings*, Würzburg 2002, 479–494.
- 28 Schmitt, *Der Begriff des Politischen*, 26. Kursivschreibung des Originals im Zitat getilgt.
- 29 Ebd., 27.
- 30 Die Parteinahme des Erzählers ist nicht unbemerkt geblieben. Jürgen Schröder hat sie gegen den Strich gelesen und ein engagiertes »Plädoyer für Nicolo« geführt: Schröder, *Kleists Novelle »Der Findling«*. Demgegenüber hat sich die ältere Forschung weitestgehend der Erzählermeinung angeschlossen. Vgl. die Nachweise bei Schröder (ebd., 111 Anm. 3). Die Möglichkeit, dass der Erzähler die erste Instanz ist, die angesichts des Familienkriegs polarisiert wird, ist dagegen unberücksichtigt geblieben.
- 31 Vgl. hier die einschlägige Bemerkung von Carl Schmitt: »Jeder religiöse, moralische, ökonomische, ethnische oder andere Gegensatz verwandelt sich in einen politischen Gegensatz, wenn er stark genug ist, die Menschen nach Freund und Feind effektiv zu gruppieren« (ders., *Der Begriff des Politischen*, 37).
- 32 Die Forschung hat in erster Linie die verwandte Frage nach dem Ursprung des Bösen beschäftigt. Vgl. dazu: Oesterle, *Redlichkeit versus Verstellung*; Greiner, *Kleists Dramen und Erzählungen*, 348–362; Peter-André Alt, *Ästhetik des Bösen*, München 2010, bes. 210–215.
- 33 Vgl. dazu Irmgard Wagner, »Der Findling«. *Erratic Signifier in Kleist and Geology*, in: *The German Quarterly*, 64 (1991), 281–295 sowie Marianne Schuller, *Ursprung. Kleists Erzählung »Der Findling«*, in: dies., *Moderne. Verluste. Literarischer Prozeß und Wissen*, Basel–Frankfurt/Main 1997, 13–60.
- 34 Schmitt, *Der Begriff des Politischen*, 27; vgl. 104. Gegen die Gleichung von fremd und feindlich argumentiert überzeugend Bernhard Waldenfels, *Hyperphänomene. Modi hyperbolischer Erfahrung*, Berlin 2012, 296–314.
- 35 Schröder, *Kleist Novelle »Der Findling«*, 115; vgl. zum Prinzip der Ersetzung außerdem Sigrid Weigel, »Der Findling« als »gefährliches Supplement«, *Der Schrecken der Bilder und die physikalische Affekttheorie in Kleists Inszenierung diskursiver Übergänge um 1800*, in: *Kleist-Jahrbuch*, 2001, 120–134.
- 36 Alt, *Ästhetik des Bösen*, 210 sowie Irmela von der Lühe, *Vom Mitleidseffekt zum Gewaltexzess. Kleists »Findling«*, in: Hans Richard Brittnacher, dies. (Hg.), *Risiko - Experiment - Selbstentwurf. Kleists radikale Poetik*, Göttingen 2013, 274–285.
- 37 Vgl. hier Schmitt, *Der Begriff des Politischen*, 33.
- 38 Vgl. ebd., 27.
- 39 *Heinrich von Kleists Lebensspuren. Dokumente und Berichte der Zeitgenossen*, neu hg. von Helmut Sembdner, München 1996, 430 [Nr. 502].

- 40 Das hat auf den ersten Blick einige Bruchstellen und Motivationsschwächen zur Folge. Vgl. Roland Reuß, »Mit gebrochenen Worten«. Zu Kleists Erzählung »Der Zweikampf«, in: *Brandenburger Kleist-Blätter*, 7 (1994), 3–41.
- 41 Gerhard Neumann, »Der Zweikampf«. Kleists »einrückendes Erzählen«, in: Hinderer (Hg.), *Kleists Erzählungen*, 216–246, hier 217.
- 42 Carl Schmitt erklärt dazu mit Blick auf die Rechtsgeschichte: »Fehde und Feindschaft gehören von Anfang an zusammen« (ders., *Der Begriff des Politischen*, 104). Vgl. zum Thema der mittelalterlichen Rechtsinstitute bei Kleist. Jan-Dirk Müller, *Kleists Mittelalter-Phantasma. Zur Erzählung »Der Zweikampf«*, in: *Kleist-Jahrbuch*, 1998, 3–20.
- 43 Als Abfolge von Figuren-Tableaux liest die Novelle Walter Delabar, *Stellvertretung Verschiebung. Konkurrenz. Zu einigen strukturalen Aspekten in Heinrich von Kleists Erzählung »Der Zweikampf«. Oder: Herzog Wilhelm kehrt zurück*, in: *Zeitschrift für deutsche Philologie*, 124 (2005), 481–498; die Gattungsmuster sind konzise herausgearbeitet bei Neumann, »Der Zweikampf«, bes. 216–226.
- 44 Strukturell gesehen erschöpft sich die Rolle des Grafen Jacob gerade nicht in einer »Vermittlung« zwischen den Episoden und Handlungssträngen: Reuß, »Mit gebrochenen Worten«, 6.
- 45 Vgl. zur Zuordnung der Figuren ebd., 8–14.
- 46 Schmitt, *Theorie des Partisanen*, 77f.
- 47 Eine pointierte Lektüre der Novelle als »Entscheidungs dilemma« bietet Alexander Honold, *Das Gottesurteil und sein Publikum. Kleists dramatischer Dezisionismus in »Der Zweikampf«*, in: Dieter Heimböckel (Hg.), *Kleist. Vom Schreiben in der Moderne*, Bielefeld 2013, 95–126, hier 112.
- 48 Vgl. zu den Institutionen und ihren Entscheidungen die konzise, rechtshistorische Rekonstruktion bei Maximilian Bergengruen, *Betrüglige Schlüsse, natürliche Regeln. Zur Beweiskraft von forensischen und literarischen Indizien in Kleists »Zweikampf«*, in: Nicolas Pethes (Hg.), *Ausnahmestand der Literatur. Neue Lektüren zu Heinrich von Kleist*, Göttingen 2011, 133–165.
- 49 Schmitt, *Der Begriff des Politischen*, 27.

Nicole Grewling

Blutsbrüder?

*Deutsche, Indianer und die Konstruktion einer deutschen Kolonialidentität
in Friedrich Gerstäckers Kurzgeschichten¹*

Im 19. Jahrhundert war das deutsche Interesse an den Vereinigten Staaten von Amerika und damit verwandten Themen groß; man beschäftigte sich mit dem amerikanischen politischen System ebenso wie mit praktischen Ratschlägen zur Auswanderung in die USA. Die engen Verbindungen, die aufgrund der Massenemigration zwischen Deutschland und Nordamerika bestanden, verstärkten dieses Interesse; es beschränkte sich nicht nur auf Sachinformationen, sondern umfasste auch den Bereich des Imaginären und die Faszination für die amerikanischen Ureinwohner, die sogenannten Indianer – ein Interesse, das sich seinerseits aus vielen einzelnen Elementen zusammensetzte.² Im letzten Jahrzehnt wurde in der Forschung verstärkt der Frage nachgegangen, in wie weit diese Faszination in deutschen Kolonialfantasien des 19. Jahrhunderts begründet liegt.³

Die Figur des Indianers ist ein zentraler Kristallisationspunkt dieser Fantasien und ein Topos der Abenteuerliteratur des 19. Jahrhunderts. Sie ist auch ein wesentlicher Bestandteil der Werke von Friedrich Gerstäcker. Gerstäcker schrieb Informationsbroschüren und Sachtexte über die USA und deren ursprüngliche Bevölkerung, besuchte verschiedene Stämme, portraitierte Stammesangehörige und schrieb darüber hinaus zahlreiche Romane und Kurzgeschichten, in denen Indianer eine Rolle spielten. Seine Texte über indianische Figuren beruhen auf persönlichen Beobachtungen und Erfahrungen und charakterisieren sie oft auf detailliertere Weise als seine Zeitgenossen es tun, die die Indianer meist in Stereotypen darstellen.⁴ In seinen Texten bemüht sich Gerstäcker um genaue und individualisierte Beschreibungen und stellt die Indianer oft in positiven Beziehungen mit weißen – besonders deutschen – Figuren dar.⁵ Derartige Bilder resultieren sicherlich aus Gerstäckers kosmopolitischer Weltanschauung, die er sich im Laufe seiner Weltreisen und Begegnungen mit den verschiedensten Völkern aneignete.⁶ Andererseits stellt Gerstäcker die Indianer dennoch häufig so dar, dass sie den Deutschen auf verschiedenartigste Weise unterlegen erscheinen. Daraus ergeben sich ambivalente Darstellungen der indianischen Figuren, die beim Leser die Frage nach einem möglicherweise unvollständigen oder widersprüchlichen Weltbild des

Autors aufwerfen. Ich vertrete jedoch die These, dass diese ambivalenten Bilder lediglich beweisen, dass Gerstäckers fiktive Texte trotz seines Kosmopolitismus präkoloniale deutsche Fantasien enthalten und zeigen, dass er sich dem Rasendiskurs und Hurratriotismus seiner Zeit nicht völlig entziehen konnte.

Im Folgenden gebe ich zunächst einen Überblick über die vielfältigen Faktoren, die deutsche Kolonialfantasien beeinflussen und wie sie besonders im Bezug auf die Figuren der Indianer wirken. Danach illustriere ich an zwei Kurzgeschichten Gerstäckers, wie sich diese Vorstellungen in den Texten konkret manifestieren.

Deutscher Kolonialismus und Kolonialfantasien

Anders als andere europäische Imperialmächte wie Spanien oder England war Deutschland kaum an der Eroberung und Kolonialisierung anderer Kontinente beteiligt. Deutsche Kolonialprojekte waren in der Regel auf individuelle kleinere und meist erfolglose wirtschaftliche Projekte beschränkt – wie z.B. die versuchte Kolonialisierung von Teilen des heutigen Venezuela durch die Welser-Handelsgesellschaft im 16. Jahrhundert – oder auf vorgeblich unpolitische, wissenschaftliche Erforschung unerschlossener Gebiete, wie z.B. Alexander von Humboldts Expedition nach Süd- und Mittelamerika. Das war auch durch Deutschlands besondere politische Situation bedingt, das heißt durch das Fehlen eines einheitlichen deutschen Nationalstaates. Deutschland begann erst nach der Reichsgründung 1871 und mit der Entwicklung eines wachsenden nationalen (Selbst-)Bewusstseins, offen koloniale Ambitionen zu verfolgen. Im Rennen um Kolonien war Deutschland dennoch ein Nachzügler und konnte mit seinen wenigen und strategisch eher bedeutungslosen Besitzungen nicht mit den großen Kolonialgebieten anderer europäischer Mächte konkurrieren. Es erwarb seine wenigen sogenannten ›Schutzgebiete‹ in Afrika, Südostasien und im Pazifik erst ab 1884 und musste mit der Niederlage im Ersten Weltkrieg laut Vertrag von Versailles alle Kolonien aufgeben.

Trotz der relativen historischen Bedeutungslosigkeit der kolonialen Episode gab es bereits lange vor 1884 einen kolonialen Diskurs in Deutschland. Matthew P. Fitzpatrick zeigt beispielsweise, wie dieser sich bereits während der Zeit der Frankfurter Nationalversammlung 1848–1849 in liberalen politischen Diskussionen manifestierte. Laut Fitzpatrick war Expansionismus ein Schlüsselement in Diskursen über Deutschlands nationale Einheit, internationalen politischen und ökonomischen Einfluss und die sogenannte Soziale Frage und wurde von einschlägigen Kolonialtheorien begleitet.⁷ Auch vorgeblich wissenschaftliche Disziplinen wie Anthropologie oder Geographie trugen in der Po-

litik und in der breiten Öffentlichkeit zum Kolonialdiskurs bei, indem sie Argumente für den Aufbau von Kolonien lieferten.⁸ Und bereits vor einer offenen Diskussion deutscher Kolonialinteressen zeigten sich koloniale Themen in subtileren Formen. Wie Susanne Zantop in ihrer maßgeblichen Studie *Colonial Fantasies* nachweist, manifestierten sie sich in Gestalt einer kolonialen Subjektivität, die sich in Kolonialfantasien äußerte, bevor der deutsche Traum von Kolonien verwirklicht wurde – laut Zantop bereits seit dem 16. Jahrhundert. »The desire to venture forth, to conquer and appropriate foreign territories, and to (re)generate the self in the process formed in subtle and indirect ways«⁹. Texte, die Kolonialismus nicht als solchen thematisieren, offenbaren dennoch die kolonialen Sehnsüchte der Deutschen auf unbewusste Weise, z.B. in Darstellungen von anderen Ethnien, fremden Ländern, Geschlechterbeziehungen oder verschiedenen Arten von Machtstrukturen.¹⁰ Diese Kolonialfantasien spiegeln sich wider in literarischen Texten wie »stories of sexual conquest and surrender, love and blissful domestic relations between colonizer and colonized, set in colonial territory, stories that made the strange familiar, and the familiar ›familial.«¹¹ Indem sich Deutsche in fiktive Begegnungen mit Indianern hineinschreiben, konstruieren sie eine positive Beziehung zwischen sich und anderen Ethnien und schreiben sich so in den kolonialen Diskurs ein. Laut Zantop sind diese Kolonialfantasien über Andere und über deutsche Beziehungen zu ihnen Teil des politischen Unbewussten einer Nation.¹² Ich vertrete die Meinung, dass nicht nur die engen häuslichen und sexuellen Beziehungen, die Zantop analysiert, deutsche Kolonialideen erkennen lassen, sondern bereits die zwanglosesten Beziehungen – von zufälligen Begegnungen bis hin zu engen Freundschaften – zwischen verschiedenen Ethnien in literarischen Texten. Das trifft besonders auf Geschichten zu, die in den USA spielen – einem Land, das im 19. Jahrhundert nicht mehr für europäische Kolonialisierungsversuche zur Verfügung stand und das daher einen geschützten Raum für Deutsche bot, in dem sie ihren Kolonialfantasien nachhängen konnten, ohne dass sie kolonialer Aggression beschuldigt werden konnten.

Das deutsche Selbstbild

Diese Fantasien förderten nicht nur den Drang, selbst Kolonien zu haben, sondern trugen auch dazu bei, ein positives deutsches Selbstbild zu entwickeln, das im 19. Jahrhundert aufgrund der äußeren Gegebenheiten dringend nötig war. Die deutschen Länder waren auf internationaler Ebene in Konflikte und Kriege verwickelt und bemühten sich intern um nationale Vereinigung und Modernisierung sowie die Überwindung hinderlicher sozialer, ökonomischer

und anderer Strukturen. Deshalb war Deutschland als Nationalstaat und als Imperialmacht ein Nachzügler im Vergleich zu anderen europäischen Ländern. Das resultierte in Minderwertigkeitsgefühlen, die dennoch in einem gewissen Maß durch Selbstbewusstsein kompensiert wurden – ein Selbstbewusstsein, das sich aus eben diesem Gefühl der Andersartigkeit konstruierte: Deutsche sahen sich selbst als weniger verweichlicht durch moderner Zivilisation als andere europäische Nationen, besonders z.B. die Franzosen. Diese Selbstwahrnehmung bereitete den Weg für ein Identifikationsgefühl mit Naturvölkern, wie z.B. Völkern, die von anderen europäischen Mächten kolonialisiert worden waren. Gleichzeitig verschaffte der mangelnde politische Einfluss innerhalb Europas den Deutschen scheinbar eine weitere Gemeinsamkeit mit kolonialisierten Völkern.

Deutschlands Mangel an kolonialer Erfahrung trug auch auf andere Weise zur Bildung von Kolonialfantasien bei. Während andere europäische Länder aktiv am Kolonialismus beteiligt waren und sich auch mit dessen Problemen auseinandersetzen mussten, waren die Deutschen passive Beobachter, die die Entscheidungen und Handlungen der anderen aus der Distanz beurteilen konnten. Die Naivität, die aus dieser fehlenden Erfahrung mit Kolonialadministration resultierte, führte dazu, dass die Deutschen zu kolonialen Besessenen wurden und sich selbst als bessere Kolonisatoren sahen.¹³ Auch wegen ihrer imaginierten Gemeinsamkeiten mit kolonisierten Völkern sahen sich die Deutschen als menschenfreundliche und verständnisvollere Führer und waren der Meinung, sie könnten bessere Kolonialherren als andere sein, wenn sie nur erst eine Gelegenheit dazu bekämen. Derartige Gedankenspiele zur Überlegenheit in kolonialen Angelegenheiten – während Deutschland sich gleichzeitig bemühte, dem britischen Imperium in Ausmaß und Wichtigkeit nachzueifern – trugen weiter zur Konstruktion eines deutschen Idealbildes und damit Selbstbewusstseins bei. Die wachsende Bedeutung dieses Diskurses trug schließlich auch dazu bei, dass Deutschland zu einer Kolonialmacht wurde.

Deutsche Kolonialfantasien wurden im Laufe des 19. Jahrhunderts von folgenden Tendenzen geprägt: Die Faszination des Konzepts vom »edlen Wilden« lässt sich im gesamteuropäischen Kontext bis zu Ideen von Tacitus, Christoph Columbus oder Jean-Jacques Rousseau zurückverfolgen. Die imaginierte geistige Verwandtschaft mit kolonisierten und sogenannten »wilden Völkern« zeigte sich besonders am Interesse an Indianern. Obwohl diese Faszination bereits vor dem 19. Jahrhundert existiert hatte, verstärkte sie sich noch infolge der ersten deutschen Übersetzungen von James Fenimore Coopers *Lederstrumpf*. Indianische Figuren in deutschen Texten des 19. Jahrhunderts sind häufig

positive Gestalten, die als ehrlich, direkt und als treue Freunde porträtiert werden. Gleichzeitig werden sie als eine vom Aussterben bedrohte Rasse gezeigt. Weiße Amerikaner wurden als verständnislos für das Schicksal dieser sterbenden Rasse dargestellt und für diese Situation verantwortlich gemacht. Im Gegensatz dazu wurden Deutsche in literarischen Texten als moralisch überlegen und verständnisvoll skizziert. Diese Darstellung schrieb den Deutschen also koloniale Talente und eine typisch deutsche, menschenfreundliche Führungsbefähigung zu, die sie sowohl von weißen Amerikanern als auch von anderen Kolonialmächten unterschied. Diese imaginierten Eigenschaften sowie die politisch einflusslose Situation, in der sich Deutsche wie Indianer befanden, verstärkten das Zusammengehörigkeitsgefühl auf deutscher Seite. Im Laufe des 19. Jahrhunderts manifestierte sich diese Affinität in den verschiedensten fiktiven Beziehungen, die jedoch je nach Autor sowie nach individuell unterschiedlichen politischen, historischen und anderen Gegebenheiten jeweils eigene Ausprägungen fanden.¹⁴

Friedrich Gerstäckers Kosmopolitismus

Friedrich Gerstäckers Werke sind mit ihren allgemein positiven Darstellungen von Indianern und von freundlichen und beiderseits vorteilhaften Beziehungen zwischen Deutschen und Indianern repräsentativ für diese Art von Literatur. Gerstäcker, der in den 1840er Jahren zu schreiben begann und 1872 starb, war somit im wahrsten Sinne des Wortes ein präkolonialer Autor. Seine zahlreichen Reisen belegen sein Interesse an fremden Ländern und Völkern. Gerstäckers Geschichten über Nordamerika thematisieren den Kolonialismus in der Regel nicht. Da er auch keine offen kolonialen oder rassistischen Ideen vertritt, verschmelzen in seinen Werken Diskurse von kultureller Assimilierung mit kolonialen Diskursen. Somit muss man beide Aspekte gemeinsam untersuchen, um deren Implikationen zu verstehen. Gerstäckers amerikanische Erzählungen spielen in einem Land, das seine Vergangenheit als Kolonie hinter sich gelassen hat, aber sie thematisieren dennoch die Beziehungen zwischen Europäern und ihren Gegenübern – anderen Nationalitäten, Ethnien, Völkern, die oft als unzivilisiert und minderwertig angesehen wurden, wie z.B. Schwarze oder amerikanische Ureinwohner. Die Wechselbeziehungen zwischen all diesen Gruppen sind ein wesentlicher Bestandteil von Gerstäckers Texten, wie Irene S. Di Maio erklärt: »Friedrich Gerstäcker had the opportunity to observe firsthand those points where the Native American, the European-American, and the African American cohabited and collided, where all parties participated in material and cultural exchanges, notwithstanding clear hierarchies and

systems of domination, which are described by Gerstäcker in *In Amerika* [...] as »ein Wirrsal von verschiedenen Leidenschaften und Interessen von schwarzer, rother und weißer Haut.«¹⁵ Eine Untersuchung der Wechselbeziehungen zwischen diesen Ethnien in literarischen Texten kann Aufschluss über deutsche Kolonialfantasien geben, da diese Texte kulturelle Kontaktzonen porträtieren, in denen die »Interessen von schwarzer, rother und weißer Haut« verhandelt werden.¹⁶

Zunächst soll als Hintergrund zur Untersuchung seiner Kurzgeschichten aber ein kurzer Blick auf Gerstäckers nichtfiktionale Aussagen über den Kolonialismus geworfen werden. In seinen Werken über Amerika steht die besondere Situation der deutschen Auswanderer im Zentrum der Aufmerksamkeit. Insgesamt war Gerstäcker mehr an deren praktischen Bedürfnissen und Erfahrungen als an den politischen Zusammenhängen der Auswanderung an sich interessiert. Als Gerstäcker 1849 seine Weltreise plante, bewarb er sich beim Reichsministerium in Frankfurt um Reisekostenzuschüsse und bot dafür seine Dienste für koloniale Zwecke an: »für Deutschland will ich Kolonien suchen und eine recht herzfreudige Hoffnung hab' ich auf ein günstiges Resultat.«¹⁷ Er beschrieb sein Interesse an deutschen Siedlungen weltweit und bot an, über deren Situation zu berichten. Die Sprache, die Gerstäcker hier benutzte, stützt sich auf rhetorische Elemente, die auch im deutschen Kolonialdiskurs verwendet wurden, z.B. die These, Deutschland müsse eine gesamtdeutsche Flotte aufbauen, um Deutsche im Ausland zu schützen. Günter Moltmann hat sicher Recht, wenn er diese überraschend imperialistischen Aussagen – die Parlamentsmitglieder sogar als zu aggressiv zurückwiesen – als Gerstäckers Versuch liest, Argumente für die Gewährung des Reisekostenzuschusses zu liefern, und nicht als seine wahre Überzeugung und Unterstützung von aktiver kolonialer Expansion. Außer in diesem Antrag befürwortete Gerstäcker nirgends die Gründung von deutschen Kolonien – ganz im Gegenteil, in einem Brief an Johann Carl Heinrich Wuttke von 1849 lehnt er deutsche Kolonien in Nordamerika und Australien ganz explizit ab.¹⁸

Obwohl also Gerstäcker in seinen fiktionalen Texten keine direkten politischen und kolonialen Aussagen im engeren Sinne macht, ist er sich der Bedeutung von interkulturellen und interethnischen Beziehungen im kolonialen Kontext weitaus mehr bewusst als viele seiner Zeitgenossen. Er schreibt über die Interaktionen verschiedener ethnischer Gruppen in Kontaktzonen und demonstriert in seinen Texten ein Bewusstsein für die Notwendigkeit, gegenseitige Vorurteile zu thematisieren und zu revidieren. Dennoch schreibt er immer aus der Perspektive eines Deutschen; der Einfluss, den die Vorstellungen und Tendenzen seiner Zeit auf ihn ausüben, ist unbestritten. Nichtsdestotrotz be-

müht er sich, einen kritischen Blick auf diese zu werfen, zumindest wenn er die Aspekte explizit anspricht, so wie in *Zur Naturgeschichte des Menschen. Eine höchst flüchtige ethnographische Betrachtung*. In diesem ironischen Beitrag zu Ethnologie und Rassenlehre verspottet Gerstäcker die Wissenschaft, indem er wissenschaftliche Konventionen (wie z.B. einen wissenschaftlichen Schreibstil) benutzt, um seine eigenen Argumente vorzubringen. Er untersucht hier den Fortschritt des Menschen, etwa am Beispiel der Entwicklung verschiedener Menschenrassen. Indem er zeitgenössische europäische wissenschaftliche Erkenntnisse mit widersprechender afrikanischer Überlieferung zum Ursprung von Rassen und Hautfarben kontrastiert, setzt Gerstäcker beide Perspektiven in eine Beziehung, nur um dann die Bedeutung der zugrundeliegenden Frage herunterzuspielen: »Aber ich glaube, wir können uns darüber hinwegsetzen. Die Farbe gehört doch nur zur äußern Hülle des Menschen und steht mit seinem innern Werth in keiner Verbindung. Nur stolz dürfen wir nicht auf die Farbe werden, denn selbst ein sehr weißer und schöner Teint beweist eigentlich wenig mehr, als daß Träger und Trägerin desselben – vollkommen Zeit hatten darauf Acht zu geben.«¹⁹ Obwohl der Autor/Erzähler sich hier vorurteilsfrei und keineswegs rassistisch präsentiert, lässt sich doch ein gewisses Maß von Vorurteil erkennen, beispielsweise in der Aussage, dass ein weißer Teint schön sei.

Höhlenjagd in den westlichen Gebirgen

Typische Beispiele von Kolonialfantasien finden sich in Gerstäckers fiktionalen Texten, in denen freundliche deutsch-indianische Beziehungen skizziert werden, die dennoch von Deutschen dominiert werden. Ein Paradebeispiel für eine derartige Konstellation ist Gerstäckers Kurzgeschichte *Höhlenjagd in den westlichen Gebirgen*, die 1844 erstmals veröffentlicht wurde und auch illustriert, wie andere Nationalitäten in (vor-)kolonialen deutschen Wunschkonstruktionen repräsentiert sind.²⁰ Nach mehreren Tagen Hungerns sind ein Engländer, ein Deutscher und ein Indianer unterwegs auf Bärenjagd. Der Bär verschwindet in eine enge Höhle und während der Engländer Redham für sich entscheidet, dass es zu gefährlich und der Mühe nicht wert sei, den Bären weiter zu verfolgen, beschließen der Indianer und der Deutsche, sich in die Höhle zu wagen. Deutscher Mut und deutsche Ausdauer, gepaart mit indianischem Instinkt und Wissen über die Natur trotzen jeder Gefahr und die Männer töten am Ende den Bären, bringen ihn trotz Schwierigkeiten aus der Höhle heraus und versorgen so eine gerade angekommene Jagdgesellschaft mit Fleisch. In der letzten Szene des Textes bekräftigt der Indianer Tessakeh das enge Band, das die beiden Männer verbindet.

Wie so oft in Gerstäckers fiktionalen Texten basiert die hier erzählte Geschichte auf persönlichen Erlebnissen: Der Autor beschreibt in seinem Reise-tagebuch *Streif- und Jagdzüge durch die Vereinigten Staaten Nordamerikas*²¹ eine ähnliche Bärenjagd in einer engen Höhle in Arkansas. Interessanterweise kommen in der biographischen Erzählung keine anderen ethnischen Gruppen vor; stattdessen dringen der Erzähler Gerstäcker und seine Freunde, Vater und Sohn Conwell, zusammen in die Höhle ein. Demnach war die veränderte ethnische Zusammensetzung der Jagdgesellschaft in *Höhlenjagd in den westlichen Gebirgen* eine bewusste Wahl, über deren Gründe man nur spekulieren kann. Man kann annehmen, dass die Bärenjagd in der Kurzgeschichte bewusst eine ethnienübergreifende Zusammenarbeit darstellen soll; aus diesem Grund bietet sich eine Lesart aus der Perspektive von Kolonialfantasien als sinnvoll an.

Die Geschichte thematisiert einerseits die weitverbreiteten positiven deutschen Kolonialfantasien. Insbesondere betont sie das Einvernehmen zwischen dem Deutschen Werner und dem Indianer Tessakeh. Die beiden verstehen sich ohne Worte und haben ein gemeinsames Ziel, das als gleichbedeutend mit dem kolonialen Projekt angesehen werden kann, so wie es oft von Kolonialmächten beschrieben wurde: die beste Versorgung (mit Waren bzw. hier Lebensmitteln) für alle am Unternehmen Beteiligten sicherzustellen und dabei jegliche Gefahr zu ignorieren (H, 77–88). Der deutsche Kolonialdiskurs des 19. Jahrhunderts porträtiert die Deutschen oft als engagiertere Kolonisatoren als etablierte Kolonialmächte, z.B. Frankreich oder die brutalen belgischen Kolonisatoren im späten 19. Jahrhundert. In den Augen vieler Deutscher haben diese anderen Mächte sich an ihren Kolonialbesitz gewöhnt und deshalb das Interesse an ihren kolonialen Subjekten und an relevanten kolonialen Themen verloren. Sie sind zu schlechten, gleichgültigen Kolonisatoren ohne jeden Enthusiasmus geworden. Der untätige Engländer Redham, der vor den Herausforderungen der Jagd zurückscheut, wäre durchaus mit einer kleineren Jagdbeute zufrieden: »Wahrhaftig, rief Redham, [...] das ist ein ziemlich sicherer Beweis, daß [...] der Bär] darin steckt; aber verdammt will ich sein, wenn ich selbst folge, denn mein Leben ist mir doch lieber, als ein Stück fettes Fleisch, und ich begreife überhaupt nicht, wie wir ihn herausbekommen wollten, wenn wir ihn wirklich schössen.« (H, 71) Ein möglicher Jagderfolg interessiert ihn nicht und er repräsentiert auf diese Weise das britische Weltreich, das nach einer langen Kolonialgeschichte den anfänglichen Enthusiasmus verloren hat. Sowohl der Deutsche als auch der Indianer freuen sich dagegen auf die Herausforderung; Schwierigkeiten und Probleme lassen sie nur noch enger zusammenarbeiten, um ihr gemeinsames Ziel zu erreichen. Obwohl Werner die Rolle des Anführers übernimmt, weiß er dennoch, wann er sich auf die Führung des Indianers

verlassen muss. Auf diese Weise verkörpert Werner den uneigennütigen und klugen Kolonisator.

Die Aussichten für die Bärenjagd verschlechtern sich mit jeder weiteren Entwicklung, aber die Männer lassen sich nicht erschüttern und riskieren gemeinsam ihr Leben. Die Geschichte bestätigt auch, dass ein guter Führer Schwächen zeigen darf: auf der Jagd rettet Tessakeh Werner zweimal das Leben – einmal, indem er eine Klapperschlange tötet und ein weiteres Mal, als er ihn vor dem angreifenden Bären schützt (*H*, 88; 91f.). Diese Erfahrung vertieft Werners Einsicht in die Wichtigkeit ihrer Verbindung. Diese Allegorie fügt sich bestens in das politische Selbstbild der unterschätzten Deutschen in dieser Zeit: Das imaginierte Band zwischen den beiden Außenseitern verhilft diesen zu einem positiven nationalen Selbstbild. Während die Verbindung auf den ersten Blick ein Bündnis von Gleichgestellten scheint, bestätigt sie allerdings, genau betrachtet, Unterschiede auf subtile Weise – die Überlegenheit eines zivilisierten europäischen Landes über »wilde« Stämme, die die hochentwickelte deutsche Kultur längst überflügelt hat. Diese Perspektive legitimiert die Führungsrolle der Deutschen. Obwohl sie ihre primitiven Verwandten verstehen, scheinen die Deutschen dennoch dazu berufen, die dominierende Rolle zu spielen – sei es bei der Kolonialisierung oder bei der Aufgabe, eine Gruppe hungriger Hinterwäldler mit Fleisch zu versorgen. Diese Rollenverteilung wird im Lauf der Erzählung von beiden Hauptfiguren weiter bestätigt: Obwohl Tessakeh die Haupttätigkeiten verrichtet und Vorschläge zum weiteren Vorgehen macht, bleibt er im Hintergrund und überlässt dem Deutschen die Entscheidung, ob und wie die Jagd weiter geführt werden soll. Er ordnet sich Werners Urteil in jedem Punkt unter, obwohl er auf der Jagd und im Umgang mit der Natur eindeutig erfahrener ist. Werner hingegen wächst immer weiter in seine Führungsrolle hinein und dringt schließlich sogar allein weiter in die Höhle vor, als er irrtümlich annimmt, Tessakeh sei umgekehrt; damit beweist er, dass er Tessakehs Hilfe nicht (mehr) unbedingt nötig hat (*H*, 85). Wie um diese Machtverhältnisse zu bestätigen, sichert Tessakeh am Ende dem überlegenen, wenn auch manchmal unerfahrenen Deutschen seine weitere Unterstützung zu: »Mein weißer Bruder spricht gut, antwortete der also Angeredete, indem er seine Hand wieder aus der des Deutschen nahm [...] es ist aber nicht die erste Fährte, der wir zusammen gefolgt sind, und soll nicht die letzte sein. Wo Tessakeh am Abend sein Lager aufschlägt, wird das Rindendach immer zwei Männer vor dem Regen schützen. Tessakeh und sein weißer Bruder sind eins!« (*H*, 106) – eine Aussage, die Werner allerdings nicht bestätigt. Auf den ersten Blick stellt die Geschichte den Bund von gleichgestellten, abenteuerlustigen und starken Männern als dauerhaft und erfolgreich dar; auf den zweiten Blick

sieht man allerdings, dass dem rassistische Unterstellungen zugrunde liegen, die die freiwillige Unterordnung des Indianers unter seinen deutschen Freund erklären.

Auch weitere Elemente der Geschichte untergraben das scheinbar positive Bild des deutschen Kolonialprojekts und des guten Kolonisators. Wenn man die Bärenjagd als Allegorie für das Kolonialprojekt liest, fällt auf, dass sie von Anfang an als gefährlich und fast schon aussichtslos dargestellt wird (H, 76f.). Die Gefahr nimmt zu und wird im Lauf der Erzählung auch zunehmend betont.²² Die Beharrlichkeit der Männer trotz derart ungünstiger Bedingungen kann also ebenso eher als Starrsinn denn als Mut im positiven Sinne interpretiert werden. Ihr kurzsichtiges Verhalten wirft einen Schatten auf ihr Vorhaben. Die Jäger erkennen erst am Ende der Geschichte, dass das Ergebnis das Risiko nicht wert war – »Izluviel Mühe und zu wenig Fleisch« (H, 109), wie auch das historische deutsche Kolonialprojekt sarkastisch beschrieben werden könnte – aber dem Leser der Geschichte ist das von Anfang an bewusst.

Als Deutschland 1884 schließlich Kolonien erwarb, konnte es nicht auf frühere Erfahrungen in der Verwaltung zurückgreifen und machte später schwerwiegende Fehler in der kolonialen Verwaltung, die im Massaker der Herero und Nama in Südwestafrika 1904–1908 gipfelten.²³ Aus Überzeugung, bessere Kolonisatoren als andere europäische Nationen zu sein, verfolgte Deutschland beharrlich seine Kolonialpolitik, ohne sich den Erfordernissen der Situation anzupassen. Das imaginierte Einvernehmen zwischen Deutschen und kolonialisierter Bevölkerung wandelte sich zu einer Bevormundungspolitik oder hatte genaugenommen in der kolonialen Realität nie existiert. Die fehlende Einsicht und Flexibilität bei der Einschätzung und Lösung von Problemen, die letztendlich auch zum Zusammenbruch des deutschen Kolonialreichs beitrugen,²⁴ sind bereits in Werners Verfolgungsjagd des Bären allen Widrigkeiten zum Trotz angedeutet. Ohne Gerstäcker Jahrzehnte vor diesem Zusammenbruch prophetische Eigenschaften zuschreiben zu wollen, lassen sich Parallelen zwischen Werners Bärenjagd und Deutschlands Kolonialgeschichte erkennen. Auch wenn es kein exaktes Spiegelbild der Realität seiner Zeit ist, reflektiert *Höhlenjagd in den westlichen Gebirgen* paternalistische koloniale Haltungen und zeigt so einige Gründe für koloniale Misserfolge. Die Kurzgeschichte deutet somit an, wie der deutsche Kolonialtraum einer Bruderschaft von Außenseitern an versteckten rassistischen und patriarchalischen Vorstellungen von Überlegenheit und an einer Fehleinschätzung der Situation, die zu gefährlicher Hartnäckigkeit und manchmal sogar zu Entscheidungen mit tödlichen Konsequenzen führt, scheitern muss.²⁵

Der gemalte Indianer

Eine weitere deutsch-indianische Beziehung, in der Indianer noch deutlicher als unterlegen dargestellt werden, findet sich in Gerstäckers späterer Geschichte *Der gemalte Indianer*;²⁶ hier wird indianische Rückständigkeit in den Vordergrund gerückt, um deutsche Überlegenheit zu betonen. Der Text beginnt mit einer allgemeinen Beschreibung der Situation indianischer Stämme, die von weißen Siedlern aus ihren Stammesgebieten vertrieben worden waren. Der Erzähler sympathisiert eindeutig mit den Indianern, obwohl er sie im weiteren Verlauf in mehrere Gruppen unterteilt: diejenigen, die unfähig sind, sich den Veränderungen ihrer neuen Lebensbedingungen anzupassen, darauf beharren, ihren traditionellen Lebensstil beizubehalten, und laut Erzähler »somit langsam wohl, aber doch sicher, ihrer Ausrottung entgegen [gehen];« (G, 56) diejenigen, die den Lebensstil der Weißen übernehmen und deshalb seine Zustimmung finden (G, 55); und schließlich die sogenannten halbzivilisierten Stämme, die sich teilweise den Sitten der Weißen anpassen, obwohl sie, wie der Erzähler kritisiert, oft deren schlimmste Gebräuche nachahmen – z.B. Alkoholismus oder »liederliches Leben« (G, 56) – während sie die schädlichsten eigenen Sitten weiter beibehalten. Sie leben beispielsweise im Augenblick statt voranzuplanen oder ernähren sich von der Jagd statt vom Ackerbau. Da der Erzähler die Osagen zur letzterwähnten Gruppe zählt, legen die hier beschriebenen Eigenarten und Laster der Indianer auf subtile Weise eine Grundlage für eine negative Interpretation der Figuren, die er in der weiteren Erzählung einführt, auch wenn die allgemeine Einleitung keinen expliziten Bezug zur folgenden Geschichte zu haben scheint.

Die Geschichte erzählt das Abenteuer eines deutschen Malers, der einen Osage-Stamm besucht, um die Stammesmitglieder zu malen. Die Figur des allein reisenden jungen Malers, der kaum Englisch spricht, aber ein lebhaftes Interesse am Dorfleben zeigt, trägt vermutlich autobiographische Züge. Das Verhalten des Malers sowie der Akt des Malens an sich reflektieren hier in vielerlei Hinsicht das von kolonialen Fantasien bestimmte (deutsche) Schreiben: Der Maler möchte einen Indianerstamm porträtieren, der laut Erzähler vom Aussterben bedroht ist, und damit so (für die Nachwelt) fixieren, wie er ihn wahrnimmt. Bevor er die Mitglieder des Osage-Stammes auf das Papier bannt, freundet er sich zwar mit ihnen an und ist um detaillierte und persönliche Darstellung bemüht; dennoch entstehen hier keineswegs authentische Zeichnungen, da er die Indianer so malt, wie er sie wahrnehmen möchte, in gestellten Posen, traditioneller Kleidung oder idealerweise ohne Produkte der weißen Zivilisation. Des Weiteren haben die Indianer selbst keinen Einfluss

darauf, wie sie dargestellt werden; sie können nur die fertigen Zeichnungen bestaunen und sind selbst zum Schweigen verurteilt. Einzig Häuptling Olatuoh versucht, sich dem zu widersetzen, indem er zunächst zögert, sich porträtieren zu lassen und dann zumindest die Darstellung durch Anlegen seiner prachtvollsten Häuptlingskleidung steuert. Wie die weitere Geschichte zeigt, behält dennoch der Maler – wie der deutsche Schriftsteller – das letzte Wort bei der Darstellung. Dabei ist es auch bezeichnend, dass er abreist, sobald er alle erhofften Bilder gemalt hat und bevor die Gemalten sie zurückfordern könnten; er möchte die Bilder in ihrem von ihm bestimmten Zustand an sein deutsches Publikum weitergeben und nicht von den Indianern – wörtlich sowie metaphorisch – verunreinigt (H, 72f.). Indirekt werden in dieser Geschichte also im Schreiben über den Maler, der die Indianer malt, das Schreiben über die Indianer und die Methoden deutscher Kolonialfantasien reflektiert.

Auf den ersten Blick beschreibt *Der gemalte Indianer* eine freundliche und gute Beziehung zwischen Deutschen und Indianern, doch eine nähere Betrachtung enthüllt die rassistische Vorstellung eines tumben und ungebildeten Indianers, der sogar von einem harmlosen Deutschen übertölpelt werden kann. Der Maler – hier als hilfloser Außenseiter der amerikanischen und besonders der indianischen Kultur dargestellt – spricht weder richtig Englisch noch weiß er, wie man ein Gewehr benutzt. Er wäre nicht in der Lage, allein in der Wildnis zu überleben, kann sich jedoch aufgrund seiner freundlichen Art die Indianer zu Freunden und damit Helfern machen. Während die frühere Geschichte *Höhlenjagd in den westlichen Gebirgen* in einer ähnlichen Situation zu dem Schluss kommt, dass der Indianer und der Deutsche zusammenarbeiten müssen, um zu überleben, zeichnet diese Erzählung ein anderes Bild. Trotz seiner Unwissenheit kann der Deutsche hier seinen Machtanspruch über die Indianer geltend machen. Häuptling Olatuoh wird als abergläubisch und fast kindisch in seinem Häuptlingsstolz dargestellt. Ingeheim hat er Angst vor der Zauberkraft des weißen Mannes: er glaubt, dass die Malkünste des Deutschen diesem Macht über seine Seele verleihen. Er will jedoch sein Gesicht nicht verlieren; aus übertriebenem Stolz bezwingt er seine Angst vor dem Verlust seiner Seele und willigt ein, Modell für ein Gemälde zu stehen. Die verblüffende und für ihn unerklärliche Ähnlichkeit des Porträts macht Olatuoh Angst. Nachdem der Maler abreist, denkt der Osage weiter an das Bild und macht die Zauberkraft des weißen Mannes für sein Pech bei der Jagd verantwortlich. Er ist beunruhigt und versucht, das, was er erlebt, mit den Ideen und Gebräuchen seiner eigenen Welt zu erklären. Seiner Meinung nach hat die Malerei des Deutschen offensichtlich keine Macht über indianische Dinge, aber er glaubt, dass die Malkünste des Deutschen diesem Kontrolle über Dinge, die von Weißen ge-

macht wurden, verleihen, wie z.B. über das Gewehr Olatuohs. Daher verfolgt der Häuptling den Maler. Er verlangt nicht, dass das ganze Bild zerstört wird – das würde seine peinliche Angst verraten – aber er besteht darauf, dass das Gewehr aus dem Bild entfernt wird, so dass er seine Schießfertigkeiten wiedererlangt (H, 86). Der Maler, der das beeindruckende Bild nicht verloren geben möchte, überzeugt Olatuoh, dass mit dem Herausschneiden des Gewehres aus dem Bild auch die Hand des Indianers, die die Waffe hält, entfernt würde. Aus Angst, die böse Zauberkraft des Malers könne die Handhabung seiner Gliedmaßen beeinträchtigen, erklärt sich der Häuptling damit einverstanden, dass die Waffe auf dem Bild stattdessen übermalt wird: »Ja,« sagte er, »nur das Gewehr. Olatuoh ist ein Mann und fürchtet nicht, was ein Zauberer gegen ihn unternehmen kann.« (H, 88) Letztendlich kann der Deutsche, der sich in der Prärie verlaufen hatte und am Verhungern war, als Olatuoh ihn fand, die Furcht des Indianers gegen ihn verwenden, um eine Wegbeschreibung und Lebensmittel von ihm zu erhalten. Der Erzähler macht deutlich, dass Olatuoh alle Vorteile auf seiner Seite hat, um die Situation zu kontrollieren, aber die Umsicht und Reaktionsfähigkeit des Deutschen verleihen diesem einen Vorteil gegenüber dem abergläubischen Indianer. Olatuohs Denkweise wird ausführlich und nicht ohne Anteilnahme erläutert; dabei wird er auch als freundliche und sympathische Figur dargestellt, aufgrund seiner fehlenden Zivilisation und Aufklärung aber dennoch lächerlich gemacht. Wie diese Geschichte illustrieren soll, können derartig irrational handelnde ethnische Gruppen nicht auf einer Stufe mit Europäern stehen. Andererseits wird der Deutsche durch solche Gegebenheiten geradezu in die Führungsrolle gedrängt. In diesem Fall verschaffen seine Rationalität sowie die schnelle Einsicht und die Fähigkeit, sich die Denkweise des Indianers zunutze zu machen, ihm einen Vorteil. Daher ist sogar dieser bescheidene deutsche Maler trotz seiner sonstigen Schwächen überlegen. Der Indianer ist in dieser Geschichte auf wohlwollende, aber dennoch herablassende Weise dargestellt – er ist naiv, abergläubisch, stolz und besitzt nicht die Bildung, die ihn davor bewahren würde, sich in den Augen des deutschen Lesers lächerlich zu machen, für den Gemälde Alltagsgegenstände sind. Gerstäckers Maler, der den Indianer zum Erreichen seiner eigenen Ziele benutzt, ist nicht die Idealgestalt des guten deutschen Kolonisators, die sich anderswo findet. Stattdessen stellt er einen Bruch innerhalb dieses positiven Bildes dar und deutet die spätere koloniale Realität bereits an, die zunehmend von einem Willen zur Macht bestimmt wird, statt von einem Willen zur humanen Erziehungsarbeit von Naturvölkern.

Wie diese beiden Geschichten illustrieren, sind viele von Gerstäckers indischen Figuren bereitwillige und vorbestimmte Helfer oder untergeordnete

Subalterne in Beziehungen mit Deutschen.²⁷ Dennoch sind die Schilderungen seiner indianischen Figuren detaillierter und verständnisvoller als die von vielen seiner Zeitgenossen, die oberflächliche und meist negativ stereotypisierte indianische Figuren zeichnen. Gerstäckers differenziertere Porträts ermöglichen aber auch eine Problematisierung seiner Darstellungen und werfen Fragen nach Stereotypen und Rassismus auf, denen auch er nicht entkommen kann. Robert F. Berkhofer Jr. erklärt das Dilemma des Autors folgendermaßen: »If the Indian was to be taken seriously, his motives and his culture would have to be presented as alternative values and lifestyles to white civilization, thereby introduction of Indian culture would imply the questioning of white values if not the criticism of white actions in history, and the popular artist would risk the possibility of alienating his audience.«²⁸ Trotz seiner positiven Einstellung ist auch Gerstäcker nicht in der Lage, dieses Problem in seinen Texten zu lösen. Daher bestätigen sie zu einem gewissen Maß bestimmte ethnische Vorurteile und Stereotypen und stellen so deutsche rassistische Ansichten bloß. Diese Ansichten spiegeln sich in kolonialen Herrschaftsfantasien oder mehrdeutigen Aussagen wider – Gerstäcker zeichnet nicht nur Bilder von kolonialer Glückseligkeit.

Die Spannung in kolonialen Wunschvorstellungen, die einerseits auf Rassismus und andererseits auf Ideen von der Gleichheit der Rassen und interethnischem Verständnis basieren, enthüllen einen Kampf, der im deutschen Unbewussten stattfindet und der sich auch in literarischen Texten wie denen Gerstäckers widerspiegelt. Der Kosmopolit Friedrich Gerstäcker scheint Anderen gegenüber toleranter als viele seiner Zeitgenossen, doch der koloniale und damit auch rassistische Diskurs ist so übermächtig, dass sogar er, trotz seiner insgesamt aufgeschlossenen Perspektive anderen Ländern und Völkern gegenüber, sich ihm nicht gänzlich entziehen kann. Seine Werke sind voll von kolonialer Mimikry und deren Ambiguitäten – Erzählungen wie *Höhlenjagd in den westlichen Gebirgen* und *Der gemalte Indianer* illustrieren diese Ambiguität.

Anmerkungen

- 1 Dieser Artikel beruht auf einem Vortrag, der auf dem Symposium *The Legacy of Friedrich Gerstäcker. Arkansas and the Wild West* im Oktober 2012 in Fayetteville (Arkansas, USA) gehalten wurde und erschien in einer englischen und geänderten Version als *Blood Brothers? Germans and Indians in Friedrich Gerstäcker's Fiction* in: *The Arkansas Historical Quarterly* 73(2014)1, 90–101.
- 2 In der englischsprachigen Forschungsliteratur hat sich eine Unterscheidung zwischen den Begriffen *Native Americans* (die Ureinwohner [Nord-]Amerikas) und *Indians* (fiktionale Figuren, d.h. ihre Darstellung in [europäischen] Texten – also idealisiertel Fantasiekonstrukte) etabliert, die im Deutschen nicht so eingeführt

und außerdem schwer zu übersetzen ist. Im Folgenden bemühe ich mich dennoch um eine Differenzierung und verwende den Begriff Indianer für Fantasiekonstrukte, wohingegen eine einheitliche angemessene Bezeichnung für die real existierende Personengruppe dennoch problematisch ist.

- 3 Besonders Susanne Zantop, *Colonial Fantasies. Conquest, Family, and Nation in Precolonial Germany, 1770-1870*, Durham-London 1997; auch Sara Friedrichsmeyer, Sara Lennox, Susanne Zantop (Hg.), *The Imperialist Imagination. German Colonialism and Its Legacy*, Ann Arbor 1998.
- 4 Während Gerstäckers Prosaliteratur besonders früher manchmal wegen ihrer Nüchternheit und fehlenden Erfindungsgabe kritisiert wurde, wird sie von einigen Wissenschaftlern genau wegen der in jeder Beziehung detaillierten und realistischen Beschreibungen hervorgehoben (vgl. Jeffrey L. Sammons, *Nach Amerika. Plädoyer dafür, Friedrich Gerstäcker als Amerikaschriftsteller ernster zu nehmen*, in: Alexander Ritter (Hg.), *Amerika im europäischen Roman um 1850. Varianten transatlantischer Erfahrung*, Wien 2011, 193-206).
- 5 Z.B. Gerstäcker, *Die Regulatoren von Arkansas. Aus dem Waldleben Amerika's Isicl*, 3 Bde., Leipzig 1846.
- 6 Gerstäcker war ein rastloser Globetrotter, der einen Großteil seines Lebens auf Reisen verbrachte. Seine erste Reise in die USA dauerte von 1837 bis 1843; von 1849 bis 1852 führten seine Reisen ihn nach Südamerika, Kalifornien, in die Südsee und nach Australien. Er kehrte 1860-1861 nach Südamerika zurück und begleitete Herzog Ernst II. von Coburg-Gotha 1862 nach Ägypten. Seine letzte Reise nach Übersee, die ihn in die USA, nach Mexiko, auf die Westindischen Inseln und nach Venezuela führte, fand 1867 statt. Obwohl Gerstäcker sich ursprünglich danach in Braunschweig niederlassen wollte, reiste er dann 1870-1871 als Kriegsberichterstatter in den Deutsch-Französischen Krieg. Als er 1872 plötzlich und unerwartet starb, war er gerade dabei, eine Reise nach Asien und Indien zu planen.
- 7 Matthew Fitzpatrick, *Liberal Imperialism in Germany. Expansionism and Nationalism 1848-1884*, New York-Oxford 2008, 5-6. Fitzpatrick analysiert die Theorien von Friedrich List, Hermann Blumenau, Timotheus und Friedrich Fabri und anderen.
- 8 Ebd., 160-176; für eine detailliertere Diskussion dieses Phänomens vgl. z.B. Glenn H. Penny, Matti Bunzl (Hg.), *Worldly Provincialism. German Anthropology in the Age of Empire*, Ann Arbor 2003; oder - in einem nicht auf Deutschland beschränkten Kontext - Mary Louise Pratt, *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*, London-New York 1992.
- 9 Zantop, *Colonial Fantasies*, 4.
- 10 Mittlerweile beschäftigen sich viele Forscher mit dem Thema deutscher Kolonialfantasien; (auch) im Rahmen von literarischen Texten vgl. z.B. Friedrichsmeyer, Lennox, Zantop, *Imperialist Imagination*; Birthe Kundrus (Hg.), *Phantasiereiche. Zur Kulturgeschichte des deutschen Kolonialismus*, Frankfurt-New York 2003; Axel Dunker, *Kontrapunktische Lektüren. Koloniale Strukturen in der deutschsprachigen Literatur des 19. Jahrhunderts*, München 2008.
- 11 Zantop, *Colonial Fantasies*, 4.
- 12 Ebd., 3.
- 13 Diese Haltung zeigt sich in der Kritik am Verhalten anderer Kolonialmächte in den verschiedensten Fällen, beispielsweise die Kritik an den Buren, die sich den Sitten der Kolonialvölker anpassten; an Rassenmischung und deren legalem Status in den afrikanischen Kolonien von Großbritannien oder an Kommentaren wie diesem:

- »If the English had only dealt honestly with the blacks [...] the conquering of their land for culture would already be complete. However they have made these savages savage, turned the barbarians into wild beasts [...]. From raw material something can be made, but not from ruined material« (*Die Transval-Republik im Kafferlande*, in: *Die Gartenlaube* 32(1855), 425, zitiert in Fitzpatrick, *Imperialism*, 188).
- 14 Das sicher berühmteste Beispiel ist Karl Mays *Winnetou*, in dem die Freundschaft von Old Shatterhand und Winnetou beschrieben wird und in dessen Vorwort der Indianer als »sterbende[r] Mann« (Carl May, *Winnetou der rote Gentleman*, Bd. 1, Freiburg o.J., 1) dargestellt wird.
 - 15 Irene S. Di Maio, *Borders of Culture. The Native American in Friedrich Gerstäcker's North American Narratives*, in: *Yearbook of German-American Studies* 28 (1993), 53–75, hier 53.
 - 16 Mary Louise Pratt definiert Kontaktzonen als »social spaces where disparate cultures meet, clash, and grapple with each other, often in highly asymmetrical relations of domination and subordination – like colonialism, slavery, or their aftermaths as they are lived out across the globe today« (Pratt, *Imperial Eyes*, 4).
 - 17 Gerstäcker an Heinrich Wuttke (Geschichtspräsident an der Universität Leipzig und Mitglied der Frankfurter Nationalversammlung), 19.2.1849, zitiert in Günter Moltmann, *Überseeische Siedlungen und weltpolitische Spekulationen. Friedrich Gerstäcker und die Frankfurter Zentralgewalt 1849*, in: Günter Moltmann, Alexander Fischer, Klaus Schwabe (Hg.), *Russland - Deutschland - Amerika. Festschrift für Fritz T. Epstein zum 80. Geburtstag*, Wiesbaden 1978, 56–72, hier 59.
 - 18 Zitiert in Thomas Ostwald, *Friedrich Gerstäcker - Leben und Werk. Biographie eines Ruhelosen*, Braunschweig 2007, 103–104.
 - 19 Friedrich Gerstäcker, *Zur Naturgeschichte des Menschen. Eine höchst flüchtige ethnographische Betrachtung*, in: *Heimliche und unheimliche Geschichten*, Bd. 1, Leipzig 1862, 174–200, hier 185.
 - 20 Zuerst erschienen in *Novellen-Zeitung*, Leipzig 1844, 1. Jg. In diesem Artikel verwende ich Friedrich Gerstäcker, *Höhlenjagd in den westlichen Gebirgen*, in: ders., *Mississippi-Bilder. Skizzen transatlantischen Lebens*, Bd. 1, Dresden und Leipzig 1847, 65–109; im Folgenden zitiert mit der Sigle *H* und Seitenzahl direkt im Text.
 - 21 Friedrich Gerstäcker, *Streif- und Jagdzüge durch die Vereinigten Staaten Nord-Amerikas*, 2 Bde., Dresden und Leipzig 1844.
 - 22 Wie die beiden Jäger feststellen, ist die Höhle so eng, dass sie kriechen müssen und ihre Gewehre nicht benutzen können. Außerdem gibt es Schluchten und Bäche, die sie in ihrem Weiterkommen behindern; ihnen geht der Kerzenvorrat aus und sie wissen nicht, wie sie den Bären aus der Höhle bringen sollen, wenn sie ihn erlegen. Der Gefahren des Kampfes mit dem Bären sind sie sich auch jederzeit bewusst.
 - 23 Deutsche Kolonisatoren griffen in die Viehwirtschaft der Herero ein und zwangen die Einheimischen, ihr Land zu verkaufen. Sie gingen mit unnötiger Grausamkeit gegen sie vor, als sie sich gegen eine Eingliederung in das deutsche Kolonialsystem wehrten. Als die Herero und Nama 1904 begannen, sich gegen die Deutschen zu erheben, gelang es den deutschen Schutztruppen zunächst nicht, sie niederzuschlagen. Die deutsche Regierung ersetzte schließlich Gouverneur Leutwein, der den Konflikt auf diplomatischem Wege zu lösen versuchte, durch General von Trotha als Kommandeur der deutschen Schutztruppe. Von Trothas berühmter Vernichtungsbefehl vom 2. Oktober 1904 (den er zwei Monate später widerrufen musste) löste einen Völkermord an Tausenden Herero aus, die in der Schlacht getötet wurden, vor Hunger und Durst starben, als sie von den deutschen Truppen in die Wüste

- getrieben wurden, oder nach Kriegsende in Gefangenschaft starben. Aus gesellschaftlicher, wirtschaftlicher und militärischer Perspektive betrachtet war die Vorgehensweise der Deutschen völlig verfehlt und widerlegte ihre eigene Vorstellung, sie seien kluge und verständnisvolle Kolonisatoren. Für eine genaue Untersuchung, in welchem Ausmaß deutsche Rassenwahrnehmung und anthropologische Grundsätze die Kolonialherrschaft und den Völkermord an den Herero beeinflussten, vgl. Dan Stone, *White men with low moral standards? German anthropology and the Herero genocide*, in: *Patterns of Prejudice* 35 (2001), 33–45.
- 24 Der Kolonialkrieg in Deutsch-Südwest-Afrika war nur einer von vielen Konflikten und zeigte, dass die Fantasien vom guten deutschen Kolonisator dem Test der Realität nicht standhielten. Alle deutschen Kolonien in Afrika wurden von heftigen Protesten oder Aufständen der Bewohner der Länder erschüttert, die versuchten, sich gegen deutsche Ausbeutung und übermäßige Grausamkeit zu verteidigen. Diese Aufstände zu unterdrücken kostete das Deutsche Kaiserreich große Anstrengungen und viel Geld sowie das Image einer kompetenten und menschenfreundlichen Kolonialmacht bei anderen europäischen Nationen.
- 25 Jens-Uwe Guettel geht sogar einen Schritt weiter und sieht Verbindungen zwischen der deutschen Hinnahme der Vernichtung der Indianer und der Entwicklung von Deutschlands kolonialen Interessen und Strategien in den eigenen Kolonien. Seine Analyse stellt damit eine Verbindung zwischen historischem Kolonialismus und den hier diskutierten zumeist imaginären Kolonialfantasien her (Jens-Uwe Guettel, *German Expansionism, Imperial Liberalism, and the United States 1776-1945*, New York 2012).
- 26 1859 veröffentlicht in: *Hausblätter*, Stuttgart 1859. In diesem Artikel verwende ich Friedrich Gerstäcker, *Der gemalte Indianer*, in: *Heimliche und unheimliche Geschichten. Gesammelte Erzählungen*, 2.Bd., Leipzig 1862, 54–91; im Folgenden zitiert mit der Sigle *G* und Seitenzahl direkt im Text.
- 27 Ich beschränke mich in meiner Analyse hier auf diese beiden illustrativen Beispiele. Andere Geschichten Gerstäckers, in denen Indianer in verschiedenen, aber immer unterlegenen oder benachteiligten Konstellationen dargestellt werden, sind z.B. *Amerikanisches Sprüchwort*, in: *Aus meinem Tagebuch. Gesammelte Erzählungen*, 2.Bd., Leipzig 1863, 199–203; *Ein Versuch zur Ansiedelung, oder: Wie's dem Herrn von Sechingen im Urwald gefiel*, in: *Amerikanische Wald- und Strombilder*, Leipzig 1856, 219–291; *In der Prärie*, in: *Kleine Erzählungen und nachgelassene Schriften*, Bd. 1, Jena 1879, 535–579; *Der Osage*, in: *Mississippi-Bilder. Licht- und Schattenseiten transatlantischen Lebens*, Bd. 1, Dresden 1847, 165–183; *Die Rache des weißen Mannes*, in: *Mississippi-Bilder. Licht- und Schattenseiten transatlantischen Lebens*, Bd. 3, Dresden 1848, 165–208; oder zu einem gewissen Maß sogar Assowaum in einem von Gerstäckers bekanntesten Werken, *Die Regulatoren von Arkansas*. Die Unterlegenheit zeigt sich in unterschiedlichen Formen: häufig wird der Indianer am Ende der Geschichte entweder von einer Figur oder dem Erzähler erniedrigt, oft genau wegen seines überlegenen Wissens oder anderweitigem Vorteil einem weißen/deutschen Mann gegenüber, das das Selbstbild des überlegenen Weißen in Frage stellt – in sozusagen einem Akt von poetischer Gerechtigkeit.
- 28 Robert F. Berkhofer Jr., *The White Man's Indian. Images of the American Indian from Columbus to the Present*, New York 1978, 98.

Volker Riedel

Antiker Mythos und zeitgenössisches Griechenland im Werk Franz Fühmanns¹

I.

Franz Fühmann gehört zu den profiliertesten deutschsprachigen Schriftstellern aus der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Im Rahmen seines Gesamtwerkes nimmt das Thema ›Griechenland‹ – namentlich die Zeit der Okkupation – einen beträchtlichen Raum ein; ja, Fühmann ist sogar derjenige DDR-Autor, der sich am intensivsten damit befasst hat.²

Die Besetzung Griechenlands im Zweiten Weltkrieg ist ein Thema, das gerade im Kontext der krisenhaften Erschütterungen in der Europäischen Union und der mannigfachen Spannungen innerhalb des deutsch-griechischen Verhältnisses im zweiten Jahrzehnt des 21. Jahrhunderts von erheblicher historisch-politischer Brisanz ist; ihre literarischen Gestaltungen sind wichtige Dokumente zeitgenössischer Reflexion und sollten Anregungen geben für das Problembewusstsein späterer Generationen. Zugleich aber sind diese Gestaltungen Teil eines schriftstellerischen Gesamtwerkes, und im Falle Franz Fühmanns ist insbesondere zu fragen, ob sich das Erlebnis Griechenlands – über seine Bedeutung für die Auseinandersetzung mit Krieg und Faschismus in den Erzählungen bis 1965 hinaus – auch im Schaffen der Folgezeit niedergeschlagen hat.

Franz Fühmann wurde am 15. Januar 1922 in Rochlitz an der Iser (Rokytnice nad Jizerou) im Riesengebirge geboren und starb am 8. Juli 1984 in Berlin.³ Anfang der fünfziger Jahre war er zunächst als Lyriker, ab 1955 auch als Erzähler bekannt geworden. Seit Mitte der sechziger Jahre wandte sich der Schriftsteller der antiken Mythologie zu (der Nacherzählung der Homerischen Epen unter dem Titel *Das Hölzerne Pferd*, dem ›mythologischen Roman‹ *Prometheus* sowie mehreren Erzählungen und dramatischen Texten) und schrieb eine Anzahl programmatischer Essays – darunter *Das mythische Element in der Literatur* (1974). Er verfasste Kinder- und Jugendbücher, autobiographische Schriften, Filmszenarien und Nachdichtungen.

Im Unterschied zu einigen anderen ›linken‹ Intellektuellen aus beiden deutschen Staaten, die ihre frühe Bindung an den Nationalsozialismus ver-

drängt oder verleugnet haben, hat sich Fühmann Zeit seines Lebens mit seiner Vergangenheit bis 1945 radikal auseinandergesetzt.⁴ In sowjetischer Kriegsgefangenschaft zum engagierten Antifaschisten und Sozialisten geworden, hat er später (in aller Deutlichkeit nach 1968) zunehmend Distanz zum »realen Sozialismus« gewonnen,⁵ hat seine grundsätzliche Verbundenheit mit denen, die »das Andere zu Auschwitz«⁶ sind, aber niemals aufgegeben.

Fühmann ist von Sommer 1943 bis Herbst 1944 als Soldat in Griechenland gewesen.⁷ In Athen wurde er in einer Luftnachrichtenzentrale zum Codeschreiber ausgebildet, besuchte 1943 einen Kurs an einer Fronthochschule und erlebte 1944 die Reaktionen deutscher Offiziere auf das Hitler-Attentat vom 20. Juli; 1944 war er zudem am Golf von Korinth stationiert und wurde auf eine Unteroffiziersschule in einem Dorf an der Nordküste der Peloponnes geschickt, wo er auch Relaisstationen gegen Partisanen bewachen sollte. Schließlich nahm er an dem Rückzug zu Fuß über den Olymp nach Serbien teil. Auf diesen Einsatz gehen drei seiner fünf Kriegserzählungen – es sind im Grunde Novellen⁸ – sowie eine der vierzehn autobiographischen Skizzen aus dem Band *Das Judenauto* zurück. Er ist von überragender Bedeutung für Fühmanns künstlerische Auseinandersetzung mit dem Thema »Krieg und Faschismus«, hat wesentlich zu seiner späteren politischen Entwicklung beigetragen und hat auch seine Anteilnahme an den Auswirkungen des Bürgerkriegs zu Beginn der fünfziger Jahre sowie seine Einstellung zur Militärdiktatur seit 1967 beeinflusst. Inwieweit die Werke, die unmittelbar diesen Einsatz betreffen, auf die mythologischen Dichtungen und die mythen-theoretischen Reflexionen in den letzten anderthalb Jahrzehnten seines Lebens eingewirkt haben, soll zum Schluss dieses Aufsatzes erörtert werden.

Von früh an⁹ war Fühmann an der antiken Mythologie interessiert – bereits aus dem Jahre 1936 stammt ein Gedicht *Prometheus*¹⁰ –, und das stärkste der fünf Gedichte, die Anfang 1942 als seine ersten Veröffentlichungen erschienen sind¹¹, hieß *Griechischer Auszug*¹². Charakteristisch für das lyrische Frühwerk ist das ausgesprochene Missverhältnis zwischen der Überzeugung des Autors vom Sieg der »Wehrmacht« und der düsteren, melancholischen, auf Untergang ausgerichteten Stimmung dieser in mehreren Gedichtzyklen zusammengefassten Texte.¹³ Sie waren in ihrer »Bereitschaft zum Untergang als Zentralkern germanischer Weltanschauung« in die »offizielle« Ideologie durchaus integrierbar¹⁴ – vier Gedichte sind 1944/45 sogar in der von Goebbels herausgegebenen Wochenzeitung *Das Reich* erschienen¹⁵ –; doch sie zeugen zugleich »insgeheim und uneingestanden« von einem »tiefen Unbehagen und Grauen«¹⁶.

Von der griechischen Wirklichkeit allerdings ist in den 1943/44 geschriebenen Gedichten – den einzigen erhalten gebliebenen unmittelbaren Zeugnis-

sen aus dieser Zeit – wenig zu spüren. So gehören zu dem Zyklus *Feierliche Beschwörung* (datiert »Athen, im Herbst 1943«¹⁷) ein den eigentlichen Fragen der Gegenwart entrücktes abstraktes *Lied aus Griechenland* sowie Gedichte auf Landschaften¹⁸, auf Städte und Bauten¹⁹, auf historische Persönlichkeiten²⁰ und auf griechische Mythen²¹. Beachtenswert ist im Hinblick auf Fühmanns späteres Schaffen, dass eines dieser Gedichte den Oidipus-Mythos aufnahm und das Verhältnis von »Schuld« und »Unschuld« erörterte. Oidipus ist hier ein Mann, der »schuldig war ohne die Schuld zu kennen«, der »dem Behälter / der undeutbaren Schuld entstieg«, über den »ein Himmel / von Leiden« niederbrach und sich ein »Triumpf Isiel der unbegangnen Sündenschuld« erhob: »Gott, schrie er, Götter, ihr zerbrecht das Recht«. Symptomatisch für die unheilvolle Stimmung der Fühmann'schen Naturbilder ist *Verkündigung in Athen*.²² Düsterer noch sind die fünfzehn Gedichte des Zyklus *Empfindsame Reise*, die auf dem Rückzug im Oktober 1944 in Skopje entstanden sind.²³

In einem Gespräch mit Margarete Hannsmann, das im Februar 1980 im Süd-deutschen Rundfunk gesendet wurde, hat der Schriftsteller ausgeführt, dass die griechischen »Landschaften« »ganz ungeheuer« auf ihn gewirkt haben und dass ihm immer »gegenwärtig« war, »daß ich in der Landschaft der Mythen stand.«²⁴ Er hat dann mit besonderem Nachdruck davon gesprochen, dass ihn auch »die Menschen« bewegten und dass er in einem Fischerdorf auf der Peloponnes, in dem die Einwohner die deutschen Soldaten stumm ansahen und sich wortlos abwandten, »durch ein Spalier von Haß und Verachtung« marschierte: »Diesen Haß hatte ich überall erfahren, wo wir unseren Fuß hinsetzten, [...] doch ins Mark getroffen hat er mich dort, in dieser Landschaft, vor diesem Meer.«²⁵ Es ist dies ein Kernmotiv der späteren Fühmann'schen Prosa – in den Gedichten aus der Kriegszeit allerdings hat sich davon nichts unmittelbar niedergeschlagen. Wenn der Autor sagt, dass er »in dieser Landschaft Szenen erlebt« habe, »die aus einem Drama von Sophokles hätten stammen können«, dann ist dies wohl so zu verstehen, dass ein »alter Mythos [...] jäh lebendig« wurde und dass »etwas in mir angelegt worden« sei, »das im Unbewußten weiterwirkt hat« und woraus dann später Novellen geworden seien, vor allem der *König Ödipus*. In der unmittelbaren Situation – namentlich auf dem Rückzug »über den Olymp [...], gehetzt und gejagt von Partisanen und englischen Fliegern«, habe er kaum an die alten Mythen denken können: »Später dann allerdings fand ich Zeit zur Besinnung, daß die Mythen voll von Vertreibungen der den Göttern und Menschen Verhaßten, von Reinigungen des Landes sind.«²⁶

II.

Griechen seiner Zeit treten erst in Fühmanns zwischen 1955 und 1965 entstandenen, aus der Erinnerung heraus geschriebenen Erzählungen auf. Es sind teils Hilfskräfte der Deutschen, teils Bewohner, die ihnen ihren Abscheu bekunden. Von übergreifender Bedeutung sind der Kampf gegen Partisanen und die Anerkennung ihres Mutes und ihrer Zuversicht. Allerdings kommt auch in diesen Erzählungen kaum griechisches Leben außerhalb des eigenen Erfahrungsbereichs aus der ›Wehrmacht‹ zum Ausdruck. Wir hören nichts vom Alltag der Bevölkerung; wir hören nichts von Massakern; wir hören auch nichts von der Deportation der Juden. Selbst die Partisanen werden meist aus der Sicht der Deutschen geschildert; erst nach und nach treten sie selbst als handelnde Personen in Erscheinung. Die Konflikte zwischen den einzelnen, untereinander verfeindeten Widerstandsorganisationen jedoch werden zwar in einem Entwurf, nicht aber in den veröffentlichten Novellen berührt. Im Zentrum stehen die Abrechnung mit der nationalsozialistischen Ideologie (und damit auch der eigenen Situation), die Entlarvung der Verblendung und der Inhumanität deutscher Soldaten. Fühmanns Kriegserfahrungen sind in erster Linie ein Medium der rückblickenden Selbsterkenntnis.²⁷ Dabei hat sich der Schriftsteller mehrfach auf eigene Erlebnisse bezogen, sie allerdings zum Teil in andere zeitliche und örtliche Zusammenhänge gestellt und unterschiedlich miteinander kombiniert.

Vor diesen Erzählungen aber liegt noch ein poetisches Zeugnis über die Auswirkungen des Bürgerkriegs: der Band *Die Nelke Nikos* aus dem Jahre 1953. In dem Gedicht *Tanz der griechischen Kinder* aus dem zweiten, den Berliner ›Weltfestspielen der Jugend und Studenten‹ 1951 gewidmeten Teil wird dem Leid der griechischen »Väter« die Hoffnung auf eine bessere Zukunft in Gestalt ihrer Kinder entgegengestellt, die in den osteuropäischen Ländern eine neue Heimat gefunden haben.²⁸ Im Zentrum des dritten Teils steht das Gedicht *Nikos Belojannis*, geschrieben anlässlich der Hinrichtung des kommunistischen Widerstandskämpfers und dreier seiner Gefährten am 30. März 1952: ein aus drei Gedichten bestehender Zyklus, der mehrfach auf Mythen und Persönlichkeiten aus der griechischen Antike Bezug nimmt.²⁹

Seinen Durchbruch als Prosa-Autor erzielte Fühmann mit der Erzählung *Kameraden*, in der sich – auf hohem sprachlichem Niveau und mit einer strengen Motivstruktur – Züge finden, die für seine gesamte Auseinandersetzung mit dem Zweiten Weltkrieg kennzeichnend sind und die diese Erzählungen auch noch aus heutiger Sicht zu den radikalsten Auseinandersetzungen mit dem Nationalsozialismus in der deutschsprachigen Literatur machen:³⁰ die

Verstrickung des ›kleinen Mannes‹ in die Verbrechen des Regimes bei gleichzeitiger differenzierter Sicht auf ›gute‹ und ›böse‹ Charakterzüge,³¹ erhebliche Spannungen zwischen den einzelnen Angehörigen der ›Wehrmacht‹, ein Spektrum unterschiedlicher Soldatentypen und der ständige Wechsel zwischen Einsicht und Verblendung.³² Symptomatisch ist die intellektuelle, auf kulturelle Traditionen bedachte Ausrichtung zumindest einiger dieser Soldaten – eine Ausrichtung, die in den Griechenland-Geschichten vor allem auf die Antike und das ›klassische‹ deutsche Antikebild zielt.

Die Erzählungen *Das Gottesgericht* (entstanden 1956)³³ und *Die Schöpfung* (1965)³⁴ spielen jeweils im Mai 1943 an der Südküste des Golfs von Korinth. Beide haben die Überheblichkeit, die Verblendung, den Umschlag ins Erbärmliche und Inhumane bei den in Griechenland stationierten deutschen Soldaten sowie deren sofortige Bestrafung durch Partisanen zum Gegenstand. Im *Gottesgericht* (der ursprüngliche Titel sollte *Die Götter* lauten) sind vier Soldaten einer Nachrichtenkompanie, die schon seit zwei Jahren auf einer Relaisstation eingesetzt ist, auf der Suche nach Partisanen. Sie entdecken einen als Hilfskraft für die Deutschen arbeitenden griechischen Koch, der sich verbotenerweise am Strand wäscht. Der Funker ist von der traditionellen, auch der NS-Ideologie eigenen Griechenlandverehrung und von einem an Hybris grenzenden Sendungsbewusstsein erfüllt: »Wir sind die Götter! [...] Der Führer hat uns zu Göttern gemacht!«³⁵ Der Feldwebel, ein Oberschullehrer und Spezialist für das frühe Mittelalter, inszeniert ein ›Gottesgericht‹, in dessen Verlauf der Koch erschossen wird – unmittelbar danach aber werden sie selbst von Partisanen getötet.

Während in *Das Gottesgericht* ein Grieche als naiver Helfershelfer der Deutschen geschildert wird, der zudem noch selbst die Überlegenheit der Feinde anerkennt und eigentlich mit ihnen kooperieren will, rückt in *Die Schöpfung* die Ablehnung der Besatzungstruppen durch die Bevölkerung in den Mittelpunkt.³⁶ Eine Funkkompanie, die zuvor in einem Hafen bei Delphi und Theben eingesetzt war, wird mit Schnellbooten über den Golf von Korinth gefahren, um in einem Fischerdorf am Rand eines unkontrollierbaren Partisanengebietes eine Funkstation aufzubauen. Ferdinand Wildenberg – »stolz darauf, Deutscher zu sein« und »für den Führer, das Reich und die Rettung Europas vor dem Bolschewismus« »freudig sein Leben hinzugeben«³⁷ – fühlt sich geradezu zur Verwirklichung eines »promethischen[n] Traum[s]«³⁸, einer *imitatio geneseos* im Sinne des ersten Buches Mose berufen. Dann aber muss er erleben, dass das Dorf verlassen worden ist, und er muss stundenlang das vorgesehene Quartier, das von den Dorfbewohnern zur Kloake³⁹ gemacht wurde, reinigen. Als er die Häuser nach versteckten Griechen durchsuchen und sie ins Kastell

führen soll, findet er nur eine todkranke Greisin, die er unbarmherzig zum Kommandanten zu schleppen versucht. Schließlich wird er von einem Partisanen getötet. In beiden Erzählungen stehen Untat und Strafe in einem sehr engen Kausalverhältnis.

Zwischen *Gottesgericht* und *Schöpfung* liegt eine Episode aus dem *Judenauto* von 1962, in der der Besuch der Fronthochschule und der Dienst in einer Relaisstation mit dem gescheiterten Attentat auf Hitler vom 20. Juli 1944 verknüpft sind, über die Vorgänge in der ›Wehrmacht‹ hinaus aber keine spezifisch griechischen Themen behandelt werden. Der Erzähler hat eine Vorlesungsreihe »Einführung in das Dichtungsgut der Edda unter besonderer Berücksichtigung der Völuspa« belegt, erlebt, wie die Offiziere Ergebnisadressen funken, und ahnt aus ihrem Verhalten – das ihn an Verse aus dem althochdeutschen Weltuntergangs-Gedicht *Muspilli* erinnert – den bevorstehenden Untergang.⁴⁰

III.

Hauptwerk und bewusstes Resümee der Kriegserzählungen ist der von August 1965 bis Januar 1966 entstandene, mit dem satirisch gemeinten Untertitel *Eine Idylle versehene König Ödipus*,⁴¹ der zugleich den Übergang zu Fühmanns mythologischer Dichtung darstellt. Vorarbeiten sind über mehr als zehn Jahre nachweisbar; der Autor selbst spricht von einem zwanzigjährigen Entstehungsprozess und nennt das Werk »mein Schmerzenskind, meine Herzensgeschichte«⁴². In dieser Erzählung haben zwei in einer Nachrichteneinheit vor Theben stationierte Soldaten, ein Student der Geschichtswissenschaft und ein Germanist, angeregt durch den Besuch einer Fronthochschule und den Vorlesungszyklus ihres Hauptmanns Dr. Neubert – »im Zivilstand Professor der klassischen Gräzistik«⁴³ – über die attische Tragödie, den Plan gefasst, den *Oidipus tyrannos* des Sophokles aufzuführen. Daran sollten auch – wie es ironisch heißt – »griechischel | Kameraden« mitwirken, »verbündetel |, ihrem König und der ewig-uralten abendländischen Sendung ihres Landes treu gebliebenel | Evzonen«⁴⁴. Die Aufführung kommt infolge des eiligen Rückzugs der ›Wehrmacht‹ nicht zustande. Während dieses strapazenreichen Rückzugs erreicht die Einheit des Hauptmanns Neubert nach tagelangem Umherirren eine nicht näher genannte Kleinstadt im Norden Griechenlands, in deren Zoo sie ihre Quartiere aufschlägt. Die beiden Soldaten versuchen vergebens, zusammen mit dem Hauptmann den Oidipus-Mythos zu deuten und »die Frage der Schuld«⁴⁵ zu beantworten. Bei einem militärischen Einsatz werden ein griechischer Bauer und seine Enkelin als Geiseln genommen und wegen ihrer Verbindung mit den Partisanen misshandelt und hingerichtet. Da erkennt Neubert – in Anlehnung

an Bachofen⁴⁶ – eine Parallelität zwischen der Situation des Oidipus und der Situation der verblendeten deutschen Soldaten: Der thebanische König sei, obgleich er Vatermord und Mutter incest nicht bewusst begangen habe, durch sein Verhaftetsein an Regeln des »Mutterrechts« zu einer Zeit, da »Vaterrecht« sich durchsetzte, und folglich in seiner »Unfähigkeit, sich zu erkennen«⁴⁷ objektiv schuldig geworden. Ebenso seien auch sie, die, im Glauben, das Rechte zu tun, und stolz auf ihre »Sendungslehre«, Gesetzen einer überlebten Welt folgten, zu Verbrechern geworden und würden auf Grund eines objektiven Schuldzusammenhangs »im Zusammenprall zweier Menschheitsepochen [...] zermahlen«⁴⁸. Der Hauptmann nimmt wahr, welche tiefere Bedeutung das Hausen in den Raubtierkäfigen hat, und schießt sich eine Kugel in den Kopf – »und da seine Hand zitterte, schoß er sich durch beide Augen«⁴⁹.

In dieser Erzählung sind mehrere biographische Erfahrungen und literarische Vorarbeiten zusammengefloßen.⁵⁰ Das Zoo-Sujet ist, der Idee nach, Fühmanns frühester novellistischer Stoff gewesen. Während des Rückzugs aus Griechenland war seine Einheit mehrere Tage lang in einem Tiergarten in der Nähe von Skopje (das während des Zweiten Weltkrieges von Bulgarien besetzt war) untergebracht.⁵¹ Als der Schriftsteller während seiner sowjetischen Kriegsgefangenschaft hörte, dass in einem faschistischen Konzentrationslager ein Zoo bestanden habe, erinnerte er sich an dieses Erlebnis und begann dessen symbolischen Gehalt zu begreifen und literarisch zu gestalten. Eine erste Reminiszenz bringt bereits die Erzählung *Kameraden*, deren »Held« am Ende sieht, »daß den Soldaten um den Galgen Tierköpfe wuchsen und das Menschenangeficht überwucherten: Wölfe, Hyänen und Schweine«⁵². Im Nachlass des Schriftstellers finden sich mehrere Entwürfe. Die früheste, nicht über die Anfänge hinaus gediehene Skizze vom Oktober 1953 war direkt autobiographisch gehalten und trug den Titel *Allegorie*. Sie sollte mit den Sätzen beginnen: »Die ungeheuerste Allegorie der Wehrmacht hat das Leben selbst geschaffen. Ich schreibe hier nur auf, was ich erlebt habe, und auch in der Reihenfolge, in der ich es bewußt erlebt habe. Die Sache ist nämlich die – und das ist erst die eigentliche Pointe –, daß ich diese Allegorie, an der ich selbst beteiligt gewesen war, erst ein volles Jahr später begriffen habe, und zwar im November des Jahres 1945, in einem Kriegsgefangenenlager in den kaukasischen Bergen.« Offenbar nach Abschluss von *Kameraden* und vor Beginn der Arbeit am *Gottesgericht* hat Fühmann einen Band *Balkan-Erzählungen* konzipiert, der folgende Werke enthalten sollte: 1) *Ein Bild der Wehrmacht (Ein gemütliches Quartier)* / 2) *Götter (Entscheidung)* / 3) *Sehr kurze Geschichte*. Zwischen 1955 und 1959 hat er – unter verschiedenen Titeln – die »Zoogeschichte« geschrieben, in der eine Einheit der »Wehrmacht« während ihres Rückzuges aus Griechenland Unter-

kunft nur in dem Tiergarten einer »S.« genannten, als bulgarisch bezeichneten Kleinstadt findet und sich dort unter den noch lebenden Raubtieren einrichtet. Während die Bewohner des Städtchens das Quartier besichtigen, wird der Oberleutnant von einem Affen totgebissen, worauf die deutschen Soldaten ein Blutbad unter den Bulgaren anrichten und ihre Leichen den Tieren vorwerfen.⁵³

Eine zweite Quelle für den *König Ödipus* ist ein ebenfalls biographische und fiktive Elemente miteinander verbindendes Sujet, in dem der Erzähler ein Tagebuch über einen Einsatz gegen Partisanen auf der Peloponnes schreiben und ein gefangen genommener Partisan durch eine Kloake entkommen sollten. In der frühesten Version – *Der Graben* – wird ein Gefreiter, ein Student der Geisteswissenschaften, aus einem am Golf von Korinth stationierten Luftwaffenstab der »Wehrmacht« im Sommer 1942 zum Unteroffizierslehrgang auf die Peloponnes geschickt und erhält dort den Befehl zur Bekämpfung von Partisanen auf der Insel Delos. Zunächst wegen seiner intellektuellen Interessen schikaniert, wird er später ihretwegen beauftragt, ein Tagebuch über den Einsatz zu führen. Nach der Schilderung von Plünderungen und Festnahmen bricht das Fragment ab.⁵⁴ Die nächste Fassung trägt den Titel *Griechische Legende*. Das Geschehen spielt sich jetzt im Mai 1944 am Golf von Patras ab; der Lehrgang und die Drangsalierungen sind entfallen. Neu hinzugekommen sind Gespräche zwischen dem Ich-Erzähler und dem Obergefreiten Georg, der »eigentlich Studienrat« war und seine Doktorarbeit über den Humanismus bei Sophokles geschrieben hatte. Beide sind geprägt von der (ausführlich geschilderten) Sehnsucht, die sie einst nach Griechenland hatten, und von der Beglückung, die sie in der klassischen Landschaft zunächst empfanden; beide zeigen aber auch schon Anzeichen von Desillusionierung, wissen um den »Zwiespalt zwischen meinen Träumen von Griechenland und der Wirklichkeit Griechenlands in dieser aus den Fugen geratenen Zeit«. Alle Menschen, denen sie begegnen, schweigen. Ein Partisan wird gefangengenommen und misshandelt; doch es gelingt ihm, durch eine Kloake zu entkommen. Der Einsatzführer gibt dies als »tierischen Selbsterhaltungstrieb« aus, »den wir uns als zivilisierte Kulturmenschen gar nicht vorstellen können«, und beauftragt den Erzähler, ein Tagebuch zu schreiben. Dieser aber fragt sich: »Woher nehmen sie die Kraft?« *Griechische Legende* ist der einzige Text, in dem Fühmann die Konflikte und die wechselnden Bündnisse zwischen der kommunistischen ELAS (der Griechischen Volksbefreiungsarmee), der von Napoleon Zervas gegründeten nichtkommunistischen EDES (der Nationalen Republikanischen Griechischen Liga) und den im Allgemeinen mit der »Wehrmacht« kooperierenden Evzonen berührt. Dies geschieht in einem Gespräch unter Soldaten, die die Situation allerdings

nicht durchschauen: »Kein Mensch findet sich zurecht in diesem griechischen Sauhaufen!«⁵⁵

Mitte der sechziger Jahre wollte Fühmann die »Tagebuch- und Kloakengeschichte« mit der »Zoogeschichte« in einer Novelle unter dem Titel *Das Symbol* verbinden: »Es wird zwar nicht der absolute Abschied vom Kriegsthema sein [...], aber doch ein gewisser Schlußpunkt, in dem ich alles sagen möchte, was ich so weiß.«⁵⁶ In *Das Symbol* wird – wie aus dem Manuskript und aus dem Brief an Günter Caspar vom 11. Februar 1965 hervorgeht – der Tagebuchschreiber, der Philosophiestudent und Kenner altgriechischer Autoren W., der im Frühjahr 1943 in Athen stationiert war, von Korinth aus über das Meer zu einem Einsatz gegen Partisanen im Norden der Peloponnes abkommandiert. Er ist noch völlig im faschistischen Denken befangen, interpretiert die »Wehrmacht« als Befreier, führt den gesamten Krieg über Tagebuch und sucht dafür »nach einem Oberbegriff, einem Symbol« (womit der ältere Titel *Allegorie* ersetzt ist), das er zunächst in der »Schöpfung« gefunden zu haben meint. Er erlebt die Flucht des Partisanen durch die Kloake und später auf dem Rückzug den Aufenthalt im Zoo: »eine flüchtige Episode, die plötzlich Riesendimensionen gewinnt«. In der Gefangenschaft (laut Brief »bei den Partisanen«, laut Manuskript drei Jahre später in der Sowjetunion, wo er vom Zoo des KZ-Kommandanten erfährt) »entdeckt er, daß er das Symbol, das er immer suchte, gelebt hat: Im Zoo; er forscht nun weiter und stellt betroffen fest, daß er geistig so in der Kloake steckt wie der Partisan einst physisch und daß er da hindurch muß, wenn er in die Freiheit will«. Der Schluss allerdings ist resignierend: »Dann aber ist er gegen sich zu feige; er nutzt die Chance nicht, wird entlassen, geht nach Westdeutschland, verdrängt sein Wissen, und schließlich ist jene Zeit für ihn eine golden leuchtende Erinnerung.«⁵⁷

Die Zusammenführung der beiden Handlungsstränge ist nicht erfolgt – wie später die großangelegten Projekte *Prometheus* und *Im Berg*, die eine ähnlich langwierige und komplizierte Entstehungsgeschichte haben, ist auch der Versuch, die *gesamte* Griechenland-Erfahrung in *einem* Werk zusammenzufassen, letztlich gescheitert⁵⁸ –; wohl aber sind »Zoogeschichte« und »Tagebuch- und Kloakengeschichte« Vorstufen sowohl zu *Die Schöpfung* als auch zu *König Ödipus* gewesen.⁵⁹ Im Brief an Günter Caspar vom 10. September 1965 heißt es dazu: »Ich habe eine neue Geschichte beendet und eine zweite begonnen; beide gehören thematisch wie von der Machart her zusammen. Sie heißen: »Die Schöpfung« und »König Ödipus« (= die Zoogeschichte, für die ich nun, toi, toi, toi, endgültig eine Form, ein bißchen in der Nachfolge von Jean Paul, gefunden habe [...]).«⁶⁰ Die Motive des Partisanen-Einsatzes, der rassistischen Überheblichkeit deutscher Soldaten und des schändlichen Verhaltens dieser Soldaten

gegenüber der Bevölkerung sind in *Die Schöpfung* übergegangen; *König Ödipus* beruht vor allem auf der ›Zoogeschichte‹, angereichert durch die Partisanenverfolgung, den Rassenwahn, die Diskrepanz zu den einfachen griechischen Menschen und die Einsicht in Kraft und Zuversicht der Partisanen, aber auch durch den Symbolcharakter, durch die Intellektualisierung und durch die (an der Entstehungsgeschichte ablesbare) zunehmende Ausrichtung auf die Antike. Dabei ist das Tagebuchmotiv gegenüber der geschichtsphilosophischen Diskussion im *Symbol* zurückgetreten und im *König Ödipus* ganz ausgeschieden worden. Zurückgedrängt wurden auch das Kloakenmotiv – es lebte weiter in den Episoden des Latrinensäuberns durch die Wehrmachtsangehörigen selbst⁶¹ – und die autobiographischen Bezüge zur Kriegsgefangenschaft.⁶²

Eine dritte autobiographische Quelle des *König Ödipus* ist der Kurs an der Fronthochschule, der bereits im *Judenauto* eine Rolle spielte. Die Handlung ist vom 20. Juli auf den Herbst 1944 verlegt. Vor allem aber hat der Erzähler jetzt eine Vorlesungsreihe über die griechische Tragödie besucht. Hatte Fühmann in seinen früheren Arbeiten über Griechenland auch germanische, mittelalterliche und biblische Motive verwendet, so sind nunmehr – nach Vorstufen in der ›Tagebuch- und Kloakengeschichte‹ – Antike und Gegenwart sehr eng miteinander verbunden. Ob es für den Plan einer Inszenierung einen realen Anlass gegeben hat, muss offenbleiben. Zwar hat am 8. August 1943 auf Phaiastos eine Aufführung des Sophokleischen *Oidipus tyrannos* durch deutsche Soldaten stattgefunden⁶³ – es gibt allerdings keinen Hinweis darauf, dass Fühmann davon Kenntnis hatte. Auch spricht die späte Aufnahme des Motivs in den Handlungskomplex eher dafür, dass es sich um eine Erfindung handelt – zumal sie auf die eigene Affinität zu der Gestalt zurückgeht.

Im *König Ödipus* kommt nicht nur – gegenüber den früheren Erzählungen und über alle biographischen und entstehungsgeschichtlichen Details hinaus – eine umfassende Epochenproblematik von Schuld und Verantwortung zum Ausdruck, sondern es wird auch am stärksten griechisches Leben sichtbar. Zum einen erörtern die beiden Soldaten die Frage: »Warum eigentlich so viele gegen uns sind?«⁶⁴ Sie verstehen zwar nicht, weshalb alle Völker, für deren Wohl sie zu kämpfen meinen, sich von ihnen abwenden, erkennen aber, dass die »Fischer und Bauern« ihnen den Rücken zukehren und nur die »Plutokraten«, die sie doch eigentlich bekämpfen wollten, ihnen zuwinken – eine Erkenntnis, die dann wiederum im Gegensatz zu ihrem Anspruch steht, dass »[d]ie Besten Europas« an ihrer Seite stünden: »die internationalen SS-Legionen, die Pfeilkreuzler, die Feuerkreuzler, die Eiserne Garde, der Ku-Klux-Klan, Quisling und Degrelle, Francos Blaue Division, die kroatischen Ustaschi und die griechischen Evzonen«⁶⁵. Zum anderen wird nicht allein (wie in *Die Schöp-*

fung) das Leid, sondern auch die Widerstandskraft des Volkes sichtbar, werden Partisanen nicht mehr nur gleichsam abstrakt erwähnt, sondern treten jetzt konkret und aktiv in Erscheinung: in den Gestalten des griechischen Bauern und seiner Enkelin sowie in der Frau, die die Soldaten verflucht.⁶⁶ Auch ist die lineare und etwas didaktisch wirkende unmittelbare Verbindung von Schuld und Bestrafung entfallen.

IV.

Die Novelle *König Ödipus* ist der Höhe-, aber noch nicht der Schlusspunkt von Fühmanns künstlerischer Auseinandersetzung mit der Okkupationszeit. 1972/73 schrieb er das Szenarium für den Fernsehfilm *Das Geheimnis des Ödipus*,⁶⁷ bei dem Kurt Jung-Alsen Regie führte und der am 17. März 1974 im Fernsehen der DDR gesendet wurde. Der Film (der sich sehr eng an Fühmanns Szenarium hält⁶⁸) verknüpft Motive der Erzählung und früherer Werke auf andere Weise. Vor allem ist die Handlung nicht mehr mit dem Rückzug, sondern mit dem Attentat auf Hitler am 20. Juli 1944 verbunden.⁶⁹ Auf das Zoo-Motiv⁷⁰ und auf einen Teil der Gespräche ist verzichtet worden, und einige Handlungszüge sind ausgesprochen vergrößert. So ist Hauptmann Neubert im Film nicht nur stärker als in der Erzählung in die konservative Verschwörung gegen Hitler verwickelt, sondern erscheint auch weniger als eine tragische Gestalt denn als Prototyp eines liberalen Intellektuellen, dessen abstrakter Humanismus widerlegt werden soll. In der Erzählung erkennt Neubert den »Schlüssel« der Oidipus-Problematik in der an Bachofen angelehnten Deutung des Mythos, und er sieht »die neue Zeit des Menschenrechts« »aus den Schlünden des Balkans und den Hainen des Maquis und den sanften Ebenen Polens und [...] den Weiten Rußlands« hervorbekommen.⁷¹ Im Film hingegen trägt ein Gestapokommisсар die These vor, dass Oidipus als Exponent des Mutterrechts nach den Gesetzen des Vaterrechts schuldig wurde, und bezieht die »neue Zeit« demagogisch auf den Nationalsozialismus – und der Soldat Pauli deutet die Schuld des Oidipus vom Rassenstandpunkt aus und will sich zur Waffen-SS melden. Während sich in der Erzählung »die leiblichen Frevel des Originals [...] im geistigen Raum abspielen«⁷², wird im Film ein Bordellbesuch stärker ausgemalt und auf eine direkte Parallele zum Mythos hin ausgerichtet: Pauli entscheidet sich für eine alte Prostituierte, wodurch an das Verhältnis von Oidipus zu Iokaste erinnert werden soll. Das Problem der Kollaboration klingt an; die Verwunderung über den Hass und die Verachtung der Bevölkerung allerdings entzündet sich an einer Szene, die damit ziemlich überfrachtet ist: Die badenden deutschen Soldaten nähern sich, in der Hoffnung auf ein eroti-

sches Abenteuer, zwei griechischen Mädchen – und als diese vor ihnen fliehen, sagt Pauli: »Woher kommt nur dieser Haß! Wir kämpfen doch auch für sie! Wir kämpfen doch für ganz Europa! Begreifen denn die das nicht?« Am Ende werden die deutschen Soldaten von Partisanen überfallen und getötet; es wird also auf das lineare Verhältnis von Schuld und Strafe zurückgegriffen, das für die Erzählungen vor dem *König Ödipus* charakteristisch war.⁷³ Ob Fühmann filmischen Gepflogenheiten Rechnung tragen oder bestimmten ideologischen Erwartungen entgegenkommen wollte, muss offenbleiben – auf jeden Fall hat er sich (ohne dies näher zu begründen) sehr kritisch zu dem Film geäußert⁷⁴ und hat es abgelehnt, das Szenarium in die Werkausgabe aufzunehmen.⁷⁵ Vermutlich entsprach es nicht mehr seinen differenzierteren politischen und ästhetischen Positionen der siebziger Jahre. Dennoch sollte nicht übersehen werden, dass es sich im Rahmen jener Motive hält, die für die Griechenland-Erzählungen dieses Schriftstellers bestimmend sind und einige neue Akzente zu setzen versucht.⁷⁶

Fühmanns letzter markanter Text zur griechischen Zeitgeschichte war seine Rede auf einer Solidaritätsveranstaltung des Deutschen Schriftstellerverbandes am 11. Januar 1968: *Unsere Stimme für Griechenland*. Sein Protest gegen die Errichtung der Militärdiktatur ist verbunden mit einer historischen Reflexion darüber, dass es »in der Stellung zu Griechenlands Freiheit und Volkssouveränität von Anfang an zwei Lager in Deutschland gegeben« habe: das eine habe im Unabhängigkeitskrieg gegen die Türken ein »Hilfskontingent von Freiwilligen« geschickt, das andere »eine | Schar bayrischer Beamter und Generäle«. Der Protest findet seine emotionale Kraft in der Erinnerung an die eigenen Erfahrungen: an die »schweigende [...] Verachtung« durch die Bevölkerung des peloponnesischen Dorfes, in dem Fühmanns Einheit eine Funkstation errichten sollte, und an seine lange verdrängte Einsicht, dass »wir nicht, wie wir wähten, als Beschützer, sondern als Büttel einer Tyrannei« in das Land gekommen waren. Schließlich gedenkt der Schriftsteller des Rückzugs: »von den Partisanen [...] gejagt«, »an deren Seite« – und dieser Aspekt hatte in den Erzählungen noch keine Rolle gespielt – »nun auch Deutsche kämpften«.⁷⁷

V.

In welchem Verhältnis nun stehen die in Griechenland spielenden Erzählungen bis 1965 zu dem von griechischen Mythen bestimmten späteren Werk und zu den Überlegungen über das »mythische Element in der Literatur«?

Von einem *unmittelbaren* Einfluss kann nicht gesprochen werden. Zum einen ist die Vertrautheit mit den Mythen von früh an für den Autor – vor allem

für dessen lyrisches Schaffen – charakteristisch, und er kann daran mit seinen Arbeiten seit der zweiten Hälfte der sechziger Jahre anknüpfen; zum anderen sind die Sujets der Homerischen Epen und des Prometheus-Mythos, der Sagen um Alkestis, Marsyas und Baubo oder der Geschichte um den Tyrannen Dionysios von der Handlung der Kriegserzählungen allzu sehr unterschieden.

Dennoch gibt es wichtige *mittelbare* Beziehungen. Auffallend ist zunächst die Überhöhung der Vorgänge durch mittelalterliches, biblisches und schließlich antikes Gedankengut; die Nähe zu Mythischem ist durch die Erfahrung Griechenlands zwar nicht hervorgerufen, wohl aber verstärkt worden – die Erzählungen erweisen sich somit auch als Vorbereitung der mythologischen Dichtung.

Weniger vordergründig, vielleicht aber noch gewichtiger ist der ästhetisch-poetologische Aspekt. In dem Essay von 1974 konstatiert Fühmann für die Kunst »die Gültigkeit der Mythen weit über die Entstehungszeit hinaus, ja vielleicht bis ans Ende des Menschengeschlechts« und führt dies vor allem darauf zurück, dass sich in ihnen jahrtausendealte »Menschenerfahrung« niedergeschlagen habe, dass sie auf grundsätzliche Fragen zielen (auf die Darstellung »konkret erscheinender Prozesse als elementarer«) und dass sie Modelle »objektiver widerspruchsvoller Prozesse des Menschheitsaußens wie Menscheninnen« schaffen, sich in ihnen der »Existenzwiderspruch I von natürlichem und gesellschaftlichem Wesen« entfalte. Auf Grund der Möglichkeit, »die individuelle Erfahrung [...] an Modellen von Menschheitserfahrung zu messen«, erklärt Fühmann das, was für die antike Poesie der Mythos leistete, sogar zum bestimmenden Wesen des Poetischen überhaupt.⁷⁸

Der Rückgriff von der konkreten individuellen Erfahrung auf allgemeine Menschheitserfahrung, die Ausrichtung auf Fragen *grundsätzlicher* Art und das Erfassen *widersprüchlicher* Züge in allen Erscheinungen finden sich in zunehmendem Maße auch in den Kriegsnovellen. Vor allem von der späteren Entwicklung her wird deutlich, dass es sich nicht um lineare Abrechnungen, sondern – zumindest in Ansätzen – um psychologisch vertiefte, auf »Mythisches« zielende Gestaltungen handelt.

Sosehr sich die Fühmann'schen Werke seit Mitte der sechziger Jahre von denen zuvor unterscheiden, gibt es doch spürbare Übergänge und Vermittlungen – und wenn die Nähe zu Mythos und »Mythischem« auch in der Persönlichkeit und der Entwicklung des Schriftstellers angelegt war, so gehört zu den Komponenten dieser Entwicklung die Erfahrung Griechenlands während der Okkupation.

Anmerkungen

- 1 Der vorliegende Aufsatz beruht auf dem Vortrag *Die deutsche Besatzung Griechenlands im Werk Franz Fühmanns*, der am 21. Juli 2012 auf der Tagung des Instituts für Byzantinistik, Byzantinische Kunstgeschichte und Neogräzistik der Ludwig-Maximilians-Universität München »Erinnerungskultur und Geschichtspolitik der Okkupation Griechenlands 1941-1944« gehalten und unter diesem Titel in dem Band *Die Okkupation Griechenlands im Zweiten Weltkrieg. Griechische und deutsche Erinnerungskultur* (hg. von Chryssoula Kambas und Marilisa Mitsou, Köln-Wien-Weimar 2015 [= *Griechenland in Europa. Kultur - Geschichte - Literatur* 11, 373-389]) veröffentlicht worden ist. Eine überarbeitete und erweiterte Fassung ist unter dem Titel *Antiker Mythos und zeitgenössisches Griechenland im Werk Franz Fühmanns* in meinem Buch *Verklärung mit Vorbehalt. Aufsätze und Vorträge zur literarischen Antikerezeption IV* (Jena-Leipzig-Quedlinburg 2015 [= *Jenaer Studien* 8], 177-186 und 307-314) erschienen. Die vorliegende Fassung ist nochmals leicht überarbeitet und vor allem um den Schlussabschnitt ergänzt worden. – Die Texte Franz Fühmanns werden, soweit möglich, mit der Sigle *WA* nach der achtbändigen Werkausgabe (Rostock 1993) zitiert, die ihrerseits auf einer zwischen 1977 und 1988 erschienenen neunbändigen Ausgabe beruht; Belege aus dem Nachlass in der Berliner Akademie der Künste werden mit der Sigle *FFA* nachgewiesen (vgl. Barbara Heinze, *Findbuch zum Bestand Franz Fühmann [1922-1984]. Stiftung Archiv der Akademie der Künste. Archivabteilung Literatur*, Berlin 2001). – Zu Fühmanns Antikerezeption vgl. folgende Arbeiten des Verfassers: *Gedanken zur Antike-Rezeption in der Literatur der DDR. Franz Fühmanns Erzählung »König Ödipus«*, in: *Weimarer Beiträge* 20(1974)11, 127-147; *Franz Fühmanns »Prometheus«*, ebd., 26(1980)2, 73-96; *Antikerezeption in der Literatur der Deutschen Demokratischen Republik*, Berlin 1984, 33f., 61-66, 136f., 162f., 208f., 240-243 und passim; *Die Antike im Werk Franz Fühmanns*, in: Riedel, *Literarische Antikerezeption. Aufsätze und Vorträge*, Jena 1996 (= *Jenaer Studien* 2), 254-272 und 384-393 [Erstdruck: *Philologus* 136 (1992), 274-296]; *Antikerezeption in der deutschen Literatur vom Renaissance-Humanismus bis zur Gegenwart. Eine Einführung*, Stuttgart-Weimar 2000, 381-387.
- 2 Vgl. Efstathia Kraidi, *DDR-Literatur in der künstlerischen Auseinandersetzung mit der Geschichte Griechenlands seit der faschistischen Okkupation*, Phil. Diss. Leipzig 1988 [maschinenschriftl. vervielf., besonders I, 15, 29-46, 71-81 und 116f. – Fühmanns Beziehungen zu Griechenland werden auch behandelt in: Dennis Tate, *Franz Fühmann. Innovation and Authenticity. A study of his prose-writing*, Amsterdam-Atlanta, GA 1995 (= *Amsterdamer Publikationen zur Sprache und Literatur* 117).
- 3 Zu Fühmanns Biographie vgl. *Lebensdaten* [1971], in: Fühmann, *Im Berg. Texte und Dokumente aus dem Nachlaß*, hg. von Ingrid Prignitz, Rostock 1993, 158-169; Hans Richter, *Franz Fühmann - Ein deutsches Dichterleben*, Berlin-Weimar 1992 [erweiterte Neuausgabe Berlin 2001 (= *AtV* 1743)]; Barbara Heinze (Hg.), *Franz Fühmann. Eine Biographie in Bildern, Dokumenten und Briefen*, Geleitwort von Sigrid Damm, Rostock 1998; Gunnar Decker, *Franz Fühmann. Die Kunst des Scheiterns. Eine Biografie*, Rostock 2009.
- 4 Vgl. Hans Richter, *Verordneter Antifaschismus? - Der Fall Franz Fühmann*, in: Richter, *Zwischen Böhmen und Utopia. Literaturhistorische Aufsätze und Studien*, Jena 2000 (= *Jenaer Studien* 4), 381-395; Jens Priwitzer, *Die Gegenwart der Geschich-*

- te - Zur Erinnerung an NS-Vergangenheit, Generationenerfahrung und ästhetische Innovation bei Franz Fühmann, Christa Wolf und Günter Kunert, in: Carsten Gansel (Hg.), *Rhetorik der Erinnerung - Literatur und Gedächtnis in den ›geschlossenen Gesellschaften‹ des Real-Sozialismus*, Göttingen 2009 (= *Deutschsprachige Gegenwartsliteratur und Medien* 1), 53–81, hier 59–66.
- 5 Vgl. Bettina Rubow, *Franz Fühmann. Wandlung und Identität*, in: Heinz Ludwig Arnold, Frauke Meyer-Gosan (Hg.), *Literatur in der DDR. Rückblicke*, München 1991 (= *Text + Kritik*, Sonderband), 101–108.
 - 6 *Vor Feuerschlünden. Erfahrung mit Georg Trakls Gedicht*, in: *WA*, Bd. 7, 180. Vgl. Richter, *Verordneter Antifaschismus?*.
 - 7 Vgl. neben den in Anm. 3 genannten Publikationen Dennis Tate, *Delusions of Grandeur and Oedipal Guilt. Franz Fühmann's Greek Experiences as the Focus of his War Stories*, in: Hans Wagener (Hg.), *Von Böll bis Buchheim. Deutsche Kriegsprosa nach 1945*, Amsterdam–Atlanta, GA 1997 (= *Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik* 42), 389–405, hier 396f.
 - 8 Sie sind stets mit der Gattungsbezeichnung »Erzählungen« erschienen; Fühmann spricht aber auch gelegentlich selbst von Novellen.
 - 9 In Fühmanns Nachlass befinden sich mehrere Gedichtzyklen – jeweils maschinenschriftlich, teils mit handschriftlichen Entwürfen. Im Folgenden wird nur auf griechische Motive eingegangen.
 - 10 Nr. 2 des Zyklus *Das Fragment der ersten Sammlung. Zwei Reihen Gedichte* von 1936/37 (Rochlitz – Reichenberg), in: *FFA*, 690. – Abgedruckt als Faksimile in: Richter, *Franz Fühmann*, 94 (nicht in der Neuausgabe). Zur Interpretation vgl. Ihmku Kim, *Franz Fühmann - Dichter des Lebens. Zum potentialgeschichtlichen Wandel in seinen Texten*, Frankfurt/Main u.a. 1996 (= *Beiträge zur neuen Epochenforschung* 14), 57–65.
 - 11 *Jugendliches Trio. Gedichte junger Menschen*, Hamburg 1942 (= *Das Gedicht. Blätter für die Dichtung*, Jg. 8, F. 5). – Vgl. *FFA*, 1354. Das Bändchen war im Februar 1942 von Heinrich Ellermann herausgegeben worden und enthielt auch Gedichte von Alois Timmesfeld und Edith Tohde. – Das Gedicht *Nacht am Peipussee* ist abgedruckt in: Richter, *Franz Fühmann*, 109, und Decker, *Franz Fühmann*, 82.
 - 12 *Jugendliches Trio*, 11f. – Abgedruckt in: Decker, *Franz Fühmann*, 84f.
 - 13 Vgl. *Das Judenauto. Vierzehn Tage aus zwei Jahrzehnten*, in: *WA*, Bd. 3, 105; Josef Hermann Sauter, *Interview mit Franz Fühmann*, in: *Weimarer Beiträge* 17(1971)1, 33–53, hier 33; Richter, *Franz Fühmann*, 109–114.
 - 14 *Das Judenauto*, 104. – Vgl. Horst Nalewski, *Franz Fühmann. Ein Versuch in Gedichten*, in: Ursula Heukenkamp (Hg.), *Unerwünschte Erfahrung. Kriegsliteratur und Zensur in der DDR*, Berlin–Weimar 1990, 192–226, hier 198. In einem Brief an Ludvík Kundera vom 1. November 1957 verwahrte sich Fühmann ausdrücklich dagegen, ihn »als eine Art ›Inneren Emigranten‹ aus der Masse der Wehrmacht« herauszuheben: »Natürlich gab es auch andere Typen, [...] aber einen dieser Typen eben und keinen Ausnahmefall glaubte ich zu verkörpern.« (Fühmann, *Briefe 1950–1984. Eine Auswahl*, hg. von Hans-Jürgen Schmitt, Rostock 1994, 17–20, hier 20).
 - 15 Vgl. Nr. 26 vom 25. Juni 1944 unter dem Obertitel *Stunde des Soldaten* – in einem *Nachsatz der Redaktion* heißt es dazu: »so als schriebe der namenlose Soldat des Ostens« – und in Nr. 4 vom 28. Januar 1945. – Abgedruckt unter dem Titel [*Vier Gedichte*] in: Fühmann, *Im Berg*, 171–174.
 - 16 Sauter, *Interview mit Franz Fühmann*, 33. – Zur Interpretation des lyrischen Frühwerks vgl. John Flores, *Poetry in East Germany. Adjustments, Visions, and Provoca-*

- tions, 1945-1970, New Haven-London 1971 (= *Yale Germanic Studies* 5), 72-87
Imit Abdruck von sämtlichen vor 1945 erschienenen sowie von vier unveröffent-
lichten Fühmannschen Gedichten auf 317-324; Nalewski, *Franz Fühmann*, 193-202.
- 17 *FFA*, 740.
- 18 *Südlicher Morgen / Aegäis, Landschaften / Saloniki, Friedliches Meer / Platanon, Nacht am Meer / Phaleron*.
- 19 *Die Säulen / Akropolis, Verfall einer antiken Stadt / Theben, Marmorheroen im Rosengarten / Athen*.
- 20 Xerxes, Platon, Caesar und Pompeius.
- 21 *Kassandra / Apollo kämpft gegen Mars / Poseidon nimmt Besitz von der Insel Kos / Hephaistos zieht in die Wüste*.
- 22 *FFA*, 740. – Es ist eines der gelungensten Gedichte aus diesem Konvolut, das aber nicht in den Zyklus eingeordnet ist. Decker, *Franz Fühmann*, 78 zitiert – nicht ganz korrekt – die zweite Strophe; er datiert das Gedicht auf Oktober 1944.
- 23 *FFA*, 722. – Vgl. die Rückblicke auf Griechenland in den Gedichten *Korinth* (einem Bekenntnis zum griechischen Meer, das in Enttäuschung endet) und *Vor den Thermopylen* (»Welcher Fürst! Welch namenloses Leiden, / Welche Ruhmsucht noch im späten Tod!«). Auch in den Texten von Anfang 1945 klingen biblische, griechische und andere Balkan-Motive nach: In dem Zyklus *Gott gab das Gesetz* (Jena, März 1945) sind dies *Makedonisches Interieur, Bulgarisches Bild, Vandalentod, Der Zentaurengott* und *Aesop unter den Sklaven* (*FFA*, 734). Schließlich finden sich in dem dreiteiligen Zyklus *Der Sturz*, im April 1945 in Rochlitz »in memoriam Georg Trakl« geschrieben, einige altgriechische und biblische Motive (*FFA*, 137).
- 24 *Miteinander reden. Gespräch mit Margarete Hannsmann*, in: *WA*, Bd. 6, 429-457 (Zitat 430 und 437).
- 25 Ebd., 430f.
- 26 Ebd., 433.
- 27 Vgl. Kraidi, *DDR-Literatur in der künstlerischen Auseinandersetzung mit der Geschichte*, 115.
- 28 Fühmann, *Die Nelke Nikos. Gedichte*, Berlin 1953, 65-67 [Erstdruck im September 1951 in der Zeitschrift *Aufbau*].
- 29 Ebd., 88-94 [Erstdruck im Juni 1952 in der Zeitschrift *Aufbau*]. – In *Nacht in den Vorstädten* betont Fühmann den Gegensatz zwischen den alten Mythen und der großen demokratischen Vergangenheit auf der einen und der leidvollen Gegenwart auf der anderen Seite sowie die Hoffnung auf den »Sieg der nicht länger Besiegbaren«, der die alten Ideale wieder zum Leben erwecken werde. In *Die Nelke Nikos* bekundet er seine Sympathie mit dem Angeklagten, der zu jeder Gerichtssitzung mit einer Nelke erschien, seinen Abscheu gegenüber den Henkern und seine Zuversicht auf die Zukunft (»Die Kinder der Promethiden, sie zünden das Feuer«). In *Die Exekution* interpretiert er die Hinrichtung Belogiannis' (1915-1952) und seiner Gefährten als Opfertod, damit »wir Künftigen atmen / des Lebens gereinigte Meerluft«. Die Verse, von Fühmann später nicht wieder veröffentlicht, wirken aus heutiger Sicht recht plakativ und in Bezug auf den sozialistischen Kontext bedenklich (vgl. besonders das Einleitungsgedicht des zweiten Teils, in dem es über den von den Albanern eröffneten »Einzug« der Delegationen heißt: »Volk der Bergadler, zwischen den Aasgeiern Titos und den griechischen Henkern« [57-64, Zitat 58]), und die griechische Wirklichkeit wird nur aus einer Sicht von außen geschildert. Hervorzuheben aber sind die mythische Überhöhung und die Verbundenheit mit »den Menschen der Vorstadt« (Zitate 90, 94 und 89).

- 30 Vgl. Matthias Hurst, *Der Blick in den Abgrund. Schuld und Verantwortung in Franz Fühmanns Erzählungen »Kapitulation«, »Das Gottesgericht« und »Die Schöpfung«,* in: *Colloquia Germanica* 32 (1999), 37–69, hier 38f.
- 31 Vgl. ebd., 38 und 53; Ursula Heukenkamp, *Ein Kontrahent des Hoffens. Franz Fühmann und seine Kriegserzählungen,* in: *Zeitschrift für Germanistik, N.F.* 13 (2003), 101–112, hier 15.
- 32 Vgl. Martin Straub, *Der andere Blick. Franz Fühmanns Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus,* in: Annette Leo, Peter Reif-Spirek (Hg.), *Vielstimmiges Schweigen. Neue Studien zum DDR-Antifaschismus,* Berlin 2001, 299–316, hier 308f.; Heukenkamp, *Ein Kontrahent des Hoffens,* 110.
- 33 Erstdruck in der *Nationalzeitung* vom 12. März 1957 und in der Zeitschrift *Neue Deutsche Literatur* vom März 1957; Buchveröffentlichungen in dem Band *Stürzende Schatten* (1959) und *König Ödipus. Gesammelte Erzählungen* (1966). Vgl. auch *FFA*, 71 sowie die Hörfunk-Fassung in *FFA*, 57.
- 34 Laut Tagebuch von Mai bis August 1965 entstanden (*FFA*, 1324); Erstdruck in dem Band *König Ödipus*. Vgl. auch Notizen, Briefe und Manuskripte in *FFA*, 29 und 58. – Die Erzählung ist weder 1959 entstanden (Hurst, *Der Blick in den Abgrund*, 40), noch spielt sie vor dem Überfall auf die Sowjetunion (Werner Liersch, *Beiträge zur deutschen Biographie,* in: *Neue Deutsche Literatur* 16(1968)2, 155–159, hier 158).
- 35 *WA*, Bd. 1, 62f.
- 36 Tate, *Delusions of Grandeur and Oedipal Guilt*, 401 stellt tadelnd die Gemeinsamkeiten zwischen *Gottesgericht* und *Schöpfung* heraus, verkennt aber die Unterschiede.
- 37 *WA*, Bd. 1, 122.
- 38 Ebd., 138.
- 39 Ebd., 127.
- 40 *Das Judenauto* – der ursprüngliche Titel sollte lauten: *Tage. Ein Sonett in Berichten* – ist von Mitte 1961 bis Anfang 1962 entstanden. Vgl. die Tagebücher (*FFA*, 1320 und 1321), die Vorarbeiten (*FFA*, 13 und 21), die Disposition im Brief an Günter Caspar vom Juli 1961 (Elmar Faber, Carsten Wurm [Hg.], *Das letzte Wort hat der Minister. Autoren- und Verlegerbriefe 1960–1969,* Berlin 1994 [= AtV 8010], 57–59) sowie Briefe über den weiteren Verlauf der Arbeit (ebd., 59–67). Die endgültige Typskript-Fassung stammt vom 28. Januar 1962 (*FFA*, 276). Sie ist auf Veranlassung des Verlages und mit Billigung des Autors stark überarbeitet und zunächst in dieser Form publiziert worden (vgl. *WA*, Bd. 3, 517). Mit Hilfe von Siegfried Scheibe wurde für die Werkausgabe die ursprüngliche Fassung wiederhergestellt. Vgl. Siegfried Scheibe, *Zur Anwendung der synoptischen Variantendarstellung bei komplizierter Prosaüberlieferung. Mit einem Beispiel aus Franz Fühmanns »Das Judenauto«,* in: *editio* 2 (1988), 142–191 (siehe auch den Briefwechsel zwischen Fühmann und Scheibe in *FFA*, 1154). Gerade die Geschichte *Muspilli* (die im Erstdruck *Völuspa* hieß) ist stark verändert worden. In der ursprünglichen Fassung gelangt der Erzähler nur zu spontanen, im Erstdruck bereits zu Recht weitgehenden (wenn auch dann ebenfalls wieder verschütteten) Einsichten in die militärische Lage – und aus der Verachtung des einfachen Soldaten für die adligen Offiziere, die sich aus dem demagogischen Anspruch herleitete, »daß im nationalsozialistischen Deutschland das Volk bestimmte« (*WA*, Bd. 3, 111), ist eine ideologisch weniger brisante Kritik an den Offizieren im Allgemeinen geworden (Fühmann, *Das Judenauto. Vierzehn Tage aus zwei Jahrzehnten,* Berlin-Weimar 1962 [2. Aufl. 1969], 117). Zu den Unterschieden der beiden Fassungen vgl. Tate, *Delusions of Grandeur and Oedipal*

- Guilt*, 400. Richter, *Franz Fühmann*, 174f. geht darauf überhaupt nicht ein; Decker, *Franz Fühmann*, 174 bagatellisiert sie.
- 41 Vgl. die Tagebücher 1965 und 1966 (*FFA*, 1324 und 1325); Erstdruck in dem Band *König Ödipus*. Siehe auch Manuskripte, Notizen, einen Reclam-Band der Sophokleischen Tragödie in der Übersetzung von Curt Woyte und eine griechische Ausgabe aus der Reihe »Schulausgaben griechischer Klassiker« (Berlin–Leipzig 1946) in *FFA*, 54 und 55. Den Tagebucheinträgen vom August und September 1965 zufolge hat Fühmann Johann Jakob Bachofens *Mutterrecht*, Karl Kerényis *Mythologie der Griechen*, Thomas Manns Briefwechsel mit Kerényi und George Thomsons *Aischylos und Athen* herangezogen. – Zu den folgenden Ausführungen vgl. Riedel, *Gedanken zur Antike-Rezeption in der Literatur der DDR*. Für diese Arbeit konnte sich der Verfasser auf ein Gespräch mit Franz Fühmann am 31. Oktober 1973 sowie auf Materialien in dessen bereits damals in den Literatur-Archiven der Akademie der Künste zu Berlin deponiertem Archiv stützen.
- 42 Brief an Dieter Schiller vom 16. Dezember 1966, in: Fühmann, *Briefe 1950–1984*, 71–74, hier 73. – Vgl. auch die Briefe an Günter Caspar vom 11. Februar 1965 (»die Plage durch fast zwei Jahrzehnte«) in: Faber, Wurm (Hg.), *Das letzte Wort*, 70–72, hier 71, sowie den Brief an Konrad Reich vom 25. November 1975 in: Fühmann, *Briefe 1950–1984*, 171–179, hier 177.
- 43 *WA*, Bd. 1, 147.
- 44 Ebd., 143.
- 45 Ebd., 160.
- 46 Vgl. Malcolm Eldwin Humble, *Myth and Ideology in Franz Fühmann's »König Ödipus«*, in: *Forum for Modern Language Studies*, 20(1984), 247–262. – Zu den Unterschieden zwischen Bachofen und Fühmann sowie zwischen einer wissenschaftlichen und einer künstlerischen Interpretation des Oidipus-Mythos vgl. Riedel, *Gedanken zur Antike-Rezeption in der Literatur der DDR*, 133–135; ders., *Die Antike im Werk Franz Fühmanns*, 257.
- 47 Vgl. Eckard Lefèvre, *Die Unfähigkeit, sich zu erkennen. Sophokles' Tragödien*, Leiden–Boston–Köln 2001 (= *Mnemosyne*, Suppl. 227). – Mit dieser Formulierung bezeichnet Lefèvre – bestätigt durch weitere Forscher der letzten Jahrzehnte – eine Spezifik der Sophokleischen Tragik, die objektives intellektuelles Fehlverhalten und subjektive moralische Schuld in engerer Verbindung sieht, als dies in der Interpretation des Aristotelischen *hamartia*-Begriffs in der Mitte des 20. Jahrhunderts, die auf eine Entlastung der Täter zielte, der Fall war (vgl. besonders IXf. und 6–10 sowie, im Hinblick auf den *Oidipus tyrannos*, 119–147).
- 48 *WA*, Bd. 1, 215f.
- 49 Ebd., 217.
- 50 Vgl. einen ersten Überblick in Riedel, *Gedanken zur Antike-Rezeption in der Literatur der DDR*, 131f. und 141f. – Zum Zoo-Motiv vgl. auch den Brief an Dieter Schiller vom 16. Dezember 1966 (Fühmann, *Briefe 1950–1984*, 73).
- 51 Dieses Erlebnis hatte sich bereits in einigen Gedichten des Zyklus *Empfindsame Reise* niedergeschlagen: *Quartier in Skoplje* und *Park von Skoplje* (Fühmann verwendet statt der makedonischen die serbische Namensform) schildern düster-melancholische Stimmungen; *Im Käfig* reflektiert eine bedrohliche Situation – allerdings im natürlich-kreatürlichen, noch nicht im sozialen Bereich: Das lyrische Ich begibt sich in ein Raubtierhaus mit zwei Wölfen. Sie sind »erstarrt und erschreckt«, und auch das Ich ist verwirrt: »Ich fühle mich nicht mehr als Mensch und Mann.« (*FFA*, 722).
- 52 *WA*, Bd. 1, 46.

- 53 FFA, 49. – Die Titel der ›Zoogeschichte‹ lauten: *Ein Wehrmachtbild / Ein gemütliches Quartier / Das gemütliche Quartier / Ein Bild aus dem Leben der Wehrmacht / Ein Bild der Wehrmacht / Um ein Bild der Wehrmacht. Skizze / Im gemütlichen Quartier. Bilder aus dem Leben der Wehrmacht*. Das Geschehen ist in eine Rahmenerzählung aus der Mitte der fünfziger Jahre eingebettet und wird von einem ehemaligen Soldaten vor den Honoratioren eines Landstädtchens in der Bundesrepublik Deutschland berichtet. Die Erzählung ist, mit scharf satirischem Akzent, in erster Linie gegen die Remilitarisierung der BRD gerichtet. Eine Notiz (wahrscheinlich aus dem Jahre 1958 oder 1959) lautet: »Diese Erzählung schrieb ich 1955, als die Nachricht von der Aufstellung einer neuen Wehrmacht durch die entsetzte Welt ging. Ich schrieb sie für mich, um mir einen Haß von der Seele zu schreiben. Nun, da diese Wehrmacht nach der Atombombe greift, möchte ich diesen Haß nicht mehr für mich behalten: Am besten ist's, wir schreiens durch die Welt.« Am Ende eines Typoskripts findet sich, als handschriftlicher Zusatz, der spätere Schlusssatz des *König Ödipus*: »Das alles ist wirklich geschehn.« Die Erzählung hat noch keinen mythologischen Bezug, deutet – über den Handlungsort hinaus – nicht näher auf Spezifika des Balkans hin und ist wegen ihrer Brutalität auch unter Fühmanns Kollegen umstritten gewesen. 1959 kam es zu einem Vertrag mit dem Aufbau-Verlag; der Titel sollte jetzt lauten: *Das gemütliche Quartier oder Tiere sehen Dich an* (vgl. Elmar Faber, Carsten Wurm [Hg.], ... und leiser Jubel zöge ein. *Autoren- und Verlegerbriefe 1950-1959*, Berlin 1992 [= AtV 100], 496). Dennoch wurde sie nicht veröffentlicht. Einem Brief an Joachim Schreck vom 20. November 1962 zufolge (Faber, Wurm [Hg.], *Das letzte Wort*, 67f.) schien die 1956 geschriebene Geschichte dem Autor nicht mehr aktuell genug zu sein.
- 54 FFA, 51.
- 55 FFA, 48. – Auch für diese Geschichte wollte Fühmann eine Rahmenerzählung schreiben: Nach einer ersten Version (worin die Erzählung *Der Soldat und die Wahrheit* heißt) ist das Tagebuch nach der Landung der britischen Truppen am 1. Dezember 1944 in einem Keller gefunden worden, worauf ein deutscher Soldat sich das Leben nahm; nach einer späteren Fassung wurden die Tagebuchaufzeichnungen während der III. Weltfestspiele von einem albanischen Studenten vorgelesen, wodurch sich der Erzähler an seine eigene Beteiligung an dem Einsatz erinnerte.
- 56 Brief an Günter Caspar vom 11. Februar 1965, in: Faber, Wurm (Hg.), *Das letzte Wort*, 70–72, hier 72. – Im Brief vom 13. Juli 1962 an Caspar hatte Fühmann noch den Plan eines Erzählungsbandes entwickelt, in dem *Das Gottesgericht*, *Griechische Legende* und *Tiere sehen dich an* enthalten sein sollten – die letztgenannte Geschichte unter dem Aspekt der Remilitarisierung Westdeutschlands von der Handlung her erst den fünfziger Jahren zugeordnet (ebd., 65f.).
- 57 FFA, 50 (hier ist der Titel *Das Symbol* durchgestrichen und mit *Quartier* ersetzt); Faber, Wurm (Hg.), *Das letzte Wort*, 72 (Zitate).
- 58 Vgl. Tate, *Delusions of Grandeur and Oedipal Guilt*, 401.
- 59 Frühe Fassungen von *Die Schöpfung* haben den (durchgestrichenen) Titel *Das Symbol* (FFA, 29 und 58); auch der Brief an Caspar vom 11. Februar 1965 findet sich unter den Materialien zu dieser Novelle (FFA, 29) – und noch am 29. August 1965 notiert Fühmann im Tagebuch: »Symbol: L... fertig.« (FFA, 1324) – Ältere Titel des *König Ödipus* lauten *Ödipus. Eine Idylle / Ödipus Tyrann. Eine Idylle* (durchgestrichen: *Das Symbol* sowie *in der Manier Jean Pauls*) (FFA, 54). Am 18. August 1965 hat der Autor im Tagebuch innerhalb von Notizen zum *König Ödipus* hervorgehoben: »Struktur von ›Symbol‹« (FFA, 1324).

- 60 Faber, Wurm (Hg.), *Das letzte Wort*, 72f., hier 73. – Auf einer Karteikarte (FFA 29) steht folgende Disposition:
1) König Ödipus
(Vorarbeiten:
Griechische Legende
Zoo
Das gemütliche Quartier
Das Symbol)
2) Die Schöpfung
- 61 Vgl. *WA*, Bd. 1, 127 und 197.
- 62 Ebenfalls zurückgedrängt wurde die aktuelle Polemik gegen die BRD. Sie schlug sich nur noch in dem sarkastischen Motto nieder: »Dem bundesdeutschen Kontingent für Vietnam kameradschaftlich gewidmet« (*WA*, Bd. 1, 142). In der Diogenes-Ausgabe (Fühmann, *Die Elite. Erzählungen*, Zürich 1970) war dieses Motto entfallen.
- 63 Vgl. den Katalog der Kretischen Ausstellung im Museum Herakleion (<http://www.historical-museum.gr/schwarz/index.html>). Die Zeichnung stammt aus dem illustrierten Kreta-Tagebuch des deutschen Malers, Zeichners, Fotografen und Autors Rudo Schwarz (1906–1982), der als Soldat der Wehrmacht auf Kreta eingesetzt war. Ich verdanke diesen Hinweis Chryssoula Kambas.
- 64 *WA*, Bd. 1, 184.
- 65 Ebd., 184–187. – Vgl. Kraidi, *DDR-Literatur in der künstlerischen Auseinandersetzung mit der Geschichte*, 37f. und 42.
- 66 *WA*, Bd. 1, 198–208. – Zur Entwicklung innerhalb der drei Griechenland-Erzählungen vgl. auch Kraidi, *DDR-Literatur in der künstlerischen Auseinandersetzung mit der Geschichte*, 40f. und 45.
- 67 Zur Entstehungszeit vgl. die Tagebücher (*FFA*, 1331 und 1332).
- 68 Ich danke dem Deutschen Rundfunkarchiv Potsdam-Babelsberg, dass es mir ermöglichte, mir den Film noch einmal anzusehen.
- 69 Die Vorgänge in der Fernschreibstelle werden im Film ebenso geschildert wie im *Judenauto*.
- 70 Es ist aufschlussreich, dass Rudolf Jürschik, der sich in einem grundlegenden Aufsatz mit *Franz Fühmanns Arbeit für den Film* befasst hat (in: Brigitte Krüger [Hg.], *Dichter sein heißt aufs Ganze aus sein. Zugänge zu Poetologie und Werk Franz Fühmanns*, Frankfurt/Main u.a. 2003, 59–87), sich an das Käfigquartier erinnert, das in dem Film gar nicht vorkommt, – womit er aber unbewusst der zentralen Bedeutung dieses Motivs bei Fühmann selbst Rechnung trägt (hier 68).
- 71 *WA*, Bd. 1, 216.
- 72 Brief an Dieter Schiller vom 16. Dezember 1966 (Fühmann, *Briefe 1950–1984*, 72).
- 73 *FFA*, 208.
- 74 Vgl. die Briefe an Kurt Batt vom 22. Juli, 29. August und 13. Oktober 1973 (Fühmann, *Briefe 1950–1984*, 122f., hier 122; 123f., hier 124; 126f., hier 127) sowie an Werner Neubert vom 24. Dezember 1973 (ebd., 128–130, hier 129).
- 75 Vgl. Ingrid Prignitz, *Franz Fühmanns Arbeiten für den Film*, in: *WA*, Bd. 8, 451–483, hier 451 und 473.
- 76 Nicht unerwähnt möchte ich lassen, dass es nach Fühmanns Tod noch eine zweite Verfilmung durch Rainer Simon nach einem 1986/87 geschriebenen und 1988 veröffentlichten Szenarium von Ulrich Plenzdorf (*Filme 2*, Rostock 1988, 289–329) gegeben hat, die 1989 nach einem Auftrag der DEFA in Co-Produktion mit dem

TORO-Film Berlin (West) und dem ZDF gedreht worden ist und 1991 gezeigt wurde: ›Fall Ö: Frei nach Motiven der Erzählung ›König Ödipus‹ von Franz Fühmann. Zu den zwei Oidipus-Filmen vgl. Jürschik, *Franz Fühmanns Arbeit für den Film*, 64 und 67-71. Es geht in diesem in Theben spielenden Film in der Art eines ›Krimis‹ – ohne nähere Zeitangabe – nicht um eine Aufführung, sondern um eine Verfilmung des Sophokleischen Stückes; auf die Diskussion der Schuldfrage wird ebenso wie auf das Motiv der Raubtierkäfige verzichtet.

- 77 *Sinn und Form* 20 (1968), 269-271, hier 269f. – Zur Berichterstattung über die Veranstaltung in der Presse vgl. den Brief an Dr. Baumgart (Kulturabteilung beim Zentralkomitee der SED) vom 27. Januar 1968, in: Fühmann, *Briefe 1950-1984*, 78. – Die Militärdiktatur war allerdings für Fühmann kein Gegenstand künstlerischer Auseinandersetzung – wohl deshalb, weil er mit ihr keine eigenen Erfahrungen hatte. (Im Gespräch mit Margarete Hannsmann [WA, Bd. 6, 445] erwähnt er, dass er kein »Vietnam-Gedicht« zu schreiben vermochte, weil er die Ereignisse »nur aus der Zeitung kannte!«)
- 78 *WA*, Bd. 6, 82-140 (Zitate 127 und 96). – Erstdruck in dem Band *Erfahrungen und Widersprüche. Versuche über Literatur* (1975).

Weimarer Beiträge
Zeitschrift für Literaturwissenschaft, Ästhetik
und Kulturwissenschaften

61. Jahrgang
Jahresinhaltsverzeichnis 2015

AUFsätze – MISZELLE – DISKUSSIONEN

<i>Arabatzis, Stavros</i> Die imperative Sprache der Medien und ihr neuer Gebrauch (414–436)	3/2015
<i>Badenberg, Nana</i> Treue Texte. Zu Stroemfelds Kafka-Reprints und der neuen Basler Nietzsche-Ausgabe (135–137)	1/2015
<i>Chraplak, Marc</i> Ein postmoderner historischer Roman? Menippeische Satire und karnevalistische Tradition in Daniel Kehlmanns »Die Vermessung der Welt« (2005) (485–501)	4/2015
<i>Clemens, Manuel</i> Die Erfindung des Protagonisten. Alejandro Zambra unterläuft mit »Formas de volver a casa« (2011) den Anti-Bildungsroman (502–517)	4/2015
<i>Costa, Maria Teresa</i> Walter Benjamins Auseinandersetzung mit der Kunstwissenschaft seiner Zeit (364–380)	3/2015
<i>Federmaier, Leopold</i> Das Spiel von Nähe und Ferne. Hiromi Kawakamis Roman »Manazuru« in interkultureller und intermedialer Perspektive (63–91)	1/2015
<i>Federmaier, Leopold</i> Homoerotik bei Robert Musil und Thomas Mann. Ein Vergleich (381–413)	3/2015
<i>Fortmann, Patrick</i> Kleists Familienkriege. Figurationen der Feindschaft in den Novellen »Der Findling« und »Der Zweikampf« (557–577)	4/2015
<i>Grewling, Nicole</i> Blutsbrüder? Deutsche, Indianer und die Konstruktion einer deutschen Kolonialidentität in Friedrich Gerstäckers Kurzgeschichten (578–594)	4/2015
<i>Gu, Yeon Jeong</i> Figurationen des Posthumanen in Christian Krachts Roman »Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten« (92–110) ...	1/2015
<i>Haas, Claude</i> Im Schatten des »Unbekannten Soldaten«. Trauer, Helldengedenken und Totenkult in der deutschen Literatur des Ersten Weltkriegs (202–228)	2/2015

<i>Halfmann, Roman</i> Die Sorge des Systemadministrators. Franz Kafkas Aktualität im Zeitalter der Big Data (111-134)	1/2015
<i>Halfman, Roman</i> »I have seen myself backward«. Dave Eggers' Roman »The Circle« als Anamnese eines neuartigen Persönlichkeitsmodells (274-299)	2/2015
<i>Hamilton, John</i> Rahmen, Küsten und Nachhaltigkeiten in Theodor Storms »Der Schimmelreiter« (165-180)	2/2015
<i>Hammermeister, Kai</i> Faust – Nietzsche – Dusapin (265-273)	2/2015
<i>Henschel, Uwe</i> 1750-1770: Ein »goldenes« Zeitalter der deutschen Literatur? (5-22)	1/2015
<i>Hoorn, Tanja van</i> Biodiversität im Text? Brigitte Kronauers Roman »Gewäch und Gewimmel« (2013) (518-530)	4/2015
<i>Kim, Hyun Kang</i> Die Politik der Entstaltung bei Walter Benjamin (342-363)	3/2015
<i>Luckscheiter, Christian</i> Noch einmal: Thomas Mann und die Intertextualität am Beispiel des »Erwählten« (229-249)	2/2015
<i>Mehring, Reinhard</i> Schmitt und Sombart. Der Briefwechsel von Carl Schmitt mit Nicolaus, Corina und Werner Sombart, hg. von Martin Tielke in Verbindung mit Gerd Giesler (454-460)	3/2015
<i>Nagel, Barbara Natalie</i> Ambigüe Aggression. Häusliche Gewalt im Realismus (181-201)	2/2015
<i>Riedel, Volker</i> Antiker Mythos und zeitgenössisches Griechenland im Werk Franz Fühmanns (595-615)	4/2015
<i>Scherpe, Klaus R.</i> Literatur, das Politische betreffend. Alfred Andersch (437-453)	3/2015
<i>Voss, Dietmar</i> Ohnmächtige Souveränität. Zur Figur des Antihelden im Kontext der Moderne (23-45)	1/2015
<i>Sprengel, Peter</i> Gedichte auf Leben und Tod. Antipatros und Borchardt im Dialog mit der Schwalbe (616-626)	4/2015
<i>Weber, Armin</i> »Jedes einzelne Bild nur ein Mosaikstück?« Zur Funktion des Erzählens in Eva Menasses Werken (46-62)	1/2015
<i>Weidner, Daniel</i> »Wehe über euch Götzendiener«. Georg Büchner und die prophetische Rhetorik im Vormärz (325-341)	3/2015
<i>Ziolkowski, Theodore</i> Die Musik als Botschaft Gottes. Bach im Roman des 21. Jahrhunderts (531-556)	4/2015
<i>Ziolkowski, Theodore</i> »Mors in Musica«. Mittelalterliche Quellen eines romantischen Motivs (250-264)	2/2015

BERICHTE – REZENSIONEN

- Brixa, Anna* Kai Sina: Sühnewerk und Opferleben. Kunstreligion bei Walter Kempowski (141-144)1/2015
- Brosig, Maria* »lieben, was es nicht gibt«. Literatur, Pop und Politik bei Ronald M. Schernikau«. Öffentliche Tagung der Universität Potsdam am 19. und 20. März 2015 (300-303)2/2015
- Eckardt, Michael* Petra Boden: Soviel Anfang war nie. Zur Geschichte des Projekts »Ästhetische Grundbegriffe«. Stationen zwischen 1983 und 2000 (630-634)4/2015
- Fues, Wolfram Malte* Ulrich Johannes Beil, Cornelia Herberichs, Marcus Sandl (Hg.): Aura und Auratisierung. Mediologische Perspektiven im Anschluss an Walter Benjamin (461-464)3/2015
- Greiner, Steffen* Philipp Felsch: Der lange Sommer der Theorie (476-480)3/2015
- Hahn, Hans-Joachim* Simone Schröder, Ulrike Weymann und Andreas Martin Widmann (Hg.): »Die vergangene Zeit bleibt die erlittene Zeit«. Untersuchungen zum Werk von Hans Keilson (148-152)1/2015
- Helduser, Urte* Tanja Nusser: »Wie sonst das Zeugen Mode war«. Reproduktionstechnologien in Literatur und Film (152-156)1/2015
- Kirschnick, Sylke* Carsten Gansel (Hg.): Christa Wolf. Im Strom der Erinnerung (473-476)3/2015
- Klawitter, Arne* David Wellbery (Hg.): Kultur-Schreiben als romantisches Projekt. Romantische Ethnographie im Spannungsfeld zwischen Imagination und Wissenschaft (310-313)2/2015
- Lübcke, Sebastian* Friedrich Vollhardt (Hg.): Hölderlin in der Moderne; Felix Christen: Das Jetzt der Lektüre. Zur Edition und Deutung von Friedrich Hölderlins Ister-Entwürfen (313-318)2/2015
- Lübcke, Sebastian* Michael Gamper, Helmut Hühn: Was sind Ästhetische Eigenzeiten?; Michael Gamper, Helmut Hühn (Hg.): Zeit der Darstellung. Ästhetische Eigenzeiten in Kunst, Literatur und Wissenschaft (464-468)3/2015
- Möbius, Thomas* Klaus Pankow: Die Einzelheit. Gespräche, Porträts und Kritiken zur Gegenwartsliteratur; Klaus Pankow: In Grenzen lesen. Arbeiten zur Literatur aus der Wochenzeitung Sonntag (303-306)2/2015
- Riedel, Volker* Brigitte Nestler: Heinrich Mann-Bibliographie (469-473)3/2015
- Steizinger, Johannes* Nitzan Lebovic: The Philosophy of Life and Death. Ludwig Klages and the Rise of a Nazi Biopolitics (156-160)1/2015

<i>Thomalla, Erika</i> »Leseverhältnisse. Theorien, Praktiken und Medien der Lektüre nach 1945«. Internationale Tagung an der Humboldt-Universität zu Berlin 22.10.2015–24.10.2015 (626–630)	4/2015
<i>Treml, Martin</i> Hermann Hakel: von denen ich weiß. Wahrnehmungen eines Literaten (144–148)	1/2015
<i>Ulrich, Heiko</i> Miriam Seidler (Hg.): Die Grazie tanzt. Schreibweisen Christoph Martin Wielands (318–320)	2/2015
<i>Wedel, Michael</i> Heather L. Gumbert: Envisioning Socialism. Television and the Cold War in the German Democratic Republic (307–310)	2/2015
<i>Wolfinger, Kay</i> Carlos Spoerhase (Hg.): Text + Kritik 204: Sibylle Lewitscharoff (137–141)	1/2015
<i>Wolfinger, Kay</i> David-Christopher Assmann: Poetologien des Literaturbetriebs. Szenen bei Kirchhoff, Maier, Gstrein und Händler (634–636)	4/2015

