

WEIMARER BEITRÄGE

ZEITSCHRIFT FÜR LITERATURWISSENSCHAFT, ÄSTHETIK
UND KULTURWISSENSCHAFTEN

1

2016

62. Jahrgang

Ernst Müller Masken der Aufklärung ■

Marc Sagnol Walter Benjamins frühes Zeitdenken ■

Detlev Schöttker Chronistik der Moderne ■

Magnus Wieland Bernward Vespers »Reise« zwischen Psychedelik
und Psychologie ■ *Xaver von Cranach* Thomas Bernhards

»Stimmenimitator« trifft Gilles Deleuze ■

Ivana Perica Das Politische der Literatur

Passagen Verlag

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

Cranach, Xaver von – Oberlandstr. 2, 12099 Berlin, Deutschland

Guerra, Gabriele, Dr. – Palaisstr. 26, 32756 Detmold, Deutschland

Haas, Claude, Dr. – Zentrum für Literatur- und Kulturforschung, Schützenstr. 17, 10117 Berlin, Deutschland

Kelemen, Pál, Dr. – Király u. 112, 2/6, 1068 Budapest, Ungarn

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

Möbius, Thomas, Dr. – Gleimstr. 36, 10437 Berlin, Deutschland

Müller, Ernst, PD Dr. – Ehrlichstr. 75, 10318 Berlin, Deutschland

Perica, Ivana, Dr. – Paska 2, 10000 Zagreb, Kroatien

Sagnol, Marc, Dr. – 16, rue du général Lasall, 75019 Paris, Frankreich

Schötthker, Detlev, Prof. Dr. – Windscheidstr. 6, 10627 Berlin, Deutschland

Wieland, Magnus, Dr. – Schweizerisches Literaturarchiv, Hallwylstrasse 15, 3003 Bern, Schweiz

Redaktionsschluss: 15. Februar 2016

Inhalt

<i>Ernst Müller</i> Masken der Aufklärung. Theologische Rhetorik und Säkularisierung	5
<i>Marc Sagnol</i> Walter Benjamins frühes Zeitdenken im Dialog mit Simmel und Heidegger	37
<i>Detlev Schöttker</i> Chronistik der Moderne. Zur literarischen Überwindung des Historismus	57
<i>Magnus Wieland</i> TRIPTYCHON. Bernward Vespers »Reise« zwischen Psychedelik und Psychologie des Schreibens	77
<i>Xaver von Cranach</i> das gleiche dasselbe bestimmt nicht ... Thomas Bernhards »Stimmenimitator« trifft Gilles Deleuze	93
<i>Ivana Perica</i> Das Politische der Literatur. Im Spannungsfeld von Privatheit und Öffentlichkeit	113

Miszelle - Rezensionen

<i>Pál Kelemen</i> Alltagspräsenz. Ein Denkmalbeispiel	131
<i>Arne Klawitter</i> Kay Zenker: Denkfreiheit. Libertas philosophandi in der deutschen Aufklärung	143
<i>Gabriele Guerra</i> Eckhard Fülus: Anarchie und Mystik. Hugo Balls theologisch-politische Kritik an der bürgerlichen Moderne	147
<i>Claude Haas</i> Daniela Kirschstein: Writing War. Kriegsliteratur als Ethnographie bei Ernst Jünger, Louis-Ferdinand Céline und Curzio Malaparte	152
<i>Thomas Möbius</i> Ulrich von Bülow, Sabine Wolf (Hg.): DDR-Literatur. Eine Archivexpedition; Margrid Birken, Andreas Degen (Hg.): Reizland DDR. Deutungen und Selbstdeutungen literarischer West-Ost-Migration	155

Begründet von Louis Fürnberg 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 Jahresabonnementpreis
(für 4 Hefte à EUR 20,-)
beträgt EUR 80,-,
der Studentenabonnementpreis EUR 56,-
und der Einzelheftpreis EUR 22,-,
jeweils zuzüglich Versandkosten.

Verlag: Passagen Verlag GmbH, Wien;
Walfischgasse 15/14, A-1010 Wien,
Telefon: +43 (1) 513 77 61,
Telefax: +43 (1) 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
Redaktionanschrift:
Weimarer Beiträge
c/o Zentrum für Literatur- und
Kulturforschung
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.

Ernst Müller

Masken der Aufklärung

Theologische Rhetorik und Säkularisierung

Den Traditionsbruch der Rhetorik im 18. Jahrhundert und die Verlagerung ihrer Wissensbestände in andere Disziplinen hat die jüngere Forschung detailliert untersucht. Was das Verhältnis der Rhetorik zu Theologie und Religion betrifft, so konzentrieren sich die Darstellungen häufig auf die Feststellung, der Pietismus habe die Lehre von den Affekten (vom *move-re* und *delectare*) isoliert, was, verkürzt gesagt, die Entstehung sowohl der Ästhetik wie der Erfahrungsseelenkunde beförderte.¹ Dagegen gelte für die der Ironie verwandten, in den Poetiken, Politik- und Klugheitslehren verwendeten technischen Termini der Simulation (Vorspiegelung des Falschen) und Dissimulation (Verbergung des Wahren),² dass sie durch die Codes der Aufklärung (Mensch-Schauspieler, Natürlichkeit-Künstlichkeit, Innerlichkeit-Äußerlichkeit) ihre Selbstverständlichkeit als Mittel der Selbstdarstellung und Selbsterhaltung verloren hätten.³ Als probates Mittel der höfischen und Ständegesellschaft seien Methoden der Vortäuschung und Verstellung moralisch und politisch desavouiert worden, da sie dem Ideal körpersprachlicher Unmittelbarkeit einerseits, rationaler Argumente und Überzeugungen, aufrichtiger moralischer Intention und einer Sprache unverzerrter Mitteilung andererseits widersprachen. Täuschung und Verstellung lebten in Folge der aufklärerischen Kritik vornehmlich in Theorien des Theaters weiter.⁴ In der Theologie dagegen fände das Ideal unverstellter Authentizität seinen Ausdruck zum Beispiel in Lavaters theologisch interessierter Physiognomie.

Dem steht zunächst der Befund gegenüber, dass seit dem 18. Jahrhundert gerade in den zentralen Debatten um Religion und Theologie das Spiel mit Maskierungen und Demaskierungen, Verschleierungen und Entschleierungen, Verhüllungen und Enthüllungen (die tatsächlich auf das Theaterregister verweisen, aber zugleich literalisiert werden) ubiquitär ist. Das verdeutlicht etwa ein den Spinozastreit reflektierender Brief Johann Georg Hamanns an Friedrich Heinrich Jacobi, der zugleich zeigt, dass der forensisch konnotierte Maskierungsverdacht keineswegs ausschließt, die Figur der Maske selbst agonal zu nutzen:

Mendelssohn war gewohnt mit Leidenschaften und ihren Masken umzugehen, besser, wie wir beide. [...] In meinem Golghota war es mir darum zu thun, die philosophische Maske den Berlinern abzureißen. Daß es ihnen an Instinct nicht gefehlt, diese Absicht zu errathen, davon habe ich Indicien genug erhalten. Nun liegt mir noch der Beweis auf, daß die Vorlesungen, anstatt den Verdacht des atheïstischen, heidnischen, naturalistischen Fanatismus zu widerlegen, lauter apodictische Beweise desselben sind. Kant hat nicht Unrecht, wenn er diese Metten als reines System der Täuschung ausgiebt. Die ganze Fabel meiner Autorschaft ist auch eine Maske, und ihre silberne Hochzeit wie Simsons seine, um den Philistern ihre eigene Blöße zu zeigen, sie zu entkleiden, und sie zu verklären [...].⁵

Das Spiel mit Masken, Verstellungen und Vortäuschungen bleibt dabei den Streitsachen selbst keineswegs äußerlich und hat einen anderen Charakter als die traditionelle Inanspruchnahme der Rhetorik für die Predigtlehre (*ars praedicandi*). Im Zerfall der tradierten Wissensordnung gehen Theologie und Rhetorik symbiotische Beziehungen ein. Gerade das Nachleben der rhetorischen Traditionen in der Theologie zeigt die Überlagerung disparatester Traditionen. Sie vollziehen sich unter Rückgriff auf christologisch-theologische Begriffe (der Kondeszendenz, Akkommodation, *persona*), auf die theologisch-homiletische Tradition des *sermo humilis* sowie auf antike Topoi (*pia fraus*/frommer Betrug, der Dichter als Lügner, sokratische Ironie); zugleich gibt es Analogien zum marranischen Schreiben (mit doppelter Adressierung und der Unterscheidung von Esoterik und Exoterik), denn paradoxerweise bilden christliche Theologen gegen das aus ihrer Sicht verweltlichte oder verbürgerlichte Christentum strukturell vergleichbare Schreibstrategien aus, wie sie das Diasporajudentum unter weit gefährdeteren Existenzbedingungen in der christlichen Mehrheitsgesellschaft entwickelt hatte. Dabei werden die Techniken der Verstellung, der *imitatio* oder *mimesis*, theologisch interpretiert und überhöht: Gott selbst ist es, der sich verstellt, verhüllt, verbirgt, herunterlässt, akkommodiert und sich des Autors als Griffel (Hamann), des inspirierten Redners (Schleiermacher) oder Spion Gottes (Kierkegaard) bedient. Auch wenn diese rhetorische Praxis nun nicht mehr systematisch und lehrbuchartig entfaltet wird, sondern nur implizit reflektiert wird, ist das nicht notwendig ein Zeichen für das Ende der Rhetorik oder ihre Krise, sondern könnte gerade für ihre Intensität sprechen. Um der Aufklärungskritik zu entgehen, wird die Überführung der Theorie in Praxis entweder nur teilweise offengelegt oder ironisch gebrochen. Das Verbergen der Rhetorik durch Rhetorik (*dissimulatio artis*) ist dabei aber selbst eine alte, an Gericht und Hof praktizierte Kunst.

Bezieht man den theologischen Diskurs ein, so zeigt sich, dass sich die

These von der bis Nietzsche reichenden Rhetorikvergessenheit nicht halten lässt; eher hat ihre Verdrängung, insbesondere ihre Ablösung durch Ästhetik und Hermeneutik, dazu geführt, dass der rhetorische Charakter innerhalb der protestantischen Theologie häufig verkannt wird. Wenn Nietzsche die Verkündigung und Ausbreitung des Christentums dahingehend beschreibt, dass es dabei darauf ankäme, »nicht *ob etwas wahr ist*, sondern wie es *wirkt*«, wobei sich »eine förmliche Schule der *Mittel der Verführung* zu einem Glauben« entwickele,⁶ dann scheint er solche Techniken gerade Theologen der Moderne abgelesen zu haben.

Mit Hamann (*Sokratische Denkwürdigkeiten*, 1759), Friedrich Schleiermacher (*Über die Religion*, 1799) und Sören Kierkegaard (*Über meine schriftstellerische Wirksamkeit*, 1859) steht im Zentrum dieser Untersuchung jeweils eine Schrift von drei Autoren, die etwa im Abstand von halben Jahrhunderten die protestantische Theologie mit enormer Außenwirkung modernisiert haben. An deren Schriften lassen sich – auffällig gerade angesichts der Differenzen ihrer dogmatisch-theologischen Auffassungen – durchaus analoge Strukturen aufweisen. Alle drei Autoren kennen und nutzen die rhetorische Tradition, wobei insbesondere Sokrates, also ein heidnischer zum Referenzautor wird. Sie reagieren auf Erscheinungen der Moderne (Verbürgerlichung, Entstehung des Publikums, Rationalität, Tausch u.a.), die sie einerseits erst scharf als profane kennzeichnen, um sie andererseits als Mittel einer Neubelebung von Religion und Christentum zu nutzen. Zugleich schließen sie an zeitgenössisch avancierte theoretische Konzepte an: Hamann reagiert auf die Aufklärung (Lessing, Mendelssohn), Schleiermacher auf die Transzendentalphilosophie, Kierkegaard auf die in Religionskritik umschlagende Hegelschule. Alle drei verfremden profane, im weiteren Sinne der Aufklärung zugehörige Techniken und Wissensformen zu Masken und überhöhen sie dadurch zugleich theologisch: Hamann die Ästhetik, Schleiermacher die Hermeneutik, Kierkegaard die Psychologie. Erstaunlich ist, dass und wie dieser theologische Registerwechsel funktioniert und – trotz Traditionsbruch – akzeptabel wird.

Verbunden mit der Privatisierung und Subjektivierung der Religion entsteht ein neuer Typus eines Theologen, der sich als hochreflektierter Schriftsteller inszeniert: Hamanns Autorhandlung, Schleiermacher als religiöser Redner, Kierkegaards mit den Alternativen der Autorenschaft raffiniert spielende »schriftstellerische Wirksamkeit« (Anonymität, Pseudonymität) und Intertextualität. Moderne Theologie präsentiert sich als Literatur, wie profane Literatur zunehmend Einfluss auf die Theologie gewinnt. Dabei ist durchaus das Kalkül zu erkennen, die christliche Sache nicht durch Vertreter eines

weithin desavouierten Standes vertreten zu lassen: Bereits 1778 schrieb Lavater an Jacobi: »Ist niemand, mein Lieber, der den Erzseelenlosen Sophisten *Leßing* – die Scham entblößt? Niemand, der nicht *Priester* ist.«⁷ In einer entzauberten Welt kann der Schriftsteller die Aufgabe übernehmen, zum Christentum zu verführen, Experimente mit Lesern vorzunehmen und fiktive Situationen zu erzeugen, in denen sich wahre Christen erweisen. *Simulatio* und *dissimulatio*, ursprünglich Techniken der mündlichen Rede, werden im schriftlichen Medium in ihrer Wirkung reflektiert; sie bilden keinen Gegensatz zur Affekttheorie, sondern sind eine ihrer Formen. Nach Quintillian ist die Simulation sogar diejenige rhetorische Figur, die am besten zur Affektsteigerung geeignet ist.

Wenn die jüngere Rhetorik zwischen persuasiver und tropisch-figuraler Rhetorik unterscheidet, um letzterer das Primat zuzusprechen,⁸ so lässt sich die – in der Poetik vielleicht sinnvolle Präferenz – nur *cum grano salis* auf die Rhetorizität des Schriftstellers als Theologen und des Theologen als Schriftstellers übertragen. Denn die Persuasion, die strategische Absicht der Überzeugung und Verführung durch den Autor ist hier geradewegs so übergreifend und offensichtlich wie sonst nur in der Trivalliteratur. Das absichtsvolle Spiel mit eigentlicher und uneigentlicher, mit esoterischer und exoterischer Rede ist mit der Verwendung von Tropen und Figuren untrennbar verbunden, kann aber zur wechselseitigen Dekonstruktion führen. Wenn Paul de Man die Krise der Repräsentation an der modernen Rhetorizität der Sprache festmacht, dann stellt sich das Problem innerhalb der Theologie auf verschärfte Weise: denn es gibt einen starken Referenten (jenes nichtsprachliche »Außen«), absent und menschlicher Sprache unerreichbar, insofern erst ein Effekt des Schreibens und kommunikativ erzeugt.

Die von der Aufklärung verworfene oder kritisierte Rhetorik führt ein fruchtbares Nachleben innerhalb der Theologie, wie umgekehrt protestantische Theologen sich Elemente der Rhetorik apologetisch und transformierend zu eigen machen, um die von Aufklärung und Rationalismus ausgehende Krise der Religion abzufangen. Der Vorwurf des Priesterbetruges, Shaftesburys »test of ridicule« oder Holbachs atheistische Intention der Entschleierung des Christentums (*Le Christianisme dévoilé*, 1756) werden ironisch gegen ihre Urheber gewendet. Bezogen auf den diskursiven Siegeszug der Aufklärung seit dem 18. Jahrhundert lässt sich ein Befund Foucaults auch auf die Theologie beziehen: »Das große Spiel der Geschichte gehört dem, der sich der Regeln bemächtigt, der seinen eigenen Nutzen aus ihnen zieht, der sich verkleidet, um sie in ihren Widersinn zu verkehren und sie gegen ihre Schöpfer zu wenden; es gehört dem, der in den komplexen Mechanismus eindringt,

und ihn so umfunktioniert, daß die Herrscher von ihren eigenen Regeln beherrscht werden.«⁹

Die hier verfolgte weitergehende These ist, dass gerade die theologisch vertiefte Begründung der Rhetorik, durch den Rekurs auf Offenbarungstheologie und heilsgeschichtliche Motive, wiederum selbst auf die Entstehung des Säkularisierungsdiskurses gewirkt hat. Das gilt insbesondere für einen starken Begriff von Säkularisierung, der nicht einfach Entkirchlichung oder Verlust an Glaubensgewissheit durch Rationalisierung und Verwissenschaftlichung des Weltbildes meint, sondern deren substanzhafte Rückbindung an einen religiösen Ursprung: Säkularisierung als Herkunftskategorie, »mit der die historische Entwicklung der modernen westlichen Welt von ihren christlichen Wurzeln her einheitlich gedeutet wird.«¹⁰

Zugleich entsteht mit dem Maskenspiel für die Dialektik der Säkularisierung ein in doppelter Hinsicht paradoxer Effekt: die rhetorische Struktur der Apologetik als *simulatio* und *dissimulatio* kann zur Folge haben, dass die Masken gleichsam ein Eigenleben annehmen. Es wird eine doppelböde Maschine in Gang gesetzt, die bald als Selbstzweck erscheint, bald als sich selbst dekonstruierend kaum noch beherrschbar ist. Was als rhetorische Technik der Maske, des ironischen Betrugs oder der Verführung gedacht war, kann gerade in der Rezeption entweder wichtiger als die intendierte Neubegründung der Theologie, oder aber selbst von theologischen Ursprüngen her und damit als Moment der Säkularisierung gedeutet werden. Hamann hat die zeitgenössische Ästhetik in seine Theologie eingebunden, aber die zeitgenössische Rezeption hat die theologische Intention überlesen, während umgekehrt und bis heute seine *Sturm und Drang*-Ästhetik nicht selten als »Säkularisierung« seiner Theologie gedeutet wird. Vergleichbares gilt für die Hermeneutik: Schleiermacher nimmt ihre aufklärerische Tradition auf und verknüpft sie mit der protestantischen Schriftexegese – der Effekt ist auch hier, dass mitunter die moderne Hermeneutik aus der Theologie hergeleitet wird. Schließlich wird auch Kierkegaard als Autor psychologisch-existenzialistischer Themen gelesen: von deren theologischer Instrumentalisierung wird dabei entweder abstrahiert oder sie werden, obwohl sie der indirekten oder pseudonymen Mitteilung zugehören, als Phänomen der Säkularisierung verkannt. Obwohl sich Kierkegaard selbst durchaus bewusst war, dass es sich um eine psychologische, nicht um eine theologische Kategorie handelt, heißt es dann mitunter, der von Heidegger rezipierte Begriff der Angst habe theologische Ursprünge.

Im Folgenden soll die These an den drei Autoren jeweils in drei Schritten entwickelt werden: I. anhand der Reflexion der Methode auf Aufklärung,

Öffentlichkeit und Publikum, 2. bezogen auf die Aneignung der Rhetoriktradition, wobei jeweils der auffällige Bezug zu Sokrates behandelt werden soll, 3. hinsichtlich des Zusammenhangs von Theologie, Rhetorik und Säkularisierung in den Theorien der Mitteilung sowie der dialektischen Wirkung der Masken.

Autorhandlung durch Einkleidung der Gedanken (Hamann)

In seiner letzten Schrift *Entkleidung und Verklärung. Ein fliegender Brief an Niemand, den Kundbaren* (1786), in der Hamann die Autorschaft seiner gegen Mendelssohns *Jerusalem* gerichteten Schrift *Scheblimini und Golgotha* lüftet, bekennt er zugleich als die »beiden Gegenstände, die meine geheime Autorschaft über ein Vierteljahrhundert im Schilde geführt, Christentum und Luthertum.«¹¹ Hamann bezieht sich dabei auf den Beginn seiner schriftstellerischen Tätigkeit, die mit den *Sokratischen Denkwürdigkeiten* (1761) als erster größerer Arbeit einsetzte, über die *Kreuzzüge des Philologen* (mit der *Aesthetica in nuce*, 1762) reicht und mit *Golgotha und Scheblimini* (1784) endet. Trotz der Fülle an Biblizismen und Theologismen in seinen Texten konnte der zeitgenössische Leser aus den zumeist pseudonym erschienenen Schriften doch keineswegs ein konsistentes Luthertum herauslesen. Man wäre deswegen geneigt, Hamanns Geständnis als fiktive Autorinszenierung post festum zu interpretieren, stünden nicht am Beginn seiner Autorschaft die in London verfassten tagebuchartigen, erst posthum herausgegebenen *Biblischen Betrachtungen* (1759), die seine pietistische Bekehrung zu einem tatsächlich erstaunlich orthodoxen Luthertum bezeugen. Zwischen dieser und der letzten Schrift sind in theologischer Hinsicht keine Unterschiede zu bemerken. In der Abfolge seiner Schriften hat Hamann ein maskenreiches Autorspiel entwickelt, das sich nur erklären lässt, wenn man eine esoterische von einer exoterischen Adressierung unterscheidet. Die esoterische Lesart erschließt sich dabei erst aus den Briefen, die sich durch ihren klaren Stil von den veröffentlichten Schriften unterscheiden.

Die Maskierung der eigenen literarischen Produktion ist zunächst den Macht- und Zensurverhältnissen im 18. Jahrhundert geschuldet. Über die *Erziehung des Menschengeschlechts*, in der sich Lessing als bloßer Herausgeber tarnt, schreibt Jacobi an Hamann, zugleich Autorschaft aufdeckend:

Eine solche Feindschaft gegen das Christentum war allerdings in ihm, und die Rolle die er spielte, keineswegs die eines christlichen Philosophen. Er wollte aber für letzteres auch nicht angesehen sein. Die Maske, die er brauchte, war durchsich-

tig genug, sollte nicht ihn verbergen, sondern nur wider äußerliche Verfolgungen beschirmen. [...] Wollte man ihn des Gewandes wegen, das er hier und anderwärts seiner Lehre giebt, einen Heuchler nennen, so würde man einen Platon und Leibnitz, so gar einen Sokrates eben so hart richten müssen.¹²

Eine Bemerkung Hamanns in einer Rezension Jean Baptiste Robinets (1764) verdeutlicht die diskursive Lage, die sich auch als historische Folie seiner eigenen Autorschaft deuten lässt:

Die Bescheidenheit des Verfassers, sich nichts von dem Gott der Christen verlauten zu lassen, gehört zum hohen Geschmack des erleuchteten Jahrhunderts, wo die Verleugnung des christlichen Namens eine Bedingung ist, ohne die man zu dem Titel eines Weltweisen keine Ansprüche wagen darf. Daher wird es den boshaftesten und unvernünftigsten Schriftstellern immer leichter, durch ein eitles Nichts das Publicum zu bezaubern, ohne in ihrer Abscheulichkeit erkannt zu werden.¹³

Hamann fühlte sich offensichtlich in einem bereits weithin säkularen Wissenschafts- und Öffentlichkeitsdiskurs gezwungen, seine lutherische Theologie in philosophisch und literarisch maskierter Form vorzutragen, um als Autor wahrgenommen zu werden. Das gebrochene Verhältnis zu Publikum und Öffentlichkeit zeigt die Vorrede zu den *Sokratischen Denkwürdigkeiten* mit dem Titel *An das Publicum, oder Niemand, den Kundbaren*. Hamann vergleicht im persiflierenden Psalmenduktus das Publikum mit dem angebeteten Götzengott des Alten Testaments. Das Publikum wird als Medium der Unwahrheit und Verkehrung vorgestellt. Hamann schreibt, wie Hegel zuspitzt, für »das Publikum, das er verachtet«. Hamann inszeniert eine Schrift mittels einer Maske, die Sokrates' Haltung gegenüber den Sophisten persifliert.

Einen anderen Grund für solche verdeckte Schreibarten hatte der Herrnhuter Zinzendorf, der auf den jungen Hamann eine große Wirkung ausgeübt haben soll, bereits 1842 formuliert: »In den jetzigen heillosen Zeiten ist es [...] nötig, paradox zu sprechen und die göttlichen Wahrheiten vor alle, die nicht bei dem Geheimnis der Blut- und Wundentheologie herkommen, unaussprechlich auszureden [...]. Denn weil die teuersten Wahrheiten in kurzem vom Teufel nachgeredet werden, damit sie auch verflattern können wie die vorigen, so ist dieses gefährlich klingende, hardie und scharfe Sprechen, dabei sich unganze Leute allerlei Gefahr vorstellen, eine Verwahrung dagegen.«¹⁴ Die Umdeutung christlich-theologischer Begriffe durch Aufklärung und Deismus führt also zu einer Verwechselbarkeit durch eine doppelte Semantik, die Hamann mit der rhetorischen Zweideutigkeit seines Zeichen- und Sprachbegriffs gleichzeitig zu reflektieren wie zu unterlaufen sucht. Bereits zu Beginn

seiner schriftstellerischen Tätigkeit schreibt er an Lindner: »Wenn man also nicht anders als eine verkehrte Anwendung deutl. Wahrheiten versprechen kann, so erfordert es die Klugheit sie lieber einzukleiden, und den Schleyer der Falschheit wie Thamar auf Unkosten seiner Ehre zu gebrauchen und sie mit der Zeit desto ausdrücklicher zu rächen.«¹⁵ Die Verbindung zwischen esoterischer und exoterischer Schreibweise ist bei Hamann selbst christologisch begründet.

Die »bleibende Mitte« seiner Theologie ist die Figur der Kondeszendenz, die eine Analogie zur moderneren der Säkularisierung aufweist. Kondeszendenz meint die Herunter- oder Herablassung Gottes in der Schöpfung bzw. dessen Erniedrigung zur Knechtsgestalt Christi und der gleichzeitigen Erhöhung des Menschen zu Gott.¹⁶ Hamann geht weder von einem explizit extramundanen Gott aus (insofern es Gott selbst ist, der in der Kondeszendenz zur Welt wird), noch ist seine Theologie Pantheismus (insofern Gott in der Kondeszendenz nicht aufgeht, sondern personales Subjekt des Geschichts- und Heilsprozesses bleibt). Der Begriff der Kondeszendenz steht in engem Bezug zur typologischen Geschichtsdeutung, weil Hamann bereits die Schöpfungsgeschichte des Alten Testaments christologisch interpretiert. Die Schöpfung ist *figura* der Menschwerdung Gottes. Doch erst die Kreuzigung offenbart den Sinn der Schöpfungsgeschichte.

Haben Kondeszendenz und Typologie in der Theologie eine lange Tradition, beschränkt Hamann die Heilsgeschichte nicht auf die Schöpfung und Offenbarung, sondern dehnt sie auf die heidnische Vor- und profane Nachgeschichte aus. Indem Natur und geschichtliche Begebenheiten für Hamann Herunterlassungen Gottes sind, ist die Welt zugleich göttlich und profan. Der göttliche Geist verbirgt sich gerade in der Hülle des Unscheinbarsten, Alltäglichen, Gemeinsten. Diese Interpretation bewirkt eine Aufwertung des Alltäglichen und Erniedrigten zu einer manchmal sogar deftigen Sinnlichkeit. Damit verbunden ist Hamanns Sinn fürs Extreme und die Mischung von hohem und niedrigem Stil: »[...] das Burleske verhält sich zum Wunderbaren, das Gemeine zum Heiligen, wie oben und unten, hinten und vorn, die hohle zur gewölbten Hand.«¹⁷

Mit der Ausweitung der typologischen Lesart der beiden Testamente auf nicht genuin heilige Texte, auf die vorchristlich-heidnische (Sokrates) und nachchristliche-profane Geschichte und Gegenwart, ist gleichermaßen eine Verweltlichung der bis dahin theologisch verwendeten Typologie wie eine Sakralisierung, oder besser: theologische Lesart profaner und geschichtlicher Themen verbunden. Die analoge Übertragung der christlichen Interpretation des Alten Testaments und der Geschichte Israels (nach Hamanns Lektüre als

des von Gott auserwählten, aber der Verderbnis durch Christus ausgesetzten Volkes) auf seine Gegenwart, insbesondere auf die rationalistische Aufklärung, erweitert eine innertheologische Denkfigur und führt unter anderem zur folgenreichen symbolisch-pejorativen Verknüpfung von Phänomenen der bürgerlichen Modernisierung (insbesondere der Aufklärung und des Rationalismus) mit dem Judentum. So wie Gott die Juden als verworfene Nation zur Besserung der Menschheit ausgewählt habe, um über die durch ihn erleuchteten Schriftstellen die »Weisen zu schanden zu machen«¹⁸, so erkennt Hamann in den Freidenkern und Rationalisten Gesetzestreue und Papisten. Das Antichristentum gehört für ihn zum Plan der göttlichen Ökonomie. Dadurch ist er in der Lage, von ihm scharf abgelehnte zeitgenössische Erscheinungen zugleich heilsgeschichtlich zurückzubinden. Die theologische Idee der Erniedrigung Gottes überträgt Hamann auf die zeitgenössische Differenz von aufklärerischer Vernunft und Sinnlichkeit: die als eitel denunzierte herrschende Vernunft wird erniedrigt, die unterdrückte poetische Sinnlichkeit erhöht. Gegenüber der christlichen Tradition ist damit eine Umwertung verbunden: das als Sünde verworfene Fleisch wird gegenüber der abstrakten Rationalität, der »niedrige«, plebejische und volkstümliche Stil gegenüber dem »hohen« aristokratisch-platonischer Tradition sowie der bürgerlichen Vernunftkultur aufgewertet.

Eine Neuerung in Hamanns Fassung der Kondeszendenz besteht darin, dass er seine *eigene* schriftstellerische Tätigkeit zum Moment der Herunterlassung Gottes stilisiert, die sich strukturell nicht von derjenigen der Autoren und Akteure der biblischen Geschichte unterscheidet. Gleich der erste Satz der *Biblischen Betrachtungen* hebt mit der Idee an: »Gott ein Schriftsteller! - - Die Eingebung dieses Buchs ist eine eben so große Erniedrigung und Herunterlassung Gottes als die Schöpfung des Vaters und Menschwerdung des Sohnes.«¹⁹ Das Wort Gottes wird nicht auf die Bibel beschränkt, sondern Gott offenbart sich durch die Menschen prinzipiell in einer Form, die ihnen verständlich und angemessen ist. Hamann kann deswegen seine maskierten Schreibarten selbst in die göttliche Heils- und Offenbarungsgeschichte einordnen und sich im Gewand biblischer Masken inszenieren: als gleichzeitig Verworfener und Erwählter, als Prediger in der Wüste, als paulinischer »Narr in Christo«, als Scheblimini zur Rechten Gottes, aber auch als sokratischer Ironiker. Dazu gehört aber auch seine Übertragung der biblischen Typologie auf das schriftstellerische Gesamtwerk. Der Zusammenhang zwischen Kondeszendenz und der hier behandelten Rhetorik zeigt auch die Verbindung mit dem, letztlich auf rhetorische Traditionen zurückgehenden Begriff der Akkommodation. Insbesondere seit dem 17. Jahrhundert wird das Auftre-

ten von Differenzen zwischen naturwissenschaftlichen Erklärungen und Bibelaussagen mit der Anpassung der biblischen Verfasser an den begrenzten Erkenntnisstand ihrer Zeitgenossen erklärt. Hamann gilt in der Begriffsgeschichte als derjenige, der Kondeszendenz und Akkommodation miteinander verbunden habe.²⁰

Jørgensen hat wohl zu recht hervorgehoben, dass Hamanns dunkle Sprache nicht etwa aus mystischen Tiefen stammt, sondern hochreflektiert war.²¹ Hamann kannte die Rhetoriktradition sehr gut, er hatte Longin, Cicero und Quintilian gelesen, war der erste deutsche Übersetzer von Buffons *Discours sur le style* und vor allem mit dem Königsberger Professor für Rhetorik und Hofprediger Johann Gotthelf Lindner eng befreundet, der in seinem *Kurzen Inbegriff der Aesthetik, Redekunst und Dichtkunst* (1771/72) noch einmal versuchte, dem Zerfall der Rhetorik in einem Lehrbuch entgegenzuwirken. In den *Sokratischen Denkwürdigkeiten* nimmt Hamann die auf Ovids *pia fraus* in den Metamorphosen (IX, 711) zurückgehende Figur des ›frommen Betrugs‹ ironisch auf.²² Für die Sonderform der Simulation als Vortäuschung von Frömmigkeit und Tugendhaftigkeit durch einen schlechten Menschen verwendet die Rhetorik den Begriff der Hypokrisie. Wolfgang G. Müller bezeichnet diese Form der Simulation als ›inverse Hypokrisie‹. Je nachdem wie ›fromm‹ konnotiert ist, ergibt sich eine unterschiedliche Interpretation: als ›Täuschung in guter Absicht‹, bei dem der heilige Zweck die Mittel rechtfertigt, oder, im Zeitalter der radikaleren Religionskritik, als Betrug durch die Frommen. Im Christentum war der Topos noch durchaus moralisch neutral oder positiv verwendet worden. Erst als Religion und Christentum überhaupt als Priesterbetrug angesehen wurden und (auch zurückgehend auf die klandestinen *Traité des trois imposteurs* des späten 17. Jahrhunderts) die Offenbarung selbst als menschlicher Betrug angesehen wurde, konnte der Ausdruck als (selbst)entlarvende Formulierung interpretiert werden.

Hamann wählt Sokrates zu einer Maske, nicht nur in dem einfachen Sinne, dass er ihn zum Vorläufer und Sprachrohr seiner Theorie macht, sondern indem er die ironische sokratische Methode gegen Sokrates selbst wendet. Er bekennt eine »ästhetische Nachahmung« und will »über den Sokrates auf eine sokratische Art« schreiben. »Die *Analogie* war die Seele seiner Schlüsse, und er gab ihnen die *Ironie* zu ihrem Leibe.«²³ Wurde Sokrates zur gleichen Zeit, zu der Hamann seine Abhandlung verfasste, insbesondere aufgrund seiner Moral und seiner deistisch interpretierten Unsterblichkeitstheorie zum Vorbild der Aufklärung, so entwirft Hamann ein wirkungsvolles, der Aufklärung diametral widersprechendes, christliches Sokratesbild. Im Mittelpunkt des Bildes von Sokrates stehen (a) sein Nichtwissen als Grenze zum Glauben

und der Glaube als Empfindung, (b) sein Verweis auf den unbekanntem Gott und (c) sein Tod als Typus der Kreuzigung. Unter Berufung auf Paulus (I. Kor. 8. 2 f.) wendet Hamann das sokratische Nichtwissen theologisch zur Erkenntnis der Grenze menschlichen Wissens. »Was man glaubt, hat daher nicht nöthig bewiesen zu werden, und ein Satz kann noch so unumstößlich bewiesen seyn, ohne deswegen geglaubt zu werden.«²⁴ Sokrates, dessen Märtyrertod Hamann ebenso *figura* des Christentums ist wie sein Nichtwissen, »lockte seine Mitbürger aus den Labyrinthen ihrer gelehrten Sophisten zu einer *Wahrheit*, die im *Verborgenen liegt*, zu einer *heimlichen Weisheit*, und von den Götzenaltären ihrer andächtigen und staatsklugen Priester zum Dienst eines *unbekannten Gottes*.«²⁵ Über den »unbekannten Gott« stellt Hamann eine Verbindung zur christlichen Apostelgeschichte her. In dem Augenblick, da Sokrates zur Einsicht in sein Nichtwissen gelangte, nahte sich ihm sein Genius oder Dämon mit »himmlischen Offenbarungen«. Der Glaube (mit Empfindung identifiziert) setze dort ein, wo die sokratische Unwissenheit beginne.

Hamann will sich für seine »Religion den Schleyer« borgen, »den ein patriotischer *St. John* und platonischer *Shaftesbury* für ihren Unglauben und Misglauben gewebt haben.«²⁶ Hamanns Doppelspiel wird bereits hier deutlich. Scheint er sich doch gerade auf die Autoren der Aufklärung positiv zu beziehen, die er in seinen *Biblischen Betrachtungen* als seine Gegner bezeichnet hatte, nämlich Shaftesbury, John Bolingbroke sowie Voltaire.²⁷ Mit Shaftesbury spielt Hamann auf dessen platonisierende Ästhetik an, mit Bolingbroke auf den Anhänger Lockes und Shaftesburys, den von Voltaire geschätzten englischen Deisten, Freidenker und Verfasser der *Letters on the Study and Use of History* (1738), der in seiner allegorischen Kritik der Bibel nur diejenigen alttestamentlichen Berichte gelten lassen wollte, die durch die christlichen Dogmen bestätigt worden seien; mit Bolingbroke, Hauptvertreter der Torries wird die *opinion* zur *public opinion*, die Presse als *fourth Estate* zum kritischen Organ eines politischen Publikums. Bolingbroke bediente sich dabei selbst satirischer Strategien, auf die sich Hamann bezieht. »Zweideutigkeit und Ironie und Schwärmerei können mir nicht selbst zur Last gelegt werden, weil sie hier nichts als Nachahmungen sind meines Helden und der sokratischen (Geschichtsschreiber) Schriftsteller, besonders Bolingbroke und Shaftesbury. Der attische Patriotismus des ersten und die platonische Begeisterung des letzten sind die Muster und Antipoden, auf die ich meine zweien hiesige Freunde gewiesen.«²⁸ Hamanns Lesart der menschlichen Geschichte lässt sich als eine Inversion der historisch-rationalistischen Bibelkritik auffassen. Typologie erscheint als Umkehrung der aufklärerisch-allegorischen Mythenkritik. In ihr ist das Subjekt Gott, der die Verheißungen

erfüllt, in der allegorischen Mythendeutung dagegen der aufgeklärte Mensch, der sie kraft seiner Vernunft entschlüsseln kann. Wenn Bolingbroke als deistischer Bibelkritiker die jüdisch-christliche Geschichte »wie die heidnische Götterlehre und als ein poetisch Wörterbuch zu studieren«²⁹ empfiehlt, also die biblische Geschichte aus der antiken deutet, dann kehrt Hamann die Figur konsequent um: er liest die heidnische Philosophie (Sokrates, Hume, Shaftesbury) aus der Perspektive des Christentums. Nahezu jede Maske, die Hamann in seinen Schriften im Sinne seiner Theologie zu wenden sucht, ist – wie gerade der Vergleich mit den Briefen zeigt – doppelt codiert: profan und theologisch. Von Sokrates, dem figuralen Kronzeugen des Christentums in der Antike, schreibt er an Lindner: »Der Sokrates, dessen Denkwürdigkeiten ich geschrieben, war der größte Idiot in seiner Theorie und der größte Sophist in seiner Praxis.«³⁰ Vergleichbar behandelt er Hume, den er zugleich als Zeugen seines Glaubensbegriffs anführt und als Atheisten kritisiert.

Es ist eine sonderbare und doch wiederkehrende Eigenart des religiösen Diskurses in Deutschland, dass seine Vertreter sich auf den Sensualismus stützen. Während die sensualistisch-empiristische Linie im Herkunftsland England ausgeprägt skeptizistische oder, in Frankreich, atheistische Konsequenzen nach sich ziehen kann, richtet sich ein solcher mit dem Offenbarungspositivismus verbundener Sensualismus im protestantischen Deutschland gegen die rationalistisch-neologistische Vernunftreligion. Hamann übernimmt Positionen des skeptizistischen Empirismus (David Hume) bzw. deutet den Sensualismus (Bacon) skeptizistisch. Humes *belief* (als reflexiv nicht einholbare sensualistisch-unmittelbare Überzeugung) an die Außenwelt setzt Hamann mit dem religiösen Glauben (*faith*), dem Jenseits des Wissens, gleich. Hamann ist sich der Differenz zu Humes Glaubensbegriff durchaus bewusst: »Der attische Philosoph, Hume, hat den Glauben nötig, wenn er ein Ey eßen und ein Glas Waßer trinken soll. [...] Wenn er den Glauben zum Eßen und Trinken nöthig hat: wozu verleugnet er sein eigen Principium, wenn er über höhere Dinge, als das sinnliche Eßen und Trinken urtheilt.«³¹ Der Glaube bedürfe so wenig der Gründe wie »Schmecken und Sehen.«³² Im Glaubensbegriff Hamanns gründet die Koinzidenz zwischen Sinnlichkeit und Vernunft (die Hamann als göttliche von der menschlich-rationalen unterscheidet) bzw. Ästhetik und Theologie.

Hamann hat damit eine entscheidende Figur neuzeitlicher Philosophie entworfen. Seine Verbindung von Glauben und sinnlicher Erkenntnis bzw. von Glauben und Empfindung (nach Sokrates) bildet die theoretische Basis seiner theologischen Ästhetik. Ästhetik bedeutet für Hamann wesentlich noch *aisthesis*. Er unterstellt an der Grenze des menschlichen Wissens ein

zugleich sinnliches wie übersinnliches, ästhetisches wie religiöses Vermögen, das uns die Dinge in ihrer ursprünglichen Fülle und deswegen zugleich in ihrer Ganzheit, das heißt noch vor allen vermeintlich zerstörerischen Abstraktionen der Vernunft zugänglich macht. Im Rahmen seiner theologischen Begründung kann Hamann Sinnlichkeit und Sinne enorm aufwerten. Was wir sinnlich erfahren, sind zugleich Zeichen, die wesentlich auf Anderes, nämlich auf die Schöpfung und ihre Geschichte verweisen. Bei Hamann ist alles Irdische Gleichnis des Übersinnlichen, das Einzelne Träger oder Bild eines höheren, geistigen Sinnes.

Jede Handlung ist außer ihrer ursprünglichen und natürlichen materiellen und mechanischen Bezeichnung noch mancherley formeller, figürlicher, tropischer und typischer Bedeutung fähig, welche eben so wenig als des Handelnden Absichten und Gesinnungen »begucktet und betastet« werden können; sondern, wie alle intellectuelle und moralische Eindrücke, ohne sinnlichen Ausdruck, keiner Mittheilung noch Fortpflanzung empfänglich sind.³³

Die in den *Sokratischen Denkwürdigkeiten* begründete Gleichsetzung von Sinnlichkeit und Offenbarung wird in der *Aesthetica in nuce* von der Seite der Sinnlichkeit der Zeichen her entfaltet: Gott kann zum Menschen nur durch körperliche und sinnliche Zeichen reden. Die Schöpfung des Menschen nach dem Bilde Gottes reproduziert die Unsichtbarkeit Gottes im Menschen. Wie Leib, Haupt und Gliedmaßen nur »sichtbare Schemata« des »verborgenen Menschen in uns« sind,³⁴ so entspricht die Differenz zwischen den unsichtbaren Ideen der Seele und dem Schall der Worte, der Entfernung zwischen Geist und Leib, Himmel und Erde. »Ist es nicht eine Erniedrigung für unsere Gedanken, daß sie nicht anders sichtbar werden können, als in der groben Einkleidung willkürlicher Zeichen.«³⁵ Die Schöpfung erfülle sich zwar durch die »Rede an die Kreatur durch die Kreatur«, denn nur durch die Sprache werde der verborgene Mensch sichtbar. Diese »Engelssprache« der Seele oder Innerlichkeit lässt sich aber nur defizitär in »Menschensprache« übersetzen. Es liegt an dem in der »Analogie des Menschen zum Schöpfer« gegründeten Bruch in der Natur und im Menschen, dass wir »nichts als Turbatverse und disiecti membra poetae zu unserm Gebrauch übrig haben.«³⁶ Kondeszendenz Gottes heißt hier, dass Gott sich auch insofern zum Menschen hinunterlässt, als er mit ihm in Gleichnissen einer sinnlichen Sprache kommuniziert. Fleisch, Welt oder Sinnlichkeit sind als Sünde zugleich Werkzeuge Gottes bei der Verwirklichung seines Heilsplans.

Die Schrift kann mit uns Menschen nicht anders reden, als in Gleichnissen, weil alle unsere Erkenntnis sinnlich, figürlich und der Verstand und die Vernunft die Bilder der äußerlichen Dinge allenthalben zu Allegorien und Zeichen abstracter, geistiger und höherer Begriffe macht. Außer dieser Betrachtung sehen wir, daß es Gott gefallen hat, seinen Rath mit uns Menschen zu verbergen, uns so viel zu entdecken, als zu unserer Rettung nöthig ist, und zu unserem Trost, zu gleicher Zeit aber auf eine Art, die die Klugen der Welt, die Herrn derselben hintergehen sollte; daher hatte Gott nichtswürdige, verächtliche, ja Udinge, wie der Apostel sagt, zu Werkzeugen seines geheimen Rathes und verborgenen Willens gemacht; er bediente sich eben derselben Schlingen, die der Satan den Menschen gelegt hatte, um ihn selbst zu fangen; [...] Ich wiederhole mir selbst diese Betrachtung so öfters, weil selbige ein Hauptschlüssel mir gewesen, Geist, *Hoheit* und Geheimnis, Wahrheit und Gnade zu finden, wo der natürliche Mensch nichts als eine poetische Figur oder einen rhetorischen Tropum oder Idiotismen der Grundsprache, der Zeiten, des Volks, kleine Wirthschaftsregeln, Sirachs Sittensprüche in Salomons Weisheit gefunden.³⁷

Gott ist der große Weltironiker und die Bibel für den Menschen ein gottgewirktes Muster aller heiligen Ironie, weil sie die Eitelkeiten und Selbstüberhöhungen der Welt richten. Wie in der Romantik (wo allerdings die Ironie in der Unendlichkeit des Subjekts gegründet ist), ist Ironie Ausdruck des unendlichen Gegensatzes zwischen göttlicher Erhabenheit und niedriger weltlicher Existenz, die Einsicht in die Nichtigkeit alles Endlichen und Irdischen vor Gott. Auf die Ästhetik bezogen wird die Spannung zwischen Esoterik und Exoterik deutlich, wenn Hamann gegenüber Jacobi schreibt, die Vernunft sei unsichtbar, ohne Sprache, aber die Sprache sei »einzigster Ausdruck der Seele und des Herzens zur Offenbarung und Mittheilung unseres Innersten. Das Bewußtseyn der Schönheit verderbt ihren Werth und Eindruck. [...] Schönheit ist ein mimischer Engel des Lichts, dessen Nachahmung ich zum Muster nehme, so sehr ich den Sinn verabscheue.«³⁸ Das Schöne hat für Hamann keinen Eigenwert und ist defizitäre Ausdrucksform des letztlich objektlosen Glaubens.

Hamanns kritische Anknüpfung an den Aufklärungsdiskurs lässt es fragwürdig erscheinen, den *Sturm und Drang* oder die Romantik als Säkularisierung zu interpretieren. Vielmehr erzeugt seine typologische oder figurale Geschichtsauffassung selbst den performativen Schein, in Poesie und Sinnlichkeit restituieren oder erfüllen sich der christliche Ursprung. Weder ist die Maske mit der Autorintention zu verwechseln noch die Wirkung der Maske zu unterschätzen. Die Masken nehmen ein Eigenleben an, schon in der Schreibstrategie des Autors, aber vor allem in der Wirkungsgeschichte.

Hamanns erfolgreiches Verwirrspiel führt auch dazu, dass Mendelssohn ihn nach der Lektüre der *Sokratischen Denkwürdigkeiten* auffordert, am forcier-testen Projekt der zeitgenössischen deutschen Aufklärung, an den von ihm zusammen mit Lessing und Nicolai herausgegebenen *Briefen die neueste Li-teratur betreffend*, mitzuarbeiten. Die Dialektik der Säkularisierung besteht in einer theologisch bedingten Aufwertung zunächst profaner Erscheinun-gen bzw. Theoreme und ist Effekt einer Rhetorik, deren strategische Inten-tion in der Rezeption in den Hintergrund tritt. Die Doppeldeutigkeit des Kondeszendenz-Begriffs führt wirkungsgeschichtlich zu dem Effekt, dass sich sowohl Denker pantheistischen (Goethe, Herder) wie auch theistischen (Ja-cobi) Selbstverständnisses auf Hamann berufen konnten. Von Goethe konnte Hamann unter Absehung seiner theologischen Intentionen als derjenige ver-standen oder verkannt werden, der gegen die Abstraktionen des Rationalis-mus die Ganzheit des Menschen einschließlich seiner Sinnlichkeit betont. »Alles, was der Mensch zu leisten unternimmt, es werde nun durch Tat oder Wort oder sonst hervorgebracht, muß aus sämtlichen vereinigten Kräften ent-springen; alles Vereinzelte ist verwerflich.«³⁹ Erst schrittweise wird auch Goe-the deutlich, dass die Kritik des Rationalismus nicht vorrangig der Dichtung dienen soll, sondern der Restitution des christlichen Glaubens. Hamanns »esoterische« Nachfolger aber sind Jacobi, Schleiermacher und Kierkegaard. Die letzten Schriften Hamanns zeigen, dass die ästhetische Problematik zu-rücktritt, vielleicht sogar nie im Zentrum seiner Überlegungen stand.

Auch in politischer Hinsicht ist Hamanns Denken von einer merkwürdi-gen Ambivalenz: er ist erklärter Feind des aufgeklärten Absolutismus, der »arithmétique politique« Friedrichs II., der vornehmen französischen Aufklä-rungskultur am friderizianischen Hofe. Zum Tode Friedrichs II. schreibt er, dass aus dem Anti- ein »Meta-Macchiavell« geworden sei.⁴⁰ Unverkennbar ist der antihöfische, absolutismusfeindliche, manchmal plebejische oder nahezu anarchische Affront, der jede Herrschaft als blasphemische Eitelkeit entlarvt und sich gegen die gesellschaftliche Vornehmheit auf eine ursprüngliche, nicht gesellschaftlich erzeugte Gleichheit vor Gott beruft. Und Hamann weiß um die politischen Inkonsequenzen der Aufklärung, etwa wenn er Kants Tren-nung zwischen öffentlichem und privatem Gebrauch der Vernunft, zwischen dem »Sklavenkittel« daheim und dem »Feyerkleid der Freyheit« verhöhnt und den »Knoten der ganzen politischen Aufgabe« darin erkennt, dass nicht die Unmündigkeit, sondern die Vormundschaft (allerdings der Aufklärer) selbst-verschuldet sei.⁴¹ Aber die scharfsinnige Kritik der Inkonsequenzen der Auf-klärung tendiert politisch letztlich doch zum Konservatismus oder zu einem »reaktionären Demokratismus«.⁴²

*Alle Mittheilung der Religion kann nicht anders
als rhetorisch sein (Schleiermacher)*

Als Schleiermacher am 15. April 1799 Henriette Herz den Abschluss der fünften und letzten seiner innerhalb von zwei Monaten niedergeschriebenen *Reden* mitteilt, vertraut er ihr zugleich deren paradoxe, romantisch-ironische Pointe an, »daß die Religion, die Schrift nemlich, am Schlusse sich selbst annihilirt.«⁴³ Tatsächlich hat Schleiermacher seinen über nahezu dreihundert Seiten hinweg emphatisch entfalteteten, sich den ›Gebildeten‹ seiner Zeit geradezu mimetisch akkommodierenden, oft als romantisch-ästhetisch paraphrasierten, weil Endlichkeit und Unendlichkeit, Mensch und Universum versöhnenden Religionsbegriff auf den letzten Seiten selbst radikal und nicht ohne Ironie gerichtet. Dieser Schluss wirft, wie auch Friedrich Schlegel in seiner Rezension schreiben wird, »ein neues Licht auf das Ganze zurück.«⁴⁴ Das in der fünften Rede als ›Religion der Religion‹, als ›höhere Potenz‹ der Religion eindringlich gepriesene Christentum zeichnet sich unter allen Religionen dadurch aus, dass es auf den unaufhebbaren Verlust jeglicher Unmittelbarkeit reagiert, ja es erscheint als Religion der Religionen eben dadurch, dass der Verlust der Unmittelbarkeit seine Grundlage bildet. Die Entfernung alles Einzelnen vom Universum erzeuge das Bedürfnis eines stellvertretenden Mittlers. In scharfer protestantischer Polemik umreißt Schleiermacher die Entzweigungen seines Zeitalters, die zugleich als bürgerliche kenntlich werden: ein Zeitalter, das der Vollkommenheit und unvergänglichen Schönheit entfremdet ist, unterworfen dem selbstsüchtigen Streben, vom moralisch Schlechten zum Schlimmeren fortschreitend, unfähig, etwas hervorzubringen, worin der Geist des Universums wirklich lebe. Deutlich wird hier, wie Schleiermachers Modernisierung des Christentums eine moderne, säkulare Welt als Folie benötigt, die Säkularisierung aber geradezu als naturhaften Schicksalsprozess deutet.

Schleiermachers frühromantischen Schriften, vor allem den Reden *Über die Religion*, liegen reflektierte Autorstrategien zugrunde. Dazu gehört, dass der junge Schleiermacher nahezu alle, vor allem aber die theologisch relevanten Schriften zunächst anonym veröffentlichte. Schleiermachers *Reden* bewegen sich zwischen zwei getrennten Diskursen mit doppelter Adressierung. Dieses Spiel mit der doppelten Adressierung wird aber nicht verhüllt, sondern ist offenbar und wird permanent thematisiert. Wenn Schleiermacher sich mittels der rhetorischen Figur der *captatio benevolentia* einerseits nicht zu den ›Gebildeten‹ zählt, so ist es doch im Sinne der Akkommodation eine Herablassung des Schriftstellers an sein Publikum. Die Akkommodation wird

aber selbst ironisch verkehrt, indem Schleiermacher nicht, wie traditionell üblich, seine Sprache den Unwissenden, sondern gerade den Gebildeten anpasst. Das hat in der Rezeption zu dem Missverständnis geführt, seinen eigenen Begriff von Christentum mit dem vorgetragenen vorschnell zu identifizieren. Schleiermacher wechselt in der Schrift beständig zwischen zwei Masken, was ihm eine ironische Distanz erlaubt: er gibt sich zum einen als Vertreter des verachteten geistlichen Standes aus, der zu den Gebildeten spricht; er schließt damit in der zeitgenössischen Terminologie nicht nur den Kreis der Frühromantiker, sondern die aufgeklärten und postaufgeklärten Intellektuellen insgesamt ein. Zugleich bekommt der Begriff der Gebildeten bereits eine ironische Note: denn diejenigen, die sich gebildet und aufgeklärt dünken, haben offenbar einen von Vorurteilen nicht freien Blick auf die Religion. Schleiermacher wird ihnen zu zeigen versuchen, dass zur wahren Bildung Religion dazugehört. Schleiermacher verhüllt, dass er selbst zu den avancierten frühromantischen Kreisen gehört, deren subtile Sprache er genau kennt. Im Fortschreiten der *Reden* werden beide Masken miteinander verschmelzen: die Gebildeten und Verächter der Religion erweisen sich zunächst als die wahren Verfechter wirklicher Religiosität.

Die doppelte Adressierung schlägt sich auch im Bruch zwischen Terminologie und Semantik nieder: zwar verwendet Schleiermacher viele traditionelle Termini der Theologie und Religion, doch unterlegt er ihnen eine Semantik, die mit der tradierten völlig bricht. Was Schleiermacher unter den Stichworten ›Religion‹ und ›Religiosität‹ in den *Reden* entwickelt, bedeutet einen Bruch mit den tradierten Semantiken der Termini; ähnliches gilt für Wörter wie Gott, Unsterblichkeit, Wunder, Offenbarung, Übernatürliches, Jenseits, Heilige Schrift, Priester, Glaube, Werkgerechtigkeit, Gnade etc., die er destruiert und denen er eine andere Semantik verleiht.⁴⁵ Umgekehrt bekommen theologisch belastete Begriffe eine neue Terminologie; statt ›Gott‹ spricht Schleiermacher zumindest in der ersten Auflage konsequent von ›Universum‹. Es ist dabei durchaus erstaunlich, wie es Schleiermacher gelingt, Themen und Begriffe, die wenig oder nichts mit der theologischen oder Schrifttradition, aber auch kaum etwas mit der aufgeklärten Religion zu tun haben, unter dem Begriff der Religion vorzustellen. Ein Bruch, der so stark ist, dass Schleiermacher im vorhinein selbst befürchtet, dass auch ein gutwilliger Zensor ihn für atheistisch halten wird. Schleiermachers Bezüge zu Tradition und Schrift sind äußerst spärlich; zunächst ist zu beobachten, dass bei ihm die nahezu durchweg neutestamentlichen Referenzen zu dekontextualisierten und entdogmatisierten Epitheta und bloßen Anspielungen werden, die meist sowohl profan wie theologisch verstanden werden können; stärker als das

theologische wird das philosophische Wissen der gebildeten Zeitgenossen vorausgesetzt, wobei es umgekehrt oft schon der Bibelfestigkeit eines theologisch interessierten Kommentators bedarf, um die Zitationen zu bemerken: mit Anspielungen auf die ›Zinnen des Tempels‹, auf ›Ärgernis und Thorheit‹, auf den ›tötenden Buchstaben‹, auf die ›Legion von Engeln‹ oder die ›Lilien auf dem Felde‹, auf die Jesusworte von dem, der sein Leben verliert um es meinerwillen (bezogen aufs Universum) zu gewinnen, von den im Namen der Gottheit versammelten oder vom Fleisch gewordenen Gott sind nahezu alle Bibelstellen der über dreihundertseitigen Schrift bezeichnet. Erst die fünfte Rede, die die Schrift in ihren esoterischen Gehalt münden lässt, bezieht sich expliziter auf das Neue Testament.

Schleiermacher reflektiert von der ganzen Anlage seiner Schrift her auf dasjenige, was man als Entzauberung oder Säkularisierung bezeichnen könnte, die Neubegründung des Christentums genau auf dieser Basis wird klar ausgesprochen; hatte er schon in der ersten Rede betont, dass kein Zeitalter besser für die Religion vorbereitet sei als das jetzige, so wird diese These in der fünften Rede eingelöst: »Eben weil es ein irreligiöses Princip als überall verbreitet voraussetzt, weil dies einen wesentlichen Theil der Anschauung ausmacht, auf welche Alles übrige bezogen wird, ist es durch und durch polemisch: »als Christen war ihnen die Hauptsache die Entfernung vom Universum, die einen Mittler bedarf.«⁴⁶ Das nun aber war geradezu das Gegenteil derjenigen Religion, die Schleiermacher zu Beginn und in Akkommodation der Gebildeten als allgemeinen Religionsbegriff unterstellt hatte. Das Christentum ist die adäquate Religion der Moderne, weil es die Zerrissenheit gleichermaßen beschreibt und akzeptiert wie es die Versöhnung durch einen Mittler postuliert. Schleiermacher unterscheidet selbst zwischen einer esoterischen und einer exoterischen Religion: »Dasselbe, was exoterisch heilig gepriesen und als das Wesen der Religion aufgestellt ist vor der Welt (und das hatte Schleiermacher in der zweiten Rede getan), ist immer noch esoterisch einem strengen und wiederholten Gericht unterworfen, damit immer mehr unreines abgeschieden werde, und der Glanz der himmlischen Farben immer ungetrübter erscheine an allen Anschauungen des Unendlichen.«⁴⁷

Zwischen einer esoterischen und einer exoterischen Linie der *Reden* hat zeitgenössisch auch Friedrich Schlegel unterschieden, der in seiner *Athenaeums-Rezension* zwei mögliche Lektüren in zwei fiktiven Briefen herausstellt, »von denen der eine ganz füglich keineswegs im Maaß der Bildung, wohl aber in der Irreligion als Repräsentant der hochheiligen Majorität der Gebildeten, der andere aber als Repräsentant der kleinen unbedeutenden Minorität der Religiösen gelten kann.«⁴⁸ Diese Doppelpoligkeit legt die Anlie-

gen und Struktur der *Reden* durch die Betrachtung aus zwei verschiedenen (entgegengesetzten) Gesichtspunkten offen. Es ist so völlig Unterschiedliches, was Schlegel an beide Adressaten hervorhebt: dem (ästhetisch gebildeten) Irreligiösen preist er, dass die Schrift mehr Bildung als Religion aufweise, die Virtuosität und Universalität hervorhebe, die Religion nicht ›construiert‹, sondern – wie es politisch heißt – ›constituirt‹ sei. Der Gebildete könne die *Reden* als Roman lesen und in ihm, wie es in frühromantischer Diktion heißt, ›unendliche Subjektivität‹ entdecken. Zugleich entschuldigt der Rezensent die ›offenherzige Abneigung des Verfassers gegen die Poesie‹. Die ›esoterische Ansicht‹ des Religiösen versucht den Vorwurf der ›Irreligion‹ zu entkräften, indem sie deren Darstellung mit der der falschen Kirche vergleicht. Die ›unheilige Form der *Virtuosität* in der Religion‹ gehöre »nur zu dem Epideiktischen und Exoterischen, wie Du sehen mußt, sobald Du die Hauptstelle von der Polemik in der fünften Rede in ihrer ganzen Tiefe gefaßt hast.«⁴⁹ Die Reden seien ›Incitantum für die Religionsfähigen‹, deren entscheidende Punkte die »Undarstellbarkeit der Religion, die rein negative Ansicht der Gottheit, die Nothwendigkeit der Vermittlung und die Natürlichkeit der Wehmut«⁵⁰ seien.

In seine Religionsschrift hat Schleiermacher Elemente einer Theorie der Rede eingearbeitet: Religion dürfe nicht im Gespräch entwickelt werden, sondern bedürfe des »größern Styls«, der monologischen Mitteilung. »Es ist, da alle Mittheilung der Religion nicht anders als rhetorisch sein kann, eine schlaue Gewinnung der Hörenden, sie in so guter Gesellschaft einzuführen.«⁵¹ Zu den rhetorischen Effekten gehören auch die stark stilisierten biographischen Exkurse, das ›unendlich subjektive‹, wie Friedrich Schlegel sekundierend in seiner Rezension hervorhebt.⁵² Schleiermacher möchte dabei nicht vom »frommen Betrug« sprechen, sondern nennt ihn eine »schikliche Methode« der Rhetorik, »damit gelegentlich und unbemerkt sich einschleiche, wofür er [der Sinn] erst aufgeregt werden soll.«⁵³ Damit lüftet er den persuasiven Charakter seiner *Reden*. »Darum ist es unmöglich Religion anders auszusprechen und mitzuthemen als rednerisch, in aller Anstrengung und Kunst der Sprache, und willig dazu nehmend den Dienst aller Künste.«⁵⁴ Die Spannung des Projektes liegt darin, dass Schleiermacher im gleichen Zuge den ›Sinn‹ erst erregen will, den er zugleich sprachlich mitteilt: Das Paradox schriftlicher Reden, die Performance von Reden im Medium der Schriftlichkeit; zugleich noch der Glaube an die Rhetorik, reden sei wirkungsvoller als schreiben. Schleiermacher hatte sich in seiner Jugend durchaus mit der Rhetorik beschäftigt, wie seine Abhandlung *Ueber den Stil* zeigt. Er recurriert dabei auf Johann Christoph Adelungs *Ueber den Deutschen Styl* der mit seinem Stilbegriff die Rhetorik psychologisiert hatte.

Dabei ist es die rhetorische Explikation in Form von *Reden*, die es Schleiermacher erst gestattet, die aus dem Gefühl erklärte Religion nicht etwa theoretisch-reflektiert darzulegen, sondern wie aus lebendiger Inspiration unmittelbar vorzutragen und sich so aus ›innerem Beruf‹ und in prophetischer Funktion selbst als göttlichen Mittler zu inszenieren. Bis in gegenwärtige Deutungen haben derartige Selbststilisierungen ihre Wirkung nicht verfehlt, indem jene allzu häufig Schleiermachers Unterstellung, er expliziere nur sprachlich, (was als vorsprachliche Erfahrungsunmittelbarkeit je schon präsent sei), reproduzierten. Zu den hauptsächlichen Lieferanten der Argumente jener romantischen, auf die lebendige Rede orientierten Hermeneutik, auf die solche Interpretationen sich zumeist berufen, gehörte bekanntlich Schleiermacher selbst.

Ein Blick in die Werkstatt des inspirierten Redners belehrt allerdings darüber, dass sich Schleiermacher zur religiösen Begeisterung gelegentlich geradezu quälend erst stimmen musste; als ihr Künstliches in der dritten Rede allzu kenntlich zu werden drohte, schlug Friedrich Schlegel ihm sogar als ironisierende Maske ein Vorwort über die »Verachtung des Machens« vor; ein Ansinnen, das Schleiermacher – der Schlegels Idee der ›Künstlichkeit‹ der neuen Religion keineswegs teilte – ablehnte.⁵⁵ Schleiermachers Religion ist das hochreflektierte, vermittlungsreiche, in seiner Genese nachvollziehbare Resultat einer geistigen Auseinandersetzung mit theoretischen, politischen und kulturellen Zeittendenzen sowie den Theorien der Aufklärung und Kants. In seiner ein Jahrzehnt zuvor verfassten Kant-Kritik hatte Schleiermacher die Umriss seines Religionsbegriffs noch mit klarem Kalkül und aus erstaunlicher Distanz entworfen. In einem wahrscheinlich auf 1789 zu datierenden Manuskript *Über das höchste Gut* heißt es über Gott und Unsterblichkeit, die Vernunft könne sich des Geschäfts nicht erwehren, »sie in diejenige Form zu bringen welche der wahren Sittlichkeit am wenigsten nachteilig und am meisten förderlich ist.«⁵⁶ Schleiermacher stand hier noch auf dem Boden der Aufklärung, weil es die Vernunft sein soll, die der Religion ihren Platz anweist, und die Glückseligkeit, auf die jene zielt. Der methodische Ansatz hat sich zehn Jahre später nicht grundsätzlich verändert. Schleiermacher verteidigt nicht die tradierte Religion, sondern formt sie in einem radikalen modernen Sinne um. Allerdings ist sein Maßstab nun nicht mehr die Vernunft der Aufklärung und des transzendentalen Idealismus, sondern das Individuum, das ›individuell Allgemeines‹, wie Schleiermacher es in seiner *Ethik* nennen wird.

Mit seiner Hermeneutik, deren erste Fassung er allerdings erst einige Jahre nach den *Reden* entwarf, gilt Schleiermacher als einer derjenigen, der die

Rhetorik in Hermeneutik überführt habe. Das ist insofern schon fragwürdig, als Rhetorik und Hermeneutik unsymmetrische Gegensatzbegriffe sind. Die Rhetorik ist in den Reden durchaus primär, die Mitteilung und das wechselseitige Verstehen ein untergeordnetes Moment. Die *Reden* verschließen sich weithin der hermeneutischen Lesart. Der Zusammenhang zwischen Rhetorik und Hermeneutik ist zunächst dadurch gegeben, dass die Hermeneutik die Umkehrung der Rhetorik sei, es also nicht um die Produktion von Reden, sondern um ihre Rezeption und ihr Verstehen geht. Die Rhetorik ist dabei durchaus vorgängig. »Die Zusammengehörigkeit der Hermeneutik und Rhetorik besteht darin, daß jeder Akt des Verstehens die Umkehrung eines Aktes des Redens ist.«⁵⁷ Nur eine bereits von Schleiermachers Hermeneutik geprägte Lektüre kann es plausibel finden, dass er redend expliziert, was vorgeblich vorsprachlich ist und unmittelbar »Anschauung und Gefühl des Universums« expliziert. Für Schleiermacher steht die Hermeneutik noch in einem engen Verhältnis zur Rhetorik, er betrachtet sie wie eine Abbiegung der letzteren. Sie bezieht sich ausdrücklich auf die »Rede«, da die »Kunst zu reden und zu verstehen (korrespondierend) einander gegenüberstehen«⁵⁸. Die Zusammengehörigkeit zwischen Rhetorik und Hermeneutik ergibt sich daraus, dass die Rede die Vermittlung für die Gemeinschaftlichkeit des Denkens ist. Wenn Schleiermacher dabei zwischen klassischer und origineller Rhetorik unterscheidet, dann greift er auf Hamann zurück. Seine historische Unterscheidung steht zugleich in Analogie zur systematischen Unterteilung der Hermeneutik in eine grammatische und psychologische. »Cicero ist klassisch, aber nicht originell; der deutsche Hamann originell, aber nicht klassisch.«⁵⁹

Schleiermacher war der klassische Platon- damit auch Sokratesübersetzer des 19. Jahrhunderts. Wie stark er den Einfluss Platons auf sein Denken um 1800 einschätzt, verdeutlicht eine Bemerkung über den griechischen Philosophen: »Es gibt gar keinen Schriftsteller der so auf mich gewürkt und mich in das Allerheiligste nicht nur der Philosophie sondern der Menschen überhaupt eingeweiht hätte, als dieser göttliche Mann.«⁶⁰ Wie bei Hamann spiegeln sich auch bei Schleiermacher die Darstellungsform seiner Religion in den *Reden* und die Interpretation des platonischen Sokrates. Seine Platon-Übersetzung und die nahezu gleichzeitig verfassten *Reden*, oftmals durch disziplinäre Trennung nicht im Zusammenhang gesehen, stehen im Zusammenhang. Wie Schleiermacher den Gegensatz zwischen Immanenz und Transzendenz in der Religion relativiert, so auch die Spannung zwischen dem esoterischen und exoterischen Platon als hermeneutisches Moment des Gesprächs. Schleiermachers Interpretation des Verhältnisses zwischen dem esoterischen und exoterischen Platon gehört zu den eigenwilligsten und umstrit-

tensten Momenten seiner Platonrezeption. Denn Schleiermacher kehrt die Auffassung um, dass die als Schrift überlieferte mündliche Lehre exoterisch gewesen sei, es aber noch eine zu rekonstruierende, schriftlich nicht festgehaltene, esoterische Mitteilung gegeben habe. Er ist vielmehr der Auffassung, dass die einzige Bedeutung, »in welcher man hier von einem Esoterischen und einem Exoterischen reden könnte, so nämlich, daß dieses nur eine Beschaffenheit des Lesers anzeige, je nachdem er sich zu einem wahren Hörer des Inneren erhebt oder nicht; oder soll es doch auf den Platon selbst bezogen werden, so kann man nur sagen, das unmittelbare Lehren sei allein sein esoterisches gewesen, das Schreiben aber nur ein exoterisches.«⁶¹ Schleiermacher verlegt das sokratische Nichtverstehen, von Hamann gerade theologisch als Glauben interpretiert, als methodisch aufzulösendes Problem in seine Hermeneutik. Wenn er in der Religionschrift behauptet, die Religion könne nur redend und im mündlichen Gespräch dargelegt werden, so korrespondiert die Auffassung seiner Platoninterpretation. Ist die sokratische Methode bei Hamann das in Glauben umschlagende Nichtwissen, bei Kierkegaard die ebenfalls auf das Nichtwissen zielende Ironie, so ist sie bei Schleiermacher »die ununterbrochen fortschreitende Wechselwirkung und das tiefere Eindringen in die Seele des Hörenden«⁶². Wobei es natürlich weniger um die Frage geht, ob Schleiermacher auf Platon wirklich zurückgriff oder seine Platoninterpretation zutreffend ist, sondern darum, dass die moderne Neubegründung christlicher Religion ganz bewusst die Verbindung oder Vermittlung mit der heidnischen Antike suchte. Bezogen auf das Maskenmotiv sagt Schleiermacher, dass es Platon in den »eigentlichen« Untersuchungen nicht darauf angekommen sei, sie »mit einem Schleier, sondern wie mit einer angewachsenen Haut« zu überkleiden, »welche dem Unaufmerksamen, aber auch nur diesem dasjenige verdeckt, was eigentlich soll beobachtet und gefunden werden, dem Aufmerksamen aber nur noch den Sinn für den innern Zusammenhang schärft und läutert.«⁶³ Das nun aber ist genau die – vor allem von Schlegel herausgestellte – Eigenart der *Reden über die Religion*, dass Esoterik und Exoterik sich in ein und derselben Schrift finden.

Die letztlich unaufgelöste Spannung in Schleiermachers Religionsbegriff hat auch die widersprüchliche Rezeption der *Reden* bestimmt. Für die »Gebildeten« unter den Religionsverächtern mag das – erstaunlich romantische – Urteil Goethes durchaus repräsentativ gewesen sein: Er konnte, wie Friedrich Schlegel berichtet, »nach dem ersten begierigen Lesen von zwey oder drey Reden [...] die Bildung und die Vielseitigkeit dieser Erscheinung nicht genug rühmen. Je nachlässiger indessen der Styl und je christlicher die Religion wurde, je mehr verwandelte sich dieser Effekt in sein Gegentheil, und zuletzt

endigte das Ganze in einer gesunden und fröhlichen Abneigung.«⁶⁴ Goethe scheint den versöhnenden Religionsbegriff der zweiten Rede goutiert, dessen christliche Verabschiedung in der fünften Rede jedoch abgelehnt zu haben. Auch Schlegel hebt das Zwiespältige in Schleiermachers Verhältnis zu Poesie und Kunst hervor: Er bescheinigt Schleiermacher eine »offenherzige Abneigung gegen die Poesie« und meint doch, dass die *Reden* »den irreligiösesten Dichtern und Künstlern noch eher zusagen werden, als den religiösesten Philosophen.«⁶⁵ So werde man »eine Ansicht des Christentums finden, die sich in der Musik der Gefühle, besonders des allerheiligsten der Wehmut, eher zur Schönheit neigt [...]«⁶⁶ Novalis hat – ähnlich wie später Hegel – insbesondere Schleiermachers Begriff der Virtuosität in den *Reden* als Projekt einer Kunstreligion gelesen und zugleich im Lichte der christlichen Agape kritisiert: »Schleiermacher hat Eine Art *von Liebe*, von Religion verkündigt – Eine *Kunstreligion* – beynah eine Religion wie die des *Künstlers*, der die Schönheit und das Ideal verehrt.«⁶⁷ Für die theologische Rezeption ist das Urteil des der Aufklärungstheologie zuzurechnenden Oberhofpredigers F. S. G. Sack symptomatisch, der nicht nur, wie Schleiermacher berichtet, den in der zweiten Rede entwickelten Begriff der Religion für unterbestimmt hielt: »[...] mißverstanden hatte er noch daß ich das Kunstgefühl selbst für Religion hielt.«⁶⁸ Die Auffassung, Schleiermacher habe Kunst und Religion, ästhetisches und religiöses Gefühl unzulässig vermischt, findet in der Theologiegeschichte ihre variantenreiche Fortschreibung. Gilt Schleiermacher im Protestantismus, insbesondere mit seinem Hauptwerk, *Die christliche Glaubenslehre*, als bedeutendster Theologe des 19. Jahrhunderts, so haben gerade protestantische Theologen das ästhetische Moment in Schleiermachers *Reden* mit Misstrauen beobachtet und lediglich die am Ende erfolgende Hinwendung zum Christentum goutiert. In den (sinnlich-ästhetischen/ ästhetisierenden) Tendenzen seines Religionsbegriffs sahen sie offenbar die Gefahr einer Verweltlichung des Christentums wie auch eine bedrohliche Nähe zum Katholizismus, zumal dessen sinnlich-ästhetische Komponente unter den Motiven romantischer Konversionen eine nicht unbedeutende Rolle spielte.

Bewegt sich die – hier nur skizzierte – Rezeptionsgeschichte also vorrangig zwischen sich wechselseitig ausschließender Gutheißung oder Ablehnung entweder des ästhetisch-romantischen Religionsbegriffs oder des protestantischen Christentums, so hat der vielleicht schärfste philosophische Widerpart unter Schleiermachers Zeitgenossen – nämlich Hegel – zwischen beiden Seiten eine weitaus tiefere Verbindung gesehen: seine frühe Kritik der *Reden* in *Glauben und Wissen* (1802) macht deutlich, dass er Schleiermachers Religionsbegriff und dessen ästhetische Konnotationen als Konsequenz pro-

testantischer Innerlichkeit überhaupt sieht. Hegel wird die Entfremdung in Formen der objektivierten Äußerlichkeit nicht der religiösen Innerlichkeit überantworten, sondern es für möglich halten, den auch von ihm als Entzweiung beschriebenen Differenzierungsprozess in philosophisch-begrifflicher Form zu versöhnen und damit die Funktion der Religion spekulativ aufzuheben; die Kunst wird dabei nicht als entäußerte Religiosität gefasst, sondern umgekehrt die Religion als Entobjektivierung und Verinnerlichung dessen, was zunächst in den Werken der Kunst entäußert worden war.

Betrug im Dienste des Christentums (Kierkegaard)

Wie Hamann, auf den er sich mehrfach beruft, inszeniert Kierkegaard in den letzten Schriften seine schriftstellerische Wirksamkeit als eine von Beginn an durchdachte Strategie. Mit dem Wechselspiel von pseudonymen und nicht pseudonymen Schriften, mit seiner Methode der direkten und indirekten Mitteilung will Kierkegaard zum Christentum verführen. Um diese Autorintention zu wahren, muss Kierkegaard beweisen, dass er das »dialektische Gefüge des gesamten schriftstellerischen Werks«⁶⁹ genau so geplant habe, er also nicht etwa selbst den Weg vom ästhetischen zum religiösen Schriftsteller durchgemacht habe. Während bei Hamann und Schleiermacher die rhetorischen Mittel letztlich einem inhaltlich-theologischen Zweck untergeordnet sind, lässt sich von Kierkegaard geradezu sagen, dass bei ihm die Theologie wesentlich selbst zur Rhetorik oder bloßen Form der Mitteilung wird; in dogmatisch-theologischer Hinsicht im engeren Sinne bleibt Kierkegaard eher traditionell. Der Akzent liegt bei Kierkegaard nicht darauf, was mitgeteilt wird, sondern wie es mitgeteilt wird. Dabei kehrt bei ihm die Betrugsmetapher wieder, die sich als rhetorische Figur nicht an die Aufklärung oder an die Gebildeten wendet, sondern mit dem Gegensatz von Einzelfnem und Masse spielt. »Unmittelbare Mitteilung« ist: unmittelbar das Wahre mitteilen; »Mitteilung in Reflexion« ist: *hineintäuschen in das Wahre*⁷⁰. Die ganze pseudonyme Produktion sei deswegen – und Kierkegaard nimmt hier die Methode des Sokrates in Anspruch – Mäeutik, die indirekte Mitteilung zugleich »heiliger Betrug«, den Kierkegaard als die »teleologische Suspension im Verhältnis zur Mitteilung der Wahrheit«⁷¹ bestimmt. Die indirekte Mitteilung besteht aus zwei untrennbar verknüpften Kunstgriffen: der Pseudonymität, »daß man sich vor der Menge verbirgt, sich nie sehen läßt, um so phantastisch zu wirken« und den ästhetisch-weltlichen Schriften: »daß man sich vor der Menge der Menschen verbirgt, niemals gesehen wird, um auf die Weise auf die Einbildungskraft zu wirken«.⁷² Während Hamann noch einen

Kreis eingeweihter Leser hatte, an die er seine Schriften adressiert, so ist Kierkegaard konsequenterweise tatsächlich »in Betrug gehüllt, also allein«⁷³. Schwermut und Verstellungskunst gehören dabei zusammen, sie sind Voraussetzung des Beobachters oder des Spions im höheren Dienste: »gehe, selbst in einen Betrug gehüllt, nicht direkt zu Werke, sondern indirekt hinterlistig: kurz, wie ein Spion«⁷⁴.

Die Methode der »indirekten Mitteilung« greift auf die rhetorische Figur der Ironie zurück, wie sie Kierkegaard, zunächst durchaus in einem profanen Rahmen, in seiner Magisterarbeit *Über den Begriff der Ironie mit ständiger Rücksicht auf Sokrates* entwickelt hatte. Die doppelte Autorschaft und Adressierung bedeutet zugleich einen doppelten Stil, den niedrigen der Ironie und den hohen des »Ernstes«, der hier gleichsam nach innen geschlagen ist: »die Ironie zielt darauf hin, daß nur Einer sie hat, wie ja auch der Ironiker nach der treffenden Definition des Aristoteles alles »um seinetwillen« tut.«⁷⁵ Auch die Ironie ist nur *cum grano salis* zu nehmen, weil die intendierte Gesamtironie im Zusammenspiel verschiedener Pseudonyme des Gesamtwerks besteht und nicht innerhalb der einzelnen Schriften signalisiert wird, sondern erst in den Spätschriften gelüftet wird. Man könnte von einer persuasiven Ironie sprechen. Den ironischen Gesamtzusammenhang des Werkes kann das Publikum nicht erfassen, sondern allein der Einzelne (als Schriftsteller) vor Gott. Neben der inneren Ironie gibt es der »Weltlichkeit Ironie«⁷⁶, eine Reflexion zweiter Potenz, den vorgetäuschten Tagedieb, Müßiggänger, Flaneur. Kierkegaard nennt es auch den »umgekehrten Betrug«, indem er selbst in »der Mode war als Verkündiger eines Evangeliums der Weltlichkeit.«⁷⁷ Wenn, wie Kierkegaard es beschreibt, die allgemeine Situation ironisch ist, muss der religiöse Schriftsteller ernsthaft schreiben: »In einer ironischen Mitwelt (diesem großen Inbegriff von Narren) läßt sich für den wesentlichen Ironiker nichts anderes machen als das ganze Verhältnis auf den Kopf zu stellen, und selber Gegenstand für jedermanns Ironie zu werden.«⁷⁸

Die indirekte Methode wird durch eine, wie Kierkegaard sagt, Sinnestäuschung notwendig. Diese Täuschung besteht darin, dass in der Christenheit (also in der christlichen Gesellschaft, in der Staat und Kirche nicht getrennt sind) jeder schon durch Taufe Christ geworden ist. Kierkegaard recurriert also auf eine Situation, in der die Menschen nicht als Einzelne, sondern als Masse Christen sind, es also eine Privatreligion de facto nicht gibt. Folgt man Kierkegaards Logik, dann soll die falsche Christenheit gleichsam mimetisch bis an eine Grenze geführt werden, an der, durch Angst oder Verzweiflung, die Fragwürdigkeit der Existenz vorgeführt und in Frage gestellt wird. »Das heißt, man muß von hinten her über den kommen, welcher im Sinnentzug

befangen ist. Anstatt den Vorteil haben zu wollen, daß man selber der seltene Christ ist, muß man dem Verstrickten den Vorteil lassen, daß er Christ sei, und selber Selbstbescheidung genug haben um der zu sein, der weit hinter ihm zurücksteht.«⁷⁹

Drei der pseudonymen, also mit indirekter Mitteilung agierenden Schriften Kierkegaards, verbinden dabei bereits in ihren Titeln psychologische mit theologischen Strategien: *Die Krankheit zum Tode* ist *Eine christlich psychologische Entwicklung zur Erbauung und Erweckung* unternitelt, *Der Begriff Angst* mit *Eine simple psychologisch-hinweisende Erörterung in Richtung des dogmatischen Problems der Erbsünde* und *Die Wiederholung* mit *Ein Versuch in der experimentierenden Psychologie*. Dabei sind die psychologischen Kategorien der Angst, Verzweiflung etc. keine explizit theologischen. Sie sind, genau wie die subtile ästhetische Strategie, bloße Verführungsmittel zum christlichen Glauben.

Kierkegaard verknüpft seine schriftstellerische Tätigkeit auf verschiedenen Ebenen mit der Offenbarung, er inszeniert seine schriftstellerische Tätigkeit analog zur Offenbarung. Er diskutiert die Frage, inwieweit sein Vorgehen selbst Moment der Vorsehung ist. Die mimetische Methode ist auch eine Form theologischer Akkommodation. »Um das Höchste zu greifen: Christi ganzes Leben auf Erden wäre ja ein Mummenschanz geworden, wofern er in dem Maße inkognito gewesen wäre, daß er gänzlich unbemerkt durchs Leben ging, und dennoch war er in Wahrheit inkognito gewesen.«⁸⁰ Und auch der Gott Abrahams ist ein Betrüger und Verführer: indem er Abraham glauben macht, Isaak opfern zu müssen, vollzieht er eine »teleologische Suspension der Wahrheit bei der Mitteilung«, der sich auch Kierkegaard in seinen Schriften bedient. Spielte Kierkegaard im *Tagebuch eines Verführers* das Verführungsmotiv an der Grenze zwischen Ästhetik und Ethik durch, so kehren Motive des Verführungsszenariums in *Furcht und Zittern* im Verhältnis zwischen Gott und Abraham wieder.

Es ist unverkennbar, dass sich hinter Kierkegaards Masken nahezu nichts, jedenfalls nichts Erhabenes verbirgt, ebenso wie sich die Angst auf »nichts« bezieht: die Enthüllung der Masken und der Verweis auf den Ritter des Glaubens endet – im unauffälligen Kleinbürger. Die sokratische Ironie ist nichts anderes als das Wissen, nichts zu wissen; was auch von Jesus gilt, der in Nichts sein Eigenes suchte. Das aber wiederum stimmt mit der Auffassung Kierkegaards überein, dass das Christentum nicht, wie bei den Hegelianern, in einem Wissen besteht; ebenso mit der Polemik, dass Inneres und Äußeres nicht zusammenfallen. Es ist bloße Reflexion.

Eine überzeichnende, damit fast karikaturhafte Mimesis vollzieht Kierke-

gaard am Ende seines Lebens, wenn er die Zeitschrift *Der Augenblick* gründet, die bereits in ihrem Namen, aber auch in ihrer Publikationsform die Logik moderner Massenmedien persifliert. Die Presse, insbesondere die Tagespresse ist in ihrer »Anonymität« zugleich höchster Ausdruck für die Abstraktion, sie ist für Kierkegaard dabei einerseits die »Repräsentantin der abstrakten, unpersönlichen Mitteilung«, der moderne Schriftsteller ein »unpersönliches Etwas, das [...] selbst ungesehen, unerkant, so verborgen, so anonym, so unpersönlich als möglich sein Dasein führt.«⁸¹ *Der Augenblick* hat bei Kierkegaard zugleich einen theologischen Nebensinn, denn er ist nahezu synonym mit *kairos*. Dieses Changieren zwischen profanster, niedrigster und heiligster, höchster Bedeutung, das uns bereits bei Hamann begegnete, mag seine Quelle in der Christologie haben: in seiner Schärfe ist es Moment der Moderne und ihrer Dialektik der Säkularisierung.

Auch Kierkegaard bindet seine rhetorischen Figuren, sein Maskenspiel theologisch an Gott zurück. In den *Philosophischen Brocken* nimmt er das religionskritische Motiv auf, das der Mensch Gott und seine Taten nur dichte. Auch Kierkegaard lässt seinen fiktiven Dichter den christlichen Mythos zunächst als dramatische Erzählung in ihrem notwendigen Fortgang konzipieren, um im zweiten Schritt nachzuweisen, dass es sich dabei um ein bloßes Plagiat Gottes handelt.⁸² »Es könnte dem Menschen wohl einfallen sich selbst als dem Gotte gleich zu dichten oder den Gott als ihm gleich zu dichten, nicht jedoch zu dichten, der Gott habe sich selbst als einem Menschen gleich gedichtet.« »Es war ein Irrtum, und das Gedicht ist so verschieden von jedem Menschengedicht, daß es kein Gedicht gewesen, sondern das *Wunderbare*.«⁸³ Kierkegaard nimmt die mythenkritische Argumentation auf, um sie auf subtile Art in ihr Gegenteil zu verkehren. Schließlich wird aber das Dichterisch-Ästhetische auch wieder abgestreift, weil es nicht auf das Leben Jesu ankomme, sondern einzig auf die Christologie. Das Dichterische, der Mythos erweist sich bloß als Hülle, als Mittel, um das Eigentliche, die Offenbarung (den Augenblick) zu verdeutlichen; das theologisch Entscheidende ist nicht die mythische Erzählung, es ist das Paradox des Glaubens. Hier ist bereits der Übergang zu einer entmythologisierten, existenzialen Interpretation des Christentums zu erkennen; sie ist die Reaktion auf die Feuerbach'sche Religionskritik. »Aber diese Verschiedenheit [des unbekanntes Gottes] läßt sich nicht greifen. Jedesmal, wenn es geschieht, ist es im Grunde Willkür, und zutiefst in der Gottesfurcht lauert auf wahnwitzige Weise die launenhafte Willkür, welche weiß, daß sie selbst Gott hervorgebracht hat.«⁸⁴

Wie Hamann geht auch Kierkegaard davon aus, dass Gott Dichter sei. Wie Hamann inszeniert sich auch Kierkegaard als maskenreicher Schrift-

steller oder, wie es in Metaphern des 19. Jahrhunderts heißt, als Spion oder Geheimagent Gottes. Dabei ist aber sowohl die ästhetische wie die religiös-dichterische Existenz nur Element im übergeordneten göttlichen Regietheater. Im Tagebuch notiert Kierkegaard:

Mein Gedanke ist: Gott ist wie ein Dichter. Daraus erklärt sich auch, daß er sich findet sowohl in das Böse und all das Gewäsch und die Jämmerlichkeit der Unbedeutendheit und Mittelmäßigkeit usw. So verhält sich ja ein Dichter auch zu seiner Dichterproduktion [die auch seine Schöpfung heißt], er läßt sie hervortreten. Aber wie man ja in hohem Grade irrt, wenn man glaubt, daß, was die einzelne Person in der Dichtung sagt oder tut, des Dichters persönliche Meinung sei: so irrt man ja auch mit der Annahme, daß, was geschieht, dadurch, daß es geschieht, Gottes Beifall hat. O nein, er hat seine Meinung für sich. Aber dichterisch gestattet er, daß alles mögliche hervortrete, selbst ist er überall zur Stelle, sieht zu, dichtet weiter, in einem Sinn, dichterisch unpersönlich, gleicherweise aufmerksam auf alles, in einem anderen Sinn, persönlich, den furchtbarsten Unterschied setzend, wie den zwischen Gut und Böse, zwischen Wollen wie Er will, und Nichtwollen wie Er will usw.⁸⁵

Gott erscheint als Autor dieser Welt, dessen Dichtung nach ästhetischen Gesichtspunkten erfolgt.

Zuweilen hat wohl ein König für sich allein ein königliches Theater; aber dieser Unterschied, der die Untertanen ausschließt, ist zufällig. Anders ist es, wenn wir von Gott und dem königlichen Theater, das er für sich selbst hat, reden. Also die ethische Entwicklung des Individuums, das ist das kleine Privattheater, wo zwar der Zuschauer Gott ist, wo aber gelegentlich auch das Individuum selbst es ist, obgleich der Mensch wesentlich der Schauspieler sein soll, der jedoch nicht betrügt, sondern offenbarmacht, so wie alle ethische Entwicklung darin besteht, vor Gott offenbar zu werden. Die Weltgeschichte dagegen ist der königliche Schauplatz für Gott, wo er nicht zufällig, sondern wesentlich der einzige Zuschauer ist, weil er der einzige ist, der es sein *kann*. Zu diesem Theater steht der Zugang für einen existierenden Geist nicht offen. Bildet er sich ein, Zuschauer zu sein, so vergißt er bloß, daß er ja selbst Schauspieler auf dem kleinen Theater sein soll, indem er es jenem königlichen Zuschauer und Dichter überläßt, wie dieser ihn in dem königlichen Drama, dem Schauspiel der Schauspiele (Drama Dramatum) benutzen will.⁸⁶

Der religiöse Einzelne, der ›Ritter des Glaubens‹, unterscheidet sich von den anderen Schauspielern des Welttheaters kaum. Nur vollzieht er seine Bewegungen im Bewusstsein seiner Abhängigkeit von Gott, er verfügt aber nur über das Bewusstsein seiner Rolle, nicht jedoch über die Dramaturgie

der ganzen Dichtung. Dem Menschen ist unwiederbringlich seine Rolle in der Welt eingeschrieben – und gerade der Versuch, sie zu überschreiten und zu verstehen, ist blasphemisch. Wenn Täuschung und Verstellung in der aufklärerischen Kritik der Rhetorik vornehmlich in Theorien des Theaters verbannt werden, so werden sie in der protestantischen Interpretation Kierkegaards zu Momenten in dem von Gott inszenierten Welttheater.

Anmerkungen

- 1 Vgl. Rüdiger Campe, *Affekt und Ausdruck. Zur Umwandlung der literarischen Rede im 17. und 18. Jahrhundert*, Tübingen 1990. – Die nachfolgenden Überlegungen schließen an eine frühere Arbeit des Verfassers an: *Kunstreligion und ästhetische Religiosität. In den Philosophien von der Aufklärung bis zum Ausgang des deutschen Idealismus*, Berlin 2004.
- 2 Besteht die *dissimulatio* darin, unter Verbergung des eigenen Wissens vorzugeben, eine fremde Äußerung nicht zu verstehen, um den Gesprächspartner zur eigenen Bloßstellung zu verführen, so die *simulatio* in der Vortäuschung einer Übereinstimmung, die den Redegegner zu entwaffnen sucht. Vgl. Wolfgang Müller, *Ironie, Lüge, Simulation und Dissimulation und verwandte rhetorische Termini*, in: Christian Wagenknecht (Hg.), *Zur Terminologie der Literaturwissenschaft*, Stuttgart 1989, 189–208.
- 3 Ursula Geitner, *Die Sprache der Verstellung. Studien zum rhetorischen und anthropologischen Wissen im 17. und 18. Jahrhundert*, Tübingen 1992.
- 4 Zur Kulturgeschichte der Maske vgl. Richard Weihe, *Paradoxien der Maske. Geschichte einer Form*, München 2004.
- 5 Hamann an Jacobi, Brief vom 25. März 1786, in: Friedrich Heinrich Jacobi, *Werke*, hg. von Friedrich Roth und Friedrich Köppen, Bd. 4, Abt. 3, Leipzig 1819 (Ndr. Berlin 2001), 190 f.
- 6 Friedrich Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente Herbst 1887 bis März 1888*, in: ders., *Kritische Gesamtausgabe*, begr. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Weitergef. von Wolfgang Müller-Lauter Berlin 1967 ff., Teil 8, Bd. 2, 232.
- 7 Johann Caspar Lavater an Friedrich Heinrich Jacobi, Brief vom 1.7.1778, in: Jacobi, *Briefwechsel*, hg. von Michael Brüggemann u.a., Stuttgart–Bad Canstatt 1983, I/2, 76.
- 8 Paul de Man, *Allegorien des Lesens*, Frankfurt/Main 1989.
- 9 Michel Foucault, *Von der Subversion des Wissens*, München 1974, 78.
- 10 Giacomo Marramao, *Säkularisierung*, in: Joachim Ritter u.a. (Hg.), *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 8, Darmstadt 1992, Sp. 1133–1161, hier Sp. 1133. »Die Illegitimität des Resultats der Säkularisierung steckt darin, daß es den Prozeß selbst, aus dem es hervorgegangen ist, nicht säkularisieren darf.« (Blumenberg, *Legitimität der Neuzeit*, Frankfurt/Main 1973, 25).
- 11 Hamann, *Entkleidung und Verklärung. Ein fliegender Brief an Niemand, den Kundbaren*, in: ders., *Sämtliche Werke*, historisch-kritische Ausgabe von Josef Nadler, Wien 1949–1957, Bd. 3, 407.
- 12 Jacobi an Hamann, Brief vom 30.12.1784, zit. nach Lessing, *Die Erziehung des Menschengeschlechts. Werke und Briefe in 12 Bänden* (= Bibliothek Deutscher Klassiker), hg. von Arno Schilson und Axel Schütt, Bd. 10, Frankfurt/Main 2001, 836.

- 13 Hamann, *Königsbergische Gelehrte und politische Zeitungen*, 4. Stück. 13. Febr. 1764, in: ders., *Sämtliche Werke*, Bd. 4, 271 f.
- 14 Zit. nach Otto Uttendörfer, *Zinzendorfs religiöse Grundgedanken*, Herrnhut 1935, 6.
- 15 *Hamann an Lindner, Brief vom 1. Juni 1759*, in: Hamann, *Briefwechsel*, hg. von Walther Zieseemer und Arthur Henkel, 7 Bde., Wiesbaden-Frankfurt/Main 1955-1979, Bd. 1, 336.
- 16 Vgl. Karlfried Gründer, *Figur und Geschichte. Johann Georg Hamanns ›Biblische Betrachtungen‹ als Ansatz einer Geschichtsphilosophie*, Freiburg 1958, 21 f.
- 17 Hamann, *Fünf Hirtenbriefe*, in: ders., *Sämtliche Werke*, Bd. 2, 367.
- 18 Hamann, *Biblische Betrachtungen*, in: ders., *Sämtliche Werke*, Bd. 1, 6.
- 19 Ebd., 5.
- 20 Vgl. Wilhelm Blümer, *Akkomodation*, in: Gerd Ueding (Hg.), *Historisches Wörterbuch der Rhetorik [HWRh]*, 10 Bde., Tübingen 1992, Bd. 1, 309-313. Auch in der Verbindung von Kondeszendenz und Akkommodation ist Zinzendorf Vorläufer Hamanns: »Wer hat den Thoren gesagt, daß der liebe Gott Eigenschaften hat? Das sind phantastische Redensarten [...], das sind dem Heiland von seiner Zärtlichkeit und Kondeszendenz abgeborgte Sachen; wenn's ja etwas Gescheites sein soll, so ist's dem Heiland abgeborgt und dem Heiligen Geist, wenn er in der Bibel menschlich redt. Denn wenn ich Gott weisen mächtigen p. nenne, das ist ebenso, als wenn ich sage: Gott hat Finger, Augen p., Gott schnaubt vor Zorn, wie's manchmal in der Bibel steht. Es ist eins so solide, wie's andere, es sind Redensarten, ist *akkommodiert*, daß es die Menschen verstehen können, denn sie verstünden's sonst nicht, sie sind in Ansehung Gottes wie die Tiere. Die Sprache Gottes können sie nicht lernen, darum muß Gott ihre Sprache imitieren und in ihrer Sprache mit ihnen reden« (Uttendörfer, *Zinzendorfs religiöse Grundgedanken*, 22).
- 21 Sven Aage Jørgensen, *Johann Georg Hamann*, Stuttgart 1976.
- 22 Hamann, *Sokratische Denkwürdigkeiten*, in: ders., *Sämtliche Werke*, Bd. 2, 59.
- 23 Ebd.
- 24 Ebd., 73. – Die christliche Deutung von Sokrates könnte auf Zinzendorf, *Der teutsche Sokrates* (1732), zurückgehen.
- 25 Hamann, *Sokratische Denkwürdigkeiten*, 77.
- 26 Ebd., 61.
- 27 Hamann, *Biblische Betrachtungen*, 10.
- 28 *Hamann an Lindner, Brief vom 11. Sept. 1759*, in: Hamann, *Briefwechsel*, Bd. 1, 410.
- 29 Hamann, *Sokratische Denkwürdigkeiten*, 65.
- 30 *Hamann an Lindner, Brief vom 12. Okt. 1759*, in: Hamann, *Briefwechsel*, Bd. 1, 428.
- 31 *Hamann an Kant, Brief vom 27. Juli 1759*, in: Hamann, *Briefwechsel*, Bd. 1, 379.
- 32 Hamann, *Sokratische Denkwürdigkeiten*, 74.
- 33 Hamann, *Entkleidung und Verklärung*, 366.
- 34 Hamann, *Aesthetica in nuce*, in: ders., *Sämtliche Werke*, Bd. 2, 198.
- 35 *Hamann an Lindner, Brief vom 9. [3.?] Aug. 1759*, in: Hamann, *Briefwechsel*, Bd. 1, 393 f.
- 36 Ebd., 206, 198 f.
- 37 Hamann, *Biblische Betrachtungen*, 157 f.
- 38 *Hamann an Jacobi, Brief vom 27. April 1787*, in: Hamann, *Briefwechsel*, 350, 349 f.
- 39 Ebd., 554.
- 40 *Hamann an Jacobi, Brief vom 23. Aug. 1786*, in: Hamann, *Briefwechsel*, 273.
- 41 *Hamann an Christian Jacob Kraus, Brief vom 18. Dez. 1784*, in: Hamann, *Briefwechsel*, Bd. 5, 292.

- 42 Isaiah Berlin, *Der Magus im Norden*, Berlin 1995, 147, 149.
- 43 Schleiermacher an Henriette Herz, *Brief vom 15. 4. 1799*, in: Schleiermacher, *KGA*, Abt. V: *Briefwechsel und biographische Dokumente*, Berlin i.a.a. 1992, Bd. 3, 90.
- 44 Friedrich Schlegel, *Reden über die Religion*, in: *Athenaeum*, Bd. II/2, (Ndr. Dortmund 1989), 292.
- 45 Sack vermutet: »Nach der Klugheit einiger neuen Philosophen ist es erlaubt und rathsam, den Wörtern *Gott, Religion, Vorsehung, künftiges Leben* noch eine Zeit lang ihren Platz zu gönnen und ihnen nach und nach andre Begriffe unterzulegen, bis man sie nicht mehr nöthig haben wird und sie ohne alle Gefahr weglassen kann.« (Schleiermacher, *KGA*, Abt. 5, Bd. 3, 278). Nahezu mit identischen Worten wiederholt Sack hier einen Verdacht, der bereits aus der Zeit der Literaturbriefe Mendelssohns und Lessings stammte und im Briefwechsel zwischen Hamann und Jacobi geäußert wurde: dass die traditionellen theologischen Begriffe nur noch als Maske benutzt würden.
- 46 Schleiermacher, *Über die Religion*, in: ders., *Über die Religion. Reden an die Gebildeten*, *KGA*, Abt. I, Bd. 3, 317 f.
- 47 Ebd., 319.
- 48 Schlegel, *Reden über die Religion*, 288.
- 49 Ebd., 682.
- 50 Ebd., 299.
- 51 Ebd., 211.
- 52 Ebd., 290.
- 53 Schleiermacher, *Über die Religion*, 211.
- 54 Ebd., 269.
- 55 Schleiermacher an Henriette Herz, *Brief vom 14. 4. 1799*, in: ders., *KGA*, Abt. V, Bd. 3, 90.
- 56 Schleiermacher, *Über das höchste Gut*, in: ders., *KGA*, Abt. I, Bd. 1, 101.
- 57 Schleiermacher, *Hermeneutik und Kritik. Mit einem Anhang sprachphilosophischer Texte Schleiermachers*, hg. und eingel. von Manfred Frank, Frankfurt/Main 1977, 76.
- 58 Ebd.
- 59 Ebd.
- 60 Schleiermacher an Carl Gustav von Brinckmann, *Brief vom 9. Juni 1800*, in: ders., *KGA*, Abt. V, Bd. 4, 82.
- 61 Schleiermacher, *Die Einleitungen zur Übersetzung des Platon (1804–1828), Einleitung I I*, in: ders., *Über die Philosophie Platons*, hg. von Peter M. Steiner, Hamburg 1996, 42.
- 62 Ebd., 40.
- 63 Ebd., 41 f.
- 64 Friedrich Schlegel an Schleiermacher, *Brief vom 10. 10. 1799*, in: Schleiermacher, *KGA*, Abt. V, Bd. 3, 212.
- 65 Friedrich Schlegel, *Reden über die Religion*, 294.
- 66 Ebd., 293.
- 67 Novalis, *Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs*, hg. von Hans-Joachim Mühl und Richard Samuel, Darmstadt 1999, Bd. 2, 758 f.
- 68 Schleiermacher an Henriette Herz, *Brief vom 21. 3. 1799*, in: ders., *KGA*, Abt. V, Bd. 3., 42.
- 69 Søren Kierkegaard, *Der Gesichtspunkt für meine Wirksamkeit als Schriftsteller*, in: ders., *Die Schriften über sich selbst (= Gesammelte Werke, Abt. 33)*, Gütersloh 1985, 27.

- 70 Kierkegaard, *Über eine Wirksamkeit als Schriftsteller*, in: ders., *Die Schriften über sich selbst*, 5 f.
- 71 Kierkegaard, *Der Gesichtspunkt für meine Wirksamkeit als Schriftsteller*, 86.
- 72 Ebd., 53.
- 73 Ebd., 83.
- 74 Ebd.
- 75 Ebd., 39.
- 76 Ebd., 56.
- 77 Ebd., 57.
- 78 Ebd., 65.
- 79 Ebd., 36.
- 80 Ebd., 30.
- 81 Kierkegaard, *Philosophische Brocken. De omnibus dubitandum est* (= *Gesammelte Werke*, Abt. 10), Gütersloh 1991, 32.
- 82 Ebd., 33.
- 83 Ebd., 34.
- 84 Ebd., 43.
- 85 Kierkegaard, *Die Tagebücher 1834-1855*, Auswahl und Übertragung von Theodor Haecker, Leipzig 1941, 607 f.
- 86 Kierkegaard, *Abschließende unwissenschaftliche Nachschrift zu den Philosophischen Brocken* (= *Gesammelte Werke*, Abt. 16), Erster Teil, 147.

Marc Sagnol

Walter Benjamins frühes Zeitdenken im Dialog mit Simmel und Heidegger¹

In der Diskussion über Walter Benjamins Georg-Simmel-Rezeption werden vornehmlich das *Passagenwerk* und die Baudelaire-Arbeiten des späten Benjamin herangezogen. Hier werden Ansätze zu einer Theorie der Moderne und zum dem Schock der Großstadt ausgelieferten Passanten oder Flaneur entworfen, für die Simmels *Philosophie des Geldes* oder weitere seiner Aufsätze zur Moderne und zur Großstadt Pate gestanden haben. Auf die frühe Rezeption Simmels durch Benjamin wird dagegen eher selten oder nur flüchtig hingewiesen.² Das gleiche gilt für die Diskussion nicht nur der vielen Gegensätze sondern auch über die mögliche Verwandtschaft zwischen Benjamin und Heidegger, zwei Denkern, die »sich nicht gesucht haben«³ und die alles trennt. Es wird – wenn überhaupt – versucht, in den Schriften zum Kunstwerk oder zur Aura oder zur Gewalt Parallelen zu entdecken, die in den meisten Fällen irreführend sind.⁴ Aus den wenigen Äußerungen Benjamins zu Heidegger lässt sich zwar nicht folgern, dass er *Sein und Zeit* vollständig gelesen hätte, aber drei Jahre nach dem Erscheinen des Hauptwerks seines Konkurrenten trug er sich noch mit dem Gedanken, »in einer engen kritischen Lesegemeinschaft [...] den Heidegger zu zertrümmern« (B 2, 514), was ihm zeit seines Lebens nicht gelungen ist. Im vorliegenden Aufsatz möchte ich auf die frühe Rezeption von Simmel und Heidegger durch Benjamin zurückkommen und zu zeigen versuchen, wie sich das Denken Benjamins zum Problem der Zeit und zum für ihn verwandten Problem des Trauerspiels und der Tragödie in Abhebung zu den zeitgleichen Studien Simmels und des jungen Heidegger zur historischen Zeit formt. Ich möchte herausarbeiten, wie Benjamin die Problematik dieser beiden Denker verschiebt und in Richtung von Ästhetik und Religionsphilosophie bewegt und sie so in die Weite öffnet, indem er ihr eine tragische und messianische Dimension hinzufügt. Bevor wir uns diesem versteckten Dreier-Dialog zuwenden, soll das Problem der Zeit in der Philosophie in aller Kürze dargestellt werden.

Von Kant zu Dilthey

Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts setzt in Deutschland, parallel zu der methodologischen Reflexion über die notwendige Grenzziehung zwischen Naturwissenschaften und Geisteswissenschaften eine philosophische Auseinandersetzung mit dem Begriff der Zeit ein. Eines ihrer zentralen Themen, das wiederholt in unterschiedlicher Form aufgegriffen wird, ist die Unterscheidung zwischen historischer Zeit und Zeit der physikalisch-mathematischen Wissenschaften. Eine eingehende Untersuchung des sehr komplexen Zeitproblems in der Philosophie würde uns bis zu Aristoteles zurückführen. Hier beschränke ich mich auf einige kurze Bemerkungen über das Verständnis der Zeit in der deutschen Philosophie seit Kant, insofern die Frage nach der historischen Zeit zu den unerlässlichen Voraussetzungen für ein Verständnis von Benjamins Theorie des Trauerspiels gehört.

Kant diskutiert die Frage der Zeit in der *Kritik der reinen Vernunft* im Kontext der *Antizipationen der Wahrnehmung* und der *Analogien der Erfahrung*. Für ihn geht es vor allem darum zu zeigen, dass es keine Zeitspanne gibt, die sich nicht in noch kleinere Spannen teilen ließe und dass die Zeit insofern eine kontinuierliche Größe ist:

Die Eigenschaft der Größen, nach welcher an ihnen kein Teil der kleinstmögliche (kein Teil einfach) ist, heißt die Kontinuität derselben. Raum und Zeit sind *quantum continua*, weil kein Teil derselben gegeben werden kann, ohne ihn zwischen Grenzen (Punkten und Augenblicken) einzuschließen, mithin nur so, dass dieser Teil selbst wiederum ein Raum, oder eine Zeit ist.⁵

Kant zeigt auf diese Weise, dass, physikalisch betrachtet, weder Raum noch Zeit ›leer‹ sein können. Hermann Cohen wird später die Bedeutung dieses Grundsatzes für das Verständnis der Differenzialrechnung unterstreichen. Die Zeit, von der Kant spricht und die ebenso wie der Raum eine der ›Formen *a priori* der Anschauung‹ darstellt, ist ausschließlich die physikalische Zeit, die Zeit der reinen Vernunft. Auf diese Weise bestimmt Kant drei ›Modi der Zeit: ›Beharrlichkeit‹, ›Folge‹ und ›Zugleichsein‹ und leitet aus ihnen »drei Regeln aller Zeitverhältnisse der Erscheinungen« ab, »wonach jeder ihr Dasein in Ansehung der Einheit aller Zeit bestimmt werden kann«.⁶

Bei Kant findet sich keine Reflexion über die historische Zeit als solche. Für ihn unterscheidet sich die Geschichte in keiner Weise von den Naturwissenschaften: Wie alle anderen Gegebenheiten der Natur, so Kant, werden auch die menschlichen Handlungen von den universellen physikalischen

Gesetzen bestimmt. Daher beschränkt er sich auf den Entwurf eines »Leitfadens« für eine »Geschichte nach einem bestimmten Plane der Natur«⁷: Ebenso, wie sich ein Kepler und ein Newton gefunden haben, so hofft er, wird sich eines Tages jemand finden, der die Gesetze der menschlichen Geschichte beschreibt. Benjamin, der sich mit dem Gedanken getragen hatte, eine Dissertation über Kants Geschichtsphilosophie zu schreiben, war von diesen Texten enttäuscht, da sie keinerlei Antworten auf die Fragen enthielten, die er sich stellte. (B 1, 161)

Hegel scheint der erste Philosoph zu sein, bei dem sich eine Unterscheidung zwischen verschiedenen Formen von Zeit abzeichnet, je nachdem, ob es sich um die Zeit der Natur oder die Zeit des Geistes handelt. In der *Enzyklopädie* wird die Zeit im Rahmen der »Naturphilosophie« behandelt. Die Zeit, von der hier die Rede ist, ist eindeutig die physikalische und nicht die historische Zeit. Bei seiner Bestimmung der Zeit geht Hegel von der kantschen Definition aus: »Die Zeit ist wie der Raum eine *reine Form* der *Sinnlichkeit* oder des *Anschauens*, das unsinnliche Sinnliche.«⁸ Die Zeit ist ebenso *kontinuierlich* wie der Raum.⁹ Hegels Zeitverständnis geht jedoch – auch in Bezug auf die Zeit der Natur – über dasjenige Kants hinaus, insofern sich bei Hegel die Möglichkeit einer anderen, einer erfüllten Zeit andeutet:

*In der Zeit, sagt man, entsteht und vergeht alles; wenn von allem, nämlich der Erfüllung der Zeit, ebenso von der Erfüllung des Raums abstrahiert wird, so bleibt die leere Zeit wie der leere Raum übrig, – d. i. es sind dann diese Abstraktionen der Äußerlichkeit gesetzt und vorgestellt, als ob sie für sich wären. Aber nicht in der Zeit entsteht und vergeht alles, sondern die Zeit selbst ist dies Werden, Entstehen und Vergehen, das seiende Abstrahieren, der alles gebärende und seine Geburten zerstörende Kronos.*¹⁰

Hegels Darstellung der Zeit der Natur, der leeren Zeit als Kronos ist bedeutungsvoll. Sie beruht auf der sehr alten (nämlich antiken) Verwechslung von Chronos, dem Gott der Zeit, und Kronos, dem seine Kinder verschlingenden Göttervater, dem bei den Römern Saturn entspricht. Saturn jedoch ist bekanntlich der Gott – und der Planet – der Langeweile und der Melancholie. Die Zeit der Natur ist jene regelmäßige, in Benjamins Worten »homogene und leere Zeit«¹¹, die alles verschlingt, wie der griechische Göttervater Kronos.

Bei der Zeit, von der Hegel in der *Enzyklopädie* spricht, handelt es sich offenkundig um die Zeit der physikalisch-mathematischen Wissenschaften. Das wird deutlich, wenn er schreibt: »Der *Wissenschaft des Raums*, der *Geometrie*, steht keine solche *Wissenschaft der Zeit* gegenüber.«¹² Im Kontext der

»Philosophie des Geistes« hätte Hegel eine solche Feststellung nicht getroffen, da die »Wissenschaft der Zeit« dort nichts anderes ist als die Geschichte. Dies scheint Heidegger übersehen zu haben, wenn er Hegel vorwirft, dass sein Zeitbegriff in der Enzyklopädie »sich ganz in der Richtung des vulgären Zeitverständnisses bewegt«¹³, ohne zu berücksichtigen, dass Hegel in der *Phänomenologie des Geistes* und in seinen *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte* von einem anderen Zeitbegriff ausgeht. In der *Phänomenologie des Geistes* erscheint die Zeit vielmehr als »das Schicksal und die Notwendigkeit des Geistes, der nicht in sich vollendet ist, – die Notwendigkeit, den Anteil, den das Selbstbewusstsein an dem Bewusstsein hat, zu bereichern, die *Unmittelbarkeit des Ansich* [...] in Bewegung zu setzen«¹⁴.

Mit Kierkegaard tritt die Unterscheidung zwischen physikalischer und historischer Zeit zunächst in den Hintergrund (die physikalische Zeit spielt bei ihm keine Rolle). In den Mittelpunkt rücken die Bestimmung des gegenwärtigen Augenblicks im Verhältnis zu Vergangenheit und Zukunft und die Frage nach der Ewigkeit. Benjamin hat Kierkegaard sehr früh gelesen und dieser hat auf den jungen Benjamin einen mindestens ebenso starken Einfluss ausgeübt wie Kant, insbesondere durch seine Vorstellung von der *Fülle der Zeit*:

Das Gegenwärtige ist indessen nicht der Begriff der Zeit, außer eben als unendlich inhaltloses, das eben wieder das unendliche Verschwinden ist. [...] Das Ewige dagegen ist das Gegenwärtige. Gedacht, ist das Ewige das Gegenwärtige als die aufgehobene Sukzession (die Zeit war eine Sukzession, die vorübergeht). Für die Vorstellung ist es ein Fortgang, der dennoch nicht von der Stelle kommt, weil das Ewige für sie das unendlich inhaltvolle Gegenwärtige ist.¹⁵

Im weiteren Verlauf des Textes verwendet Kierkegaard den Begriff der Fülle in einem religiös-messianischen Kontext, der das Denken von Benjamin oder Rosenzweig vorwegzunehmen scheint: »Der Begriff, um den sich im Christentum alles dreht, das, was alles neu machte, ist die Fülle der Zeit; die Fülle der Zeit aber ist der Augenblick als das Ewige und doch ist dieses Ewige zugleich das Zukünftige und das Vergangene.«¹⁶ In der messianischen Theologie stellt sich dem χρόνος (*Chronos*, lineare Zeit) der Geschichte der καιρός (*Kairos*, metaphysische Zeit) der Erlösung und der Ewigkeit gegenüber. Diese Unterscheidung wird im Denken Benjamins tiefe Wurzeln schlagen: Für ihn gibt es keinen Augenblick, der nicht seine messianische Chance birgt. Dieser Gedanke ist bereits bei Kierkegaard vorhanden, für den der Augenblick »jenes Zweideutige [ist], worin die Zeit und die Ewigkeit einander berühren; hiermit ist der Begriff *Zeitlichkeit* gesetzt, in der die Zeit die Ewigkeit ständig hemmt

und die Ewigkeit die Zeit ständig durchdringt.«¹⁷ Kierkegaards Konzeption der Zeit hat nicht nur Heideggers Zeitverständnis tief beeinflusst, sondern auch dasjenige Benjamins, der sowohl Kierkegaards Entgegensetzung von χρόνος und καιρός, als auch seine Identifikation von Regelmäßigkeit und Wiederholung mit dem *ennui*, der Langweile, aufgreift. Später wird Benjamin Kierkegaard (insbesondere dessen Werk *Die Wiederholung*) für die Konzeption der *Pariser Passagen* wieder aufgreifen.

Mit Dilthey tritt das Nachdenken über die Zeit in ein neues Stadium ein. Im Anschluss an die strikte Trennung zwischen Naturwissenschaften und Geisteswissenschaften und im Rahmen seiner *Kritik der historischen Vernunft* nimmt bei ihm die Idee einer jeweils unterschiedlichen philosophischen Behandlung der Zeit in beiden Bereichen Gestalt an. In seinem *Plan der Fortsetzung zum Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften* bestimmt Dilthey die Zeit als eine der »Kategorien der geistigen Welt«. Unter einer Kategorie versteht er dabei einen Begriff, der einen bestimmten Modus der Auffassung der Wirklichkeit bezeichnet. Unter den Kategorien gibt es einige, die, obwohl sie ihren Ursprung in der geistigen Welt haben, auf die Gesamtheit der Wirklichkeit angewandt werden können. Die Kategorie der Zeit gehört zu diesen universellen Kategorien. Die erste kategoriale Bestimmung des Lebens, so Dilthey, ist seine »Zeitlichkeit«. Doch legt er Wert darauf, sein Verständnis der Zeit als Kategorie von demjenigen Kants abzugrenzen:

Zeit ist für uns da, vermöge der zusammenfassenden Einheit unseres Bewusstseins. Dem Leben und den in ihm auftretenden äußeren Gegenständen sind die Verhältnisse von Gleichzeitigkeit, Aufeinanderfolge, Zeitabstand, Dauer, Veränderung gemeinsam. Aus ihnen sind auf der Grundlage der mathematischen Naturwissenschaft die abstrakten Beziehungen entwickelt worden, die Kant seiner Lehre von der Phänomenalität der Zeit zugrunde gelegt hat.¹⁸

Dieser kantsche Rahmen von festgelegten Beziehungen mag zwar geeignet sein, die Zeit äußerlich zu beschreiben, aber er »erschöpft nicht das *Erlebnis* der Zeit, in welchem ihr Begriff seine letzte Erfüllung findet. Hier wird die Zeit erfahren als das rastlose Vorrücken der Gegenwart, in welchem das Gegenwärtige immerfort Vergangenheit wird und das Zukünftige Gegenwart. Gegenwart ist die Erfüllung eines Zeitmoments mit Realität, sie ist Realität im Gegensatz zur Erinnerung oder zu den Vorstellungen vom Zukünftigen, die im Wünschen, Erwarten, Hoffen, Fürchten, Wollen auftreten.«¹⁹ Während sich für Kant die als *quantum continuum* definierte Zeit quantitativ bemisst, unterscheiden sich für Dilthey die Momente der Zeit qualitativ, insofern die

Gegenwart von Realität *erfüllt* ist, während die Erinnerungsbilder in der Vergangenheit verblassen: »So sind die Teile der erfüllten Zeit nicht nur qualitativ voneinander unterschieden, sondern wenn wir von der Gegenwart aus rückwärts auf Vergangenheit blicken, und vor uns auf Zukunft, so hat jeder Teil des Flusses der Zeit, abgesehen von dem, was in ihm auftritt, einen verschiedenen Charakter. Rückwärts die Reihe der nach Bewußtseinswert und Gefühlsanteil abgestuften Erinnerungsbilder«²⁰.

Es ließe sich leicht zeigen, dass Diltheys Thesen den Auffassungen nahe stehen, die Bergson zur gleichen Zeit vertreten hat, insbesondere in seinem *Essai sur les données immédiates de la conscience* (1889), den Benjamin in seinem Trauerspielbuch folgendermaßen erwähnt: »Das Bild der Zeigerbewegung ist, wie Bergson erwiesen hat, für die Darstellung der qualitätslosen wiederholbaren Zeit der mathematischen Naturwissenschaft unersetzlich«²¹. Von Dilthey über Bergson leiten mithin Lebensphilosophie und Philosophie der Geisteswissenschaften eine neue Phase des Nachdenkens über die Zeit ein, aus der der Begriff der »historischen Zeit« hervorgehen wird: einer von Geschichte erfüllten Zeit, die der einförmigen Zeit der Physik und der Mechanik gegenübersteht.

Simmel und das Problem der historischen Zeit

Georg Simmel greift in einem 1916 publizierten Aufsatz mit dem Titel *Das Problem der historischen Zeit* die Fragestellung erneut auf. Dieser Text geht von einer Unterscheidung zwischen dem Geschehen (den Ereignissen, die stattfinden, die aber nicht notwendigerweise den Charakter eines Erlebnisses im Sinne unmittelbarer Erfahrung haben müssen) auf der einen und der Geschichte auf der anderen Seite aus, wobei das Geschehen kontinuierlich, die Geschichte aber diskontinuierlich ist. Der Begriff der Zeit spielt bei dieser Unterscheidung eine zentrale Rolle.

Ein Ereignis, so Simmel, ist von dem Moment an historisch, wo wir in der Lage sind, es in ein zeitliches System einzubinden, mit anderen Worten, von dem Moment an, wo sich dieses Ereignis in eine Struktur des Vorher und Nachher einfügen lässt. Insofern Ereignisse »nur in der Zeit überhaupt, aber nicht in einer bestimmten Zeit stehen, sind sie in einem historisch leeren Raum.«²² Simmel knüpft implizit an Dilthey an, wenn er das Verstehen als »*conditio sine qua non* für die Anerkennung eines Inhalts als eines historischen« (P, 289) definiert, wobei er es gleichzeitig auf Ereignisse und Personen ausdehnt, die nicht historisch sondern fiktiv sind: Der geistige Akt, mit dem ich den Charakter des Apostels Paulus oder den Charakter von

Moritz von Sachsen »verstehe« (P, 290), ist prinzipiell derselbe, mit dem ich den Charakter Othellos oder Wilhelm Meisters verstehe. Bemerkenswert ist, dass Simmel hier (in Bezug auf das *Verstehen*) Geschichte und Ästhetik miteinander verknüpft. Das Verstehen beinhaltet zeitliche Beziehungen, ist aber nicht an die historische Zeit gebunden. Daher sind wir in der Lage, eine Gruppe von Phänomenen, die kausal zusammenhängen, unabhängig von dem kalendarischen Zeitpunkt, an dem sie sich abgespielt haben, zu verstehen. Die Zeit, um die es in diesem Fall geht, ist ausschließlich das Zeitverhältnis zwischen den verschiedenen beobachteten Phänomenen. Diese »immanente Zeit«, so Simmel, ist nicht historisch, sondern »gleich der Zeit, deren Messung innerhalb eines naturwissenschaftlichen Experiments wichtig ist, und die mit dem kalendarischen Zeitraum, an dem das Experiment angestellt wird, überhaupt nichts zu tun hat.« (P, 291)

Die Unterscheidung, die Simmel hier trifft, ist schlicht eine Unterscheidung des *zeitlichen Bezugsrahmens*. Bei einem Experiment im Laboratorium ist gewöhnlicherweise nur die Zeit von Belang, die zwischen Beginn und Ende des Experiments gemessen wird. Zu welchem Zeitpunkt innerhalb eines weiter gefassten zeitlichen Bezugsrahmens das Experiment stattfindet, spielt keine Rolle. Eine Ausnahme bilden Experimente, die selbst historischen Charakter haben: Die ursprünglichen Experimente eines Archimedes, Galilei oder Newton schreiben sich sowohl in einen experimentellen wie in einen historischen Bezugsrahmen ein, da sie als Ereignisse zugleich für die Geschichte der Wissenschaft von Bedeutung sind (vgl. P, 295). Genauso verhält es sich bei allen potentiell historischen Ereignissen: Jedes Ereignis findet in der Zeit statt, in einer Zeit, die zunächst leer, gleichförmig und identisch mit der mechanischen Zeit ist. Erst wenn es zum Rang eines historischen Ereignisses aufsteigt, schreibt es sich auch in den Kalender, in die *historische Zeit* ein, die ihrem Wesen nach diskontinuierlich ist. Die historische Zeit *erfüllt* sich also erst von dem Moment an, wo eine Gruppe von Phänomenen oder Ereignissen in ihren Beziehungen zu dem, was ihr im Geflecht der wechselseitigen Abhängigkeiten der Phänomene vorausgeht und nachfolgt, *verstanden* wird. Ein Ereignis kann somit nur innerhalb einer Totalität von Ereignissen *verstanden* werden, die ihrerseits *verstanden* wird. Außerhalb einer solchen Totalität, vor ihr und nach ihr, befinden wir uns wiederum in einer »leeren Zeit: »Wie Körper sich nur gegenseitig ihren Ort bestimmen und das Ganze der Körperwelt deshalb ortsfrei ist, da es kein Etwas außerhalb seiner hat, das ihm einen Ort *bestimmen* könnte – so ist Zeit nur eine Relation der Geschichtsinhalte untereinander, während das Ganze der Geschichte zeitfrei ist.« (P, 292)

So vertieft sich der »Relativismus«²³ Simmels, der schon in seiner Begriffsbestimmung der Geisteswissenschaften spürbar ist. Nachdem er zunächst ein Ereignis als historisch bestimmt hat, wenn es einerseits in der Zeit stattfindet und andererseits in seinen Beziehungen zu einer Gruppe von Phänomenen *verstanden* werden kann, gelangt er zu einer neuen Bestimmung, die beide Kriterien miteinander verbindet: Die Tatsache »daß ein Inhalt in der Zeit ist, macht ihn nicht historisch; daß er verstanden wird, macht ihn nicht historisch. Erst wo beides sich schneidet, wo er auf Grund des zeitlosen Verstehens verzeitlicht wird, ist er historisch.« (P, 294) Diese Bestimmung des historischen Charakters eines Inhalts durch seine Fixierung an einem *genau bestimmten* Ort in der Zeit ermöglicht es Simmel, seine Auffassung der Spezifik der historischen Erkenntnis (oder des historischen Verstehens) gegenüber der naturwissenschaftlichen Erkenntnis zu formulieren. Diese besteht seiner Auffassung nach nicht in der Einzigartigkeit des historischen Inhalts im Gegensatz zur beliebigen Wiederholbarkeit des naturwissenschaftlichen Experiments, da auch ein historischer Inhalt sich wiederholen kann: »Nur der *Zeitpunkt*, der zwischen allem, was ihm voranging und allem was ihm folgte, festgelegt ist, gibt dem historischen Inhalt den hier fraglichen Charakter« (P, 295).

Die Unterscheidung zwischen historischer Zeit und physikalischer Zeit ist damit jedoch noch nicht vollständig. Insbesondere ist es noch nicht gelungen, den Begriff der »Dauer« zu fassen. Während Bergson Dauer (*durée*) als »von unserem Bewußtsein erlebte Dauer« begreift, die dem »bestimmte[n] Rhythmus« dieses Bewusstseins folgt, und der jene Zeit gegenübersteht »von welcher der Physiker spricht und welche in einem gegebenen Intervall eine beliebige Anzahl Erscheinungen in sich aufspeichern kann«,²⁴ stellt Simmel die »Dauer« eines historischen Ereignisses der »Beharrung« des physikalischen Phänomens gegenüber. Er vertritt dabei die Auffassung, dass in der physikalischen Zeit jeder Augenblick vom Beginn bis zum Ende des Auftretens eines Phänomens qualitativ identisch ist und es somit für keinen dieser Momente ein bestimmtes Vorher oder Nachher gibt. Die geschichtliche Dauer zeichnet sich hingegen dadurch aus, dass eine Gruppe von Ereignissen in einer Art und Weise aufeinander folgen, »daß am Ende der Periode sich der Zustand der Gruppe derart geändert hat, daß der darauf folgende jetzt aus ihm in einer Weise verständlich ist, wie er es aus dem Anfangszustand der Periode nicht gewesen wäre.« (P, 296 f.)²⁵

Im Anschluss an diese Unterscheidung konstatiert Simmel eine *Antinomie* der historischen Zeit. Jedes »historische Atom«, so Simmel, füllt die Zeit zunächst auf kontinuierliche Weise. Die Dauer einer Regierung beispielsweise

wird gemäß jener ›objektiven Dauer‹ der physikalischen Zeit bestimmt, die keine geschichtliche Bedeutung hat. Damit tritt ein tiefgreifender Widerspruch im Wesen der Geschichte zutage: »Sie i.e. die Geschichtel besteht auf Grund der Setzung umschriebener Ereignisse, mit Einzelbegriffen bezeichneter Inhalte, aber das wirklich erlebte Geschehen hat diese Form nicht, sondern verläuft schlechthin absatzlos in einer Kontinuität, die der bloßen Zeit ohne Bruch angeschweißt ist.« (P, 298) Eine Schlacht oder ein Krieg sind somit zunächst nichts weiter als kontinuierliche Abfolgen von Ereignissen, die alle qualitativ gleich sind. Aber die historische Vorstellung, die wir tatsächlich von ihnen haben, besteht aus einer Folge von ausschnittshaften und diskontinuierlichen Bildern, die sich jeweils um einen zentralen Begriff gruppieren. Um diesen Kristallisationspunkt herum formiert sich das, was wir als ein historisches ›Ereignis‹ bezeichnen, das sich von vorangehenden und nachfolgenden Ereignissen klar trennen lässt. In diesem Sinne spricht man von der Schlacht von Zorndorf (1758) als einem der Ereignisse des Siebenjährigen Krieges (1756–1763). Doch je näher man dem Bild dessen ›was wirklich geschehen ist‹ kommt, desto mehr zerfällt der Begriff der Schlacht in eine Folge von Gefechten, Truppenbewegungen, Biwaks usw., die, wenn man sie je für sich und unabhängig von ihrem Kontext betrachten würde, nichts Historisches mehr an sich hätten.

Simmel löst diese Antinomie nicht auf, sondern beschränkt sich darauf, sie zu diagnostizieren. »Die geschichtliche Erkenntnis«, so resümiert er, »bewegt sich also in einem dauernden Kompromiß zwischen der Aufstellung ausgedehnter Einheitsgebilde, deren Kontinuität zwar die Form des Geschehens nachbildet, aber nicht mit der Einzelheit realer Anschauungen zu erfüllen ist – und diesen letzteren, die im wissenschaftlichen Ideal nur je einen chronologischen Punkt bezeichnen und gerade dadurch dieses Ideal der Stetigkeit des realen Geschehens entrücken.« Und er schließt: »In dieser tiefen Antinomie der Historik offenbart sich das Problem, das ich für das fundamentale ihrer Erkenntnistheorie halte: wie wird aus dem Geschehen Geschichte?« (P, 303) Anders gesagt: Wie wird aus der Zeit der Uhr die Zeit des Kalenders? Zugleich wird damit jedoch deutlich, dass die historische Zeit sich nicht *wesentlich* von der mechanischen Zeit unterscheidet, da ihre *materia prima* nichts anderes ist als die homogene Zeit der Physik, die nur dadurch zur historischen Zeit wird, dass sie durch den Geist eines Historikers, das Kollektivbewusstsein eines Volkes oder eine ähnliche Instanz entsprechend bearbeitet wird. Wenn Simmel hier auch in gewissem Maße präzisiert, was er unter einer Fragestellung im kantischen Sinne versteht (»Wie wird Geschichte möglich?«), bleibt das eigentliche Problem ungelöst und Simmel die Antwort

auf seine eigene Frage letztlich schuldig. Er unterstreicht abschließend nur nochmals seine relativistische Position, die sich gleichermaßen gegen den ›historischen Realismus‹ abgrenzt, der sich darauf beschränkt, die Ereignisse bloß wiederzugeben, wie gegen den ›Idealismus‹, der eine verzerrte Darstellung der Wirklichkeit in Kauf nimmt, um ihr einen Inhalt zu geben.

Simmels Aufsatz führt uns sowohl die Qualität und Wichtigkeit der Fragen, die zu Benjamins Studienzeit diskutiert wurden, vor Augen als auch die Unzulänglichkeit der Antworten, die auf diese Fragen gegeben wurden. Es bleibt für den Leser unbefriedigend, wie Simmel die Antinomie, zu deren Bestimmung er nach einer ausführlichen Argumentation gelangt, letztlich in einer Art ›goldenem Mittelweg‹ auflöst. Man begreift, warum Benjamin, der den Text bei seinem Erscheinen las, von ihm nicht weniger enttäuscht war als von der Geschichtsphilosophie Kants, auch wenn er zweifellos zu hart mit Simmel ins Gericht geht, wenn er urteilt, es handle sich um »ein ganz jämmerliches Elaborat, das mit vielen Kontorsionen des Denkvermögens die läppischsten Dinge unverständlich ausspricht.« (B I, 162) Diese Feindseligkeit erklärt sich vielleicht auch aus der Tatsache, dass Simmel, der wie Benjamin jüdischer Abstammung war und der, obwohl gewiss kein ›engagierter Intellektueller, ursprünglich sehr interessiert an sozialen Problemen und an einer Kritik des Kapitalismus gewesen war, sich 1914, als er seine Professur in Straßburg erhielt, zum wilhelminischen Patrioten und Kriegsbefürworter gewandelt hatte.²⁶ Man darf indessen Benjamins Urteil über Simmel nicht wortwörtlich nehmen und daraus schließen, dass er in keiner Weise an die simmelsche Fragestellung anknüpft. Auch wenn Simmel für die Problematik einer qualitativen Unterscheidung zwischen geschichtlicher und mechanischer Zeit keine befriedigende Lösung anbieten konnte, so bleibt das Bewusstsein für diese Unterscheidung doch eine Konstante des benjaminschen Denkens und fließt in seine Theorie des Tragischen ein. Darüber hinaus äußert sich Benjamin später sehr positiv zu einem Artikel Panofskys über das Problem der historischen Zeit, in dem dieser keine grundsätzlich andere Auffassung als Simmel vertritt (auf den er sich ausdrücklich bezieht), außer dass er Simmels Systematik um die zentrale Kategorie des ›historischen Raums‹ ergänzt.²⁷

Heideggers Habilitationsvortrag

Zur selben Zeit, genauer gesagt am 27. Juli 1915, hält der junge Heidegger, der zwei Jahre zuvor an der Universität Freiburg promoviert worden war, seinen Habilitationsvortrag, der dem *Zeitbegriff in der Geschichtswissenschaft*

gewidmet ist und der ein Jahr später in der *Zeitschrift für Philosophie und philosophische Kritik* veröffentlicht wird.²⁸ Zwar fällt Benjamins Urteil auch hier vernichtend aus – er schreibt über Heideggers Text, dass er »in exakter Weise dokumentiert, wie man die Sache *nicht* machen soll« (B 1, 129)²⁹ –, aber es ist nicht auszuschließen, dass auch in dieser Einschätzung eine persönliche Animosität gegenüber Heidegger oder eine ›Verneinung‹ (im freud-schen Sinne) auf Seiten Benjamins zum Ausdruck kommt.

Während Simmels Text zeigt, wie das Zeitproblem aus der Perspektive der Lebensphilosophie in den Blick genommen wird, dokumentiert Heideggers Vortrag zum selben Thema die Perspektive eines Mannes, der einer anderen philosophischen Herkunft verpflichtet ist: eines Rickert-Schülers, der bereits von Husserl beeinflusst ist und der seine philosophische Prägung insofern vor allem in der Auseinandersetzung mit dem Problem der Erkenntnis, insbesondere der wissenschaftlichen Erkenntnis, so wie es von der antiken und klassischen Philosophie gestellt wird, erhalten hat. Da ein Habilitationsvortrag als Teil des akademischen Verfahrens zur Feststellung der Lehrbefähigung von seinem Autor eine gewisse Klarheit und Prägnanz verlangt, hat Heideggers Text gegenüber den in der Tat etwas verworrenen Ausführungen Simmels das Verdienst größerer Präzision. Er präsentiert die Thesen eines jungen Philosophen, der noch nicht zu einem autonomen und ›reifen‹ Denken gefunden hat, auch wenn einige seiner späteren Kerngedanken sich bereits in Ansätzen abzeichnen. Es zeigt sich, dass Heidegger in seinem Habilitationsvortrag Rickert noch sehr nahe steht. Er zitiert ihn zweimal; einmal implizit, wenn er konstatiert: »Die Naturwissenschaften ebenso wie die Kulturwissenschaften sind bezüglich ihrer logischen Struktur zum Problem gemacht worden« (H, 415);³⁰ und einmal explizit, indem er auf Rickerts Schrift *Die Grenzen der naturwissenschaftlichen Begriffsbildung* Bezug nimmt. Diese Referenzen lassen sich jedoch nicht zuletzt mit ›diplomatischen‹ Gründen erklären, nämlich mit jener heideggerschen Fähigkeit zur Anpassung an Institutionen, die Benjamin vollständig fehlte (dieser erwähnte sogar in einem Brief an Scholem Heideggers »nichtswürdige Kriecherei vor Rickert und Husserl« [B 1, 246]).

In seinem Habilitationsvortrag stellt sich Heidegger die Aufgabe, die logische Struktur des Begriffs der Zeit in der Geschichtswissenschaft in Abgrenzung gegen die logische Struktur dieses Begriffs in den Naturwissenschaften, insbesondere der Physik, zu untersuchen. Dabei scheint er zunächst die ›historische Zeit‹ aus einem Begriff der ›Zeit überhaupt‹ abzuleiten, ohne darauf einzugehen, ob diese ›Zeit überhaupt‹ mit der Zeit der Physik identisch ist oder ob die physikalische Zeit ein Spezialfall der ›Zeit überhaupt‹ ist (so wie bei Simmel die historische Zeit eine Transformation der homogenen Zeit

der Naturwissenschaften war). Methodisch folgt Heidegger einer einfachen und strengen Vorgehensweise und untersucht nacheinander, zunächst für die Physik dann für die Geschichte, Ziel und Gegenstand der jeweiligen Wissenschaft, dann die Funktion der Zeit in dieser Wissenschaft und schließlich die Struktur der Zeit. Heidegger legt dar, dass der grundlegende Schritt zum Verständnis der Natur von Galilei gemacht wurde, der die Natur »mathematisiert« habe – eine Auffassung, der später auch Husserl Ausdruck verleihen wird.³¹ Galilei hatte das Fallgesetz entdeckt und gezeigt, dass die Geschwindigkeit eines Körpers eine Funktion der Zeit ist ($v = g \times t$). Mit Galilei wird das Ziel der Physik als Wissenschaft erkennbar: »es ist die Einheit des physikalischen Weltbildes, die Zurückführung aller Erscheinungen auf die mathematisch fixierbaren Grundgesetze einer allgemeinen Dynamik, auf Bewegungsgesetze einer noch zu bestimmenden Masse.« (H, 421) Heidegger knüpft an Galileis Feststellung einer »Verwandtschaft der Begriffe der Zeit und der Bewegung«³² an, wobei, wie Heidegger hinzufügt, es die spezifische Funktion der Zeit ist, die Bewegung zu »messen«. In einem Koordinatensystem, wie beispielsweise dem Ziffernblatt einer Uhr, ist die fortlaufend messbare Bewegung eines Punktes (des Zeigers der Uhr) eine Funktion der Zeit.

Heidegger scheint hier einen zweifachen Fehler zu begehen. Um zu zeigen, dass die Funktion der Zeit das Maß der Bewegung ist, wählt er ein Beispiel (die Uhr), in dem im Gegenteil die Zeit durch die Bewegung gemessen wird. Darüber hinaus spricht er von drei Koordinatenachsen, wobei jedoch im Falle des Ziffernblatts der Uhr zwei Dimensionen für eine Messung der Zeit ausreichen. Doch auch wenn sein Beispiel schlecht gewählt ist, bleibt Heideggers Argumentation richtig, wenn er, sich auf Einstein berufend, feststellt: »Wollen wir die Bewegung eines materiellen Punktes beschreiben, [...] so geben wir die Werte seiner Koordinaten in Funktion der Zeit.«³³

Daraus lässt sich Heidegger zufolge ableiten, was er als »Struktur der physikalischen Zeit bezeichnet: Sobald die Zeit gemessen wird, können wir ein Quantum Zeit bestimmen, es aus dem Fluss der Zeit herauslösen und gleichsam erstarren lassen. Als erstarrte Zeit und damit räumlich aufgefasst, wird die Zeit zu einer »homogenen Stellenordnung, [...] zur Skala, zum Parameter.« (H, 424) Es sei hier darauf hingewiesen, dass diese Bestimmung der Zeit der Physik sich nicht wesentlich von derjenigen unterscheidet, die Hegel in der *Enzyklopädie* (Naturphilosophie) gibt, wo er feststellt: »Die Vergangenheit aber und die Zukunft der Zeit als in der *Natur seiend* ist der Raum. Denn er ist die negierte Zeit; so ist der aufgehobene Raum zunächst der Punkt und für sich entwickelt die Zeit.«³⁴

Wie aber verhält es sich mit dem Begriff der Zeit in der Geschichtswissenschaft? Gegenstand der Geschichtswissenschaft ist, so Heidegger, der Mensch

»insofern durch seine geistig-körperlichen Leistungen die Idee der Kultur verwirklicht wird.« Das aber ist letztlich nichts anderes als »die Objektivierung des menschlichen Geistes« (H, 426), womit Heidegger einen Begriff übernimmt, der bereits von Dilthey und Simmel verwendet wurde. Auf der anderen Seite liegt der Gegenstand der Geschichte immer in der Vergangenheit, sodass eine Distanz zwischen dem Historiker und seinem Gegenstand besteht. Die Vergangenheit kann immer nur vom Standpunkt einer Gegenwart aus betrachtet werden. Damit nimmt die Zeit eine spezifische Bedeutung an. Für Heidegger besteht die Aufgabe des Historikers darin, die Kluft, die ihn von seinem Gegenstand trennt, zu überwinden und sich in die Vergangenheit »einzuleben«. Heidegger vertritt hier eine im Grunde ganz und gar konventionelle Auffassung – die des Historismus und der »Einführung«.

Heidegger betrachtet nun zwei Funktionen der Zeit: bei der Quellenkritik und bei der Bestimmung eines Zusammenhangs zwischen verschiedenen Ereignissen. Damit kommt er zu seiner zentralen These:

Der Zeitbegriff in den Geschichtswissenschaften hat somit gar nichts von dem homogenen Charakter des naturwissenschaftlichen Zeitbegriffs. Die historische Zeit kann deshalb auch nicht mathematisch durch eine Reihe ausgedrückt werden, da es kein Gesetz gibt, das bestimmt, wie die *Zeiten* aufeinanderfolgen. Die Zeitmomente der physikalischen Zeit unterscheiden sich nur durch ihre Stelle in der Reihe. Die historischen Zeiten folgen zwar auch aufeinander – sonst wären sie überhaupt nicht Zeiten – aber jede ist in ihrer inhaltlichen Struktur eine andere. Das Qualitative des historischen Zeitbegriffes bedeutet nichts anderes als die Verdichtung – Kristallisation – einer in der Geschichte gegebenen Lebensobjektivierung. (H, 431)

Er untermauert seine These indem er argumentiert, dass eine Zahl, mit der ein geschichtliches Datum bezeichnet wird – beispielsweise die Hungersnot in Fulda im Jahr 750 –, nichts gemein hat mit einer mathematischen Zahl, die multipliziert oder dividiert werden kann. Ein historisches Datum ist nicht quantifizierbar, es bezeichnet einen qualitativen historischen Zusammenhang. Ein historisches Datum gewinnt seine Bedeutung nur durch Bezug auf den Beginn der Zeitrechnung respektive der Ära, der es angehört. Dieser Beginn ist seinerseits stets durch ein als bestimmend begriffenes Ereignis markiert (Auszug aus Ägypten, Gründung Roms, Geburt Jesu-Christi, Französische Revolution). Heidegger vergisst hinzuzufügen, dass ein derartiges Ereignis nicht nur chronologisch bestimmend für einen historischen Zeitraum ist, sondern im Bewusstsein der in der Geschichte Agierenden den Beginn einer neuen »Zivilisation« markiert. In jedem Fall aber handelt es sich um

ein ›qualitativ‹ bestimmendes Ereignis, das als Bezugspunkt dient. Heidegger kommt, unter Berufung auf Rickert, zu dem Schluss, dass sich »im Ansatz der Zeitrechnung das Prinzip der historischen Begriffsbildung offenbart: die Wertbeziehung.« (H, 433)

Obwohl von größerer Klarheit als die Ausführungen Simmels, lässt auch Heideggers Habilitationsvortrag den Leser unbefriedigt zurück – er weckt den Appetit, ohne den Hunger zu stillen. Eine lange und sehr streng durchgeführte Argumentation mündet in die Schlussfolgerung, dass die Zeit der Physik eine quantitative, quantifizierbare Zeit ist, während die geschichtliche Zeit eine qualitativ andere ist. Man sollte allerdings nicht übersehen, dass Heidegger in seinem Habilitationsvortrag die Fundamente seiner späteren Untersuchungen über Zeitlichkeit und Geschichtlichkeit in *Sein und Zeit* legt, wo er auch erneut auf die Unterscheidung zwischen Uhr und Kalender zurückkommen wird.³⁵

Benjamin geht mit dem Text Heideggers ebenso scharf ins Gericht wie mit demjenigen Simmels. Er schreibt an Scholem: »Eine furchtbare Arbeit, in die Sie aber vielleicht einmal hineinschauen, wenn auch nur um meine Vermutung zu bestätigen, daß nämlich nicht nur das, was der Verfasser über die historische Zeit sagt (und was ich beurteilen kann) Unsinn ist, sondern auch seine Ausführungen über die mechanische Zeit schief sind, wie ich vermute.« (B 1, 129 f.) Scholem hatte Mathematik studiert, weshalb Benjamin ein solches Ansinnen an ihn richtet. Selbst wenn es zutrifft, dass Heideggers Berg nur eine Maus gebiert, darf man Benjamins Einschätzung von Heideggers Text vielleicht nicht allzu wörtlich nehmen. Es ist zumindest unbestreitbar, dass beide zur selben Zeit von derselben Fragestellung ausgingen.

Benjamin: Von der historischen zur tragischen und zur messianischen Zeit

Im selben Jahr, in dem die Aufsätze von Simmel und Heidegger erschienen, verfasste Benjamin einen zu seinen Lebzeiten unveröffentlichten Text, der sowohl von seinem Interesse am Problem der historischen Zeit zeugt, als auch seine Verschiebung der Fragestellung deutlich werden lässt, die bereits zu jener Thematik hinführt, die ihn sein ganzes Leben lang beschäftigen wird: *Trauerspiel und Tragödie*.³⁶ Ohne in allen Einzelheiten auf diesen für das Verständnis des gesamten benjaminschen Werkes zentralen Text einzugehen, will ich mich hier darauf beschränken, nachzuzeichnen, wie Benjamin jene Verschiebung der Fragestellung vornimmt.

Das wesentlich neue Element bei Benjamin ist die Idee, dass die historische Zeit ›unerfüllt‹ ist, aber in besonderen Momenten zur ›erfüllten Zeit‹ wird: »Die Zeit der Geschichte geht an bestimmten und hervorragenden Punkten

ihres Verlaufs in die tragische Zeit über: und zwar in den Aktionen der großen Individuen.« (TT, 133 f.) Benjamin führt damit eine Unterscheidung innerhalb der historischen Zeit ein: unerfüllt (die Regel) und erfüllt (die Ausnahme: das Tragische). »Zwischen Größe im Sinne der Geschichte und Tragik besteht ein wesensnotwendiger Zusammenhang – der sich freilich nicht in Identität auflösen lässt.« (TT, 134)³⁷ Die (nicht-tragische) historische Zeit ist für Benjamin eine unerfüllte Zeit, die jedoch in jedem Moment erfüllt werden kann (und damit tragisch wird). Diese nicht-tragische Zeit wird Benjamin später auch als ›Zeit des Trauerspiels‹ oder ›traurige Zeit‹ bezeichnen. »Die Zeit der Geschichte ist unendlich in jeder Richtung und unerfüllt in jedem Augenblick. Das heißt es ist kein einzelnes empirisches Ereignis denkbar, das eine notwendige Beziehung zu der bestimmten Zeitlage hätte, in der es vorfällt.« (TT, 134)

Es ist wichtig zu begreifen, was Benjamin unter ›unerfüllt‹ versteht, denn ebendarin unterscheidet sich die historische Zeit von der mechanischen Zeit, die vollständig leer ist und damit auch nicht zur erfüllten Zeit werden kann. Indem er den kantischen Begriff der ›Form‹ aufgreift, fährt Benjamin fort: »Die Zeit ist für das empirische Geschehen nur eine Form, aber was wichtiger ist, eine als Form unerfüllte.« (TT, 134) Dieser Satz enthält eine implizite Kritik an Kant, für den die Zeit ausschließlich eine Form ist und der keine erfüllte Zeit kennt. Aber im Gegensatz zu Simmel, für den das Geschehen sich in Geschichte transformiert, meint Benjamin, dass die Zeit nicht vom Geschehen erfüllt wird. Sie bleibt Form: »Das Geschehnis erfüllt die formale Natur der Zeit in der es liegt nicht.« Und er fügt hinzu, an die Analysen Heideggers anknüpfend: »Denn es ist ja nicht so zu denken, daß Zeit nichts anderes sei als das Maß, mit dem die Dauer einer mechanischen Veränderung gemessen wird. Diese Zeit ist freilich eine relativ leere Form, deren Ausfüllung zu denken keinen Sinn bietet. Ein anderes ist aber die Zeit der Geschichte als die der Mechanik. Die Zeit der Geschichte bestimmt weit mehr als die Möglichkeit von Raumveränderungen einer bestimmten Größe und Regelmäßigkeit – nämlich des Uhrzeigersanges – während simultaner Raumveränderungen komplizierter Struktur.« (TT, 134)

Wenn Benjamin auch mit Heidegger darin übereinstimmt, historische Zeit und Zeit der Uhren einander gegenüberzustellen, unterscheidet sich seine Interpretation der historischen Zeit doch deutlich von derjenigen Heideggers, der nur von einer qualitativen ›Wertbeziehung‹ spricht. Für Benjamin kann die historische Zeit nicht durch empirische Erfahrung, sondern nur metaphysisch begriffen werden: »Und ohne zu bestimmen, was Darüberhin-
ausgehendes, was anderes die historische Zeit bestimme – ohne also ihren Unterschied von der mechanischen Zeit zu definieren – ist zu sagen, daß

die bestimmende Kraft der historischen Zeitform von keinem empirischen Geschehen völlig erfaßt und in keinem völlig gesammelt werden kann.« (TT, 134) Ein solches Geschehen, das im Sinne der Geschichte vollkommen wäre, ist vielmehr ein »empirisch Unbestimmtes«, mit anderen Worten: eine »Idee«, die Idee der »erfüllten Zeit«. Diese erfüllte Zeit der Geschichte, die Benjamin auch als tragische Zeit bezeichnet, ist die profane Entsprechung dessen, was im religiösen Sprachgebrauch »messianische Zeit« genannt wird. Die tragische Zeit ist für Benjamin, auch wenn er das Wort nicht unmittelbar ausspricht, die Säkularisierung des *καρπός* (der metaphysischen Zeit). Dies ist das zweite wesentlich neue Element in Benjamins Theorie der Zeitlichkeit: In ihr prallen gewissermaßen die Zeitproblematik der Geisteswissenschaften und die messianische Zeitlichkeit aufeinander. Nachdem er innerhalb der historischen Zeit zwischen erfüllter und unerfüllter historischer Zeit unterschieden hat, trifft er eine weitere Unterscheidung innerhalb der erfüllten historischen Zeit: zwischen tragisch und messianisch, wobei erstere die säkularisierte Form der letzteren ist. Diese beiden Formen der erfüllten historischen Zeit werden jedoch nicht beide gleichermaßen als »Idee einer individuellen Zeit« gedacht. Es ist vielmehr die Bestimmung der Individualität, die es ermöglicht, die tragische von der messianischen Zeit zu unterscheiden: »Die tragische Zeit verhält sich zur letzteren [d.h. zur messianischen Zeit] wie die individuell erfüllte zur göttlich erfüllten Zeit.« (TT, 135)

Somit könnte man folgende Gliederung innerhalb der Zeit bei Benjamin zusammenfassen: die Zeit teilt sich für ihn, wie für Simmel und Heidegger, in eine mechanische Zeit, die immer leer ist, und eine historische Zeit. Diese wiederum spaltet sich für Benjamin in zwei Formen: die nicht erfüllte historische Zeit, das ist die Zeit des Trauerspiels, und die erfüllte historische Zeit, die entweder die Zeit der Tragödie darstellt, wenn sie individuell erfüllt ist, oder in die messianische Zeit mündet, wenn sie göttlich erfüllt ist.

Die von Benjamin konstatierte Verwandtschaft des Tragischen mit dem Messianischen findet sich in anderer Form auch bei Rosenzweig, für den das Tragische innerhalb des Zyklus von Schöpfung – Offenbarung – Erlösung eine der Offenbarung vorangehende Etappe ist. Als Benjamin seinen Aufsatz über *Trauerspiel und Tragödie* schrieb, hatte Rosenzweig allerdings noch nichts über dieses Thema veröffentlicht, sodass man zwar von einer Verwandtschaft des Denkens beider Autoren sprechen kann, nicht jedoch von einem Einfluss des einen auf den anderen.

Dieser Erläuterungsversuch in groben Zügen hatte den Zweck, ein Schlaglicht auf den Zusammenhang zwischen der Problematik »mechanische Zeit

– historische Zeit und der Problematik ›Trauerspiel – Tragödie‹ zu werfen, wobei beide Begriffspaare zueinander weniger in einer Beziehung von »struktureller Entsprechung« (*homologie structurelle*, Goldmann) als vielmehr in einer der Analogie und der Verschiebung stehen. In der Beziehung zwischen den beiden Begriffspaaren zeigt sich deutlich die klare Unterordnung der Ästhetik unter die Geschichtsphilosophie, die Benjamin vollzieht und die ihn *volens nolens* in die Tradition des hegelschen Denkens stellt. Benjamins Unterordnung der Kunst unter die Geschichte ist gegen das umgekehrte Unterordnungsverhältnis bei Nietzsche gerichtet, gegen den Ästhetizismus, den Benjamin in seinem Trauerspielbuch verwerfen wird. Diese Hierarchisierung von Geschichte und Kunst wird sich als eine Konstante des benjaminschen Denkens erweisen, die sich in zugespitzter und simplifizierter Form in seinen marxistischen Texten findet, so z.B. am Ende seines Essays über *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, wenn er auf die »Ästhetisierung der Politik« mit einer »Politisierung der Kunst« antwortet.³⁸ Was sich aber in Benjamins kurzem Text über *Trauerspiel und Tragödie* unmittelbar zeigt und die Besonderheit seines Denkens ausmacht, ist die doppelte Unterordnung der Ästhetik unter die Geschichtsphilosophie und unter die Religionsphilosophie und das Aufeinandertreffen aller drei Bereiche in den Begriffen des Trauerspiels und der Tragödie.

Mit seiner Grenzziehung zwischen Trauerspiel und Tragödie knüpft Benjamin außerdem an weitere Traditionen an, die hier nicht in Einzelheiten dargestellt werden können: an die der – spezifisch deutschen – Unterscheidung von Kultur und Zivilisation (auch wenn er sie nicht vollkommen befürwortet), an die der Unterscheidung zwischen dem ›Tragischen‹ und dem ›bloß Traurigen‹ wie sie sich vornehmlich in der deutschen philosophischen Ästhetik, insbesondere bei Kant, Hegel, Schelling, Nietzsche, Simmel, Leopold Ziegler und anderen abzeichnet,³⁹ sowie auch an die Unterscheidung von verborgenem und geoffenbartem Gott in der Religionsphilosophie, die er nicht nur in der Bibel, sondern auch in den Schriften von Lukács und Rosenzweig zur Tragödie wiederfindet. Aus dem Zusammenstoß all dieser Traditionen wird er eine originelle Theorie des Trauerspiels und der Tragödie hervorbringen, die einen Erklärungsschlüssel zu seinen Schriften gibt⁴⁰ und der er in seinem ganzen Werk bis zu den geschichtsphilosophischen Thesen treu bleiben wird: dort erinnert er nämlich daran, dass »die Kalender nicht wie Uhren die Zeit zählen«⁴¹, wobei er als Illustration anführt, dass in der Juli-Revolution 1830 in Paris »an verschiedenen Stellen und unabhängig voneinander nach den Turmuhren geschossen wurde«⁴².

Aus dem Französischen von Andreas Fliedner

Anmerkungen

- 1 Dieser Text geht auf einen im Oktober 2015 auf dem Kongress der GSA (German Studies Association) in Washington auf Einladung von Yael Almog (ZfL Berlin) gehaltenen Vortrag zurück. Er fußt im wesentlichen auf Kapitel 2 meines Buches *Tragique et tristesse. Walter Benjamin. archéologue de la modernité*, Paris 2003. (Voraussichtlich demnächst in deutscher Übersetzung).
- 2 Siehe z.B. Marian Mićko, *Walter Benjamin und Georg Simmel*, Wiesbaden 2010, der den Artikel zur historischen Zeit kurz erwähnt.
- 3 Stefan Knoche, *Benjamin - Heidegger. Über Gewalt. Die Politisierung der Kunst*, Wien 2000, 11. Neben dieser anregenden Studie von Stefan Knoche, der die hier angesprochene frühe Heidegger-Rezeption von Benjamin ausführlich behandelt, sei zudem der Aufsatz von Anja Lemke erwähnt, *Quellpunkt der Poesie. Überlegungen zu Heidegger und Benjamin*, in: Ulrich Kinzel, *An den Rändern der Moral. Studien zur literarischen Ethik*, Würzburg 2008, 50–66.
- 4 Diese Versuche fingen schon zu Benjamins Lebzeiten an: 1938 wurde er trotz seiner bekannten politischen Positionen in der in Moskau erscheinenden *Internationalen Literatur* wegen seines Wahlverwandtschaften-Aufsatzes als »Gefolgsmann von Heidegger« herabgewürdigt (Brief an Gretel Adorno vom 20. Juli 1938 in: Walter Benjamin, *Briefe*, hg. von Gershom Scholem und Theodor W. Adorno, Bd. 2, Frankfurt/Main 1966, 771; im Folgenden zitiert mit der Sigle *B*, Bandangabe und Seitenzahl direkt im Fließtext).
- 5 Kant, *Kritik der reinen Vernunft* (1780), in: ders., *Werkausgabe*, hg. von Wilhelm Weischedel, Frankfurt/Main 1974, Bd. 3, 210 f.
- 6 Ebd., 217.
- 7 Kant, *Idee zu einer allgemeinen Geschichte in weltbürgerlicher Absicht* (1784), in: ders., *Werkausgabe*, Frankfurt/Main 1977, Bd. 11, 34.
- 8 Hegel, *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse* (1830), *Zweiter Teil: Die Naturphilosophie*, in: ders., *Werke*, hg. von Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, Frankfurt/Main 1986, Bd. 9, 48.
- 9 Ebd., 49.
- 10 Ebd.
- 11 Walter Benjamin, *Über den Begriff der Geschichte*, in: ders., *Gesammelte Schriften*, hg. von Rolf Tiedemann und Hans Schweppenhäuser, Frankfurt/Main 1974, I. 2, 701 (»Die Geschichte ist Gegenstand einer Konstruktion, deren Ort nicht die homogene und leere Zeit, sondern die von Jetztzeit erfüllte bildet«).
- 12 Ebd., 52.
- 13 Martin Heidegger, *Sein und Zeit* (1927), Tübingen 2006, 428 ff.
- 14 Hegel, *Phänomenologie des Geistes* (1807), in: ders., *Werke*, Frankfurt/Main 1986, Bd. 3, 584 f.
- 15 Kierkegaard, *Der Begriff Angst*, übers. und hg. von Hans Rochol, Hamburg 1984, 93.
- 16 Ebd., 98.
- 17 Ebd., 96.
- 18 Wilhelm Dilthey, *Der Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften*, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 7, Stuttgart-Göttingen 1973, 192 f.
- 19 Ebd., 193.
- 20 Ebd.
- 21 Walter Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, in: ders., *Gesammelte Schrif-*

- ten, I. 1, 275. Dort zitiert Benjamin aus der Ausgabe: Henri Bergson, *Zeit und Freiheit. Eine Abhandlung über die unmittelbaren Bewußtseinstatsachen*, Jena 1911, 84 f.
- 22 Georg Simmel, *Das Problem der historischen Zeit* (1916), in: ders., *Gesamtausgabe*, Bd. 15, hg. von Uta Kösser, Hans-Martin Kruckis und Otthein Rammstedt, Frankfurt/Main 2003, 289; im Folgenden zitiert mit der Sigle *P* und Seitenzahl direkt im Fließtext.
- 23 Es sei hier daran erinnert, dass das einzige Buch Simmels, das zeit seines Lebens in Frankreich erschien, den Titel trug: *Mélanges de philosophie relativiste. Contribution à la culture philosophique*, übers. von Alix Guillaïn, Paris 1912.
- 24 Henri Bergson, *Matière et mémoire* (1896), Paris 1968, 230. Deutsch: *Materie und Gedächtnis. Eine Abhandlung über die Beziehung zwischen Körper und Geist*, übers. von Julius Frankenberger, Hamburg 1991, 204.
- 25 In diesem Punkt könnte man Simmel die wesentlich scharfsinnigeren Auffassungen Blochs gegenüberstellen, der einen Zeitbegriff skizziert, der sich an den Begriff des nicht-euklidischen Raums anlehnt. Vgl. Ernst Bloch, *Tübinger Einleitung in die Philosophie*, Frankfurt 1975, hierin das Kapitel: *Differenzierungen im Begriff Fortschritt*.
- 26 Dieser Positionswechsel veranlasste auch den jungen Bloch, mit Simmel zu brechen. Vgl. Arno Münster, *Utopie, Messianismus und Apokalypse im Frühwerk von Ernst Bloch*, Frankfurt 1982, 54 f.
- 27 Vgl. Erwin Panofsky, *Zum Problem der historischen Zeit*, in: ders., *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*, Berlin 1964, 77 f. Vgl. zu diesem Punkt auch Krista R. Greffrath, *Metaphorischer Materialismus. Untersuchungen zum Geschichtsbegriff Walter Benjamins*, München 1981, 50 ff.
- 28 Martin Heidegger, *Der Zeitbegriff in der Geschichtswissenschaft*, in: *Zeitschrift für Philosophie und philosophische Kritik*, 161 (1916). Wiederabgedruckt in: Martin Heidegger, *Gesamtausgabe*, Bd. 1, *Frühe Schriften*, hg. von Friedrich-Wilhelm von Herrmann, Frankfurt/Main 1978, 415 ff; im Folgenden zitiert mit der Sigle *H* und Seitenzahl direkt im Fließtext.
- 29 Es ist dabei interessant festzustellen, dass Benjamin hier einen *lapsus calami* begeht und Heideggers Text als *Das Problem der historischen Zeit* betitelt, ihn also mit Simmels Text durcheinanderbringt.
- 30 Hier ist stillschweigend Rickerts *Kulturwissenschaft und Naturwissenschaft* (Tübingen 1910) gemeint.
- 31 Edmund Husserl, *Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendente Phänomenologie*, Hamburg 1977, 22 ff. Dieser Text (aus dem Jahre 1937) wurde zwar später als Heideggers Vortrag verfasst, Heidegger war 1915 jedoch bereits mit dem Denken Husserls vertraut.
- 32 Galileo Galilei, *Discorsi*, zitiert in: *H*, 421.
- 33 Albert Einstein, *Zur Elektrodynamik bewegter Körper*, in: *Annalen der Physik*, 17 (1905), zitiert in: *H*, 423.
- 34 Hegel, *Enzyklopädie*, 52.
- 35 Heidegger, *Sein und Zeit*, insbesondere §72, 376–377 und §80, »Die besorgte Zeit und die Innerzeitigkeit«, wo er gerade auf seine Antrittsvorlesung von 1916 und auf den Aufsatz von Simmel zur historischen Zeit verweist (418, Anm. 1).
- 36 Walter Benjamin, *Trauerspiel und Tragödie*, in: ders., *Gesammelte Schriften*, II. 1, Frankfurt/Main 1977, 133 ff.; im Folgenden zitiert mit der Sigle *TT* und Seitenzahl direkt im Fließtext.
- 37 Auf die enge Beziehung zwischen Größe und Tragik haben bereits mehrere Autoren vor Benjamin hingewiesen, insbesondere Hegel (in Bezug auf Sokrates).

- 38 Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, in: ders., *Gesammelte Schriften*, I. 2, 469 bzw. 508 (je nach der Fassung).
- 39 Ich erlaube mir hier auf meinen Aufsatz *Tragik und Trauer bei Benjamin* in: Kathy Zarnegin (Hg.), *Buchstäblich traurig*, Basel 2004, 55–85 hinzuweisen.
- 40 Zur Aktualität der von Benjamin eingeleiteten Diskussion zu Trauerspiel und Tragödie siehe insbesondere Claude Haas, Daniel Weidner (Hg.), *Benjamins Trauerspiel. Theorie - Lektüren - Nachleben*, Berlin 2014.
- 41 Walter Benjamin, *Über den Begriff der Geschichte*, in: ders., *Gesammelte Schriften*, I. 2, 701 f.
- 42 Ebd. 702.

Detlev Schöttker

Chronistik der Moderne

Zur literarischen Überwindung des Historismus¹

In der deutschen Literatur der Moderne ist eine Darstellungsweise wiederbelebt worden, die seit dem späten Mittelalter die Geschichtsschreibung geprägt hat, seit dem 18. Jahrhundert aber weitgehend aus dem literarischen Leben verschwunden war: die Chronistik. Der Begriff steht für eine retro- oder auch prospektive Aufzeichnungsform, bei der in zeitlicher Folge Ereignisse aus Vergangenheit und Gegenwart festgehalten werden. Die Form der Chronik weist durch die sequentielle Darstellung Ähnlichkeiten mit dem Tagebuch auf. Doch dokumentieren Chronisten im Gegensatz zu Diaristen nicht ihre persönlichen Belange, sondern Ereignisse, die eine Zeit prägen oder den Lauf der Geschichte beeinflussen.

Während Chroniken des Mittelalters und der Frühen Neuzeit seit dem 19. Jahrhundert Gegenstand der mediävistischen Forschung geworden sind, wurde der neueren Chronistik keine Aufmerksamkeit geschenkt. Einer der Gründe ist die Bedeutung der Subjektivität in der Moderne, die unter anderem dazu führte, dass das Tagebuch als Form und Untersuchungsgegenstand wichtiger als die Chronik wurde. So meinte z.B. Karl Heinz Bohrer, »Zeit und Geschichte« könnten »niemals als die eigentliche Basis großer Literatur gelten.« Vielmehr sei »Zeitlosigkeit« die »gemeinsame Konstante der Augenblicks-Metapher innerhalb der Literatur der klassischen Moderne«.²

Die Rigorosität der These verstellt den Blick auf die literaturhistorische Realität. Schon Vertreter der klassischen deutschen Literatur hatten nicht nur Ideale im Blick, sondern wollten auch die Zeitläufte festhalten, wie Alexander Honold gezeigt hat, sodass »Jahreszeiten, Uhren und Kalender« – so die These seines Buches – zu »Taktgebern der Literatur«, das heißt vor allem der erzählenden Prosa, geworden sind.³ Chronisten der Moderne verbinden den Zeitbezug sogar mit den von Bohrer favorisierten Formen der Plötzlichkeit wie Eingebung, Vision oder Erinnerung.

Im Historismus spielt diese bildhafte Präsenz von Ereignissen als konstitutives Prinzip der Geschichtsschreibung keine Rolle. Stattdessen dominiert das Erzählen, das seit dem 18. Jahrhundert zur Ablösung der sequentiellen Darstellung von Vergangenheit führte, wie zu Anfang skizziert werden soll (I).

Erneuert wurde das Verfahren in der Moderne durch den Rückgriff auf Konzepte des Erinnerns, wie an Werken verschiedener Autoren des 19. und 20. Jahrhunderts zu zeigen ist: angefangen von Wilhelm Raabe, den man als Vorläufer der neuen Chronistik bezeichnen kann (II), über Ernst Jünger, Bertolt Brecht und Walter Benjamin, die seit den 1920er Jahren neue, von der Chronik inspirierte Formen der Geschichtsaneignung entwickelt haben (III), bis hin zu Alexander Kluge, Uwe Johnson und Walter Kempowski, die mit ihren Texten seit 1970 eine neue literarische Chronistik etablierten (IV). In der Geschichtswissenschaft sind die Autoren und ihre Darstellungsweisen nicht beachtet worden, doch haben sich unkonventionelle Historiker wie Siegfried Kracauer, Lucian Hölscher und Karl Schlögel mit Ideen der Chronistik beschäftigt, sodass ein neuer Dialog zwischen Literatur und Geschichtsschreibung avisiert ist (V).

I. Verdrängung der Chronistik durch Narration

Die Frage, in welcher Form Ereignisse der Vergangenheit wiedergegeben werden können oder sollten, hat Philosophen und Schriftsteller seit der Antike beschäftigt.⁴ Aristoteles unterscheidet in seiner *Poetik* die Darstellung dessen, was »wirklich geschehen ist«, von der Darstellung dessen, »was geschehen könnte«.⁵ Im ersten Falle handele es sich um Geschichtsschreibung, im zweiten um Dichtung. Die Form des »wirklich Geschehenen« erörtert Aristoteles nicht. Anders Jean-Jacques Rousseau, der im vierten Buch seines Erziehungstraktats *Émile* (1762) die Auffassung vertritt, dass »die von der Historie beschriebenen Tatsachen keineswegs« als »exakte Wiedergaben dergleichen Tatsachen« aufzufassen seien, sondern sich »im Kopf des Historikers« veränderten. Sie »gleichen sich«, so heißt es weiter, »seinen Interessen an und nehmen die Färbung seiner Vorurteile an.«⁶

Selbst Annalen, die ursprüngliche, seit der römischen Antike praktizierte Form der Aufzeichnung historischer Ereignisse, sind durch ihre Verfasser geprägt. Denn sie müssen je nach Interessenlage oder Auftraggeber aus dem mündlich und schriftlich überlieferten Wissen eine Auswahl treffen, ob es sich nun um Dynastien, Städte, Länder oder die ganze Welt handelt. Die Chronisten zwischen Mittelalter und Früher Neuzeit haben die Ereignisse um fiktionale Geschichten und religiöse Unterweisungen ergänzt und damit eine Mischform aus Geschichtsschreibung, Dichtung und Theologie geschaffen. Die Übergänge zwischen Annalen und Chroniken sind fließend, sodass Chronistik als umfassender Begriff gelten kann.⁷

In der mittelalterlichen Chronistik werden die Ereignisse im Sinne der

christlichen Heilslehre als Exempel des Weltlaufs gedeutet, während sich in der Frühen Neuzeit säkulare Deutungen durchsetzen, die sich nicht mehr an kirchlichen Dogmen orientieren, sondern auf Gedächtnisbildung zielen.⁸ So lautet die Begründung des Kärtner Pfarrers Jacob Unrest für die Niederschrift der 1499 abgeschlossenen *Österreichischen Chronik*: »Was in schrift kumbt, bleibt lennger, dan des menschn gedachtnus wert«⁹. Auch Maximilian I. hält in seiner Autobiographie *Weißkunig* (1506–1514) dem Vorwurf, Geschichtsschreibung sei Geldverschwendung, das Argument der Gedächtnisbildung entgegen: »Wer im Leben nicht für sein Andenken sorgt, der hat auch keines nach dem Tod. Dieser Mensch wird mit dem Glockenton vergessen. Deshalb ist das Geld, das ich für die Pflege der Erinnerungen ausgabe, nicht verloren.«¹⁰

Noch vor seiner Ernennung zum deutschen Kaiser im Jahr 1508 hatte Maximilian für den *Weißkunig* und andere geplante Bücher eine Gruppe von Chronisten engagiert, die seine Notizen ausarbeiten sollten. Sie haben die Stoffe nach den Mustern des Prosaromans, der Herrschergenealogie und der Chronik gestaltet. Doch wurde der *Weißkunig* – anders als der ebenfalls autobiographische *Theuerdank* (1517) – zu Lebzeiten nicht abgeschlossen; er erschien erst 1775. Ein Publikum fand das aufwendig gedruckte Buch allerdings nicht, da sich bürgerliche Leser weniger für die höfische Vergangenheit als für das Liebes- und Seelenleben ihrer eigenen Klasse interessierten, wie der große Erfolg von Goethes Erzählung *Leiden des jungen Werthers* zeigt, die ein Jahr vor dem *Weißkunig* erschienen war.

Die Entwicklung von der chronistischen zur erzählenden Historiographie ist, wenn ich richtig sehe, nie genauer untersucht worden. Friedrich Gundolf konnte ein Buchprojekt mit dem Titel *Anfänge deutscher Geschichtsschreibung* vor seinem Tod (1931) nicht abschließen.¹¹ Konzentriert hatte er sich auf Vorläufer der poetischen Geschichtsschreibung, zu denen er – neben Johannes Avenarius, Sebastian Franck und Sebastian Münster – den Schweizer Chronisten Gilg Tschudi rechnet. Doch hat Gundolf die Übergänge zwischen Chronistik und Narration nicht untersucht.

Bei der Frage nach den Ursachen für den Bedeutungsverlust der Chronistik seit dem 17. Jahrhundert könnte man auf Arbeiten zum Wandel der Informationsformen zurückgreifen. So geht aus Helga Meises Untersuchungen zu Schreibkalendern zwischen Barock und Aufklärung hervor, dass sich die individuelle Zeitplanung nicht mehr am Zyklus der Natur und der Kirchengeschichte, sondern an privaten Bedürfnissen und gesellschaftlichen Erwartungen orientierte.¹² Achim Landwehr hat gezeigt, dass soziale und politische Ereignisse zunehmend in Zeitungen dokumentiert

wurden, die sich als neues Informationsmedium etabliert haben.¹³ Kaspar Stieler's umfangreiche Darstellung *Zeitungslust und -nutz* (1695) belegt diesen Erfolg. Dennoch bleibt die durchaus plausible Annahme von der Ablösung der mittelalterlichen Langzeit-Chronistik durch die vormoderne Kurzzeit-Chronistik der Schreibkalender und Zeitungen eine sehr vorläufige These, die durch genauere Untersuchungen zu belegen wäre.

Ein deutliches Zeichen für den Bedeutungsverlust der Chronistik ist freilich die Tatsache, dass sich die Vertreter des Historismus nicht mehr auf sie berufen haben. Eine Ausnahme bildet der Göttinger Germanist, Historiker und Politiker Georg Gottfried Gervinus, der mit seiner fünfbandigen *Geschichte der poetischen National-Literatur der Deutschen* (1835–42) zu ihren wichtigsten Repräsentanten gehörte. In seinen 1837 erschienenen *Grundzügen der Historik* bezeichnet er die Chronik als »Fundamentalform aller Geschichtsschreibung«, die dem »Epos in der Poesie« entspreche. In diesem Sinne heißt es: »Sie ist der Kern und das Knochengerüste aller Geschichte schon darum, weil sie das Wesentliche und Unentbehrlichste in der geschichtlichen Tradition leistet, und sich bei diesem Unentbehrlichsten begnügt.«¹⁴ Diesem Plädoyer wollte offenbar kein Historiker seit dem 19. Jahrhundert folgen.¹⁵

Der Bruch, den der Historismus mit der Chronistik vollzogen hat, hängt mit dem Wandel der Geschichtsauffassung seit dem späten 18. Jahrhundert zusammen. Es handelt sich nach Reinhard Koselleck um ein Kontinuitätsdenken, das als einheitlicher, auf eine Zukunft gerichteter Prozess aufzufassen ist.¹⁶ Der Historismus hat die Idee übernommen und um die Auffassung ergänzt, dass die historische Entwicklung nicht auf göttlichen, sondern menschlichen Entscheidungen beruht. Damit darf sie nicht mehr theologisch gedeutet, sondern muss im Sinne der modernen Wissenschaften genealogisch erklärt werden.¹⁷ Dieser Anspruch führte dazu, dass die Narration zur Grundlage der Geschichtsschreibung wurde, da sie kausale Zusammenhänge zu beschreiben vermag.¹⁸ Daniel Fulda hat darüber hinaus zeigen können, dass die Verfahren des Historismus bereits in der Geschichtsschreibung des frühen 18. Jahrhunderts, der sogenannten Aufklärungshistorie, vorweggenommen worden sind, sodass sich schon deren Vertreter von der traditionellen Chronistik gelöst hatten.¹⁹

Das historiographische Erzählen setzt allerdings voraus, dass es einen Unterschied zwischen fiktionalem und faktualem Erzählen gibt, worauf Gérard Genette mit Nachdruck hingewiesen hat.²⁰ Doch handelt es sich in erster Linie um eine literaturtheoretische Grundannahme. In der Praxis sind Vermischungen unvermeidlich, da auch Historiker, wie schon

Rousseau betonte, von Leidenschaften und Interessen nicht frei sind, die ihre Phantasie beflügeln, wenn sie über Ereignisse der Vergangenheit schreiben. Deshalb orientieren sich historiographische Werke immer wieder an literarischen Mustern wie Tragödie, Komödie oder Satire, wie Hayden White in seinem Buch *Metahistory* (1973) zeigen konnte, das sich mit Werken des Historismus beschäftigt.²¹ White hat damit zwar den wissenschaftlichen Anspruch der modernen Geschichtsschreibung in Frage gestellt, die Chronistik als Alternative allerdings nicht ins Spiel gebracht, wie noch zu zeigen ist.

II. Erzählen und Erinnern

Bevor das faktuale Erzählen im Laufe des 19. Jahrhunderts zum Erfolgsmuster der Geschichtsschreibung wurde, war es seit Mitte des 18. Jahrhunderts Grundlage autobiographischer Darstellungen, denen nicht selten ein Tagebuch vorausging. Wie Gustav René Hocke dargelegt hat, verschob sich schon in diaristischen Werken seit der Renaissance der Fokus von der Welt- zur Selbstbeobachtung, sodass die Mischform der »Tagebuch-Chronik« entstanden sei.²² In Tagebüchern seit Ende des 18. Jahrhunderts treten chronistische Aufzeichnungsformen dagegen in den Hintergrund, da das Interesse der Verfasser an der eigenen Person überwiegt, wie Sybille Schönborn gezeigt hat.²³

Zwei Autobiographien, die auf Tagebüchern basieren, lassen diesen Wandel deutlich werden. Während sich Adam Bernds *Eigene Lebensbeschreibung* (1738) – sie gilt als erste bürgerliche Autobiographie – in formaler Hinsicht an der chronistisch verfahrenen Gelehrten-Biographie der Frühen Neuzeit orientiert,²⁴ berücksichtigt Karl Philipp Moritz 50 Jahre später im *Anton Reiser* (1785–1790) die Sprung- und Lückenhaftigkeit des Erinnerns. Er unterbricht die Darstellung seiner frühen Lebensgeschichte durch erinnerungsbezogene Einschübe, die durch Erläuterungen Teil des Erzählzusammenhangs bleiben. »Da ich einmal«, so heißt es an einer Stelle, »in meiner Geschichte zurückgegangen bin, um Antons erste Empfindungen und Vorstellungen von der Welt nachzuholen, so muß ich hier noch zwei seiner frühesten Erinnerungen anführen, die seine Empfindungen des Unrechts betreffen.«²⁵

Obwohl die literarische Autobiographie seit dem späten 18. Jahrhundert zum Erfolgsmuster wurde – Moritz bezeichnet den *Anton Reiser* als »psychologischen Roman« –, waren chronistische Darstellungsweisen weiterhin präsent. Dies zeigt Wilhelm Raabes Erzählung *Die Chronik der Sperlingssasse*

(1857). Es handelt sich um das fiktive Tagebuch eines pensionierten Zeitungsredakteurs, das aus 24 Aufzeichnungen besteht. Sie umfassen den Zeitraum eines halben Jahres und sind mit Datum, in einigen Fällen auch mit Tageszeit überschrieben. Für diese ungewöhnliche Konstruktion verwendet Raabe die Bezeichnung Chronik, die er zu Beginn wie folgt erläutert: »Eine Chronik aber nenne ich diese Bogen, weil ihr Inhalt, was den Zusammenhang betrifft, gar sehr jenen alten naiven Aufzeichnungen gleichen wird, die in bunter Folge die Begebenheiten aus Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft erzählen.«²⁶

Im Mittelpunkt der Aufzeichnungen stehen Personen aus dem Umfeld des Erzählers: vor allem die Tochter seiner Jugendfreunde, die er nach dem Tod der Eltern bei sich aufgenommen hatte, einige Mitbewohner der Sperlingsgasse und ehemalige Kollegen. Dennoch beschränkt sich der Erzähler nicht auf die Beschreibung des persönlichen Umfelds, sondern bezieht die politische Realität ein. Er verweist auf die Armut in Deutschland, die Verfolgung von Demokraten nach der gescheiterten Revolution von 1848 und die Auswanderung vieler Deutscher nach Nord- und Südamerika. Gleich unter dem ersten Datum heißt es: »Es ist eigentlich eine böse Zeit! [...] Auf der Ferne liegen blutig dunkel die Donnerwolken des Krieges, und über die Nähe haben Krankheit, Hunger und Not ihre unheimlichen Schleier gelegt.«²⁷ Zwar bildet das Erinnern hier die Grundlage der Darstellung einer Lebensgeschichte, doch liefert der Autor keine psychologischen Erklärungen, sondern macht sie zum Bestandteil der Auseinandersetzung mit den politischen und gesellschaftlichen Verhältnissen.

Dass diese nur punktuell oder in humoristischer Form erfolgt, war der Zensur geschuldet, da Darstellungen der Revolution und ihrer Folgen bis in die 1860er Jahre verboten waren.²⁸ In einigen Fällen kommentiert Raabe auch die Weltgeschichte: »Verkehrt auf dem grauen Esel ›Zeit‹ sitzend, reitet die Menschheit ihrem Ziele zu. [...] Das Gesicht dem zurückgelegten Wege, der dunkeln Vergangenheit zugewandt, lauscht sie den Glöckchen, mag das Tier über blumige Friedensauen traben oder durch das Blut der Schlachtfelder waten, – sie lauscht und träumt.«²⁹ Von einer Heilsgeschichte im Sinne der älteren Chronistik oder dem Fortschrittsglauben des Historismus ist der Erzähler demnach weit entfernt. Er konfrontiert die Zukunftsgläubigkeit vielmehr mit der historischen Realität und orientiert sich dabei an Schopenhauers geschichtsphilosophischem Pessimismus.³⁰

Erinnerungen sind in der *Chronik der Sperlingsgasse* also nicht nur Medium des Erzählens, sondern auch der historischen Reflexion. Für das Erstlingswerk eines 23-jährigen Autors, der das Gymnasium vor dem

Abitur verlassen und danach eine Buchhändlerlehre abgebrochen hatte, mag dies ungewöhnlich erscheinen. Doch war Raabe mit der avancierten Romanliteratur seiner Zeit vertraut, da er früh Werke von Jean Paul, E.T.A. Hoffman, Ludwig Tieck und – nach Erlernen der englischen Sprache – auch von Henry Fielding, William Thackeray und Edgar Allen Poe gelesen hatte.³¹ In ihnen wird die moderne Stadt mit Hilfe polyperspektivischer Erzählweisen als komplexer Lebensraum dargestellt.³²

Raabe kannte nicht nur die Philosophie und die Literatur seiner Zeit, sondern war durch den Besuch von Vorlesungen an der Berliner Universität zwischen 1854 und 1856 auch mit dem Historismus vertraut. Einen Hinweis liefert das Pseudonym Jacob Corvinus, unter dem die erste Ausgabe der *Chronik* erschien. Der Verfasser spielt damit auf den bereits genannten Historiker Gervinus an, der nach der gescheiterten Revolution von 1848 auf Distanz zu anderen Vertretern des Historismus ging und an demokratischen Positionen festhielt, um diese mit sozialistischen Ideen zu verknüpfen. »Die Emanzipation aller Gedrückten und Leidenden«, heißt es in der 1853 erschienenen *Einleitung in die Geschichte des 19. Jahrhunderts*, »ist der Ruf des Jahrhunderts«.³³

Die Verbindung von Lebens-, Stadt- und Weltgeschichte in begrenzten Raum- und Zeitkonstellationen, die Raabes *Chronik* kennzeichnet, prägt auch literarische Werke des 20. Jahrhunderts. In *History* (1969), der wichtigsten Grundlegung einer antihistoristischen Geschichtsauffassung aus dem Geiste der Literatur, betont Siegfried Kracauer, dass »die Wegbereiter des modernen Romans« die »Kontinuität in der Zeit« zerlegten, um »Energiezentren« in »atomgleichen Ereignissen« zu schaffen.³⁴ James Joyce' *Ulysses* (1922) ist dafür das bekannteste Beispiel, da sich der Verfasser bekanntlich auf die Darstellung eines einzigen Tages im Leben freundschaftlich und familiär verbundener Menschen in Dublin im Jahr 1904 beschränkt und dafür etwa 1000 Seiten benötigt. Ausgiebig dehnen konnte er die Erzählzeit, weil er die Darstellung des städtischen Alltags durch Exkursionen in den Mikro- und Makrokosmos erweitert. Dazu gehören die Beschreibung von Bewusstseinsvorgängen der Protagonisten und Vergleiche mit der antiken Mythologie – ein Verfahren, das der Verfasser selbst als »allumfassende, miasmatische Chronik« bezeichnet (Ende des Kapitels »Deshil«).

III. Chronistische Konzeptionen seit den 1920er Jahren

Raabes *Chronik* hat die herrschende Geschichtsschreibung in Frage gestellt, bevor von einer *Krisis des Historismus* die Rede war, wie der Titel

eines 1922 publizierten Essays von Ernst Troeltsch lautet. Mit der 1874 publizierten Schrift *Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben* hatte Nietzsche die Revision vorbereitet.³⁵ »Nur insoweit die Historie dem Leben dient, wollen wir ihr dienen«³⁶, lautet die zentrale, im Vorwort formulierte These. Schon seit der Jahrhundertwende waren neue Formen einer antihistoristischen Geschichtsschreibung entstanden, die von Nietzsche beeinflusst waren: vor allem Oswald Spenglers vergleichende Morphologie der Weltgeschichte im *Untergang des Abendlands* (1918/1922) und die mythographischen Darstellungen zur Überlieferungsgeschichte herausragender Persönlichkeiten in Büchern des George-Kreises.³⁷

Spengler und die Anhänger Georges interessierten sich nicht für Chronistik. Anders drei Schriftsteller, die die Auseinandersetzung mit Fragen der Geschichte in den Mittelpunkt ihres Werkes gerückt haben: Ernst Jünger, Bertolt Brecht und Walter Benjamin. In seinem ersten Buch *In Stahlgewittern* (1920) stellt Jünger den Weltkrieg, an dem er als Soldat und Offizier vier Jahre teilnahm, in doppelter Perspektive dar: Als Beteiligter vergegenwärtigt er das subjektive Erleben des Frontkämpfers, als Beobachter liefert er nüchterne Beschreibungen von Kriegshandlungen. In einem Kapitel mit der Überschrift »Vom täglichen Stellungskampf«, das aus datierten Einträgen zusammengesetzt ist und im Text als »gewissenhafte Chronik« bezeichnet wird,³⁸ sind beide Perspektiven verbunden. Auch die sechs Bearbeitungen, die Jünger seit 1922 vorgenommen hat, lassen einen chronistischen Anspruch erkennen, da er den Text nicht nur in stilistischer und interpretativer Hinsicht veränderte, sondern zahlreiche faktische Korrekturen und Erweiterungen vornahm.³⁹

Jünger folgt in den ersten Fassungen der *Stahlgewitter* noch keinem chronistischen Programm. Das ändert sich Ende der dreißiger Jahre durch vergleichende Blicke auf globale Entwicklungen bei einer Brasilien-Reise im Jahr 1936, wie die spätere Publikation der Tagebücher deutlich werden lässt.⁴⁰ In der zweiten, 1938 erschienenen Fassung der Reflexionsprosa-Sammlung *Das Abenteuerliche Herz* hat Jünger den Erfahrungen eine konzeptionelle Richtung gegeben. In einem Abschnitt mit der Überschrift »Historia in nuce: Das Glücksrad«, der durch die Ergänzung »An Bord« auf die Brasilien-Reise verweist, schreibt er: »Wo die Annalen, wie etwa bei Tacitus, den hohen Rang erreichen, der sie zum Vorbild für Zeiten und Völker erhebt, verbirgt sich hinter der Aufzeichnung ein besonderer geistiger Akt. Es geht hier der Schilderung aufeinander folgender Ereignisse die Ermittlung ihrer außerhalb der Zeit gelegenen Bedeutung voraus. Auf diese Weise wird Geschichte durchsichtig.«⁴¹

Der bedeutende Annalist bzw. Chronist, den Jünger im Auge hat, beschränkt sich demnach nicht auf die Aufzeichnung von Ereignissen, sondern fragt nach den beständigen Strukturen hinter diesen. Diese Form der Geschichtsbetrachtung bezeichnet Jünger in *Gärten und Straßen* (1942) als »Urgeschichte«⁴². 50 Jahre später schreibt er dazu im dritten Band von *Siebzig verwehrt* (1983), es gehe ihm »um den mythischen Kern der Geschichte, der bis in die Gegenwart«⁴³ fortwirke. Die Konzeption ist in vielen Aufzeichnungen der Tagebücher seit *Gärten und Straßen* umgesetzt: angefangen von den *Strahlungen* (1949), die mit dem Band *Jahre der Okkupation* (1958) fortgesetzt werden, bis hin zu den fünf Bänden von *Siebzig verwehrt* (1980–1997) mit Aufzeichnungen seit 1965.⁴⁴

Brecht verwendete den Chronik-Begriff seit den 1920er Jahren als Bezeichnung für zwei Gedicht-Gruppen sowie eines seiner bekanntesten Stücke.⁴⁵ Er unterstreicht damit die Bedeutung, die er der Geschichte für das Verständnis gesellschaftlicher Vorgänge zuweist. Bekanntlich folgt er darin den Schriften von Karl Marx, für den Geschichte deshalb eine Wissenschaft war, weil er meinte, dass diese auf ökonomische Gesetzmäßigkeiten zurückgeführt werden könne. »Wir kennen nur eine einzige Wissenschaft«, so heißt es in der *Deutschen Ideologie* von Marx und Engels, »die Wissenschaft der Geschichte.«⁴⁶

Zunächst bezeichnete Brecht eine Gruppe von zehn Gedichten der Lyrik-Sammlung *Hauspostille* (1927) als »Chroniken«, obwohl sie der Form nach Balladen sind. Die politökonomische Perspektive gibt es hier noch nicht, da die Texte vor der Marx-Lektüre entstanden sind (die Publikation des Buches verzögerte sich). Brecht überträgt den Chronik-Begriff vielmehr auf Menschen, die in Chroniken nicht vorkommen. Es handelt sich um Außenseiter, für die sein Herz schlägt, bevor der Gegensatz zwischen Ausbeuter und Arbeiter in den Mittelpunkt seiner Aufmerksamkeit rückt. So heißt es über eine Stadtstreicherin in der *Ballade von der Hanna Cash*: »Sie wusch die Gläser vom Absinth / Doch nie sich selber rein / Und doch muß die Hanna Cash, mein Kind / Auch rein gewesen sein.«⁴⁷

Die ebenfalls zehn »Chroniken« der *Svendborger Gedichte* (1939) sind dem historischen Materialismus verpflichtet, wie bereits der erste Text der Gruppe, *Fragen eines lesenden Arbeiters*, deutlich werden lässt: »Wer baute das siebentorige Theben? / In den Büchern stehen die Namen der Könige. / Haben die Könige die Felsbrocken herbeigeschleppt.«⁴⁸ Auch in den weiteren Texten werden historische Prozesse reflektiert oder als Etappen der Entwicklung zum Sozialismus gewürdigt, wie die letzten vier Gedichte bereits im Titel zeigen: *Die Teppichweber von Kujan-Bulak ehren Lenin*, *Inbesitznahme der großen Metro durch die Moskauer Arbeiterschaft*

am 27. April 1935, *Schnelligkeit des sozialistischen Aufbaus* und schließlich *Der große Oktober* mit dem Zusatz »Zum zwanzigsten Jahrestag der Oktoberrevolution«.

In *Mutter Courage und ihre Kinder*, 1938/39 geschrieben und im Untertitel als »Chronik aus dem Dreißigjährigen Krieg« bezeichnet, macht Brecht die Erzähler-Figur, die er für das »epische Theater« entwickelte, zum Chronisten. Diese teilt dem Zuschauer zu Beginn der Szenen die historischen Begebenheiten mit – so auch im Vorspann zur 9. Szene: »Schon sechzehn Jahre dauert nun der große Glaubenskrieg. Über die Hälfte seiner Bewohner hat Deutschland eingebüßt. Gewaltige Seuchen töten, was die Metzelen übriggelassen haben.«⁴⁹ Kommentare, die für die anspruchsvolle Chronistik kennzeichnend sind, finden sich in lyrischen Zwischentexten wie z.B. dem *Lied von der Großen Kapitulation*, einer Selbstdeutung der Hauptfigur, die hier in die Rolle des Erzählers schlüpft: »Viele sah ich schon den Himmel stürmen / Und kein Stern war ihnen groß und weit genug. / [...] Doch sie fühlten bald beim Berg-auf-Berge-Türmen / Wie doch schwer man schon an einem Strohhut trug.«⁵⁰

In dem Roman *Die Geschäfte des Herrn Julius Caesar*, der wie das *Courage*-Stück Ende der 1930er Jahre entstand, aber unabgeschlossen blieb, berichtet der Ich-Erzähler über sein Vorhaben, eine Biographie über den römischen Herrscher zu schreiben. In der Hoffnung auf Einblicke in die wirtschaftlichen Grundlagen von dessen Leben sucht er nach den sogenannten »Aufzeichnungen des Rarus«, dem Tagebuch eines Sklaven von Caesar. Dieses ist chronistisch ausgerichtet, wie bereits der Anfang zeigt: »11.8.91 / Der Krieg im Osten geht nach zwölf Jahren nun seinem Ende zu. Zweiundzwanzig Könige sind besiegt, darunter die drei mächtigsten Asiens, zwölf Millionen Menschen sind unterworfen, 1538 Städte und Festungen sind erobert«⁵¹. Brecht erfindet also ein Chronik-Tagebuch, um dem individualistischen Caesar-Bild der Geschichtsschreibung, das er durch die Lektüre einschlägiger Werke des Historismus kannte, eine materialistische Deutung entgegenzusetzen.⁵²

Walter Benjamin, einer der ersten Interpreten Brechts, hat sich ebenfalls zur Chronistik bekannt. In den 1939/40 entstandenen Thesen *Über den Begriff der Geschichte* heißt es: »Der Chronist, welcher die Ereignisse hererzählt, ohne große und kleine zu unterscheiden, trägt damit der Wahrheit Rechnung, daß nichts was sich jemals ereignet hat, für die Geschichte verloren zu geben ist. Freilich fällt erst der erlösten Menschheit ihre Vergangenheit vollauf zu. Das will sagen: erst der erlösten Menschheit ist ihre Vergangenheit in jedem ihrer Momente zitierbar geworden.«⁵³ Benjamin

macht hier, wie der Hinweis auf die Idee der Erlösung zeigt, Anleihen bei der jüdischen Heilsgeschichte und weist dem Zitieren der Vergangenheit eine politische Funktion zu, da es um Erkenntnis der Gegenwart geht.⁵⁴

Dem Bekenntnis zur Chronik geht eine Beschäftigung mit einschlägigen Texten voraus. In der *Berliner Chronik*, einer unveröffentlichten Vorstufe zur autobiographischen *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert* (1934–1938), bezieht sich Benjamin, wie gedankliche und begriffliche Übereinstimmungen zeigen, mehrfach auf Raabes *Chronik der Sperlingsgasse*, erwähnt den Verfasser aber nicht.⁵⁵ In der Abhandlung *Der Erzähler* (1936) verweist er auf die *Kalendergeschichten* von Johann Peter Hebel, die ihrerseits Verfahren der älteren Chronistik erneuern.⁵⁶ Während »der Historiker« versuche, so schreibt Benjamin dazu, »die Vorfälle« der Geschichte zu »erklären«, führe »der Chronist« diese als »Musterstücke des Weltlaufs« vor. Dabei folge Hebels Chronist nicht der Heilsgeschichte, sondern trete in »gleichsam säkularisierter Gestalt« auf.⁵⁷

Schon in der *Berliner Chronik* hatte Benjamin auf den Unterschied zwischen Autobiographie und Chronik hingewiesen, um die Rolle des Erinnerns für die Vergegenwärtigung der Vergangenheit zu erläutern. »Die Autobiographie«, so heißt es zunächst, »hat es mit der Zeit, dem Ablauf und mit dem zu tun, was den stetigen Fluß des Lebens ausmacht.« In seiner Darstellung aber sei »von einem Raum, von Augenblicken und vom Unstetigen die Rede.« Und er fügt hinzu: »Denn wenn auch Monate oder Jahre hier auftauchen, so ist es in der Gestalt, die sie im Augenblick des Eingedenkens haben.«⁵⁸ In den Thesen *Über den Begriff der Geschichte* nimmt Benjamin diese Idee des Erinnerns als Unterbrechung der Zeit auf, um sie auf die Geschichtsaneignung zu übertragen. In Abgrenzung zu Rankes berühmter Charakterisierung der Beschreibung historischer Vorgänge, die zitathaft vergegenwärtigt wird, betont Benjamin: »Vergangenes historisch artikulieren heißt nicht, es erkennen »wie es eigentlich gewesen ist«. Es heißt vielmehr, sich einer Erinnerung zu bemächtigen, wie sie im Augenblick einer Gefahr aufblitzt.«⁵⁹

Benjamin wollte die Verbindung von Erinnern und Erzählen in einem Buchprojekt über die Pariser Passagen fruchtbar machen, das unveröffentlicht blieb und von Rolf Tiedemann 1982 unter dem Titel *Passagen-Werk* aus dem Nachlass veröffentlicht wurde. In einer der konzeptionellen Überlegungen heißt es: »Die erste Etappe des Weges wird sein, das Prinzip der Montage in die Geschichte zu übernehmen. Also die großen Konstruktionen aus kleinsten, scharf und schneidend konfektionierten Baugliedern zu errichten. Ja in der Analyse des kleinen Einzelmoments

den Kristall des Totalgeschehens zu entdecken.«⁶⁰ Hier werden in der Tat jene Verfahren genannt, die als Kennzeichen moderner Chronistik erwähnt wurden: Erinnerung statt Narrativität, Simultaneität statt Chronologie, Sequentialität statt Linearität. Damit ist die chronistische Poetik der Nachfolger skizziert.

IV. Chronistisches Schreiben seit 1970

Während Jünger seit den späten 1960er Jahren unter deutschen Schriftstellern keine Anhänger mehr fand, da er als Vertreter soldatischer und nationalistischer Auffassungen auf Ablehnung stieß, wurden die Schriften Brechts und Benjamins von jenen Autoren gelesen und verwendet, die die Auseinandersetzung mit der Geschichte in den Mittelpunkt ihrer Werke gestellt haben. Zu ihnen gehören – neben Heiner Müller und Christoph Hein – vor allem Alexander Kluge, Uwe Johnson und Walter Kempowski. Alle drei haben chronistische Darstellungsweisen wiederbelebt und damit neue literarische Formen geschaffen.⁶¹

Kluge veröffentlichte im Jahr 2000 unter dem Titel *Chronik der Gefühle* eine mehr als 2000 Seiten umfassende Auswahl seiner Werke in zwei Bänden, die mit den hier ebenfalls abgedruckten *Lebensläufen* (1962) einsetzen. Zwar irritiert die Verbindung von Faktizität und Subjektivität im Titel auf den ersten Blick, doch liefert Kluge damit eine prägnante Formel seiner Darstellungsweise: Er bezieht sich auf historische Ereignisse und veranschaulicht sie durch Erinnerungen oder Überlegungen, ohne auf eine Chronologie Rücksicht zu nehmen.⁶² »Die subjektive Orientierung«, so heißt es im Vorwort des Buches, »ist die zugrundeliegende Strömung, die sich durch den Zeitlauf allein nicht ändert und die wahre Chronik bildet.«⁶³

Auch die Anordnung der Texte in der *Chronik der Gefühle* ist kein Spiegel der Werkchronologie. Sie unterstreicht vielmehr die Gleichzeitigkeit historischer Konstellationen aus der Perspektive der Gegenwart – ein Verfahren, das auch Kluges Sammlung *Kongs große Stunde. Chronik des Zusammenhangs* (2015) bestimmt. Man könnte mit Benjamin, auf den er sich häufig berufen hat, sagen, der Verfasser unterbreche die historische Zeit, um sich zu erinnern oder einen historischen Vorgang zu deuten. In dem Beitrag *Über Kalender-Reform*, der sich ebenfalls in der *Chronik der Gefühle* findet, schreibt Kluge mit Bezug auf die chronistische Tradition, die er in den sogenannten sozialen Netzwerken des digitalen Zeitalters fortgesetzt sieht: »Das Kloster war seit Jahrhunderten mit der kirchenamtlichen Feststellung von Kalenderdaten, also mit Chronistik befaßt. Der einsame Klosterbruder, be-

auftragt, vergessen, blieb nicht lange allein. Über das Internet ist er weltweit mit Bruderorganisationen verknüpft.«⁶⁴

Auch Johnson verbindet in den *Jahrestagen*, die zwischen 1971 und 1983 in vier Bänden erschienen sind, Familiengeschichte und Weltgeschichte. Erzählt wird die Lebensgeschichte von Gesine Cresspahl, die in New York als Bankangestellte lebt und ihrer zehnjährigen Tochter über die aus Mecklenburg stammende Familie berichtet. Das Erzählen basiert also auf Erinnerungen. Die erzählte Zeit wiederum ist – darin ähnelt die Konstruktion den Werken von Raabe und Joyce – auf ein Jahr begrenzt: vom 21. August 1967 bis zum 20. August 1968. Während das erste Datum privater Natur ist, war das zweite von weltpolitischer Bedeutung: der Tag des Einmarsches von Truppen des Warschauer Paktes in Prag. Familien- und Weltgeschichte werden dadurch verbunden, dass die weibliche Hauptfigur Artikel der *New York Times* liest, zitiert und kommentiert.

Die Darstellung basiert auf drei Voraussetzungen, die zu der neuen chronistischen Form beigetragen haben. In seinen frühen Büchern *Mutmaßungen über Jakob* (1959) und *Das dritte Buch über Achim* (1961) hat Johnson mit polyperspektivischen Erzählweisen experimentiert, also die Simultaneität von Ereignissen darzustellen versucht.⁶⁵ Später beschäftigte er sich in journalistischen Arbeiten mit Vorgängen der Zeitgeschichte wie den Motiven von Fluchthelfern nach dem Bau der Mauer und dem Fernsehen der DDR. Benjamins Überlegungen zu einer erinnerungsbezogenen Geschichtsaneignung lernte er Ende der 1960er Jahre als Gesprächspartner und Nachbar Hannah Arendts in New York kennen. Diese hatte von Benjamin 1940 im Pariser Exil ein Manuskript der Thesen *Über den Begriff der Geschichte* bekommen, auf die sie 1968 in einem Vortrag über Benjamin im New Yorker Goethe-Institut eingegangen ist.⁶⁶ Im selben Jahr begann Johnson mit der Niederschrift der *Jahrestage*.

Walter Kempowski korrespondierte seit 1971 mit Johnson über die Arbeit an seinem Werk, da ihn ebenfalls Fragen der Verbindung historischer und privater Ereignisse beschäftigten.⁶⁷ Wenige Jahre zuvor hatte er auf der Basis einer umfangreichen Sammlung persönlicher Dokumente die Arbeit an einer mehrbändigen Geschichte seiner Familie begonnen, die vom Kaiserreich bis zur Teilung Deutschlands reicht und den Gesamttitel *Deutsche Chronik* trägt. Kempowski orientiert sich hier nicht an den großen Familien- und Generationsromanen von Gustav Freitag bis Thomas Mann, sondern reiht – z.B. in *Tadellöser & Wolff* (1971) – Episoden aneinander, in denen er als Zeitzeuge und Historiker gleichermaßen agiert. Ergänzt wird die *Deutsche Chronik* durch zwei Bände mit Interviews, sodass sie eine polyphone Struktur bekommt.⁶⁸

Konsequent umgesetzt wird die polyphone Konzeption aber erst im *Echolot*, Kempowskis dokumentarischem Werk über den Zweiten Weltkrieg und seine Folgen, das zwischen 1993 und 2005 in zehn Bänden erschienen ist. Grundlage sind Zitate aus Tagebüchern, Briefen und Autobiographien, die der Herausgeber, soweit sie nicht gedruckt vorlagen, seit den 1980er Jahren durch Suchanzeigen in Zeitungen und Antiquariatskäufe zusammengetragen hat. Der Untertitel »Ein kollektives Tagebuch« verweist auf die Konzeption eines Archivs individueller Reaktionen auf historische Ereignisse. Benjamins *Passagen-Werk*, das Kempowski 1992 las, lieferte offenbar die Anregung für die Entscheidung, als Autor hinter die Dokumente zurückzutreten, wie er in *Culpa*, einem Tagebuch zur Entstehung des *Echolots*, erwähnt.⁶⁹

V. Kritik und Dauer des Historismus

Kluge, Johnson und Kempowski verbinden in ihren Werken eine erinnernde und eine dokumentarische Aneignung der Vergangenheit und beschränken so die Narration. In *History* (1969) hat Siegfried Kracauer darauf hingewiesen, dass narrative Darstellungsweisen in der Sozialgeschichtsschreibung bereits seit Ende des 19. Jahrhunderts zurückgedrängt worden sind, da es hier nicht um Personen und Ereignisse, sondern gesellschaftliche Prozesse ging. Konsequent umgesetzt ist die Abkehr von der Narration aber erst in Michel Foucaults historiographischen und wissenschaftshistorischen Werken, da hier handlungsnormierende Strukturen (Diskurse) im Vordergrund stehen.⁷⁰

Kracauer selbst ist in *History* einen anderen Weg gegangen. Er entwirft hier eine Theorie der Geschichtsaneignung aus dem Geiste des Films und der modernen Literatur. Er verweist auf Ähnlichkeiten zwischen Historismus und Photographie, da beide versuchten, die Vergangenheit in allen Details zu fixieren, ohne die Flüchtigkeit der Vorgänge zu berücksichtigen. Film und Roman rückten dagegen die Augenblickserfahrungen in den Mittelpunkt. Nicht zufällig fungiert Marcel Prousts autobiographischer Roman *Al la Recherche du temps perdu* (1913–1927) als wichtigstes Referenzwerk, da hier das Erzählen durch den Rückgriff auf Erinnerungen auf eine subjektorientierte Grundlage gestellt wurde. »Seltsamerweise«, so schreibt Kracauer über das Werk, habe »man sich dessen Konsequenzen für die Geschichte noch nicht klagemacht.« Zur Erläuterung heißt es: »Proust setzt die Bedeutung der Chronologie radikal herab. Ihm zufolge scheint die Geschichte überhaupt kein Prozeß, sondern ein Sammelsurium kaleidoskopischer Veränderungen zu sein.«⁷¹

Kracauers Überlegungen sind bis heute nicht hinreichend gewürdigt wor-

den, haben aber eine Debatte über Narrationen in der Geschichtsschreibung ausgelöst. Da sich die beteiligten Literaturwissenschaftler, Historiker und Philosophen nicht auf den Ideengeber beriefen, blieben die Anregungen im Verborgenen. Ausgangspunkt war ein Vortrag, den Kracauer 1966, kurz vor seinem Tod, bei der dritten Tagung der Gruppe »Poetik und Hermeneutik« gehalten hat. Er stützte sich dabei auf das Buch-Kapitel »Allgemeine Geschichte und ästhetischer Ansatz«, das auf Englisch zwei Jahre später im Tagungsband erschienen ist. Doch passten Kracauers Überlegungen zur Kritik des Historismus nicht zum Thema *Die nicht mehr schönen Künste*, sodass keiner der Beiträger auf den Aufsatz eingegangen ist – einschließlich Theodor W. Adorno in der Vorbemerkung zum Tod seines Freundes.⁷²

Schon Hans Blumenberg, der als Gründungsmitglied von »Poetik und Hermeneutik« 1964 zu Kracauer Kontakt aufnahm und zwei Jahre mit ihm korrespondierte, konnte mit dessen geschichtstheoretischen Überlegungen nicht viel anfangen, wie der Briefwechsel zwischen beiden zeigt, der unveröffentlicht im Deutschen Literaturarchiv in Marbach liegt.⁷³ Aber auch auf der fünften, 1970 veranstalteten Tagung von »Poetik und Hermeneutik« mit dem Titel *Geschichte – Ereignis und Erzählung* wurden Kracauers Überlegungen nicht diskutiert. Oder genauer: Wiederum bezog sich keiner der Referenten auf ihn, obwohl alle Beteiligten die Position Kracauers vertraten, dass es keine klare Grenzziehung zwischen Geschichtsschreibung und Dichtung gebe.⁷⁴

Der Tagung folgten eine Reihe von Historiker-Treffen zu Fragen der Geschichtsauffassung und Geschichtsschreibung, die in umfangreichen Publikationen dokumentiert sind, darunter die vierbändige *Theorie der Geschichte* (1977–1982) und der fünf Bände umfassende *Geschichtsdiskurs* (1993–1999). Die Chronistik spielt hier keine Rolle. Ein entsprechendes Lemma fehlt selbst in der wichtigsten Enzyklopädie der neueren Geschichtswissenschaft, den *Geschichtlichen Grundbegriffen*, die Reinhard Koselleck, Otto Brunner und Werner Conze zwischen 1972 und 1997 in acht Bänden herausgegeben haben. Eine Ausnahme bildet, wenn ich richtig sehe, nur Hayden White. Doch interessierte auch ihn die Chronik in *Metahistory* nur in darstellungspraktischer, nicht in konzeptioneller Hinsicht. Sie sei die erste Stufe der Entstehung eines Geschichtswerks, die von der Ebene der Fakten über die »Fabel« bis hin zu den »Formen der narrativen Strukturierung« reiche.⁷⁵

Nur zweimal kam die Chronistik auch in neueren Theorien zur Historiographie als Alternative zur Narration in den Blick. In einer Schrift mit dem Titel *Neue Annalistik* (2003) betont Lucian Hölscher, dass die li-

neare Geschichtsauffassung »eine metaphysische Hypothese« sei, die »das Problem der unerschöpflichen Vieldeutigkeit von Ereignissen« nicht löse. In einer »annalistisch verstandenen Geschichte«, die er als Alternative vorschlägt, hänge »nicht alles mit allem zusammen«; vielmehr stünden jene Ereignisse im Vordergrund, »zwischen denen Menschen tatsächlich historische Bezüge« herstellten.⁷⁶ So nah Hölscher hier der modernen literarischen Chronistik kommt, so wenig diskutiert er deren Werke und Ideen, sodass er ein einsamer Rufer innerhalb der eigenen Zunft geblieben ist.

Das unterscheidet ihn von Karl Schlögel, der in einem Essay von 2011 die konzeptionellen Überlegungen zu seinem Buch *Terror und Traum* (2008) darlegte und sich dabei auf die Literatur der Moderne berief. Den Ausgangspunkt bildet die Frage, wie die heterogenen Ereignisse im Jahr 1937 in Moskau, vor allem die massenhafte Ermordung von Menschen auf der einen und die Modernisierung des Landes auf der anderen Seite, erzählerisch bewältigt werden könnten. Als mögliche Vorbilder nennt Schlögel: Benjamins Theorie des Flanierens, von der er sich bereits in seinen Büchern *Moskau lesen* (1984) und *Im Raume lesen wir die Zeit* (2003) inspirieren ließ, Sergej Eisensteins Theorie filmischer Montagetechnik, Stadtramane der Moderne von Alfred Döblin bis Suketu Metha und schließlich Michail Bachtins literaturwissenschaftliche Theorie des Chronotopos. Doch verwirft Schlögel mehr oder weniger alle und gibt der »Vogelschau« in Michail Bulgakows *Meister und Margarita* den Zuschlag: »Dort, wo die Sukzession und die Fabel ihre Monopolstellung verloren haben, kommt endlich die Simultanstruktur zum Zug.«⁷⁷

Schlögel verwendet für diese Konzeption eher beiläufig den Begriff der »Synchronistik«. Man sollte ihn festhalten, da er eine treffende Bezeichnung für die chronistischen Verfahren der Moderne darstellt und zugleich ermöglicht, diese von der traditionellen »Diachronistik« zu unterscheiden, um hier auch den komplementären Begriff einzuführen. Schlögel baut damit eine Brücke zwischen zwei getrennten Welten der Geschichtsaneignung, die sich seit Beginn des 19. Jahrhunderts herausgebildet haben: der erzählenden Historiographie, der es um die Beschreibung und Erklärung von Ereignissen der Vergangenheit geht, und der literarischen Chronistik der Moderne, die historische Überlieferung und individuelles Erinnern verbindet, um zur Erkenntnis der Gegenwart beizutragen.

Anmerkungen

- 1 Für Anregungen und Diskussionen danke ich den Mitgliedern der Arbeitsgruppe »Literatur und Chronistik« Annegret Pelz, Franz Eybl, Stephan Müller (Wien), Alexander Honold (Basel) und Daniel Weidner (Berlin).
- 2 Karl Heinz Bohrer, *Zeit und Imagination. Das absolute Präsens der Literatur* (1992), in: ders., *Das absolute Präsens. Die Semantik ästhetischer Zeit*, Frankfurt/Main 1994, 143–183, hier 158 und 176.
- 3 Vgl. Alexander Honold, *Die Zeit schreiben. Jahreszeiten, Uhren und Kalender als Taktgeber der Literatur*, Basel 2013.
- 4 Vgl. Klaus Heitmann, *Das Verhältnis von Dichtung und Geschichtsschreibung in älterer Theorie*, in: *Archiv für Kulturgeschichte*, 52 (1970), 244–279; Eberhard Lämmert, *Geschichten von der Geschichte. Geschichtsschreibung und Geschichtsdarstellung im Roman*, in: *Poetica*, 17 (1985), 228–254.
- 5 Aristoteles, *Poetik. Griechisch/Deutsch*, übers. und hg. von Manfred Fuhrmann, Stuttgart 1982, 29.
- 6 Jean-Jacques Rousseau, *Emile oder Über die Erziehung*, hg., eingel. und mit Anm. vers. von Martin Rang, Stuttgart 2014, 491 f.
- 7 Vgl. die entsprechenden Lemmata (mit weiteren Literaturhinweisen) in Stefan Jordan (Hg.), *Lexikon Geschichtswissenschaft. Hundert Grundbegriffe*, Stuttgart 2002.
- 8 Vgl. Gerhard Wolf, *Von der Chronik zum Weltbuch. Sinn und Anspruch südwestdeutscher Hauschroniken am Ausgang des Mittelalters*, Berlin–New York 2002; Adalbert Klempt, *Die Säkularisation der universalhistorischen Auffassung. Zum Wandel des Geschichtsdenkens im 16. und 17. Jahrhundert*, Göttingen 1960.
- 9 Zitiert nach Hans Ruppich, *Die deutsche Literatur vom späten Mittelalter bis zum Barock. 1. Teil: Das ausgehende Mittelalter, Humanismus und Renaissance*, München 1970, 142.
- 10 Maximilian L. *Weiskunig*, hg. von Heinrich Theodor Musper u.a., 2 Bde., Stuttgart 1956, Bd. 1, 331 (Zitat nach der hier abgedruckten Übersetzung von Heinz-Otto Burger).
- 11 Es erschien erstmals 1938 als Fragment und fand später eine Neuausgabe: Friedrich Gundolf, *Anfänge deutscher Geschichtsschreibung von Tschudi bis Winckelmann*, aufgrund nachgelassener Schriften bearb. und hg. von Edgar Wind, Nachwort Ulrich Raulff, Frankfurt/Main 1992.
- 12 Helga Meise, *Das archivierte Ich. Schreibkalender und höfische Repräsentation in Hessen-Darmstadt 1624–1790*, Darmstadt 2002.
- 13 Achim Landwehr, *Geburt der Gegenwart. Eine Geschichte der Zeit im 17. Jahrhundert*, Frankfurt/Main 2014.
- 14 Georg Gottfried Gervinus, *Grundzüge der Historik*, Leipzig 1837, 23.
- 15 Vgl. Fritz Stern, Jürgen Osterhammel (Hg.), *Moderne Historiker. Klassische Texte von Voltaire bis zur Gegenwart*, München 2011.
- 16 Reinhard Koselleck, *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Frankfurt/Main 1979.
- 17 Friedrich Jäger, Jörn Rüsen, *Geschichte des Historismus*, München 1992.
- 18 Vgl. Wolfgang Hartwig, *Die Verwissenschaftlichung der Geschichtsschreibung und die Ästhetisierung der Darstellung*, in: Reinhard Koselleck u.a. (Hg.), *Formen der Geschichtsschreibung*, München 1982, 147–191.
- 19 Daniel Fulda, *Wissenschaft aus Kunst. Die Entstehung der modernen deutschen Geschichtsschreibung 1760–1860*, Berlin–New York 1996.

- 20 Vgl. Gérard Genette, *Fiktionale Erzählung, faktuale Erzählung*, in: ders., *Fiktion und Diktion*, München 1992, 65–94.
- 21 Hayden White, *Metahistory. Die historische Einbildungskraft im 19. Jahrhundert in Europa*, Frankfurt/Main 1991.
- 22 Gustav René Hocke, *Europäische Tagebücher aus vier Jahrhunderten. Motive und Anthologie* (1963), Frankfurt/Main 1991, 45–64.
- 23 Vgl. Sybille Schönborn, *Das Buch der Seele. Tagebuchliteratur zwischen Aufklärung und Kunstperiode*, Tübingen 1999.
- 24 Vgl. dazu das Nachwort des Herausgebers in Adam Bernd, *Eigene Lebensbeschreibung*, hg. von Volker Hoffmann, München 1973, 403–426.
- 25 Karl Philipp Moritz, *Anton Reiser*, hg. von Wolfgang Martens, Stuttgart 1977, 37.
- 26 Wilhelm Raabe, *Die Chronik der Sperlingsgasse*, Stuttgart 1981, 9.
- 27 Ebd., 11.
- 28 Vgl. Manfred Hettling, *Revolutionsbilder – das Nachleben von 1848/49. Nachmärz und Kaiserzeit*, in: Christof Dipper, Ulrich Speck (Hg.), *1848 – Revolution in Deutschland*, Frankfurt/Main–Leipzig 1998, 11–24.
- 29 Raabe, *Die Chronik*, 26.
- 30 Vgl. Bernhard Sorg, *Zur literarischen Schopenhauer-Rezeption im 19. Jahrhundert*, Heidelberg 1975, 159–184.
- 31 Vgl. Werner Fuld, *Wilhelm Raabe. Eine Biographie*, München 2006, 57 ff.
- 32 Vgl. mit Bezug auf Raabes *Chronik der Sperlingsgasse* Volker Klotz, *Die erzählte Stadt. Ein Sujet als Herausforderung des Romans*, München 1969.
- 33 Georg Gottfried Gervinus, *Einleitung in die Geschichte des 19. Jahrhunderts*, hg. von Walter Boehlich, Frankfurt/Main 1967, 179.
- 34 Siegfried Kracauer, *Geschichte – Vor den letzten Dingen*, hg. von Ingrid Belke, Frankfurt/Main 2009, 199 f.
- 35 Vgl. Gregor Streim, *„Krise des Historismus“ und geschichtliche Gestalt. Zu einem ästhetischen Geschichtskonzept der Zwischenkriegszeit*, in: Daniel Fulda, Silvia Serena Tschopp (Hg.), *Literatur und Geschichte*, Berlin–New York 2002, 463–488.
- 36 Friedrich Nietzsche, *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe*, hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München–Berlin–New York 1988, Bd. 1, 245.
- 37 Vgl. Gregor Dörr, *Muttermythos und Herrschaftsmythos. Zur Dialektik der Aufklärung um die Jahrhundertwende, bei den Kosmikern, Stefan George und in der Frankfurter Schule*, Würzburg 2007.
- 38 Ernst Jünger, *Sämtliche Werke*, 22 Bd., Stuttgart 1978–2003, Bd. 1, 57.
- 39 Vgl. Ernst Jünger, *In Stahlgewittern. Historisch-kritische Ausgabe*, hg. von Helmuth Kiesel, 2 Bde., Stuttgart 2013.
- 40 Vgl. Ernst Jünger, *Atlantische Fahrt* (1947), hg. von Detlev Schöttker, Stuttgart 2013.
- 41 Jünger, *Sämtliche Werke*, Bd. 9, 324.
- 42 Ebd., Bd. 2, 94.
- 43 Ebd., Bd. 20, 568.
- 44 Vgl. Detlev Schöttker, *Chronistik als Weltdeutung und Selbstinszenierung. Ernst Jüngers Kriegstagebuch »Gärten und Strafen«*, in: Jan Röhnert (Hg.), *Autobiographie und Krieg. Ästhetik, Autofiktion und Erinnerungskultur seit 1914*, Heidelberg 2014, 163–176.
- 45 Die Forschung ist darauf nicht eingegangen. Vgl. die jeweiligen Beiträge in Jan Knopf (Hg.), *Brecht-Handbuch*, 5 Bde., Stuttgart 2001–2003.
- 46 Karl Marx, Friedrich Engels, *Werke*, Berlin 1981, Bd. 3, 18.
- 47 Bertolt Brecht, *Gesammelte Werke*, 20 Bd., Frankfurt/Main 1967, Bd. 8, 229.
- 48 Ebd., Bd. 9, 656.

- 49 Ebd., Bd. 4, 1422.
- 50 Ebd., 1395.
- 51 Ebd., Bd. 14, 1211.
- 52 Vgl. Herbert Claas, *Die politische Ästhetik Bertolt Brechts vom Baal zum Caesar*, Frankfurt/Main 1977, 112–236.
- 53 Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, 7 Bde., Frankfurt/Main 1972–1989, Bd. 1, 694.
- 54 Vgl. Detlev Schöttker, *Konstruktiver Fragmentarismus. Form und Rezeption der Schriften Walter Benjamins*, Frankfurt/Main 1999, 279 ff.
- 55 Vgl. Detlev Schöttker, *Lebensgeschichte als Weltgeschichte. Walter Benjamin überschreibt Raabes »Chronik der Sperlingsgasse«*, in: *Text + Kritik* 31/32: *Walter Benjamin*, Neufassung, München 2000, 19–30.
- 56 Vgl. Ludwig Rohner, *Kalendergeschichte und Kalender*, Wiesbaden 1978, 159 ff.
- 57 Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Bd. 2, 637.
- 58 Ebd., Bd. 6, 488.
- 59 Ebd., Bd. 1, 695. In der *Kritischen Gesamtausgabe* werden die Quellen weitgehend vernachlässigt. Vgl. Walter Benjamin, *Über den Begriff der Geschichte*, hg. von Gérard Raulet, Frankfurt/Main 2010.
- 60 Ebd., Bd. 5, 575.
- 61 Vgl. Daniel Weidner, *Täglichkeit. Tagebuch und Kalender bei Walter Kempowski und Uwe Johnson*, in: *Weimarer Beiträge*, 59(2013)4, 505–525.
- 62 Vgl. Wolfgang Reichmann, *Der Chronist Alexander Kluge. Poetik und Erzählstrategien*, Bielefeld 2009.
- 63 Alexander Kluge, *Chronik der Gefühle*, 2 Bde., Frankfurt/Main 2000, hier Bd. 1, 7.
- 64 Ebd., 124.
- 65 Vgl. Ingrid Riedel, *Johnsons Darstellungsmittel und der Kubismus*, in: Reinhard Baumgart (Hg.), *Über Uwe Johnson*, Frankfurt/Main 1970, 59–73.
- 66 Vgl. Detlev Schöttker, Erdmut Wizisla (Hg.), *Arendt und Benjamin. Texte, Briefe, Dokumente*, Frankfurt/Main 2006.
- 67 Vgl. Uwe Johnson, Walter Kempowski, »Kaum beweisbare Ähnlichkeiten«. *Der Briefwechsel*, hg. von Eberhard Fahlke und Gesine Treptow, Berlin 2006.
- 68 Vgl. Dirk Hempel, *Autor, Erzähler und Collage in Walter Kempowskis Gesamtwerk*, in: Carla A. Damiano u.a. (Hg.), »Was das nun wieder soll?« Von »Im Block« bis »Letzte Grüße«. *Zu Werk und Leben Walter Kempowskis*, Göttingen 2005, 21–33.
- 69 Walter Kempowski, *Culpa. Notizen zum »Echolot«*, München 2005, 259, 281, 311, 363, 368.
- 70 Vgl. Claudia Honegger, *Michel Foucault und die serielle Geschichte*, in: *Merkur*, 36(1982)5, 500–523.
- 71 Kracauer, *Geschichte*, 177.
- 72 Vgl. Hans Robert Jaufß (Hg.), *Die nicht mehr schönen Künste. Grenzphänomene des Ästhetischen*, München 1968.
- 73 Blumenberg ging eigene Wege einer erzählenden Ideengeschichte, die er mit Überlegungen zur »Metaphorologie« verknüpfte. Vgl. Hans Blumenberg, *Paradigmen zu einer Metaphorologie* (1960), Frankfurt/Main 1998.
- 74 Vgl. Reinhart Koselleck, Wolf-Dieter Stempel (Hg.), *Geschichte – Ereignis und Erzählung*, München 1973.
- 75 White, *Metahistory*, 19 f. Vgl. ebenfalls Hayden White, *Die Bedeutung von Narrativität in der Darstellung der Wirklichkeit*, in: ders., *Die Bedeutung der Form. Erzählstrukturen in der Geschichte*, Frankfurt/Main 1990, 11–39.

- 76 Lucian Hölscher, *Neue Annalistik. Umriss einer Theorie der Geschichte*. Göttingen 2003, 81–85.
- 77 Karl Schlögel, *Narrative der Gleichzeitigkeit oder Die Grenzen der Erzählbarkeit von Geschichte*, in: *Merkur*, 65(2011)7, 583–595, hier 591.

Magnus Wieland

TRIPtychon

*Bernward Vespers »Reise« zwischen
Psychedelik und Psychologie des Schreibens*

Bernward Vespers Romanessay *Die Reise* (1977) gilt als eindrückliches Zeitdokument der Generation von 1968 und ist überdies ein formal wie inhaltlich gewagtes Prosa-Experiment. Der Text präsentiert sich als psychedelischer Versuch der Vergangenheitsbewältigung, bestehend aus zwei Erzählebenen: dem biographisch-linearen *Einfachen Bericht* und den assoziativen Erlebnissen unter Drogeneinfluss. Alternierend zum *Einfachen Bericht*, der die Kindheitsgeschichte Vespers und dessen zwiespältiges Verhältnis zu seinem Vater, dem nationalistisch gesinnten Schriftsteller Will Vesper, aufarbeitet, sind immer wieder längere Passagen eines Drogenprotokolls dazwischen montiert, die dem Text insgesamt eine komplexere, mehrschichtige Struktur verleihen. Allerdings ist der Montagecharakter von Vespers *Reise* auch auf den Umstand zurückzuführen, dass es sich bei dem Romanessay um ein Fragment handelt, das postum ediert wurde. Nachdem Vesper alle Höhen und Tiefen seiner Sucht durchgestanden hatte, nahm er sich 1971 in der Psychiatrie das Leben. Wie das von Vesper zum Druck autorisierte Buch letztlich ausgesehen hätte, wissen wir schlichtweg nicht, doch gibt es in den nachgelassenen Materialien Hinweise, die einige Vermutungen zulassen. In einem der ersten Briefe an den Verleger KD Wolff spricht Vesper von einer »Montagetechnik« als »Erzählweise«, die er derzeit aufgrund mangelnder Konzentration aber nicht durchführen könne, deshalb sei das Manuskript vorerst nur eine »Materialsammlung« mit »zu viel Reflexionen« durchmischt.¹ Zudem bemerkt Vesper: »Wir haben in Deutschland keine Tradition. D. h. jenseits von Realismus, Bekenntnisliteratur und ›fiction‹ – nichts.« (R, 607) Vesper spricht hier vermutlich auf das Fehlen experimenteller Montage- und Cut-up-Literatur an, die zu diesem Zeitpunkt in Deutschland tatsächlich gerade erst im Begriff war, sich zu formieren.² »Deshalb«, das heißt aufgrund dieses Desiderates, enthalte sein Manuskript »auch die zahlreichen Reflexionen über das Schreiben, die natürlich größtenteils rausfliegen, Baugerüste!« (Ebd.) Letztlich sind sie aber doch in die fragmentarisch publizierte Fassung, die in vielen Teilen noch Entwurfscharakter besitzt, aufgenommen worden und vermitteln dem Leser heute ein Verständnis von Vespers zwar nicht mehr durchgeführten, aber zumindest intendierten

Schreibstrategien. Auf diese »Baugerüste« konzentrieren sich die folgenden Ausführungen vorwiegend.

In den »Materialien zu Cut-Up« führt Johannes Ullmaier namentlich auch Vespers *Reise* auf, ohne diese Zuordnung im Begleitessay näher zu erläutern.³ Im strikten Sinn kann Vespers Roman auch nur bedingt der Cut-up-Literatur zugerechnet werden, zumal Vespers Schreibtechnik materiell weder auf syntaktischen Schnitt- noch auf kombinatorischen Zufallsverfahren beruht.⁴ Doch weitete sich zum einen das Begriffsspektrum des Cut-up zu Beginn der 1970er Jahre von einer besonderen Schreibtechnik auf die gesamte Lebenshaltung der Beat- und Undergroundkultur aus,⁵ zum anderen bestehen inhaltlich durchaus Affinitäten zwischen der Cut-up-Ideologie und Vespers eigenem literarischem Verständnis, nicht zuletzt was die durch Drogen induzierte Selbstinspektion anbelangt.⁶

Anhand drei der von Ullmaier genannten Funktionen des Cut-up lässt sich im Detail zeigen, wie Vesper im kritischen Dialog mit der Cut-up-Literatur zu einem eigenen Schreibverständnis gelangte, bei dem das psychedelische Moment verstärkt in ein psychologisches umschlägt. Das betrifft erstens die kommunikationskritische Funktion, welche die mentalen Präformierungen durch Sprache und Medienformate mittels experimenteller Schreibweisen auszuhebeln sucht (I); zweitens die psychedelische Funktion, welche die halluzinogenen Reisen und die Rauscherfahrung durch abschweifende Schreibweisen simulieren will (II); und schließlich die psychoanalytische Funktion mit dem Anspruch, nach dem Vorbild der surrealistischen *écriture automatique* »das eigene Unterbewusstsein« zu erforschen (III).⁷

I. Cut-up-Technik als Medienkritik

Zweifelsohne war die Beat Generation den Drogen nicht abgeneigt, ihre literarische Ambition richteten sie jedoch auf experimentelle Schreibtechniken, die »auf nicht-chemischem Wege, d.h. ohne Anwendung von Drogen«⁸ neue Durchblicke und Verbindungen provozieren sollten. Der Anspruch der Beat-Poeten in den 1950er Jahren war somit ein doppelter und mithin auch ein reziproker: Einerseits sollte der rauschhafte Zustand möglichst genau protokolliert werden, was unkonventionelle Aufzeichnungsmethoden bedingte; andererseits sollte die Auflösung konventioneller Erzählverfahren umgekehrt auch ein solches Rauscherlebnis simulieren oder gar hervorrufen – und zwar sowohl auf Seite des Rezipienten als auch des Produzenten, zumal sich angeblich psychedelische Effekte beim Praktizieren der sogenannten Cut-up-Methode von allein einstellen sollten.⁹ Diese Technik, die ihre Wurzeln in satirischen

Cross-Reading-Verfahren besitzt,¹⁰ wurde durch William S. Burroughs und seine Cut-up-Romane wie *Junkie* (1953) oder *Naked Lunch* (1959) als Darstellungsmittel für die dissoziierte und diskontinuierliche Wahrnehmung unter Rauschgifteinfluss populär gemacht. Entwickelt hat Burroughs sie gemeinsam mit dem Maler Brion Gysin: Im Kern besteht sie darin, in einer Art Zufallsmontage aus bereits bestehenden Texten neue Satzkombinationen zu erstellen. Zu diesem Zweck werden Textseiten (häufig von Zeitungen) zerschnitten und neu arrangiert (*cut-up*), oder eine Seite wird in der Mitte gefaltet, über eine andere gelegt und dann integral über den Falz hinweg gelesen (*fold-in*). Im Resultat ergeben sich so aus vorgefundenem Sprachmaterial neue, überraschende, mitunter absurde oder erstaunlich treffende, immer aber unerwartete Sinneffekte.¹¹

Für seine Romane modifizierte Burroughs die Cut-up-Methode. Ein nicht unwichtiger Unterschied besteht zunächst darin, dass es nicht mehr nur vorgefundene, sondern auch eigene Texte sind, die seziiert und neu kombiniert werden. Zudem (und das ist der zweite Unterschied) finden diese Modifikationen weniger auf syntaktischer, sondern mehrheitlich auf assoziativer Ebene statt. Konkret besteht der Romantext von *Naked Lunch* aus verschiedenen »association blocks«, die über »intersection points« miteinander konfiguriert sind. Diese *intersection points* markieren also einerseits Schnittstellen zwischen den diversen Textstücken, andererseits dienen sie, wie Burroughs anmerkt, als aleatorischer Einstieg in den Text: »Man kann sich über jeden intersection point einen Zugang zu »Naked Lunch« verschaffen.«¹² Entsprechend sieht es der Autor auch nicht vor, dass sein Buch zwingend linear, von vorne nach hinten, gelesen wird, sondern die Lektüre kann in beliebiger Reihenfolge erfolgen: »die einzelnen Teile können auf jede Art angeordnet werden, man stellt sie hin und her.«¹³

Hinter diesem dynamischen Kompositionsprinzip steckt ein medienkritisches Kalkül, das durch Buchdruck und Typographie festgelegte Rezeptionsmuster medial gezielt unterlaufen und durchbrechen will: Das Cut-up-Verfahren widersetzt sich der linearen Struktur herkömmlicher Textualität und ihrer logischen Ordnung des Diskurses.¹⁴ Cut-up-Autoren praktizieren somit, was der Medientheoretiker Marshall McLuhan in seinem bahnbrechenden Buch über die Gutenberg-Galaxis theoretisch umkreist: die Befreiung des »typographischen Menschen«¹⁵ im multimedialen Zeitalter aus seiner entlang der Linearität des gedruckten Buchs vorstrukturierten Denkweise. In *Naked Lunch* sieht McLuhan denn auch eine neue dem digitalen Zeitalter gemäße Form des Schreibens verwirklicht, das die auf Statik und Textkontinuität beruhenden Normen der Buchkultur gezielt und in visionärer Voraussicht auf die Möglichkeiten der elektronischen Schrift unterläuft: »Burroughs is unique only in

that he is attempting to reproduce in prose what we accommodate every day as a commonplace aspect of life in the electric age. If the corporate life is to be rendered on paper, the method of discontinuous nonstory must be employed.«¹⁶

Diese kritische Haltung gegenüber den Restriktionen des Druckmediums ist auch in Vespers *Reise* vernehmbar. Nicht von ungefähr beginnt der Roman-essay mit der programmatischen wie provokativen Frage »Was ist ein Buch?« (*R*, 11),¹⁷ nur um diese Frage mit einer Demontage dieses traditionsreichen Kulturguts zu beantworten. In Vespers polemischer Perspektive verliert das Buch alle »Schöngeisterei« und figuriert allein noch als merkantile »Ware«, die ausschließlich auf »kapitalistische« Gewinnmaximierung und auf »Profit« ausgerichtet sei. (*R*, 11) Seiner Auffassung nach ist das Buch also von jener kapitalistischen Logik und symbolischen Machtordnung ergriffen, die es im Akt des experimentellen Schreibens gerade aufzubrechen gilt. Zu diesem Zweck scheint es daher notwendig, sich der Linearität des typographischen Dispositivs zu entziehen, das seit der Erfindung des Buchdrucks die Denk- und Wahrnehmungsweise des Menschen strukturiert. Wie McLuhan so geht auch der französische Anthropologe Leroi-Gourhan von der Annahme einer »Verengung des Denkens« durch den linearen Graphismus des Alphabets aus, mit dem Effekt, dass »die Buchstaben aus dem Denken eine buchstäbliche eindringende Linie machen, eine Linie, die zwar von großer Reichweite, aber dünn wie ein Faden ist.«¹⁸ Einen solchen konsekutiven »Zwang der Linie« konstatiert auch Vesper ziemlich zu Beginn seines Buchs: »Und die Zeile. Sie zwingt die Gedanken in einen linearen Prozeß, l..l, eins »folgt« aufs andere also auch aus dem andern« (*R*, 16). Entsprechend reflektiert Vesper später, dass die medialen Restriktionen des Buchs einer sehr viel komplexeren Wirklichkeit prinzipiell entgegenstehen: »Aber, verflucht, im Grunde möchte ich wirklich lieber ganz was andres machen, da mit der Veränderung der Wirklichkeit fortfahren, wo ich aufgehört habe, statt diese Wirklichkeit in das Hintereinander der Buchstaben zu zwängen, wo sie getrost veröden kann, angenehm für jeden, der seine geilen Augen die Linotype entlanghuschen läßt.« (*R*, 298) Die lineare Anordnung des Sprachmaterials wird hier eindeutig als Einschränkung empfunden, die differenziertere Ausdrucksmöglichkeiten unterbindet, gerade dort, wo mittels psychedelischer Substanzen der Erfahrungsraum um neue Dimensionen erweitert werden soll: »Der inner space hängt ja schließlich auch nicht auf einer Linie« (*R*, 17). Für Vesper steht es deshalb außer Frage, dass im Medium der Schrift »ja nur das Allerwenigste protokollierbar ist. Wiederum: Schriftsteller würden sagen: die Sprache, der *Rahmen des Buches* reiche nicht zu.« (*R*, 36)

Bereits zur Blütezeit des Buchdrucks gab es deshalb stets mehr oder weniger subversive Versuche, die Grenzen des Druckmediums auszureizen und die

vorgeschriebene Linearität des Buches mit literarischen Verfahren aufzubrechen.¹⁹ Dazu bediente man sich bei einem der ältesten Stilmittel, das ursprünglich der rhetorischen Tradition entstammt: bei der Technik der Abschweifung (lat. Digression), als deren pervertierter Ausläufer noch Burroughs' Cut-up-Methode gelten darf.²⁰ Während die Digression in der antiken Rhetorik Teil einer umfassenden Textordnungstheorie war, welche die argumentative Verkettung von Haupt- und Nebenaspekten organisierte, entfesselt sich im humoristischen Roman des 17. und 18. Jahrhunderts eine zunehmend abschweifende Erzählweise, die Digressionen strategisch dazu einsetzt, eine kontinuierliche Narration zu perturbieren.²¹ Aufgrund dieser Verletzung des Linearitätsprinzips galten Abschweifungen im Druck als »unnatürlich«²², als erzwungen und erkünstelt. Vesper hingegen strebt – wie im nächsten Abschnitt gezeigt wird – eine natürliche und ungezwungene Form der Abschweifung an, die nicht mehr an rhetorische Konventionen gebunden ist, die er bis zu einem gewissen Grad noch bei den Cut-up-Texten, speziell bei Burroughs, am Werk sieht.

II. Rhetorik der Digression und écriture automatique

Wie bei den frühen Cut-up-Experimenten so lässt sich auch für Vespers *Reise* zunächst ein reziprokes Verhältnis zwischen der gewählten Sprachform und der inhaltlichen Beschreibung einer Rauscherfahrung konstatieren, wobei oft unentscheidbar bleibt, wo die Grenze zwischen authentischer und ästhetisierter Trip-Aufzeichnung verläuft, das heißt, es bleibt in einer ambivalenten Schwebelage, inwiefern die unkonventionelle Darstellungsweise direkt durch den Drogenkonsum beeinflusst oder lediglich als Stilmittel zur Erzeugung von psychedelischen Texteffekten eingesetzt ist.²³ In seiner Absichtserklärung gegenüber dem März-Verlag spricht Vesper einerseits von einer »versuchsweise genaue[n] Aufzeichnung eines 24stündigen LSD-Trips«, fügt dann aber hinzu, dass er diese »erste Niederschrift« unter Einfluss von »weiteren Trips umdiktieren« will, »bis eine »endgültige Form« erreicht« sei. (R, 603, Brief vom 23.8.1969) Ein gewisser Formwille vermischt sich hier mit dem Vorsatz, die Droge strategisch als produktionsästhetisches Hilfsmittel einzusetzen, sodass im Resultat Stil und Stimulus kaum trennscharf voneinander unterschieden werden könnten.²⁴ Das drogeninspirierte wie das drogensimulierte Schreiben gehen beide von der Prämisse aus, dass sich neue Formen der Erkenntnis nicht mit den konventionellen Vorgaben des linearen Buchmediums vereinbaren lassen. In diesem Punkt stimmt Vesper grundsätzlich mit der Cut-up-Ästhetik überein, die durch ein nichtlineares Text-Arrangement »den Roman als einen dem Rauscherleben nicht unähnlichen Wirbel unzusammenhängender Szenen und Impressionen präsentiert«²⁵.

Im Detail jedoch, die konkrete literarische Umsetzung anbelangend, richtet Vesper einen durchaus kritischen Blick auf die Cut-up-Autoren. In *Naked Lunch* äußert sich Burroughs wie folgt über sein autopoetisches Verständnis: »Es gibt nur eines, worüber ein Schriftsteller schreiben kann: *was im Augenblick des Schreibens von seinen Sinnesorganen wahrgenommen wird* ... Ich bin nichts als ein Instrument zur Wiedergabe ... Ich maße mir nicht an, dem Leser ›Stories‹, ›Handlungsabläufe‹ und ›Kontinuitäten‹ anzubieten«²⁶. An diesem Punkt setzt Vespers Kritik an, wenn er in *Die Reise* mit unterschwelliger Skepsis an diesem Protokollstil bemerkt: »Darüber kommen die Cut-up-Texte nicht hinaus. Sie registrieren ihn: diesen Wust elektrisierender, phantastischer, großartiger, schmutziger Tatsachen.« (R, 176 f.) Für Vesper reicht es offenbar nicht aus, nur die äußeren Tatsachen zu protokollieren und die Sinneseindrücke der berauschten Wahrnehmung zu registrieren. Ohne dass Vesper an dieser Stelle den Gedanken argumentativ ausführen würde, geht es ihm weniger um eine akribische Dokumentation des Rauschzustands per se, als vielmehr darum, dass ihm dieser als Mittel zum Zweck dient, in tiefere Bewusstseinsbereiche, hinter die Oberfläche der registrierten Tatsachen, vorzudringen. Vesper verbindet mit dem Trip einen Erkenntnisanspruch, der dem gemeinen Rauschverständnis gegenläufig ist: Der Zustand des ekstatischen Bewusstseins bedeutet keine Entrückung oder gar Flucht vor der Wirklichkeit im Sinne von Timothy Learys Drop-Out-Mentalität, sondern lässt ihre wahre Natur klarer hervortreten: »Die Droge reißt den Schleier von der Wirklichkeit, weckt uns auf, macht uns lebendig« (R, 64). Mit dem Drogenkonsum ist damit ein Anspruch auf eine unverschleierte und unverfälschte Erkenntnis verbunden, der dem Berauschten »sein verborgenes Mehr hinter den Erscheinungen« (R, 65) offenbare.²⁷

Neben dem Protokollstil kritisiert Vesper bei Burroughs speziell noch ein anderes Stilmoment, das ihm als Relikt obsoleter Erzählkonventionen erscheint: »Burroughs z.B. bemüht sich noch immer um einen Erzählungsablauf, Heimkehr nach St. Louis, ohne zu bemerken, daß sein Zurückholen vom ›Abschweifen‹ etwas sehr Willkürliches ist.« (R, 22) Vesper bezieht sich mit dieser Aussage auf den kurzen Prosatext *Rückkehr nach St. Louis* von Burroughs, den Rolf Dieter Brinkmann in seine legendäre ACID-Anthologie zur neuen amerikanischen Szene aufgenommen hat.²⁸ Diese erschien erstmals 1969 im März-Verlag, wo knapp zehn Jahre später auch Vespers Romanessay *Die Reise* erscheinen wird. Gut möglich, dass Vesper Burroughs' Text aus dieser Anthologie kannte. Wie ihr Titel verspricht, bildet der diegetische Rahmen der ›Erzählung‹ die Rückkehr eines mit Burroughs wohl identisch zu setzenden Ich-Erzählers in seine Heimatstadt. Der Text, so heißt es am Ende, präsentiert sich als eine Art »Logbuch meiner Rückkehr nach St. Louis«²⁹. Zu Beginn besteigt

der Erzähler die Bahn in Richtung St. Louis, doch bald schon driftet er, ange-regt durch Beobachtungen während der Fahrt, gedanklich ab und verliert sich in disparaten Einzelbetrachtungen, aus denen er sich sogar einmal in einer Klammerbemerkung zurückrufen muss: »(Ich schweife ab ich schweife ab.)«³⁰ Danach folgt ein Absatz und der Erzähler befindet sich unvermittelt wieder in der Gegenwart im »Kneipenviertel [s]einer Jugendjahre«³¹.

Es sind solche Momente, die Vesper als »Zurückholen vom ›Abschweifen‹« kritisiert, womit letztlich eine in der Erzählprosa althergebrachte Technik gemeint ist, die die Rückkehr zur Geschichte (*revertar ad fabulam*) einleitet und jenen Moment bezeichnet, wo sich der Erzähler, nachdem er von seiner Hauptmaterie abgeschweift ist, wieder zur Besinnung ruft, sich allenfalls für sein Abschweifen entschuldigt, um sodann in der Geschichte fortzufahren.³² Vesper stört sich an dieser formelhaften Wendung, weil sie einem gleichsam artifiziellen wie konventionellen Erzählverfahren Tribut zollt, das der Geschichte, dem linearen Handlungsverlauf und den Ereignissen stärker verpflichtet ist, als dem spontanen Gedankenstrom ins Ungewisse. Die Abschweifung als rhetorische Technik wirkt aus dieser Sicht als erzwungener, willkürlicher und erkünstelter, aber keineswegs als natürlicher und impulsiver Ausbruch aus dem Korsett der Konventionen, zumal die Rückkehr von der Abschweifung immer schon vorprogrammiert ist. Dieser Zwangslogik will sich Vesper dezidiert entziehen, indem er den Verlauf seiner gedanklichen Abschweifungen nicht dem Diktat der äußeren Ereignisse zu unterstellen beabsichtigt: »Die innere Wirklichkeit zertrümmert die äußere. Der Bericht gerät ins Stocken, weil die ›Ereignisse‹ nicht mehr interessieren. Zu ihnen zurückzukehren hieße, sich einem Zwang beugen, der aus der einmal angefangenen Erzählform resultiert.« (R, 47 f.) In dieser Diagnose klingt nochmals die Kritik am Protokollstil der Cut-up-Auto-ren an, die über das bloße Registrieren von Tatsachen nicht hinauskommen, was sie auch zwingt, ständig wieder zur äußeren Wirklichkeit zurückzukehren. Vesper plädiert stattdessen für eine Art automatisches Schreiben, das sich an keine äußere Handlungsfolge mehr hält, sondern von spontanen Assoziationen leiten lässt, um dadurch tiefer unter die Oberfläche der Wahrnehmung zu dringen. Zwar schweift auch diese befreite Form des Schreibens ab, jedoch nicht in strukturell-rhetorischer Hinsicht – da es keine vorgegebene Thematik, kein Handlungsgerüst (mehr) gibt – sondern in einem psychologischen Sinn, insofern das Bewusstsein die alleinige Kontrolle über das schreibende Subjekt verliert.

Vesper denkt dabei an die von den Surrealisten praktizierte *écriture automatique*, die in einem traum- oder tranceähnlichen Zustand einen freien Schreibprozess in Gang setzen soll.³³ Verbaliter erwähnt wird diese Form des

automatischen Schreibens just in dem Moment, als sich Vesper selbst bei einer Ermahnung wegen des Abschweifens ertappt: »Ich schweife immer ab! Jetzt sagst du es selbst und hast es Burroughs vorgehalten. Übrigens ist bemerkenswert, daß es viele Abhandlungen über den Surrealismus gibt, über automatisches Schreiben, in denen Rauschgift nicht einmal erwähnt wird.« (R, 43) In Form einer weiteren (durch die Wendung »übrigens« eingeleiteten) Abschweifung suggeriert Vesper eine Verbindung zwischen *écriture automatique* und Drogengebrauch, der im Endeffekt jedoch nicht zwingend belegbar ist, da die Surrealisten methodisch weniger von toxikologischen Rauschgiften als von einem »natürlichen Rauschpotential«³⁴ ausgingen, das durch die *écriture automatique* geweckt würde. Eher als unter Drogeneinfluss entwickelten die Surrealisten die Technik des automatischen Schreibens »unter dem Eindruck von Freuds Erkenntnissen über die Psyche«³⁵; und in dieser psychoanalytisch motivierten Hinsicht besitzt das automatische Schreiben wiederum doch eine mit Vespers Schreibverständnis vergleichbare Stoßrichtung.³⁶ Zumindest deutet Vesper direkt im Anschluss an seine Burroughs-Kritik eine solche Tendenz an, wenn er den Sinn des konventionellen Abschweifens generell nochmals in Frage stellt: »Abschweifen – wovon? Es gibt doch nur ein Abschweifen vom Standpunkt des Erzählers, eine Verdrängung – mehr nicht.« (R, 22)³⁷ Für Vesper hat die konventionelle Form der Abschweifung – als rhetorisches Stilmittel und als narrative Technik – offenbar jegliche Relevanz verloren; er zweifelt sogar, ob angesichts einer vollkommen losgelösten Reflexionstätigkeit im drogeninspirierten, automatischen Schreibprozess *stricto sensu* überhaupt noch von Abschweifungen gesprochen werden kann, zumal kein vorgegebenes Narrativ mehr erkennbar ist, das als Basis rhetorischer Exkurse dienen könnte. Stattdessen verankert Vesper die Abschweifung als subjektive und zugleich auch äußerst prekäre Kategorie in der narrativen bzw. schreibenden Instanz selbst, insofern sie mit dem Mechanismus der Verdrängung gleichgesetzt wird. Abschweifungen machen sich allein dort noch bemerkbar, wo der Erzähler sich selber ausweicht, sich dem automatischen Strom der Gedanken und Assoziationen nicht bedingungslos hingibt. Da erscheinen Abweichungen als Indikatoren der Abwehr, als Symptome des Verdrängten. Kurz: Vesper sieht die rhetorische Kategorie der Abschweifung durch die psychologische Kategorie der Verdrängung ersetzt.

III. Verdrängung und freie Assoziation

In seiner Studie zur Digression bzw. zu literarischen Formen des Abschweifens behandelt der französische Psychoanalytiker Pierre Bayard auch Affinitäten

zwischen dem analytischen Verfahren und dem Phänomen der Digression. Das Moment des Abschweifens spielt in der Psychoanalyse bei der sogenannten »freien Assoziation« (*libre association*) eine wichtige Rolle, wo der Analysand sagen soll, was ihm gerade durch den Kopf geht, irgendetwas, egal was (*n'importe quoi*). Indem er sich auf diese Weise vom anfänglichen Thema entfernt, nähert er sich unbemerkt immer mehr sich selbst. Auf Französisch gewinnt diese Bewegung noch an zusätzlicher Signifikanz, weil die Begriffe für ein behandeltes Thema (frz. *sujet*) und das psychische Subjekt (frz. *sujet*) homophon sind. Egal also welches noch so abgelegene *Sujet* jemand wählt, es unterhält immer schon eine unterschwellige Beziehung zum eigenen Ich: »On voit les liens privilégiés qui unissent digression et psychanalyse, celle-ci inventant un espace où le plus extérieur est, pour en être le centre caché, l'intérieur même.«³⁸ Unter diesen Umständen erweist sich die vermeintlich freie Assoziation, wie schon Sigmund Freud bemerkte, eigentlich als unfrei, da sie durch unbewusste Inhalte gesteuert wird: »Allein man muß bedenken, daß die freie Assoziation nicht wirklich frei ist.«³⁹ Gerade deshalb aber ist diese Methode für den Psychoanalytiker besonders verheißungsvoll: »Anstatt den Patienten anzutreiben, etwas zu einem bestimmten Thema zu sagen, forderte man ihn jetzt auf, sich der freien »Assoziation« zu überlassen, d.h. zu sagen, was immer ihm in den Sinn kam, wenn er sich jeder bewußten Zielvorstellungen enthielt. Nur mußte er sich dazu verpflichten, auch wirklich alles mitzuteilen, was ihm seine Selbstwahrnehmung ergab, und den kritischen Einwendungen nicht nachzugeben, die einzelne Einfälle mit den Motivierungen beseitigen wollten, sie seien nicht wichtig genug, gehörten nicht dazu oder seien überhaupt ganz unsinnig.«⁴⁰

Auf ähnliche Weise schildert Vesper auch seinen »Schreibprozeß«: zuerst »das Stottern der Sätze, dann der immer raschere Fluß der Assoziationen«, dann »das Ausgleiten auf den Szenen, der Türen, das Abfahren der Gedanken«, bis ihn schließlich »der sich nach allen Seiten expandierende Ballon des Erinnerungsstromes« zum »Abbrechen des Niederschreibens« zwingt. (R, 263) Vesper erwähnt in seinem Romanessay explizit »die Psychoanalyse und die Bedeutung, die wir ihr zugeschrieben hatten auf unserm Ausbruch aus der bürgerlichen Welt«, konzidiert im selben Atemzug jedoch auch, »daß die Psychoanalyse nur in die obere Schicht unseres Wesens eindringt, daß ihre Erklärungen nur bis an die Schwelle des Ego reichen«. (R, 225) Wie aber schon die Cut-up-Methode so scheint Vesper letztlich auch der psychoanalytische Ansatz zu wenig konsequent.⁴¹ Tatsächlich praktiziert Vesper mit seiner angewandten und drogeninduzierten *écriture automatique* eine weitaus radikalere Variante der freien Assoziation, die dem methodischen Vorverständnis der Psychoanalyse zwar entspricht, aber eben nicht nur bis an die Schwelle, sondern bis zum unbewussten

Kern des Ego gelangen soll. Damit kommt der Assoziation, dem Abschweifen eine entscheidende Doppelfunktion zu: Einerseits ist sie, wie auch Vesper betont, Symptom einer Verdrängungsleistung, andererseits führt sie auch auf die verdrängten Inhalte hin. Sie ist narratives Mittel einer schreibenden Analyse gegen die »Verdrängungskultur von Schule und Elternhaus«⁴². So mag zwar die Flucht in die Drogen *prima vista* aus dem Wunsch nach Eskapismus motiviert sein, letztlich gibt es im Trip aber gerade kein Entrinnen, sondern eine härtere Konfrontation mit der eigenen Realität als es bei »Normalbewusstsein« möglich wäre.

Genau auf diese Einschätzung des Drogentrips steuert Vesper in seinem kritischen Schlussplädoyer auch hin, wo er eine Wissenschaft fordert, um »die typische Trip-Ideologie zu entmystifizieren, zu zeigen, daß die Erlebnisse, die unter dem Einfluß der Droge als transzendental erfahren werden, ihre Ursache im phylo-, ontogenetischen und gesellschaftlichen Prozeß haben, daß die Halluzinationen Wiederkehr des Verdrängten, daß die Höllen, die der Drogenesser durchläuft, seine Angst sind, daß seine Angst seine Erfahrung ist.« (R, 515) Keine euphemistische Rede also von »künstlichen Paradiesen« wie noch bei Charles Baudelaire, die Droge fungiert vielmehr als Cicerone auf der Fahrt ins Inferno. Der Trip führt nicht in überirdische Dimensionen, sondern im Gegenteil tief ins eigene Innere hinein und befördert dort verdrängte Inhalte zu Tage, und zwar schonungslos: »Es ist alles wahr, was ich schreibe, ein Geständnis« (R, 192), postuliert Vesper. Mit diesem Anspruch bewegt sich Vesper in bester literaturhistorischer Tradition. Bereits Thomas de Quincey, der Stammvater moderner Drogenliteratur,⁴³ verquickte in den *Bekenntnissen eines englischen Opiumessers* (1821) die Beschreibung seiner Rauscherfahrung mit der Erkundung der eigenen Kindheit und nicht zuletzt auch mit einer abschweifenden Schreibweise.⁴⁴ Programmatisch bringt de Quincey dieses Verfahren in der Fortsetzung der *Bekenntnisse* (1845 unter dem Titel *Suspiria de profundis* erschienen) zum Ausdruck, wo er darauf hinweist, dass weniger »das nackte physiologische Thema« der Drogenerfahrung im Vordergrund stehe, als »die schweifenden musikalischen Variationen«, die durch den Rausch ausgelöst werden: »was an Gedanken, Gefühlen und Assoziationen mit dem Thema zusammenhängt« (*those parasitical thoughts, feelings, digressions*).⁴⁵ Dabei können Details und Ereignisse (wieder) zum Vorschein gelangen, die längst vergessen sind, die sich aber unwiderruflich im Unbewussten abgelagert haben wie in einem »Tiefenerinnerungs-Palimpsest«⁴⁶. Dieser Metapher zufolge lässt sich das menschliche Gedächtnis mit einem Palimpsest vergleichen, das sich aus zahlreichen im Unbewussten sedimentierten Erinnerungsschichten zusammensetzt, die im Wachzustand nicht zugänglich, sondern vom Bewusst-

sein überschrieben werden: »Ja, lieber Leser, die Engramme der Freude und des Schmerzes, die sich eines nach dem andern in den Palimpsest deines Hirns eingraben, sind unendlich an der Zahl. [...] Und in der Todesstunde, im Fieberdelirium und in den Heimsuchungen des Opiums kommen sie alle in ungebrochener Stärke wieder zum Vorschein. Sie waren nicht tot, sie schliefen nur.«⁴⁷

Auch ohne explizite Bezugnahme auf de Quinceys Intertext scheint bei Vesper doch eine vergleichbare Vorstellung der psychologischen Tiefenstruktur vorzuliegen, wenn er etwa bemerkt: »Das Schreiben deckt immer weitere Schichten auf.« (R, 48) Vesper spricht hier ebenfalls von Schichten, wählt aber eine leicht andere Metaphorik als de Quincey. Anstatt am Beispiel eines Palimpsests illustriert er denselben Sachverhalt am Bild einer Schutthalde, womit aber letztlich eine analoge Konstellation verschütteter Erinnerungsschichten evoziert wird: »SCHREIBEN« sei »Nicht nur Zwang, Dinge, die an der Oberfläche liegen, genau wiederzugeben« (R, 154), denn darin beläuft sich nach Vespers Kritik die Cut-up-Literatur, sondern »Ihler: herumstochern auf einer Schutthalde«, bis man bemerkt, »daß es gar keine Schutthalde ist, auf der wir uns bewegen, sondern der Raum unserer Vorstellungen, die Strömungen unserer Großhirnrinde, während wir vor der Schreibmaschine sitzen und Taste für Taste niederdrücken.« (R, 155)

Betrachtet man unter dieser Perspektive nochmals die kompositorische Anlage der *Reise* mit ihrer Verschränkung von *Einfachem Bericht* und Drogenprotokoll, dann lässt sich ihr Verhältnis präziser bestimmen, das nicht in einer traditionell-narrativen und von Vesper entsprechend kritisierten Struktur von Erzählung und Abschweifung aufgeht. Würde der *Einfache Bericht* nur die lineare biographische Basis legen, von der aus das erzählende Ich auf seine Drogentrips abschweifen kann, dann wäre der Rauschzustand tatsächlich nichts anderes als eine Form der Verdrängung im Sinne von lebensweltlichem Eskapismus. In der von Vesper implizierten psychologischen Struktur der *Reise* hingegen kehrt sich dieses Verhältnis vielmehr um: Das psychedelische Schreiben im Rausch markiert den Ausgangspunkt einer Reise ins eigene Unbewusste und ermöglicht durch eine Lockerung der psychischen Verdrängungsleistung überhaupt die Konfrontation mit der biographischen Vergangenheit. Zu Beginn heißt es denn auch über den »*Einfachen Bericht*«, dass er »zum ersten Mal deutlich sagt: das bist Du. Du bist nichts andres, alles übrige war Wunsch, Traum, Verdrängung, // Projektion, // Illusion« (R, 71). Der *Einfache Bericht* konstituiert sich somit – gemäß der psychologisch-psychedelischen Erzähllogik – aus jenen verdrängten biographischen Versatzstücken, die der Trip aus den

Tiefen des Unbewussten überhaupt erst zu Tage befördert und vergegenwärtigt, was sich narrativ auch darin spiegelt, dass im Verlauf der *Reise der Einfache Bericht* immer mehr Raum einnimmt, um schließlich in einer »überhandnehmenden Vergangenheitsobsession«⁴⁸ zu münden. Der *Einfache Bericht* heißt also nicht (allein) deshalb so, weil er – im Unterschied zu den halluzinogenen Passagen – in einer einfachen linearen Prosa verfasst ist, sondern insbesondere auch deshalb, weil er entschlackt von den mentalen Schuttschichten an die nackte Erinnerung rührt.⁴⁹ Will man die anfängliche Idee Vespers, sein Buch »TRIP« (R, 603; Brief vom 23.08.1969) anstatt *Reise* zu nennen, »was ja Trip zu deutsch ist« (R, 606; Brief vom 11.09.1969), abschließend in ein Wortspiel ummünzen, so ließe sich sagen, dass mit *Die Reise* eine Art TRI-Ptychon vorliegt – ein Zustandsbericht aus drei Bewusstseinslagen, bestehend aus der Gegenwart des schreibenden Ich, flankiert von einer erweiterten Wahrnehmung in der Rauscherfahrung auf der einen sowie von Gedächtnisinhalten aus den verschütteten Tiefen des Unbewussten auf der anderen Seite. Alle drei Lagen bleiben dabei simultan aufeinander bezogen und es ist dem Leser überlassen, welchen Flügel des Triptychons er – analog zur *fold-in*-Methode beim Cut-up – übereinander legen will. In der Idee zumindest ist durch diese Dreilagigkeit des Textes die Vision einer Verräumlichung des Schreibens und der Schrift antizipiert.

Anmerkungen

- 1 Bernward Vesper, *Die Reise. Romanessay*, Ausgabe letzter Hand, nach dem unvollendeten Manuskript herausgegeben, neu durchgesehen und mit einer Editions-Chronologie versehen von Jörg Schröder, Erfstadt 2005, hier 606; Brief vom 11.9.1969; nachfolgend zitiert unter parenthetischer Angabe der Sigle R und Seitenzahl im Haupttext.
- 2 Siehe Sigrid Fahrner, *Cut-up. Eine literarische Medienguerilla*, Würzburg 2009. Von Jürgen Ploog erscheint 1969 mit *Cola-Hinterland* einer der ersten deutschsprachigen Cut-up-Publikationen, zwei Jahre später gefolgt von Jörg Fausers *Aqualunge*, der inspiriert von Burroughs versucht, »Drogenabhängigkeit mit der Cut-up-Technik literarisch zu gestalten« (Fahrner, *Cut-up*, 71). Lanciert wurde die deutschsprachige Rezeption maßgeblich durch die von Carl Weissner 1969 herausgegebene Anthologie *Cut Up. Der seziierte Bildschirm der Worte*, die neben Übersetzungen amerikanischer Cut-up-Autoren auch deutschsprachige Beiträge, namentlich von Jürgen Ploog und Carl Weissner, enthielt. Auf der hintersten Seite kündigt eine Verlagsanzeige die »internationale Gruppe der cut-up Autoren im MELZER Programm 1969/70« an, darunter auch Jürgen Ploogs *Cola-Hinterland*.
- 3 Johannes Ullmaier, *Cut-Up. Über ein Gegenrinnsal unterhalb des Popstroms*, in: Heinz Ludwig Arnold, Jörgen Schäfer (Hg.), *Pop-Literatur*, München 2003, 133–148, hier 146 und 148.
- 4 Stephan Resch, *Provoziertes Schreiben. Drogen in der deutschsprachigen Literatur*

- seit 1945, Frankfurt/Main 2007. Im Unterschied zu deutschen Autoren wie Jörg Fauser oder Jürgen Ploog, die sich explizit in das Cut-Up-Umfeld stellten, habe sich Vesper »stilistisch an keinem erkennbaren Vorbild orientiert« (ebd., 219).
- 5 Thomas Daum, *Die 2. Kultur. Alternativliteratur*, Mainz 1981, 147.
 - 6 Vesper hat Burroughs gelesen und war auch mit der deutschen Cut-up-Szene bekannt: »Las die Cut-up-Texte von Jürgen Ploog, die mir Abraham Melzer in Fahnenabzügen mitgab.« (R, 23 f.) Abraham Melzer war ab 1970 der Programmleiter des von seinem Vater, Josef Melzer, 1958 gegründeten Melzer Verlags in Köln. Dort erschienen u.a. Übersetzungen und Anthologien der amerikanischen Cut-up-Szene.
 - 7 Ullmaier, *Cut-Up*, 139.
 - 8 Carl Weissner, *Das Anti-Environment der cut-up Autoren*, in: ders., *Cut Up. Der seziierte Bildschirm der Worte*, Darmstadt 1969, 7–16, hier 13.
 - 9 Andreas Kramer, *Schnittstellen. Beobachtungen zu deutschsprachigen Cut-Up-Texten um 1970*, in: Dirk Linck, Gert Mattenklott (Hg.), *Abfälle. Stoff- und Materialpräsentation in der deutschen Pop-Literatur der 60er Jahre*, Hannover 2006, 57–74, hier 67.
 - 10 Dazu Carl Riha, *Cross-Reading und Cross-Talking. Zitat-Collagen als poetische und satirische Technik*, Stuttgart 1971. Schon Georg Christoph Lichtenberg berichtet um 1780 über die »englischen Cross-readings« und erklärt sie wie folgt: »Man muß sich vorstellen, das Lesen geschehe in einem öffentlichen Blatte, worin sowohl politische, als gelehrte Neuigkeiten, Avertissements von allerlei Art, usw. anzutreffen sind; der Druck jeder Seite sei in zwei oder mehrere Kolonnen geteilt, und man lese die Seiten *quer durch*, aus einer Kolonne in die andere.« (Georg Christoph Lichtenberg, *Schriften und Briefe*, hg. von Wolfgang Promies, München 1971, Bd. 2, 161) Aus einer solchen überkreuzten Lektüre entstehen dann skurrile Satzkombinationen, die manchmal aber einen unerwarteten, pikanten Nebensinn beinhalten können.
 - 11 Beispiele bietet Burroughs u.a. in dem weiter unten thematisierten Text *Rückkehr nach St. Louis* aus der ACID-Anthologie von Brinkmann und Rygulla (vgl. William Burroughs, *Rückkehr nach St. Louis*, in: Rolf Dieter Brinkmann, Ralf-Rainer Rygulla (Hg.), *ACID. Neue amerikanische Szene*, Frankfurt/Main 1981, 55–62: »Schlagendstes Ergebnis der Amsterdamer Konferenz ein betrunkenen Polizist«, »Obama Kid schickt Gefängnis jährliche Botschaft und zehn Dollar«, »Was für eine Sorte von Aalen hat Rückzug 23 angeordnet?« (Ebd., 57) Die Beispiele beruhen auf umarrangierten Schlagzeilen der *New York Times* vom 17. Dezember 1899 und stammen aus einer für das *My Magazine* verfassten Kolumne mit dem Titel *Afternoon Ticker Tape*.
 - 12 Zitiert nach Weissner, *Anti-Environment*, 11. In der deutschen Übersetzung von *Naked Lunch* lautet die Stelle: »Naked Lunch kann man an jedem Absatz zu lesen anfangen« (William S. Burroughs, *Naked Lunch*, Wiesbaden 1988, 200).
 - 13 Burroughs, *Naked Lunch*, 205.
 - 14 Vgl. Kramer, *Schnittstellen*, 61.
 - 15 Marshall McLuhan, *Die Gutenberg-Galaxis. Das Ende des Buchzeitalters*, Düsseldorf-Wien 1968, spricht von einer »durch die Typographie bewirkte[n] Erfahrungsbeschränkung«, welche zur »Gewohnheit« führe, lediglich »lineare Reihen zu bilden« (ebd., 173). Zu den – im Diskursfeld der 1960er Jahre u.a. durch McLuhan ausgelöst – »Verunsicherungen, welche ein lineares Denken nachhaltig irritieren mußten«, siehe Roman Lukscheiter, *Der revolutionäre Rausch. Bernward Vespers Roman »Die Reise« und das psychedelische Bewußtsein von 1968*, in: Helmuth Kie-

- sel (Hg.), *Rausch*, Berlin-Heidelberg u.a. 1999, 273-292, hier 279, der die »Verabschiedung der Linie« als »Antwort auf ein gesteigertes Komplexitätsbewußtsein« versteht und als »Versuch, die als komplex erfahrene Gegenwart ästhetisch zu bewältigen« (ebd.).
- 16 Marshall McLuhan, *Notes on Burroughs*, in: *The Nation* (28.12.1964), 517-519, hier 517.
- 17 Diese Frage steht, wie die Editions-Chronologie deutlich macht, erst in der Ausgabe letzter Hand an dieser prominenten Stelle als eine Art »Motto«. Der Text wurde in der Nachlass-Mappe *Frutos selectos Jose Peris, Gerona* aufgefunden, die der Autor vor den eigentlichen Hauptteil des Manuskripts legte (R, 709). Es ist also anzunehmen, dass die Anordnung vom Autor so vorgesehen war.
- 18 André Leroi-Gourhan, *Hand und Wort. Die Evolution von Technik, Sprache und Kunst*, Frankfurt/Main 1980, 249 und 263. Die Schrift fällt damit hinter ihre medialen Möglichkeiten zurück, die als räumliche Ausprägung keineswegs »phonetisiert und linear im Raum« (ebd., 262) realisiert werden müsste, sondern mehrdimensional verlaufen könnte, wie das im frühen »mythographischen« Stadium noch der Fall war, wo Schriftbilder (Piktographien) ganze Flächen einnehmen (ebd., 244). Auch Vespers *Reise* ist mit auffallend krakelhaften Zeichnungen bestückt, die den Charakter von Piktographien besitzen: einer Verschmelzung von Schrift und Bild »abseits der Phonetisierung und insbesondere des graphischen Linearismus« (ebd., 244). Dazu auch Luckscheiter, *Der revolutionäre Rausch*, 284-287.
- 19 Jay D. Bolter, *Das Internet in der Geschichte der Technologien des Schreibens*, in: Stefan Münker, Alexander Roesler (Hg.), *Mythos Internet*, Frankfurt/Main 1997, 37-55, hier 45.
- 20 Als Beispiel für »highly digressive texts« wertet Samuel Frederick, *Narratives Unsettled. Digression in Robert Walser, Thomas Bernhard, and Adalbert Stifter*, Evanston 2012, auch »William Burroughs's cut-up experiments« (ebd., 14).
- 21 Andreas Härter, *Digressionen. Studien zum Verhältnis von Ordnung und Abweichung in Rhetorik und Poetik. Quintilian - Opitz - Gottsched - Friedrich Schlegel*, München 2000, 10 u. 18.
- 22 Bolter, *Das Internet*, 46.
- 23 Luckscheiter, *Der revolutionäre Rausch*, bemerkt dazu: »Es ist kaum definitiv zu sagen, inwiefern sich der Drogenkonsum auf die Sprache der »Reise« ausgewirkt hat.« Festzuhalten bleibe jedoch, dass »einige Tendenzen seines Schreibens durch den Rausch verstärkt werden« und dass sich die »Spezifik des drogengestützten Schreibens [...] weniger im Vokabular als in der Art und Weise der Komposition« niederschläge. (Ebd., 283).
- 24 Resch, *Provoziertes Schreiben*, 215.
- 25 Alexander Kupfer, *Die künstlichen Paradiese. Rausch und Realität seit der Romantik. Ein Handbuch*, Stuttgart-Weimar 1996, 75.
- 26 Burroughs, *Naked Lunch*, 197.
- 27 Vgl. Resch, *Provoziertes Schreiben*: Vesper unterliege der »Vorstellung, der Gesellschaft (und sich selbst) die von der Ideologie geformten Masken herunter zu reißen, um zu einem neuen Verständnis der Realität zu gelangen.« (Ebd., 215) Dass Vesper LSD zur »Wahrheitsdroge« (R, 275) stilisiert, hebt auch Luckscheiter, *Der revolutionäre Rausch*, hervor.
- 28 Burroughs, *Rückkehr nach St. Louis*. Burroughs erwähnt in diesem Text übrigens auch kurz seine Cut-up-Methode und in diesem Zusammenhang außerdem seine Angewohnheit, die von ihm erfundenen bzw. zugeschnittenen Nachrichten ex

- post durch echte Nachrichten zu verifizieren: »Und ging runter in die Halle, um mir die Lokalzeitungen zu holen, welche ich auf Notizen oder Abbildungen hin durchsehe, die irgendeine meiner früheren gegenwärtigen oder künftigen Aufzeichnungen kreuzen erweitern oder illustrieren. Relevantes Material schneide ich aus und klebe es in ein Album ein.« (Ebd., 57) Exakt auf diese Stelle nimmt Vesper in der *Reise* explizit Bezug, allerdings ebenfalls in kritischer bis ablehnender Haltung: »Relevantes Material klebe ich in ein Album«, sagte Burroughs. Aber ich habe nie ein derartiges Album besessen. Ein paar Aktendeckel in der Fritschestraße, in die ab und zu ein paar Ausschnitte aus der »Frankfurter Rundschau« flogen, alles viel zu unsystematisch. Ich könnt natürlich an einem Tag ein ganzes Album vollkleben. Aber was soll das? Und was heißt schon wieder »relevantes« Material?« (R, 191).
- 29 Burroughs, *Rückkehr*, 62.
- 30 Ebd., 56.
- 31 Ebd.
- 32 Michael von Poser, *Der abschweifende Erzähler. Rhetorische Tradition und deutscher Roman im achtzehnten Jahrhundert*, Bad Homburg 1969, 16.
- 33 Bezüge zu den »Schreibtechniken der Surrealisten« und zum »Programm »automatisches Schreiben« erkennt auch J. Christoph Martin, *Schreiben. Harakiri. Über Bernward Vespers Romanessay »Die Reise«*, Horben 1982, 36.
- 34 Kupfer, *Die künstlichen Paradiese*, 60.
- 35 Ebd., 60.
- 36 Wenn im Folgenden versucht wird, eine psychologische Tendenz bei Vesper nachzuzeichnen, so wird damit nicht zugleich impliziert, dass der analytische Selbstanspruch in der *Reise* auch eingelöst wird. Gemäss Sven Glawion, *Aufbruch in die Vergangenheit. Bernward Vespers »Die Reise« (1977/79)*, in: Inge Stephan, Alexandra Tacke (Hg.), *Nachbilder der RAF*, Köln 2008, 24–38, scheitert Vesper an seinem selbst gewählten Anspruch: »Wenn diese Heimkehr unerreichbar bleibt oder sich als undiskutabel erweist, bleibt nur noch der Abbruch.« (Ebd., 36).
- 37 Im Vorfeld beschäftigt Vesper in kompositorischer Hinsicht der *Reise* nicht von ungefähr der Standpunkt des Erzählers: »Fraglich ist mir nur noch, ob der Standpunkt des Erzählers in bezug auf bestimmte zeitliche Passagen (München usw.) ganz richtig gewählt ist« (R, 606; Brief vom 11.9.1969).
- 38 Pierre Bayard, *Le Hors-Sujet. Proust et la Digression*, Paris 1996, 15; »Die besonderen Verbindungen, welche die Digression mit der Psychoanalyse vereinen, sind darin zu erblicken, dass sie einen Raum eröffnen, wo das Entlegenste, als verborgenes Zentrum sich erweisend, gleichsam das Innerste ist: Übersetzung von mir.
- 39 Sigmund Freud, »Selbstdarstellung«, in: ders., *Gesammelte Werke. Chronologisch geordnet*, hg. von Anna Freud u.a., Frankfurt/Main 1999, Bd. 14, 31–96, hier 66.
- 40 Ebd., 65. Sigmund Freud hat sich mehrfach über das Verfahren der freien Assoziation geäußert, ich beschränke mich hier aber auf diese allgemein verständliche Passage aus Freuds »Selbstdarstellung«. In seinem *Abriß der Psychoanalyse* sieht sich Freud rückblickend nochmals genötigt, die freie Assoziation »als Hilfsmittel zur Erforschung des vergessenen Unbewußten« (ebd., 410) zu rechtfertigen und darzulegen, dass sie dasselbe leistet »wie früher die Versetzung in Hypnose« (ebd., 411). Außerdem akzentuiert Freud nochmals, »daß sich die sogenannte freie Assoziation in Wirklichkeit als unfrei erweisen werde« (ebd., 410), das heißt, das die scheinbar spontanen Assoziationen und Einfälle vom verdrängten bzw. »unbewußten Material« (ebd., 411) determiniert werden. Vgl. Freud, *Kurzer Abriß der Psychoanalyse*, in: ders., *Werke*, Bd. 13, 403–427.

- 41 Vgl. hierzu Martin, *Schreiben. Harakiri*: »Vespers Interesse an der Psychoanalyse richtet sich fast ausschließlich auf Wilhelm Reich, von Freud weiß er weder viel noch will er viel davon wissen.« (Ebd., 45) Diese Aussage deckt sich allerdings nicht mit den Auszügen aus Vespers »philosophischen tagebüchern« im Anhang von Martins Studie, wo Freud auffallend häufig erwähnt wird (ebd., 77, 97, 80, 81, 83, 95, 97) und wo sogar »alle theoretischen und allgemeinen Schriften« von »freud« unter »unbedingt zu lesende Texte (Hauptwerke)« aufgelistet sind (ebd., 93).
- 42 Julian Reidy, *Vergessen, was die Eltern sind. Relektüre und literaturgeschichtliche Neusituierung der angeblichen Väterliteratur*, Göttingen 2012, 106.
- 43 Vgl. Kupfer, *Die künstlichen Paradiese*, 28–30.
- 44 De Quinceys »wenig lineares, sondern meist assoziatives und abschweifendes Denken« betont auch Resch, *Provoziertes Schreiben*, 58.
- 45 Thomas de Quincey, *Bekenntnisse eines englischen Opiumessers und andere Schriften*, übers. v. Walter Schmiele, Stuttgart 1962, 159 f. Quincey betont abschließend nochmals das »Interesse, das dem Grundthema aller dieser Abschweifungen innewohnt« (160; *interest attached to the subjects of these digressions*; Originalzitate hier und oben aus Thomas de Quincey, *Confessions of an English Opium-Eater and Other Writings*, hg. von Grevel Lindop, Oxford 1998, 94).
- 46 Thomas de Quincey, *Der Palimpsest*, in: *Bekenntnisse*, 224–234, hier 231.
- 47 Ebd., 233.
- 48 Resch, *Provoziertes Schreiben*, 220.
- 49 Es scheint mit dieser Bezeichnung m.E. deshalb kein »Gattungssignal« vorzuliegen, dass wieder »traditioneller(e) Formen des Erzählens« ankündigen oder favorisieren soll wie es Ulrich Breuer vermutet. Breuer, *Sich erzählen. Sich (Bernward Vespers ›Die Reise‹) verstehen*, in: Christoph Parry (Hg.), *Text und Welt*, Vaasa–Germersheim 2002, 116–124, hier 121.

Xaver von Cranach

~~das gleiche~~ dasselbe bestimmt nicht ...

Thomas Bernhards »Stimmenimitator« trifft Gilles Deleuze

Vom Rand gedacht - Eine Verortung des Stimmenimitators

Es mag erstaunen, gerade den *Stimmenimitator* heranzuziehen, um Thomas Bernhard vor dem Hintergrund der Philosophie von Gilles Deleuze zu lesen, scheint dieses Werk doch zunächst herauszufallen aus dem Bernhard-Kosmos. 104 in sich geschlossene Kürzestgeschichten, die eine Druckseite selten überschreiten, geschrieben vom Meister der endlosen *Suadas* – als der Text 1978 erschien, war die Irritation groß. Obwohl man, wie Siegfried Unseld bei der Lektüre des Manuskripts urteilte, »gewissermaßen auf jeder Seite oder mit jedem Stück einen Bernhard-Roman«¹ liest, konnte Franz Eybl in einem Sammelband mit dem Titel *Kontinent Bernhard* noch 1995, also knapp 20 Jahre nach Erscheinen der Erzählungen, schreiben, dass es »über kaum ein Werk Bernhards so wenig zu lesen [gibt], ja dass *Der Stimmenimitator* im Vergleich mit dem restlichen Œuvre gar als »peripheres Nebenwerk« gelte.² Genau dieses periphere Dasein aber, der Blickwinkel aus der Nische, macht den Text für eine deleuzianische Lektüre interessant. Mit *Kafka - Für eine kleine Literatur* schrieb Deleuze zusammen mit Félix Guattari 1975 einen Text, der sich dezidiert dem Kleinen widmet, dem, was man *kleine Formen* nennen könnte, also kurze, nicht etablierte, nicht oder noch nicht standardisierte Formen.³ Es ist bezeichnend, dass in den letzten Jahren zwei Forschungsbeiträge zum *Stimmenimitator* in Sammelbänden veröffentlicht wurden, die sich dem Thema der »kleinen Formen«⁴ bzw. der »Kleinen Prosa«⁵ widmen. Dabei ist anzumerken, dass bei letzterem schon in der Schreibweise des zu untersuchenden Gegenstandes ein Problem zutage tritt: Wie soll man sich als Wissenschaftler zu etwas verhalten, das gerade nicht kategorisiert werden will, das sich, wie die Herausgeber in der Einleitung festhalten, »intentional der Schematisierung entzieht und dem Netz hergebrachter Begriffe zu entschlüpfen sucht«⁶? Wenn dann trotzdem im Fließtext die »Kleine Prosa« mit Kapitalien versehen wird, aus dem Adjektiv also eine Gattungsbezeichnung gemacht wird, tut man gerade das, was man vermeiden wollte: Man schreibt die kleine Literatur wieder groß. Gerade das Unzugehörigsein macht aber die subversive Kraft der kleinen Lite-

ratur aus, ihre »ästhetische Randständigkeit«⁷, die sie dank der ausgelagerten Stellung paradoxerweise in eine privilegierte Situation versetzt: »[...] eben diese Position der Marginalität disponiert sie zur Kritik.«⁸

In der Mitte - Politische Entortung im Stimmenimitator

Die Kritik, die von einer solchen kleinen Literatur ausgehen kann, und die entscheidend für Deleuze' Konzept der kleinen Literatur ist, ist allerdings keine von außen an das Problem herangetragene, keine explizite Gesellschaftskritik. Sie ist, wie Deleuze im Kafka-Buch ausführt, eine inhärente Beschleunigung der bestehenden Verhältnisse. Das Politische ist eines der Hauptmerkmale der kleinen Literaturen: Während sich in großen Literaturen »die *einzelne Angelegenheit* (das individuelle Geschehen in der Familie, Ehe usw.) tendenziell mit anderen, ebenso einzelnen Angelegenheiten [verknüpft], während das gesellschaftliche Milieu bloß als Umrahmung oder Hintergrund dient« (K, 25), ist in kleinen Literaturen alles politisch: »Ihr enger Raum bewirkt, daß sich jede individuelle Angelegenheit unmittelbar mit der Politik verknüpft. Das individuelle Ereignis wird um so notwendiger und unverzichtbarer, um so mehr unterm Mikroskop vergrößert, je mehr sich in ihm eine ganz andere Geschichte abspielt.« (K, 25) Wenn von Kafkas Texten manchmal gesagt wird, sie seien unpolitisch, behauptet Deleuze gerade das Gegenteil: »Kafka wollte *in* den gesellschaftlichen Vorstellungen Aussageverkettungen und maschinelle Aggregate freilegen *und diese dann demontieren*«, da dieses Verfahren »die gesellschaftlichen Vorstellungen viel nachhaltiger auseinandersprengt, als eine »Kritik: es je könnte, wo eine Deterritorialisierung der Welt betrieben wird, die aus sich selber politisch ist.« (K, 65) Die politische Kraft der kleinen Literatur liegt nicht in politischen Aussagen, sondern in der Entortung: in der Verunsicherung der bestehenden Verhältnisse, denen sie gewissermaßen den Boden unter den Füßen wegzieht.

Diesen Boden haben nun auch die Autoren selbst schon verloren, denn für Deleuze wird kleine Literatur von denen geschrieben, die zu sich und vor allem zu ihrer Sprache ein solches deterritorialisiertes Verhältnis haben. Kafka, ein tschechischer Jude, der auf Deutsch schreibt. In dieser Situation war es für Autoren wie Kafka einerseits unmöglich, »anders als auf deutsch zu schreiben [...] weil sie zu ihrer ursprünglichen tschechischen Territorialität eine unüberwindliche Distanz empfanden« (K, 24) – gleichzeitig war es unmöglich »deutsch zu schreiben [...] weil die deutsche Bevölkerung in Prag selbst deterritorialisiert war: eine herrschende Minderheit mit einer elitären, von den Massen getrennten, künstlich gepflegten, einer »papierenen« Sprache« (K, 24).

In dieser Aporie findet die für Deleuze zentrale Transformation der Sprache statt, nämlich der kleine Gebrauch der großen Sprache: »Mithin war das sogenannte ›Pragerdeutsch‹ eine deterritorialisierte Sprache, die sich seltsamen ›kleinen‹ Gebrauchsweisen regelrecht anbot.« (K, 24) Man muss jedoch keiner tatsächlichen Minderheit angehören, kein tschechischer Jude in Prag sein, um kleine Literatur zu schreiben – die Abweichungen von der Norm, die unüblichen Gebrauchsweisen majoritärer Standardformen erlauben es prinzipiell jedem Autor, in der eigenen Sprache fremd zu werden: »Das heißt, dass sich ein großer Schriftsteller stets wie ein Fremder in der Sprache befindet, in der er sich ausdrückt, selbst wenn es seine Muttersprache ist.«⁹ Demnach sind es in der kleinen Literatur die Unstimmigkeiten, die den Leser reizen, oder, wie Roland Reuß in seinem Aufsatz zu Kafka in dem Sammelband *Die kleinen Formen in der Moderne* konstatiert: »Es [sind] die minimalen Abweichungen von Kohärenzerwartungen, die besonderes Interesse verdienen.«¹⁰

Wenn auch Bernhard kein tschechischer Jude in Prag ist, und das Österreich Bernhards nicht mehr der Vielvölkerstaat Österreich-Ungarn, so ist das Österreichische als Literatursprache trotzdem eine minoritäre – mit *Deutscher Literatur* wird immer noch die *deutschsprachige* Literatur bezeichnet, das spezifisch Österreichische hingegen oft nicht berücksichtigt. Es hat sich gewissermaßen umgedreht: Während zu K.-u.-k.-Zeiten das Deutsche im österreichischen Prag eine Minderheitensprache war, ist heute das Österreichische im deutschen Sprachraum eine. Der Schriftsteller W.G. Sebald, geboren im Allgäu und nach England ausgewandert, beschäftigt sich in seinem Buch *Die Beschreibung des Unglücks* mit eben dieser spezifischen ›Österreichigkeit‹ der Literatur.¹¹ Er beobachtet ein »zum Ausdruck kommendels| Interesse an Grenzübergängen«, nennt Österreich, den Schriftsteller Fritz von Herzmanovsky-Orlando zitierend, »das einzige Nachbarland der Welt«, in dem man, »wenn nur mit dem Denken einmal ein Anfang gemacht ist, bald auch schon auf den Punkt stößt, wo man über das vertraute Milieu hinaus und mit anderen Systemen sich auseinandersetzen muß.«¹² Diesem »Winkelwesen«¹³ sei es geschuldet, dass man hier das »Gefühl der Fremdheit trotz unmittelbarster Nachbarschaft« empfinde, welches den Österreicher zur Kritik seiner Kultur prädestiniere.¹⁴ Wie Deleuze sieht auch Sebald die Kraft einer solchen Kritik, insbesondere der bernhardschen, nicht in der direkten Aussprache der Missstände, vielmehr »entsprechen [Bernhards Texte und Äußerungen] irritierenderweise weder dem Leitbild engagierter Kritik noch irgendeiner Vorstellung von künstlerischer Detachiertheit.«¹⁵ Sie hätten den »Status einer in dieses Spektrum nicht einzuordnenden Häresie«, einer Abweichung von herrschender Meinung also, die das »wachsende Grauen vor der Autorität und Macht [dokumentieren]«. ¹⁶ Au-

torität und Macht ins Wanken zu bringen, ist sozusagen die Aufgabe, die sich Bernhard stellt, sein Schreiben ist ein Schreiben gegen die »Regeln des bürgerlichen Gesellschaftsapparats, der ein menschenverheerender Apparat ist.«¹⁷

In dem Fernsehmonolog *Drei Tage* – neben den autobiographischen Schriften die wichtigste Quelle für das Verständnis von Bernhards Poetologie – äußert er die vielzitierte Formel, er sei kein Geschichtenerzähler, sondern »ein *Geschichtenzerstörer*«¹⁸. Bernhard stilisiert sich als Zerstörer der großen Erzählung, des Vollkommenheitsanspruchs der großen Prosa. Dem geht eine Bemerkung voraus, die bei genauem Hinhören aufschlussreich ist: »Na, ich gelte ja als sogenannter *ernster Schriftsteller* [...], und der Ruf verbreitet sich ... Im Grunde ist es ein sehr schlechter Ruf ... Mir ist absolut *unbehaglich* dabei. Andererseits bin ich natürlich auch kein heiterer Autor, kein Geschichtenerzähler, Geschichten hasse ich im Grund.«¹⁹ Wenn Bernhard betont, er hasse Geschichten »im Grund«, und das *e* weglässt, ist das nicht der Umgangssprache geschuldet – im Satz vorher spricht er ja davon, dass es »im Grunde« ein schlechter Ruf sei. Während hier »im Grunde« im übertragenen Sinn gebraucht wird, und man es auch beispielsweise mit »eigentlich« paraphrasieren kann, hasst er Geschichten »im Grund« – also tatsächlich den Grund der Geschichten, den Boden, auf dem sie verankert sind. Ebenso lehnt er die Bezeichnung des Schriftstellers ab: »Ich weiß nicht, was sich die Leute unter einem Schriftsteller vorstellen, aber jede Vorstellung in der Beziehung ist sicher falsch ... Was mich betrifft, bin ich kein Schriftsteller, ich bin jemand, der schreibt.«²⁰ Das Wort »stellen« kommt ursprünglich aus der Jägersprache: Das Wild wird auf einer Lichtung »gestellt«. Insofern heißt »stellen« »stehen machen« oder »zum Stehen bringen«.²¹ Der Schriftsinn wird gestellt, also sistiert.²² Bernhard scheint sich dieser wörtlichen Lesart bewusst zu sein, wenn er am Schluss seiner Ausführungen sagt: »In meiner Arbeit, wenn sich irgendwo Anzeichen einer Geschichte bilden, oder wenn ich nur in der Ferne irgendwo hinter einem Prosahügel die Andeutung einer Geschichte auftauchen sehe, schieße ich sie ab.«²³ Er sieht sich also nicht als Schriftsteller, sondern eher als »Geschichtensteller«, als jemand, der Geschichten jagt und abschießt, die Schrift, und damit die Worte, aber freisetzt: Es geht darum, die Schrift nicht zu stellen, also an einen festen Ort zu binden, sondern gerade zu entstellen.

Um diesen verunsichernden Effekt durch sich schleichend bemerkbar machende Inkohärenzen zu erzielen, eignen sich die kleinen Formen besonders gut, da sie sich im Übergang zwischen Gebrauchsformen und Kunstformen befinden. So wurden die Texte im *Stimmenimitator* von der Forschung häufig als Feuilletons, Kalendergeschichten oder Anekdoten bezeichnet²⁴ – Formen, die sowohl in der Alltagskommunikation als auch in der Literatur vorkommen.

Vor allem die Anekdote setzt darauf, das Spiel zwischen Fiktion und Realität auf die Spitze zu treiben. Bei dieser literarischen Gattung kommt es also besonders auf die Form an, in der der Inhalt ausgedrückt wird, und die überhaupt erst die Frage nach der Literarizität ermöglicht: warum es eben kein Zeitungsbericht ist oder keine Kuriosität aus der Rubrik *Aus aller Welt*. Anekdote, vom griechischen *anékdota*, bedeutet »nicht Veröffentlichtes«²⁵, Geschichten also, die man sich von anderen, meist in der Öffentlichkeit stehenden, mithin bekannten oder *großen* Personen erzählt. Auch im *Stimmenimitator* tauchen sie auf – Goethe, Ingeborg Bachmann, Präsidenten, Professoren. Andererseits steht diesen »die Fülle der Namenlosen, Erniedrigten und Beleidigten gegenüber, die nur durch das Unglück die zweifelhafte Ehre haben, in die Zeitung zu kommen«²⁶ und deren Geschichten im sogenannten »Kleinamtsdeutsch«²⁷ der Regionalzeitung berichtet werden. Üblicherweise läuft die Anekdote auf eine Pointe hinaus, die das davor Gehörte oder Gelesene in einem neuen Licht erscheinen lässt.

Beispielhaft für den literarisch-irritierenden Gebrauch dieser Form ist E.T.A. Hoffmanns Versuch, den Leser durch vorgegaukelte Authentizität erst einzulullen um ihn dann mit »einem Stachel«²⁸ wieder zu verunsichern. In einem Tagebucheintrag von 1809 notiert er: »Es müßte spaßhaft sein, Anekdoten zu erfinden und ihnen den Anstrich höchster Authentizität durch Citaten u.s.w. zu geben, die durch Zusammenstellung von Personen die Jahrhunderte aus einander lebten oder ganz heterogener Vorfälle gleich sich als gelogen auswiesen. – Denn mehrere würden übertölpelt werden und wenigstens einige Augenblicke an die Wahrheit glauben.«²⁹ Die Anekdote, die Hoffmann folgend als Beispiel anführt, handelt von Friedrich dem Großen, der einen kleinen Waisenjungen aufzieht, welcher sich am Schluss »als der berühmte Calderón«³⁰ herausstellt – nur dass Calderon bereits 1681 starb, während Friedrich der Große erst 1712 geboren wurde. Die Unmöglichkeit der Geschichte stellt die einen Wahrheitsanspruch erhebende Kuriosität also auf den Kopf. Hoffmanns Forderung, den Ereignissen »den Anstrich höchster Authentizität durch Citaten« zu geben, findet man bei Bernhard eingelöst: Die Texte im *Stimmenimitator* berufen sich entweder auf Zeugenaussagen, auf Zeitungsberichte oder stellen selbst solche dar. Der Text *Exempel* kann hier beispielhaft gelesen werden:

Der Gerichtssaalberichterstatter ist dem menschlichen Elend und seiner Absurdität am nächsten und er kann diese Erfahrung naturgemäß nur eine kurze Zeit, aber sicher nicht lebenslänglich machen, ohne verrückt zu werden. Das Wahrscheinliche, das Unwahrscheinliche, ja das Unglaubliche, das Unglaublichste wird ihm, der damit, daß er über tatsächliche oder über nur angenommene, aber naturgemäß immer beschämende Verbrechen berichtet, sein Brot verdient, an jedem Tag im Gericht

vorgeführt und er ist naturgemäß bald von überhaupt nichts mehr überrascht. Von einem einzigen Vorfall will ich jedoch Mitteilung machen, der mir doch nach wie vor als der bemerkenswerteste meiner Gerichtssaalberichterstatterlaufbahn erscheint. Der Oberlandesgerichtsrat Ferrari, die ganzen Jahre über die beherrschende Figur des Landesgerichtes Salzburg, aus welchem ich wie gesagt, viele Jahre über alles dort Mögliche berichtet habe, war, nachdem er einen, wie er in seinem Schlußwort ausgeführt hatte, ganz gemeinen Erpresser, wie ich mich genau erinnere, einen Rindfleischexporteur aus Murau, zu zwölf Jahren Kerker und zur Zahlung von acht Millionen Schilling verurteilt gehabt hatte, nach der Urteilsverkündung nocheinmal aufgestanden und hatte gesagt, daß er jetzt ein Exempel statuieren werde. Nach dieser unüblichen Ankündigung griff er blitzartig unter seinen Talar und in seine Rocktasche und holte eine entscherte Pistole hervor und schoß sich zum Entsetzen aller im Gerichtssaal Anwesenden in die linke Schläfe. Er war augenblicklich tot gewesen.³¹

Zunächst wird generell über den Beruf des Gerichtssaalberichterstatters gesprochen, dem im Gericht das »Wahrscheinliche, das Unwahrscheinliche, ja das Unglaubliche, das Unglaublichste« vorgeführt wird. Wie aus dem einzigen erhaltenen Typoskript zum *Stimmenimitator* hervorgeht, trug das ganze Buch zunächst den Titel »Wahrscheinliches, Unwahrscheinliches«³². Die Verbindung zu den anekdotischen *Unwahrscheinlichen Wahrhaftigkeiten* Kleists, 1811 in den *Berliner Abendblättern* abgedruckt, hat Peter Staengle betont,³³ wodurch die Texte Bernhards noch einmal verstärkt in den Kontext des Zeitungsartikels rücken. Das Typoskript zeigt, dass im Text *Exempel* zunächst nur »das Unglaubliche, das Unglaublichste« stand, und der Zusatz »Das Wahrscheinliche, das Unwahrscheinliche«³⁴ später eingefügt wurde. Die zugunsten von *Der Stimmenimitator* gestrichene Titelformulierung ging also hier in den Text ein. Mit der Gleichsetzung des Wahrscheinlichen und des Unwahrscheinlichen wird der Unterschied zwischen Fiktion und Realität thematisiert, der in dieser Geschichte tatsächlich zu einem juristischen Streitfall wurde. In der Erstausgabe hieß der Richter noch nicht »Ferrari« sondern »Zamponi«, wobei es während Bernhards Tätigkeit als Gerichtsreporter in den 1950er Jahren tatsächlich einen Richter namens Zamponi in Salzburg gab. Dessen Tochter verlangte von Bernhard, den Namen zu ändern, da ihr Vater sich nicht erschossen hätte, sondern eines natürlichen Todes gestorben sei. In einem offenen Brief zeigt sich Bernhard bereit, den Namen in »Ferrari« zu ändern, stellt jedoch fest, dass er »dem von mir während meiner Gerichtsreporterzeit [...] hochgeschätzten und von mir bis heute hochverehrten Staatsanwalt Dr. Zamponi, ein, wie ich glaube, auf längere Dauer standfestes, wenn auch nur dichterisches Denkmal«³⁵ habe setzen wollen. Er bittet Frau Lucan-Stood, sein Prosastück, das »nicht ohne

Philosophie ist [...] noch einmal genau zu lesen und aufmerksam zu studieren.«³⁶ Bernhard bestreitet also überhaupt nicht, die reale Person Zamponi in die Geschichte eingeschrieben zu haben, behält sich jedoch vor, diese im fiktionalen Rahmen neu zu denken – deshalb nennt er den *Stimmenimitator* auch »hundertvier freie Assoziationen und Denk-Erfindungen«³⁷. In der Forschung wird dieser Brief oft als Befund zum Umgang mit Realien in den Texten Bernhards herangezogen. Die in der Welt aufgefundenen Personen, Tatsachen, Ereignisse und Orte werden in die Erzählung eingebunden und dabei ästhetisiert – sie sind noch die gleichen, aber irgendwie auch nicht, sie markieren die Grenze zwischen Faktizität und Fiktionalität, indem sie sie überschreiten: »So wird sichtbar, daß Bernhard mit Personen und Örtlichkeiten etwas vorhat, allerdings belastet er alles Authentische durch Übertreibung, entstellt das Vertraute durch das Groteske [...] und beschwört die Grauzone zwischen dem Glaublichen und Unglaublichen.«³⁸

Die Grauzone ist also das Spielfeld, auf dem Fiktion und Realität gegeneinander antreten, nur dass sich der Text nicht an die Regeln zu halten scheint. Der Gerichtssaalberichterstatter könne seine Tätigkeit »nur eine kurze Zeit, aber sicher nicht lebenslänglich machen, ohne verrückt zu werden«, da er ständig über »tatsächliche oder über nur angenommene, aber naturgemäß immer beschämende Verbrechen berichtet«. Ob die Verbrechen also »tatsächlich« oder aber »nur angenommene« sind, spielt für deren zermürbenden psychologischen Einfluss auf den Gerichtsreporter überhaupt keine Rolle: Sie sind »naturgemäß immer beschämend«. Mit anderen Worten: Ob die Tat, die dem mutmaßlichen Täter vorgeworfen wird, wirklich stattfand oder nicht ist für den Gerichtssaalreporter, der sie hört und sich vorstellt, unerheblich. Wie einem Zuschauer im Theater wird ihm der Prozess ja auch »vorgeführt«: Er befindet sich in der gleichen Position wie der Leser seiner Geschichte, der nicht unterscheiden kann, ob das ihm Vorgeführte tatsächlich oder nur erfunden ist, für den dieser Unterschied aber auch gar nicht wichtig ist. Verstärkt wird dieser Effekt noch einmal durch die Aussage, dass der Gerichtssaalberichterstatter seine Tätigkeit »nur eine kurze Zeit« ausführen kann, »ohne verrückt zu werden«. Gleichzeitig gesteht der Erzähler jedoch, »viele Jahre« im Landgericht Salzburg gearbeitet zu haben – nimmt man seine eigene Aussage also ernst, ist er vielleicht schon verrückt, und das von ihm Erzählte kann vom Leser nicht mehr einfach für wahr gehalten werden. Während der Anfang noch auktorial und extradiegetisch wirkt, also einen Redner zeigt, der selbst nicht Teil der erzählten Welt ist, offenbart sich etwa in der Mitte, dass das Erzähler-Ich selbst ein Gerichtssaalberichterstatter ist, von dem es bis dahin scheinbar objektiv berichtet hatte. So gesehen ist selbst die Tatsache, ob denn ein Gerichtssaal-

berichterstatter unbedingt verrückt werden müsse, fraglich, da sich diese Tatsache als Meinung des Ich-Erzählers entpuppt. Diese Verschärfung hat Bernhard erst später hinzugefügt, im Entwurf heißt es noch im ersten Satz: »Der Gerichtssaalberichterstatter, der ich selbst viele Jahre gewesen bin, ist dem menschlichen Elend...«³⁹ Während der Erzähler in der ersten Fassung gleich als intradiegetischer Ich-Erzähler auftritt, wird dem Leser in der Druckfassung zunächst Objektivität vorgegaukelt, die dann dekonstruiert, oder, mit Bernhard gesprochen, abgeschossen wird. Weil der Erzähler eben nicht das Wirkliche, sondern, wie er sagt, »alles dort *Mögliche*«⁴⁰ erzählt, bleibt die Frage nach der Tatsachenwahrhaftigkeit des Erzählten unbeantwortet, mehr noch, sie wird eigentlich sinnlos, da sie in einen unendlichen Regress führt: Ist es wahr, dass ein Gerichtssaalberichterstatter verrückt wird, ist auch der Erzähler verrückt, ist er aber verrückt, wird die Tatsache, dass ein Gerichtssaalberichterstatter verrückt wird, rückwirkend fragwürdig, was den Erzähler wieder einrückt, dann aber die Tatsache, dass ein Gerichtssaalberichterstatter verrückt wird, wieder wahr werden lässt, was bedeutet...

Während auf stofflicher Ebene die Selbsttötung des Richters die Pointe der Anekdote bildet, ist es auf formaler Ebene die Aufhebung des auktorialen Standpunkts des Erzählers – so wie Ferrari seine Pistole »blitzartig« unter seinem Talar hervorholt, wird ebenso »blitzartig« die Autorität des Erzählers unterminiert und seine Glaubhaftigkeit zerstört: »Er [Siel] war augenblicklich tot gewesen.« Dementsprechend die Reaktion des Publikums: Der Richter »schoß sich zum *Entsetzen* aller im Gerichtssaal anwesenden in die linke Schläfe«⁴¹. Die unvorhergesehene Handlung Ferraris entsetzt die Zuschauer, hebt sie also aus dem Stand und ver-setzt sie in Bewegung – das gleiche passiert mit dem Berichterstatter, der ver-rückt wird, da er, trotz seiner Bekundung, »durch nichts mehr *überrascht*«⁴² werden zu können, durch das blitzartige, also *rasch* eintretende Ereignis übertölpelt wird. Beides gilt nun ebenso für den Zuschauer des Zuschauers, also den Leser, der vom gelesenen Inhalt entsetzt und durch die aufbrechende Form verrückt wird.

Einer für Alle - Kollektive Aussagen im Stimmenimitator

Die Monopolstellung des Erzählers sichert ihm seine Machtposition: Weil er der einzige ist, der erzählt, ist man auf ihn angewiesen, was er sagt ist wahr und niemand redet ihm rein. Wie am Beispiel von *Exempel gezeigt*, wird diese Instanz jedoch aus den Angeln gehoben, und selbst der scheinbar objektive Bericht eines Gerichtssaalberichterstatters wird zweifelhaft. Dieser These einer zunächst inthronisierten Autorität, die dann abgesetzt wird, scheint folgender

Befund zunächst zu widersprechen: Viele der Texte weisen keinen auktorialen extradiegetischen Erzähler auf, sondern einen Wir-Erzähler. Doch auch die Wir-Form dient zunächst der Standortsicherung: »Aus dem traditionellen Repertoire von Instanzen, die zur Beglaubigung eingesetzt werden können, verwendet Bernhard [das] zum ›Wir‹ generalisierte [...] Ich des Berichterstatters, eine Form, die suggerieren soll, daß die Faktizität des Berichteten unmittelbar durch Intersubjektivität abgesichert ist.«¹³ Die Absicherung beruht also auf einer mehrfachen Zeugenschaft, die für das Erzählte bürgen soll. Der Text *Entdeckung* zeigt, wie auch gegen diese Art der Beglaubigung geputscht werden kann.

Unterhalb des Ortlers hat ein Turiner Industrieller für seinen zweiundzwanzigjährigen Sohn von einem in der ganzen Welt berühmten Architekten ein Hotel bauen lassen, welches bei seiner Fertigstellung als das modernste und teuerste Hotel nicht nur in ganz Italien bezeichnet worden ist und zwölf Stockwerke hoch und tatsächlich schon nach einer Bauzeit von eineinhalb Jahren fertig gewesen ist. Bevor noch mit den Bauarbeiten begonnen worden war, hatte in die bis dahin völlig unzugängliche Landschaft, eine der unberührtesten in den Alpen überhaupt, die dem Industriellen aus Turin bei einer mit englischen Freunden unternommenen Bergwanderung zum ersten Mal aufgefallen und gleich für einen solchen Hotelbau geeignet erschienen war, eine Straße angelegt werden müssen, die eine Länge von neunzehn Kilometern aufweist. An die tausend Arbeiter hätten auf dieser Baustelle Arbeit gefunden. An dem Tag vor der Eröffnung des Hotels war der Sohn des ehrgeizigen Turiners plötzlich auf der Rennbahn von Monza tödlich verunglückt. Die Eröffnungsfestlichkeiten hatten daraufhin gar nicht mehr stattgefunden. Der unglückliche Vater hatte noch am Tag des Begräbnisses seines Sohnes beschlossen, das gerade fertiggestellte Hotel nicht ein einzigesmal mehr zu betreten und von diesem Tage an vollkommen verfallen zu lassen. Er hatte alle schon für den Hotelbetrieb notwendigen, bereits engagierten Leute ausgezahlt und entlassen und die Zufahrtsstraße abgeriegelt und das Betreten des ganzen Tales, an dessen Abschluß das Hotel steht, verboten. Wir waren auf einer Wanderung auf das Ortlermassiv, von Gomagoi aus plötzlich auf das Hotel gestoßen, das zu diesem Zeitpunkt, drei Jahre nach seiner Vollendung, schon einen entsetzlichen Eindruck gemacht hatte. Die jahrelangen Unwetter hatten längst die Fenster zerstört und große Teile der Dächer abgetragen gehabt und aus der noch immer komplett eingerichteten Küche waren bereits hohe Bäume gewachsen, wahrscheinlich Kiefern. (S, 279)

Zunächst fällt auf, dass auch hier das Erzählte erst als objektiver Bericht auftritt, um dann im letzten Drittel abrupt in die Wir-Perspektive zu wechseln. Die Erzählergruppe findet auf einer Wanderung eine Ruine und stellt ihrem Reisebericht die Geschichte dieser Ruine voran, wobei nicht klar wird, woher

sie ihre Informationen bezieht. Diese scheinen auf den ersten Blick extrem exakt zu sein. Der »zweiundzwanzigjährige Sohn«, die »zwölf Stockwerke«, die »eineinhalb« Jahre dauernde Bauzeit und die »neunzehn« Kilometer lange Straße lassen auf verlässliche und präzise Quellen schließen. Allerdings scheint diese Faktenstafette nur dazu da zu sein, um anderswo auftretende Vagheiten zu überdecken: Zwar ist das Hotel das »teuerste«, die genaue Summe wird aber nicht genannt. Es sind »an die tausend« Arbeiter gewesen, und die Bäume, die jetzt im Hotel wachsen, »wahrscheinlich Kiefern«. Diese Mischung aus Vagheit und Präzision schafft eine Art Pseudofaktizität, die stützig macht. Sie kulminiert in dem Satz: »An die tausend Arbeiter *hätten* auf dieser Baustelle Arbeit gefunden«⁴⁴. Der überraschend verwendete Konjunktiv in dem sonst durchweg indikativisch formulierten Text lässt zwei Lesarten zu. Entweder als Irrealis, dann wird die Existenz der Bauarbeiter, der Baustelle und des gesamten bisher Gesagten negiert. Der Realitätsbezug der Aussage, die Verbindung zwischen Erzählung und Erzähltem wird gekappt, oder allgemeiner: die Referenz des Signifikanten auf das Signifikat, wodurch der Text, mit Deleuze gesprochen, asignifikativ wird. Die Straße, die auf der Textebene zu dem Hotel führt, führt auch geradewegs auf den Konjunktiv, sodass, nach der Realisierung des Irrealis, die Zufahrtsstraße folgerichtig abgeriegelt, also geschlossen wird. Oder aber man liest den Konjunktiv als Wiedergabe einer indirekten Rede. Dann wird die vermeintlich genaue Faktenkenntnis des Erzählers in Frage gestellt, da er die Information nicht aus erster, sondern nur aus zweiter Hand hat. Aus der vermeintlichen »Autorität des Augenzeugen«⁴⁵, die das ›Wir‹ suggerieren soll, wird ein vages Hörensagen. Der Sprecher spricht dann genau genommen nicht mit seiner eigenen, sondern mit einer geliehenen Sprache, er gibt wieder, was andere gesagt haben (sollen). So gesehen vervielfältigt sich der Sprechende in seiner Rede, was bedeutet, dass das Subjekt der Aussage nicht mehr eindeutig identifizierbar ist. Ebenso wenig ist das ›Wir‹ klar bestimmbar, über das etwas ausgesagt wird. Wenn also das ›Wir‹ von einem ›Wir‹ spricht, sind Subjekt der Aussage und Subjekt des Ausgesagten nicht mehr zu unterscheiden, viele sprechen über viele, wer aber genau über wen, ist unklar.

Die Kollektivität der Aussagen ist für Deleuze ein zentraler Punkt kleiner Literatur, oder genauer, von Literatur, die durch den kleinen Gebrauch der Sprache entsteht. Denn die Kollektivität, und damit die Loslösung vom Subjekt, erlaubt erst die spezielle politische Haltung, um die es ihm geht. Es entsteht ein »kollektives Aussagengefüge«, in dem »das Ausgesagte [...] weder auf ein Subjekt der Aussage als seine Ursache [verweist] noch auf ein Subjekt des Ausgesagten als seine Wirkung«. (K, 26) Die vermeintlich *ersten Sätze* des Erzählers sind tatsächlich *zweite* oder *dritte* Sätze: »Sprache beschränkt sich nicht

darauf, von einem Ersten zu einem Zweiten weiterzugehen, von jemandem, der etwas gesehen hat, zu jemandem, der nichts gesehen hat, sondern sie geht zwangsläufig vom Zweiten zu einem Dritten weiter, die beide nichts gesehen haben.«⁴⁶ Indem der majoritäre Standpunkt des sich als Urheber der Sätze und Informationen in Stand setzenden Erzählers minorisiert wird, wird er selbst dividuiert: »Es gibt kein Subjekt, es gibt nur kollektive Aussageverkettungen.« (K, 26) So gesehen ist die Entdeckung des Textes *Entdeckung* auch nicht die des Hotels. Entdecken bedeutet, »etwas bis dahin Verborgenes, Unbekanntes gewahr werden, auffinden«⁴⁷, also etwas, das zwar existent, aber noch nicht bekannt war, erkennen. Die Entdeckung auf der inhaltlichen Ebene, das zufällige Auffinden des Hotels, ist demnach keine echte Entdeckung, weil das Hotel lediglich wiedergefunden, nicht aber neu entdeckt wurde. Es wurde nichts Unbekanntes entdeckt, sondern bloß Altes (wieder) aufgefunden, von dem man hätte wissen können, würde man sich in der Gegend auskennen. Entdeckt wird stattdessen die sich als kollektives Aussagengefüge herausstellende Rede des vermeintlich auktorialen Erzählers und der damit einhergehende Umstand, dass die Information, die er gibt, in Deformation mündet. So ist auch hier der »entsetzliche Eindruck« zu verstehen, den die Entdeckung auf die Reisegruppe macht: Weil sie sich ihres kollektiven Charakters bewusst werden.

Anfang und Sprache - Von Moosbrugger zu Mossbrugger

Im Bewusstsein unmöglicher erster Sätze wird das Problem des Anfangs generell virulent: Wie schreibt man Neues, wie ist man tatsächlich kreativ? »Es ist ein Irrtum zu glauben«, schreibt Deleuze über Francis Bacon, »der Maler stehe vor einer weißen Oberfläche. Der Glaube ans Figurative rührt von diesem Irrtum her: Wenn nämlich der Maler vor einer weißen Fläche stünde, könnte er darauf ein äußeres Objekt reproduzieren, das als Modell fungiert. Dem ist aber nicht so.«⁴⁸ Vielmehr seien die Dinge im Kopf des Malers schon auf der Leinwand, die also nie weiß war.⁴⁹ Bernhard sieht das ähnlich: »Die Schwierigkeit ist, anzufangen. [...] Die Wände leben – nicht? So – die Seiten sind wie Wände, und das genügt. Man muß sie nur intensiv *anschauen*. Wenn man eine weiße Wand *anschaut*, stellt man fest, daß sie ja nicht weiß, *nicht kahl* ist. [...] An der Wand entdeckt man Risse, kleine Sprünge, Unebenheiten, Ungeziefer. Es ist eine ungeheure Bewegung an den Wänden. Tatsächlich gleichen Wand und Buchseite sich vollkommen.«⁵⁰ Wie die Leinwand für den Maler mit Linien, so ist die Seite für den »Schriftentsteller« Bernhard schon mit Sprache beschrieben bevor er anfängt, so dass er sie erst einmal leer räumen muss. Daher der Wiederholungszwang der bernhardschen Prosa: immer wieder der Versuch,

neu anzufangen. Wenn Deleuze, wie oben zitiert, sagt, dass Sprache nicht von einem, der etwas gesehen hat, weitergeht zu jemandem, der nichts gesehen hat, meint er auch, dass Sprache (wenn überhaupt) nicht primär der Informationsübermittlung dient. Deleuze lehnt dieses Postulat der Linguistik ab und geht stattdessen von einer Macht der Sprache aus, die zu ihrem ersten Zweck hat, Befehle zu erteilen.⁵¹ Im Sinne einer pragmatischen Linguistik, die Deleuze fordert, greift Sprache in den Menschen ein und führt zu körperlosen Transformationen: Der Angeklagte wird durch das gesprochene Urteil zum Verurteilten. Der Eingriff der Sprache in den Körper des Menschen wird in Bernhards Text *Moosbruggers Irrtum* vorgeführt:

Der Professor Moosbrugger sagte, er habe einen Kollegen vom Westbahnhof abgeholt, welcher ihm nur vom Korrespondieren her und nicht persönlich bekannt gewesen sei. Er habe tatsächlich einen Andern erwartet, als den, welcher tatsächlich auf dem Westbahnhof angekommen sei. Als ich Moosbrugger darauf aufmerksam gemacht hatte, daß immer ein Anderer ankommt, als der, den wir erwartet haben, stand er auf und ging allein zu dem Zwecke weg, alle Kontakte, die er in seinem Leben geknüpft hatte, abzubrechen und aufzugeben. (S, 268)

Der Erzähler weist Moosbrugger darauf hin, dass niemand so ist, wie erwartet, dass also niemand so ist, wie man glaubt, dass er ist, oder noch einmal anders: dass jeder anders ist, als die Vorstellung eines Anderen von ihm, da der Begriff, den sich der Andere von ihm macht, ihn nie gänzlich treffen kann und ihn deshalb anders macht. Aber Bernhards *Moosbrugger* ist auch Musils *Moosbrugger* aus dem *Mann ohne Eigenschaften*. Nur dass Bernhard das »b« Musils in ein »p« transformiert. Musils Moosbrugger ist ein psychisch kranker Sexualstraftäter, der wegen Vergewaltigung und Mord an einem jungen Mädchen vor Gericht steht und dessen Prozess von der Öffentlichkeit und auch von dem Mann ohne Eigenschaften mit höchstem Interesse verfolgt wird. Dass Bernhard hier den intertextuellen Bezug zu Moosbrugger herstellt, ist in Bezug auf den machtpolitischen Gebrauch der Sprache interessant. Denn von dem ungebildeten und unakademischen Moosbrugger heißt es, als er sich vor Gericht verantworten muss: »Solche Worte hatte er in den Irrenhäusern und Gefängnissen eifrig gelernt; französische und lateinische Scherben, die er an den unpassendsten Stellen in seine Reden steckte, seit er herausbekommen hatte, daß es der Besitz dieser Sprachen war, was den Herrschenden das Recht gab, über sein Schicksaal zu »befinden«⁵². Aber nicht nur mit Latein und Französisch versucht Moosbrugger die Richter zu überzeugen, sondern »aus dem gleichen Grund bemühte er sich auch in Verhandlungen, ein gewähltes Hochdeutsch zu sprechen«⁵³. Moosbrugger erkennt, dass Sprache nicht unschuldig, sondern

in Herrschaftsverhältnisse eingebunden ist, beziehungsweise diese erst schafft. Er selbst wird durch Sprache verurteilt werden. Deshalb erleidet auch Bernhards Moosbrugger eine körperliche Transformation: Durch den Tausch von *b* in *p* wird Moosbrugger zu Moosbrugger und damit ein Anderer. Aber Bernhard hört hier nicht auf, sondern treibt die Transformation weiter. Im Typoskript steht in der Überschrift »Moosbrugger«, und auch in der ersten Nennung im Fließtext »Moosbrugger«, aber beim dritten Mal: »Mossbrugger«.⁵⁴ Zwar wurde für die Erstausgabe und alle weiteren Ausgaben der kleine Unterschied in der Schreibweise – ›oss‹ statt ›oos‹ – nivelliert. Doch angesichts des vermeintlich offensichtlichen Fehlers und der Tatsache, dass Bernhard seine Bücher, waren sie gedruckt, gewöhnlich nicht mehr gelesen hat, lässt sich zumindest darüber spekulieren, ob die Lektoren die vermeintliche Korrektur ohne Bernhards Einverständnis vorgenommen haben und der kleine Unterschied vielleicht beabsichtigt ist. *Moosbrugger* wird also genau dann zu *Mossbrugger*, als er vom Erzähler erfahren hat, dass jeder anders ist, als man erwartet hat; die Erkenntnis manifestiert sich in der Schreibweise seines Namens. Auf grammatikalischer Ebene geht diese Feststellung der Nennung des Namens *Mossbrugger* zwar voraus, da sie jedoch im Plusquamperfekt formuliert ist, wurde sie auf inhaltlicher Ebene vorher geäußert. Nicht nur ist jeder von Moosbrugger erwartete Mensch anders, sondern Moosbrugger selbst ist anders, wenn er vom Erzähler adressiert wird. Der Erzähler übt seine sprachpolitische Macht aus, indem er zunächst Moosbrugger zu Moosbrugger und dann zu Mossbrugger macht – die veränderte Schreibweise greift in den Menschen ein, er »bricht alle Kontakte, die er in seinem Leben geknüpft hatte«, ab.

Wiederholungszwang und Stimme-Werden

Zurück zur *Entdeckung*. Der parasitäre Gebrauch des Konjunktivs mag hier ein Einzelfall sein. Doch auch in allen anderen ›Wir‹-Erzählungen im *Stimmenimitator* tritt eine Verunsicherung bezüglich der Erzählinstanz ein. Die Intersubjektivität des ›Wir‹, die eigentlich das Erzählte absichern soll, bewirkt genau das Gegenteil. Jedes Sprechen als ›Wir‹, sofern es nicht tatsächlich, also als Chor, gemeint ist, schließt eine hundertprozentige Deckung des Ausgesagten und des Aussagenden aus. Denn weder können mehrere Personen etwas völlig gleich wahrnehmen, noch können sie es völlig gleich äußern. Der naheliegende Schluss, dass viele etwas berichten, ergo viele es gesehen haben müssen, und ergo es auch genau so sein muss, verkehrt sich ins Gegenteil: Gerade weil viele es berichten und viele es gesehen haben, ist es nicht *genau so* abgelaufen, sondern *genau so oder auch vollkommen anders*, entsprechend

der Zahl der Beobachter und Berichterstatter. Im Text *Schöne Aussicht* gehen »zwei freundschaftlich verbundene Professoren« (S, 256) auf den Großglockner und blicken in ein fest montiertes Aussichtsfernrohr. Nachdem sie sich lange nicht einigen können, wer zuerst durchsehen soll, geht der Ältere vor, der »von dem Gesehenen völlig überwältigt« (S, 256) ist. Daraufhin tut es ihm der Jüngere gleich: »Als [er] jedoch an das Fernrohr herangetreten war, hatte er, kaum daß er durch das Fernrohr geschaut hatte, einen gellenden Schrei ausgestoßen und war tödlich getroffen zu Boden gestürzt. Dem hinterbliebenen Freund, des auf diese merkwürdige Weise Getöteten, gibt es naturgemäß noch heute zu denken, *was tatsächlich* sein Kollege im Fernrohr gesehen hat, denn *dasselbe* bestimmt nicht.« (S, 256) Interessanterweise ist im Typoskript zu erkennen, dass die beiden Professoren zunächst nicht »das gleiche« sahen, was dann zu Gunsten von »dasselbe« gestrichen wurde.⁵⁵ Bernhard verschärft also die Wahrnehmungsdifferenz: Denn während beide das gleiche durchaus sehen können, so ist es niemals dasselbe. Andererseits: Warum ist der jüngere Kollege dann auf der Stelle tot umgefallen?

Selbst bei sich exakt wiederholenden Phänomenen, beispielsweise bei Doppelgängern oder Spiegelbildern, gibt es für Deleuze, so schreibt er in seinem Hauptwerk *Differenz und Wiederholung*, noch eine Differenz. Diese ist allerdings begriffslos. Deleuze unterscheidet zwischen Naturbegriffen und Nominalbegriffen. Naturbegriffe spezifizieren einen Gegenstand bis ins kleinste Detail, potenziell unendlich, und beschreiben ein Individuum restlos. Ihre Extension ist demnach nur 1, weil sie nur einen Gegenstand bezeichnen können, ihr Inhalt dagegen ist unendlich. Diese werden nun logisch blockiert, schlicht und einfach, weil sie extrem unpraktikabel sind: Man bräuchte für jeden Gegenstand einen eigenen, ihn absolut spezifizierenden Begriff. Dadurch entstehen die Nominalbegriffe, die eine Gruppe von Dingen in der Welt bezeichnen, und deren Extension dementsprechend größer als 1, also potenziell unendlich, deren Intension allerdings kleiner als unendlich ist, weil sie niemals *alle* Eigenschaften erfassen können. Die Nominalbegriffe sind »mit einer Allgemeinheit [versehen], die so beschaffen ist, daß ihr *kein* existierendes Individuum *hic et nunc* entsprechen *kann*«⁵⁶. Zum Problem wird das, falls ein solcher Begriff gewaltsam in die Existenz gezwungen wird, falls er also einfach so in realiter auftaucht:

Nehmen wir nun an, es wird einem Begriff, der in einem bestimmten Moment, an dem sein Inhalt endlich ist, erfaßt wird, gewaltsam ein Ort in Raum und Zeit zugewiesen, d.h. eine Existenz, die normalerweise der Extension = 1 entspricht. Man würde dann sagen, daß eine Gattung, eine Art *hic et nunc* ohne Vergrößerung des Begriffsinhalts in die Existenz übergeht. Diese dem Begriff vorgeschriebene Exten-

sion = 1 und die Extension = ∞ , die sein schwacher Inhalt prinzipiell verlangt, werden auseinandergerissen. Das Resultat wird eine »diskrete Extension« sein, d.h. ein Wuchern von Individuen, die hinsichtlich des Begriffs völlig identisch sind und an derselben Singularität in der Existenz partizipieren (Paradox der Doppelgänger oder Zwillinge). [...] Die Wiederholung ist das reine Faktum eines Begriffs mit endlichem Inhalt, der als solcher zum Übergang in die Existenz gezwungen wird [...].⁵⁷

Das Problem dieser Art von Wiederholung ist also, dass zwei Gegenstände einen Anspruch auf Singularität erheben, auf Individualität, in der sie restlos beschrieben werden können – dass aber beide vollkommen gleich sind und daher eben nicht mit Begriffen unterschiedlich gefasst werden können. Die Folge ist eine »begrifflose Differenz«⁵⁸, die eine »spezifische Macht des Existierenden ausdrückt, eine Hartnäckigkeit des Existierenden in der Anschauung, die jeder Spezifikation durch den Begriff widersteht, so weit man diese auch treiben mag«⁵⁹. Deleuze nennt in diesem Zusammenhang nicht zufällig das Doppelgängerphänomen als Beispiel. Spätestens seit der Romantik, in der vor allem E.T.A. Hoffmann Doppelgänger als Schauererfekte einsetzte, stellt sich die Frage, was eigentlich das Schauerhafte, das Gruselige, das Entsetzende an Doppelgängern ist. Deleuzes Antwort lautet: weil man zwei völlig eigenständige und ausdifferenzierte Subjekte erlebt, die man aber nicht wirklich adressieren kann, weil man keinen *nur den einen* treffenden Begriff hat, da jeder immer *auch den anderen* bezeichnen würde. Man kann die Wiederholung in Form von Doppelgängern, Spiegelbildern, Echos etc. also ganz einfach nicht *begreifen*. Wiederholungen bringen die Ordnung der Begriffe durcheinander, die logischerweise die Ordnung des Denkens ist. Deshalb fällt der Professor tot um – weil er eben tatsächlich doch dasselbe gesehen hat, was sich der Erzähler nur nicht vorstellen kann, und es deshalb ausschließt, denn könnte er es sich vorstellen, würde auch er tot umfallen.

Man kann den *Stimmenimitator* auch als Sammelsurium von Wiederholungserscheinungen lesen. Natürlich der Text *Doppelgänger*: Ein jugoslawischer Bürger sieht dem Präsidenten so ähnlich, dass er sich ihm als Double für anstrengende Tätigkeiten anbietet. Drei Jahre nachdem er dieses Angebot unterbreitet hat, ist er immer noch nicht in sein Dorf zurückgekehrt, sodass viele glauben, er arbeite jetzt als Präsidenten-Double: »Die Leute, die ihre Vermutung äußern, [dass das der Fall ist,] werden als Verleumder bezeichnet. Jene, die wissen wollen, der Mann sei ins Gefängnis geworfen oder in eine Irrenanstalt eingeliefert oder längst liquidiert worden, werden ebenfalls als Verleumder bezeichnet. Demnach sind alle Jugoslawen Verleumder.« (S, 333) Die Tatsache, vielleicht nicht mehr zwischen dem echten und dem unechten Präsidenten unterscheiden zu können, weil die begrifflose Differenz zwischen

beiden dies unmöglich macht, stürzt das gesamte Land in das unlösbare Paradox, dass alle Verleumder sind.

Das ganze Buch ist von einer Spiegelstruktur durchzogen: 104 Texte, eine gerade Zahl, durch zwei teilbar, also 52 und 52, in der Mitte eine verdoppelnde Spiegelachse. Die vorletzte, also 103. Geschichte, heißt *Neunhundertachtundneunzigmal* und handelt von einem Gymnasiasten, der »auf dem Weg in die Schule von einer plötzlichen, wie er es genannt haben soll, *unmenschlichen Schulangst* befallen« wurde und die Brücke, auf der er sich befand, nicht mehr verlassen konnte, sodass er »an die tausendmal hin- und hergehen habe« müssen, bis er zusammenbrach. (S, 347) Allerdings konnte er sich merken, »wie oft er auf der Floridsdorferbrücke hin und wie oft er hergegangen ist. Genau Neunhundertachtundneunzigmal.« (S, 347) Der Wiederholungszwang, immer wieder den selben Weg über die Brücke gehen zu müssen, treibt den Schüler in den Wahnsinn. Als Zahl geschrieben: 998. Aber Bernhard schreibt nicht die Zahl, was bei dieser Höhe eigentlich der Standard ist, sondern er weicht von eben diesem Standard ab und schreibt es aus: Neunhundertachtundneunzig – ausgeschrieben ändert sich die Reihenfolge der Wörter in neun-acht-neun, von hinten wie von vorne das Selbe, die acht als Spiegelachse. Wobei er ja neunhundertachtundneunzigmal hin und neunhundertachtundneunzigmal hergegangen ist, also neun-acht-neun – neun-acht-neun, drei Spiegelachsen. Paradoxien, Tod und Zusammenbruch sind die Folge des Ausbruchs aus der begrifflichen Logik, aus dem repräsentativen Sprachschema, das eine Wiederholung nicht denken kann. Der Spiegellogik folgend entspricht der 103. Geschichte die 2. Geschichte, der titelgebende *Stimmenimitator*. Hier kulminiert der Wiederholungszwang des Textes: Nachdem der Stimmenimitator vor der chirurgischen Gesellschaft im *Pa-l-ais Pa-l-l-avici-n-i* Stimmen imitiert hatte, soll er jetzt auf dem Kahlenberg vor einer neuen Gruppe imitieren, und zwar ohne *Ho-n-or-a-r*. (Es ist auffällig, wie sich die Spiegelung bis in die einzelnen Wörter fortsetzt: Ein Buchstabe fungiert quasi als Achse, um einen anderen an sich zu spiegeln, zum Beispiel *a-l-a* oder *i-n-i*) Er wird gebeten, »sich nicht zu wiederholen, sondern vor uns etwas vollkommen anderes vorzuführen als in der chirurgischen Gesellschaft, also vollkommen andere Stimmen auf dem Kahlenberge zu imitieren als im Palais Pallavicini, was er uns, die wir von seinem im Palais Pallavicini vorgetragenen Programm begeistert gewesen waren, versprochen hatte.« (S, 236) Zufall oder nicht, im Typoskript schreibt Bernhard direkt untereinander:

vollkommen anderes
vollkommen andere⁶⁰

Jeder Buchstabe wird in der nächsten Zeile wiederholt, verdoppelt, bis zu dem Zeitpunkt, in dem es tatsächlich anderes ist. Das vollkommen Andere ist das vollkommen Selbe und umgekehrt, die Differenz nicht begrifflich fassbar: Wörter sind ein weiteres von Deleuze' Beispielen für Wiederholungserscheinungen mit begriffloser Differenz: Eine Wiederholung ist eine Wiederholung ist eine Wiederholung ...

Der Stimmenimitator scheitert letztlich an seiner eigenen Wiederholung: »Als wir ihm jedoch den Vorschlag gemacht hatten, er solle am Ende seine eigene Stimme imitieren, sagte er, das könne er nicht.« (S, 236) Aber er sagt es in indirekter Rede. Die Imitation ist an sich schon I-m-itation, bis in den Buchstaben m, ein verdoppeltes n, hinein. Der Stimmenimitator als Figur ist jemand, der andere Stimmen imitiert. Die Textsammlung *Der Stimmenimitator* aber imitiert mit vielen Stimmen Anderes. Die Vielstimmigkeit der Geschichten resultiert aus den vielen Stimmen der Personen, die, statt an einer ans Subjekt gebundenen Identität festzuhalten, sich aufs Andere öffnen: »Deleuze' radikal alternatives Konzept eines Subjekts geht nicht zurück auf eine ursprüngliche Einheit, sondern gründet sich in einer Vielfalt von Stimmen, die das Subjekt überhaupt erst evozieren.«⁶¹ Diese Vielfalt, die formal notwendig zu Zersplitterung und Digression führt, ist die Oberfläche, auf der die kleine Literatur ihre politische Wirkkraft entfaltet, die Verunsicherung und Erosion zur Folge hat, letztlich aber auch Hoffnung auf einen Subjektivierungsprozess stiftet, der das Andere nicht aus- sondern einschließt. 104 Geschichten, die in ihrer Minorität stets vom Erzählstrang abweichen, Nebenwege einschlagen, aus dem »Winkelwesen« berichten und sich selbst den Boden abgraben – Stimme-Werden.

Anmerkungen

- 1 Unseld vermerkt das in einem Reisebericht über ein Treffen mit Bernhard im August 1978, abgedruckt in Thomas Bernhard, Siegfried Unseld, *Der Briefwechsel*, hg. von Raimund Fellinger, Martin Huber und Julia Ketterer, Frankfurt/Main 2009, 540.
- 2 Franz M. Eybl, *Thomas Bernhards »Stimmenimitator« als Resonanz eigener und fremder Rede*, in: Wolfram Bayer (Hg.), *Kontinent Bernhard. Zur Thomas-Bernhard-Rezeption in Europa*, Wien-Köln-Weimar 1995, 31-43, hier 31.
- 3 Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Kafka - Für eine kleine Literatur*, übers. von Burkhard Kroeber, Frankfurt/Main 2012, 24. Obwohl der Text von Deleuze und Guattari zusammen verfasst wurde, wird im Text auf die Nennung von Guattari aus Gründen der Übersichtlichkeit verzichtet. Nachweise im Folgenden unter Angabe der Sigle K mit Seitenzahl im Fließtext.
- 4 Peter Staengle, »Das könne er nicht.« *Zu Thomas Bernhards »Der Stimmenimitator«*

- tor«, in: Elmar Locher (Hg.), *Die kleinen Formen in der Moderne*, Innsbruck–Wien–München 2001 (= essay & poesie, Bd. 13), 279–298.
- 5 Sascha Michel, *Inszenierte Kontingenz. Zur Kleinen Prosa von Thomas Bernhard, Alexander Kluge und Ror Wolf*, in: Thomas Althaus, Wolfgang Bunzel, Dirk Götttsche (Hg.), *Kleine Prosa. Theorie und Geschichte eines Textfeldes im Literatursystem der Moderne*, Tübingen 2007, 329–340.
 - 6 Thomas Althaus, Wolfgang Bunzel, Dirk Götttsche, *Ränder. Schwellen. Zwischenräume. Zum Standort Kleiner Prosa im Literatursystem der Moderne*, in: dies., *Kleine Prosa*, IX–XXVII, hier IX.
 - 7 Ebd., XV.
 - 8 Ebd.
 - 9 Gilles Deleuze, *Stotterte er...*, in: ders., *Kritik und Klinik*, übers. von Joseph Vogl, Frankfurt/Main 2000, 145–154, hier 148.
 - 10 Roland Reuß, *Augen weit geschlossen. Zu Franz Kafkas kleiner Geschichte »Zerstreutes Hinausschauen«*, in: Locher (Hg.), *Die kleinen Formen in der Moderne*, 219–223, hier 220.
 - 11 W. G. Sebald, *Die Beschreibung des Unglücks. Zur österreichischen Literatur von Stifter bis Handke*, Frankfurt/Main 2003.
 - 12 Ebd., 10.
 - 13 Ebd.
 - 14 Vgl. ebd., 11.
 - 15 Ebd., 103.
 - 16 Ebd.
 - 17 Thomas Bernhard, *Der Keller. Eine Entziehung*, München 1979, 87.
 - 18 Der Monolog *Drei Tage* wurde transkribiert und wiederabgedruckt in: Thomas Bernhard, *Der Italiener*, Frankfurt/Main 1989, 78–90, hier 83.
 - 19 Ebd., 83.
 - 20 Ebd.
 - 21 Ebd., 348.
 - 22 Vgl. hierzu auch Roland Reuß' Ausführungen zum Stellenkommentar: »sagt ihm --!« *Zur Kritik der Kommentierungspraxis poetischer Texte Kleists an einem Beispiel der Erzählung »Die Verlobung in St. Domingo«*, in: *Brandenburger Kleist Ausgabe IV/1. Brandenburger Kleist-Blätter 9*, Basel–Frankfurt/Main 1996, 33–43, hier 36.
 - 23 Bernhard, *Drei Tage*, 83 f.
 - 24 Diese Klassifizierung nehmen alle Forschungsbeiträge vor, am ausführlichsten bei Staengle, »Das könne er nicht.«, 279 ff.
 - 25 Herrmann Paul, *Deutsches Wörterbuch, Bedeutungsgeschichte und Aufbau unseres Wortschatzes*, 10. Auflage von Helmut Henne, Heidrun Kämper und Georg Objartel, Tübingen 2002, 68, s.v. *Anekdote*.
 - 26 Wendelin Schmidt-Dengler, *Verschleierte Authentizität. Zu Thomas Bernhards »Der Stimmenimitator«*, in: ders., *Der Übertreibungskünstler. Studien zu Thomas Bernhard*, Wien 1989, 42–63, hier 52.
 - 27 Ebd., 45.
 - 28 E.T.A. Hoffmann, *Aus dem Schreibkalender für 1809*, in: ders., *Sämtliche Werke in sechs Bänden*, hg. von Hartmut Steinecke und Wulf Segebrecht, Frankfurt/Main 2003, Bd. 1, 790.
 - 29 Ebd., 790.
 - 30 Ebd.
 - 31 Thomas Bernhard, *Der Stimmenimitator*, in: ders., *Werke*, hg. von Martin Huber und

- Wendelin Schmidt-Dengler, Bd. 14, *Erzählungen, Kurzprosa*, hg. von Hans Höller, Martin Huber und Manfred Mittermayer, Frankfurt/Main 2003, 248. Nachweise im Folgenden unter Angabe der Sigle *S* mit Seitenzahl im Flielstext.
- 32 Thomas-Bernhard-Archiv, Gmunden, Forschungseinrichtung der Thomas Bernhard Privatstiftung mit dem Literaturarchiv Salzburg und dem Adalbert-Stifter-Institut des Landes Oberösterreich im folgenden abgekürzt als NLTB I, W 48/1, Blatt 1. Der Abdruck erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Archivs und der Thomas Bernhard Privatstiftung. Den Mitarbeitern des Archivs sei für die freundliche und umfassende Bereitstellung der Archivalien herzlich gedankt.
- 33 Staengle, »Das könne er nicht«, 284.
- 34 NLTB, W 48/1, Blatt 7.
- 35 Bernhard, *Der Wahrheit auf der Spur*, 156.
- 36 Ebd., 156.
- 37 Ebd.
- 38 Schmidt-Dengler, *Verschleierte Authentizität*, 49.
- 39 NLTB, W 48/1, Blatt 7.
- 40 Hervorhebung von mir.
- 41 Hervorhebung von mir.
- 42 Hervorhebung von mir.
- 43 Staengle, »Das könne er nicht«, 288 f.
- 44 Hervorhebung von mir.
- 45 Staengle, »Das könne er nicht«, 289.
- 46 Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie*, übers. von Gabriele Ricke und Ronald Voullié, Berlin 1997, 108.
- 47 Vgl. Paul, *Deutsches Wörterbuch*, 275, s.v. *entdecken*.
- 48 Gilles Deleuze, *Francis Bacon - Logik der Sensation*, übers. von Joseph Vogl, München 1995, 55.
- 49 Ebd.
- 50 Bernhard, *Drei Tage*, 81 ff.
- 51 Vgl. Deleuze, Guattari, *Tausend Plateaus*, 106 f. Ronald Bogue fasst diesen Aspekt knapp zusammen: »Language is a mode of action, a way of doing things with words. [...] Languages primary function is not to communicate neutral information but to enforce a social order by categorizing, organizing, structuring and coding the world. (Ronald Bogue, *The Minor*, in: Charles J. Stivale (Hg.), *Gilles Deleuze. Key Concepts*, Chesham 2005, 110–120, hier 111).
- 52 Robert Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*, in: ders., *Gesammelte Werke in neun Bänden*, hg. von Adolf Frisé, Reinbek/Hamburg 1978, Bd. 1, 72.
- 53 Ebd., 72.
- 54 NLTB, W 48/1, Blatt 13. Neben dem Typoskript existiert noch eine Kopie des Typoskripts, in der Bernhard an manchen Stellen Korrekturen vorgenommen hat. Der vermeintlich falsch geschriebene »Mossprugger« mit »ss« statt »oo« wurde aber beibehalten. Vgl. NLTB, W 48/2, Blatt 15.
- 55 NLTB, W 48/1, Blatt 10.
- 56 Gilles Deleuze, *Differenz und Wiederholung*, übers. von Joseph Vogl, München 1992, 28.
- 57 Ebd., 29.
- 58 Ebd., 30.
- 59 Ebd.
- 60 NLTB, W 48/1, Blatt 2.

- 61 Sabine Till, *Die Stimme zwischen Immanenz und Transzendenz. Zu einer Denkfigur bei Emmanuel Lévinas, Jacques Lacan, Jacques Derrida und Gilles Deleuze*, Bielefeld 2014, 130.

Ivana Perica

Das Politische der Literatur

Im Spannungsfeld von Privatheit und Öffentlichkeit

Weltanschauung oder Mondschein?

In den gegenwärtigen Debatten über politische Verantwortung und Wirkungsmöglichkeiten kultureller Formen wie Literatur und Theater, Film, Fernsehen und neue Medien, Performance-Kunst und Street Art ist ein gewandeltes, zivilgesellschaftlich erweitertes Verständnis des Politischen auffällig, das auch den erstarrten Dualismus von Engagement und Autonomie der Künste neu infrage stellt. Das Politische in der Literatur wird nicht mehr wie lange Zeit üblich von der ästhetischen Eigenart abgegrenzt und daher auch nicht auf unmittelbare und direkte Thematisierung impliziter politischer Bezüge reduziert. Im Mittelpunkt der Debatten stehen häufig die nicht zuletzt durch die jüngsten Medienentwicklungen, insbesondere die sozialen Netzwerke, bedingten Veränderungen im Verhältnis von Privatheit und Öffentlichkeit, vor allem die Sorge um den Schutz der Privatsphäre vor allgegenwärtiger Überwachung und auch ästhetisch neuartige Strategien in der Herstellung von Öffentlichkeit für existenziell bedeutsame Problemlagen. Im nachfolgenden Beitrag soll gefragt werden, inwieweit das Verhältnis zwischen dem ästhetisch Eigenwertigen und dem politisch Wirkmächtigen auch in zeitgenössischen Literaturdebatten zur Sprache kommt, wie auch, welchen Anteil Literaturtheorie und -ästhetik an den Auseinandersetzungen um einen komplexeren Begriff des Politischen haben.

In seinem Buch *Poetik der Anfechtung. Avantgarde und literarische Linke* unterscheidet der in Deutschland noch wenig bekannte kroatische Literaturwissenschaftler Aleksandar Flaker drei Typen der avantgardistischen Umwertung der Welt: ästhetische, moralisch-ethische und soziale Umwertung. Dabei steht die Präferenz des Ästhetischen im Mittelpunkt; nur mithilfe einer ästhetischen Umwertung können die anderen Umwertungen vorgenommen werden.¹ Auf Basis dieser Dreiteilung bespricht er Miroslav Krležas Roman *Ohne mich* (1938, dt. 1962) und hebt vor allem dessen ästhetischen Wert hervor: Der Roman »steht *am Rande* der Literatur, ohne aufzuhören, eine *ästhetische* Tatsache zu sein«². Diesem Satz fügt Flaker eine metaphorisch

formulierte Alternative an, die nicht ohne Ironie ist: »Denn im Roman wird eine Weltanschauung, häufiger aber der Mondschein gesucht.« Vielleicht sollte hervorgehoben werden, dass der Roman, auch wenn er eine erbarmungslose Kritik des bürgerlichen Konformismus vornimmt, nicht als Pamphlet, als ideologische ›Abrechnung‹ *politisch* ist. Als ästhetische Tatsache sei der Roman nicht in erster Linie als eine Sache der ›Weltanschauung‹ zu betrachten, sondern er lasse sich vollberechtigt in die Reihe der oft als ›Mondscheinliteratur‹ apostrophierten ästhetisch eigenwertigen Texte einordnen.

Die Gegenüberstellung von Literatur als ›Weltanschauung‹ (die öffentliche, politische Ansprüche hegt) und Literatur als ›Mondschein‹ (eine Metapher für den privaten Genuss) soll im Folgenden im Kontext der mittlerweile breit gefächerten Diskussion über das Politische der Literatur erörtert werden. Die gegenwärtige Diskussion entfaltet sich häufig in der Bezugnahme auf die Kritik der (Post-)Demokratie.³ Auffällig ist dabei, dass Theoretiker, die diese postdemokratische Kritik artikulieren, auf jegliche Normativität oder Präskription des Politischen verzichten. So verheißt Jacques Rancières Anarchismus spontanes, ideologisch nicht vorprogrammiertes Zurweltkommen von unterdrückten, verleugneten und in den liberalen Demokratien lediglich deklarativ einbezogenen politischen Subjekten.⁴ Ebenso verweigert sich Ernesto Laclau autoritativen Gesten, die emanzipatorischer Politik einen bestimmten Inhalt oder eine bestimmte Form vorschreiben würden.⁵ Diese Verweigerung und ihre Implikationen für emanzipatorische Politik müssen insbesondere dann im Auge behalten werden, wenn sich die Optik, durch die die Emanzipation beobachtet und beurteilt wird, auf die Untersuchung von privaten und öffentlichen Strategien der Literatur richtet.

Wenn Literatur darauf verzichtet, einen als authentisch verbürgten öffentlich-politischen Wirkungsanspruch geltend zu machen, so sollte man erwägen, ob es sich hierbei nicht um eine »Kompensation von nicht möglicher Aktion«, »eine Form des Ersatzhandelns, sowohl ihrer Produktion nach als auch in ihrer Rezeption«⁶ handelt, um eine Form des Ersatzhandelns, das die Literatur also nicht nur in ihrer Produktion, sondern auch in ihrer Rezeption betrifft. Dies bezieht sich in gleichem Maße auf resignative Haltungen gegenüber repressiven oder semirepressiven Staatsstrukturen, die die imperiale Literatur und ihre postimperialen Nachkommen des 20. Jahrhunderts prägten, als auch auf jene posthistorischen, postdemokratischen literarischen ›Mondscheinpraktiken‹, die die wirtschaftliche Tauschlogik verinnerlichen und ihre ›Ware‹ nach der Leitdifferenz von Angebot und Nachfrage herstellen.

Privatismus als Ausflucht - Die Ambivalenz einer Haltung

Mit dem ›Mondschein‹ ist dabei eine ganz bestimmte Erscheinungsform der literarischen Produktion gemeint: Privatismus als Maxime des (Nicht-) Handelns. Unabhängig vom konkreten historischen Kontext und unabhängig davon, ob von der Ära des modernen ›Staates‹ oder der postmodernen ›Gesellschaft‹ die Rede ist, erstrecken sich die Mondschein-Konnotationen auf unterschiedliche Formen eines Privatismus – vom Eskapismus bis zu einem Nonkonformismus, der sich der Auseinandersetzung mit der harten Wirklichkeit entzieht. Privatismus ist die andere Seite des ›monadischen Relativismus‹,⁷ womit Frederic Jameson die Vereinzelung und Abkapselung von Weltanschauung bezeichnet hat.⁸ Es geht um eine Tendenz, Weltanschauungen als private, zufällige Angelegenheit zu erachten; alle Weltanschauungen gelten als nicht objektivierbar und damit als nicht wahrheitsfähig, sondern als uneingeschränkt relativ und in gleicher Weise unterschiedslos als akzeptabel. Die Partikularisierung gelebter Erfahrung, die bei allen systemrelevanten Unterschieden in totalitären Einrichtungen und in postdemokratischen Konstellationen parallele Abwandlungsformen durchläuft, geht Hand in Hand mit der Privatisierung der Weltanschauungen und der gegenseitigen Isolierung von Trägern dieser Anschauungen.⁹ Diese ›Privatisierung‹ hängt des Weiteren eng mit »Weltentfremdung«¹⁰ zusammen, die Hannah Arendt als roten Faden nicht nur kapitalistischer Produktionsweise, sondern gleichsam der Moderne als Ganzes identifiziert. Privatisierung verheißt, »daß die Bewohner der postmodernen – privatisierten und zur Ware gemachten – Gesellschaft in der Summe mehr Glück genießen«¹¹. Es handelt sich freilich um ein faules Versprechen: Der politische Unmut wird damit nur in ein privates Problem umcodiert; dem entspricht das Bild einer Gesellschaft, worin »jede bestehende und zukünftige soziale Streitfrage als *private* Sorge interpretiert«¹² wird. Privatisierung bedingt also, dass angesichts der Möglichkeiten eines authentischen, öffentlich wirksamen Handelns (für sich wie für die anderen, für das Gemeinsame) nicht öffentlicher Mut geboren, sondern Angst genährt wird.¹³ Es ist diesem permanenten Angstgefühl zu verdanken, dass man es unterlässt, »in Richtung auf die eigene Angst zu schreiten«¹⁴ und dass Misserfolge in private Scham oder Schuld und nicht in öffentlichen Protest übersetzt werden.

Perspektivenwechsel im Verhältnis von Privatheit und Öffentlichkeit

Aufgrund des unzählige Male verlautbarten »Strukturwandels der Öffentlichkeit«¹⁵ und des Dominanzwechsels innerhalb der »großen Dichotomie«¹⁶ von Privatheit und Öffentlichkeit lassen sich interessante Verschiebungen auch im Feld der politischen Theorie beobachten. Das vitale Interesse am Schutz der Privatsphäre, welches üblicherweise der Tradition der liberalen politischen Philosophie zugeschrieben wird, wird im Gegenzug vom Marxismus und von unterschiedlichen Emanzipationsbewegungen als Selbsttäuschung wahrgenommen; demgegenüber wird zur radikaleren Hinterfragung der liberal-bürgerlichen Dichotomie von Privatsphäre und Öffentlichkeit aufgerufen. Dennoch, angesichts der postfordistischen Aufhebung der aristotelischen Dreiteilung der menschlichen Handlungsarten (*poiesis, praxis, theoria*)¹⁷ wie auch der biopolitischen Verausgabung des alltäglichen Lebens wurde die Auseinandersetzung mit der Grenzziehung zwischen dem Privaten und dem Öffentlichen auch auf Seiten des (Post-)Marxismus problematisiert und aktualisiert. Während sich die postmoderne Emanzipation (die das moderne Individuum und die moderne Öffentlichkeit dezentriert) als Anerkennung des Verdrängten mittels »Veröffentlichung« des Privaten, Arkanen und Tabuisierten versteht, soll nach dem postdemokratischen Dogma der (gegen Überwachung ungeschützten) Transparenz, alles (zumindest deklarativ) zugreifbar und sichtbar sein. Dies verbindet sich mit Versuchen einer Neuordnung der Semantik des Privaten und des Öffentlichen. Doch Emanzipation kann sich nicht in der provokanten Zurschaustellung von Elementen, die traditionellerweise der Privat- oder Intimsphäre zugeschrieben werden, erschöpfen. Die emanzipatorische Praxis soll vielmehr auf den tiefen Antagonismus hinweisen, der das politische Feld strukturiert und sich nur vorläufig mit privaten Panazeen (z.B. mit dem eskapistischen literarischen Mondschein) besänftigen lässt.

Die Kategorien Privatsphäre und Öffentlichkeit, die manchmal als Orte und manchmal als Sphären aufgefasst werden (Heimstätte, Familie, im Unterschied zu Arbeitsplatz, Staat und öffentlichen Medien¹⁸), haben ihre Selbstverständlichkeit verloren. Dies zieht die diskursive Erweiterung der besagten Dichotomie zu einer beweglichen Semantik des *Privaten* und des *Öffentlichen* nach sich.¹⁹ Anstatt zu versuchen, die Bestandteile der großen Dichotomie weiterhin essenzialistisch zu bestimmen und zu zementieren, gilt es kontinuierlich und konsequent die Distanz zwischen dem auszuhandeln, was als »privat« bezeichnet wird (Privatinteresse, Privatraum, private Freiheiten), und dem, was »öffentlich« genannt wird (öffentliches Interesse,

öffentlicher Raum, öffentliche Freiheiten und Rechte).²⁰ Das *Private* und das *Öffentliche* reichen mithin weiter als gängige Räume/Sphären der bürgerlichen Gesellschaft; sie schließen auch das widersprüchliche Verhältnis zwischen dem radikal privaten, *bloßen Leben* (*zoe*) und dem *Leben eines (Staats-) Bürgers* (*bios*) mit definierten Rechten und Pflichten mit ein.²¹ Kurzum, die Differenz zwischen dem Privaten und dem Öffentlichen kennzeichnet nicht bloß ein bestimmtes Zeitalter. Es handelt sich vielmehr um den politischen Unterschied *par excellence*, der zweifelsohne auch das vermeintliche Ende der großen Dichotomien überdauern wird. Gerade in diesen Prozess der sozialen Selbstverständigung kann Literatur mit ihrer kritischen Weltansicht, mit ihrer ›Wahrheitspolitik‹ eingreifen. Um in diesem Kontext das kritische Potenzial des literarischen Textes als eines spezifischen privat-öffentlichen Mediums erörtern zu können, gilt es zunächst die relevanten Eckpunkte der bestehenden politisch- und literaturtheoretischen Diskussionen zu berücksichtigen.

Die Vernachlässigung des spezifischen politischen Potenzials des literarischen Textes war für die linke Kritik nicht untypisch. Marx und Engels, obwohl sie stetes Interesse an der literarischen und künstlerischen Produktion an den Tag legten, haben es unterlassen, das revolutionäre Potenzial des Literaturmediums in seiner ästhetischen Eigenart zu untersuchen. Sie haben keine Methoden für die ästhetische Analyse des literarischen Textes entwickelt, die aus einem komplexen Verständnis des Politischen hervorgehen würden.²² Auch Michel Foucault, der in seinem Frühwerk das subversive Potenzial des literarischen Mediums beschwor, behauptet 1975 in einem Interview, »dass die Sakralisierung der Literatur als subversiv zu einer sehr schweren politischen Blockade geführt habe«²³, bzw. dass »literarische Einzelfälle [...] der Macht keine Kollektivität entgegensetzen«²⁴ können. Da (dezentral aufgefasste) Macht alle sozialen Beziehungen durchdringt, schwebt der literarische Text im Hinblick auf das Politische gewissermaßen im luftleeren Raum. Mit anderen Worten, da vielfältige Diskursformen mehr umfassen als poetische Literatur (denn sie besetzen auch historische Dokumente, Gesetze, ungeschriebene Regeln, Kulturnormen, informelle Kommunikation, Erziehungsstrategien usw.), wäre es illusorisch zu erwarten, dass das literarische Medium auf all diese Bereiche revolutionären Einfluss nehmen könnte.

Läuft aber dieser literaturbezogene Antiutopismus letztlich nicht auf eine Kapitulation hinaus? Unabhängig davon, ob man die Gesellschaftsgeschichte Europas mit Blick auf die bürgerlichen Öffentlichkeiten schreibt²⁵ oder ob solche Historiografie durch Geschichten von bäuerlichen, proletarischen, revolutionären »Gegenöffentlichkeiten«²⁶ gewissermaßen »geerdet« wird, kann

man nicht leugnen, dass das literarische Wort stets ein wichtiges Begleitphänomen von politischen Bewegungen unterschiedlicher ideologischer Ausrichtungen war.²⁷ Dabei figurierte das Feld der Literatur in der Ära des ›Staates‹ als ein potenziell gefährliches Terrain, auf dem sich politische Imaginationen bildeten und miteinander konkurrierten. Wenn vom Machtverlust von Literatur die Rede ist, wird vielfach auf die mediale Revolution und eine parallel verlaufende »Verschiebung der Demarkationslinie zwischen dem ›Öffentlichen‹ und ›Privaten‹«²⁸ verwiesen: Angesichts weiterwirkender starker Traditionswerte setzte sich Literatur (bis in die 1960er, 1970er Jahre hinein) nachdrücklich für Freiheiten im öffentlichen Raum ein, dabei häufig die Freiheit des Autors und die öffentliche Zugänglichkeit des Textes aufs Spiel setzend. Dieses Literaturverständnis wurde in den 1980ern durch die öffentliche Akzeptanz der kommerzialisierten und damit in ihrer systemkritischen Sprengkraft weitgehend entschärften *Subversion* abgelöst. Erfolg wird nunmehr als das endgültige Kriterium der Selbstbehauptung auf dem Markt der Kreativität installiert. Diese neue, marktkonforme politische Zurückhaltung der Literatur findet Eingang auch in ihre Poetik, in die Form: In realistischer Manier werden private Welten vorgeführt, ohne dass kritischer Realismus angestrebt wird; holistisch-kaleidoskopische Weltbilder werden erschaffen, die auf jeglichen Wahrheitsanspruch verzichten; das Spiel mit ironischer Verfremdung und Distanz bleibt unverbindlich und folgenlos; Taktiken der inneren und minoritären Widerstände werden praktiziert, die aber nur die Kehrseite einer kollektiven, globalen Poetik der Preisgabe sind. Die Literatur leistet somit einen Verzicht auf ihre welterschaffende und -verändernde Kraft, der sie die eigene Existenz verdankt und die sie in eigenen imaginären Welterschöpfungen herausfordernd entfaltet.²⁹

Das Politische im Prozess der Subjektconstitution

Angesichts der widersprüchlichen Beziehungen zwischen zeitgenössischen politischen und ästhetischen Theorien muss ›das Politische‹ (fr. *le politique*) auch im Bereich der Ästhetik näher bestimmt werden. Da in der politischen Theorie traditionellerweise die Unterscheidung von Staat und Gesellschaft maßgebend war, wurde ›die Politik‹ (fr. *la politique*) mit den Mechanismen der staatlichen Gouvernamentalität gleichgesetzt. Zahlreiche Akteure des linken Spektrums verwenden demgegenüber den Ausdruck ›das Politische‹ auch im emanzipatorischen Sinne. Schon Marx sprach von politischer Emanzipation, die durch die bürgerliche Revolution durchgesetzt wird, während die soziale Emanzipation hinter den Idealen und Erfolgen des politischen

Liberalismus zurückblieb.³⁰ Dieses Verständnis des Politischen führte zu einer Problematisierung der Beziehungen zwischen Staat und Gesellschaft. So wie die ideologischen Staatsapparate alle Bereiche des Privatlebens durchdringen (insbesondere die Sozialisierung des einzelnen), leistet im Gegenzug auch das Private seinen Beitrag zur Reproduktion dieser Apparate. Das ›Politische‹ ist im poststrukturalistischen Paradigma dann der Name für vielfältige Machtstränge, die im Konzept der Gouvernamentalität zusammengefasst werden. Gouvernamentalität kann durch widerständige Praktiken aber auch unterminiert werden: Diese Kursänderung in der theoretischen Auffassung des Politischen geht mit einer Differenzierung, aber auch Zersplitterung zivilgesellschaftlicher Initiativen einher. Diese ›Gesellschaft‹ ist nicht mehr als ein dem Staat gegenüberstehender homogener Wirkungsbereich aufzufassen, sondern als eine zerstrittene Vielfalt, aus der einerseits Sieger und andererseits Verlierer hervorgehen.³¹ Das Subjekt wird in diesem Kontext nicht nur als Illusion, Effekt des Diskurses entschleierte, sondern als ein sozialer Akteur verstanden, der den eigenen Souveränitätszuwachs über die Zurückdrängung der Ansprüche anderer erlangt. In der Tat sind viele Emanzipationsbestrebungen der Moderne in Praktiken der Enteignung (engl. *dispossession*) umgeschlagen und haben zahlreiche »states of injury«³² herbeigeführt. Die postmodernen Identitätsdiskurse, in denen sich einzelne ›Identitäten‹ im Rahmen des größeren Prärogativs der universalen Menschenrechte überkreuzen, setzen diese Praktiken eher fort, als dass sie sie gänzlich abschaffen würden. In Anbetracht dieser Verquickung von ›Emanzipation‹ und ›Enteignung‹ bzw. von ›Subjektkonstituierung‹ und ›Subjektdeprivierung‹ könnte man aus dem Pool der politischen Theorie innerhalb des und nach dem Poststrukturalismus mindestens zwei verschiedene Ansätze herausheben.

Der erste Ansatz – die Politik der *radikalen Passivität*³³ – leistet eine umfangreiche Absage an das Subjekthafte als das Aktive, Tätige, Eingreifende.³⁴ Soweit das Subjekt als Produkt, Platzhalter und Multiplikator der Ideologie vereinseitigt wird, bleibt als die einzig plausible Widerstandsart die radikale Absage an das subjektbezogene Handeln. Dem entspricht das Warten auf die messianische Ankunft der verheißenen gerechten Zukunft.³⁵

Die andere Reaktion auf das Umschlagen der Partikularität der eigenen Emanzipation in die (scheinbar unumgängliche) Enteignung der anderen bewegt sich ebenfalls noch immer im Kielwasser des postmodernen postfundamentalistischen Denkens, ohne jedoch auf das subjektbezogene Handeln und die Emanzipation verzichten zu wollen. Dieser andere Typus zielt auf die Neubestimmung des Handelns und der Emanzipation ab. Hierbei spielen der Hegemoniebegriff Antonio Gramscis und der Handlungsbegriff Hannah

Arendts eine wichtige Rolle. Da im Folgenden versucht werden soll, gerade Arendts Verständnis des Politischen als *Neubeginn* in eine Terminologie der politischen Texttheorie zu übersetzen, gilt es, Hannah Arendts Stellung in den zeitgenössischen politisch-theoretischen Debatten schärfer zu umreißen.

Infolge der globalen Zuspitzung von politischen Konflikten und der zugleich zutage tretenden Paradoxie der liberal-interventionistischen Menschenrechtspolitik wird Hannah Arendts Kritik am Formalismus der Menschenrechte – die stets Gefahr laufen, zur Leerformel zu werden – vonseiten der Linken neu aufgegriffen und aktualisiert. Zwei Schlüsselemente ihres Denkens werden dadurch zur Achse der gegenwärtigen politischen Diskussionen – Elemente, die sie auch an ›radikalere‹ Denker wie Alain Badiou und Paolo Virno heranrücken. Es handelt sich um das Verständnis des Politischen als *Handeln (vita activa)* durch *Neubeginn* und um ihr Beharren auf der Distinktion des *Privaten* und des *Öffentlichen*. Das Handlungskonzept des Politischen als Neubeginn wird zur entscheidenden politisch-theoretischen, aber auch zur praktischen Angelegenheit angesichts der Politik der Technokraten, die – wie es einst Peter Sloterdijk auf den Punkt gebracht hat – »die Welt als Privathaushalt einrichten und nur noch ihre eigene geistlose Show zulassen«³⁶. Wegen der Politikverdrossenheit, so Arendt, »schütten [die Menschen] das Kind mit dem Bade aus, verwechseln das, was der Politik ein Ende machen würde, mit Politik und stellen das, was eine Katastrophe wäre, hin, als wäre es in der Natur der Sache gelegen und daher unabwendbar.« Dies könne im Endeffekt dazu führen, dass »das Politische überhaupt aus der Welt verschwindet«³⁷.

Gegenüber Deutungen, die Arendts ›ungeschriebene Erzähltheorie‹ innerhalb des Horizonts von privaten Erzählungen und Identitätskonstituierungen auslegen,³⁸ möchte ich die politische *Ereignishaftigkeit* des literarischen Textes betonen. Das *Ereignis* ist etwas, das die »soziale Handlungshemmung«³⁹ durch einen epistemologischen Bruch beendet. Das Ereignis ist auch ein Moment von »Diskontinuität«⁴⁰ und »Unbestimmbarkeit«⁴¹, ein anderer Name für den vermeintlichen Augenblick des Wahnsinns, der den »Sprung von der Erfahrung der Unentscheidbarkeit zu einem kreativen Akt«⁴² ermöglicht. Was sich dabei ereignet, ist die »Unterbrechung normalerweise deterministisch verlaufender Kausalketten, die für das Handeln so bezeichnend sind«⁴³. Das Ereignis ist, kurzum, der Name für den Bruch, der die Welt nicht beim Alten lässt. Es ist die Trope des Bewegens jenseits von eingefahrenen Wegen und voraussehbaren Endhorizonten.

Privatismus ist im Wesentlichen ein apolitisches und antipolitisches Sentiment, welches die Leidenschaft für das authentische öffentliche Handeln

erstickt.⁴⁴ Das Heraustreten aus dem Bereich des Privaten (Persönlichen, Idiosynkratischen, Einzelnen, Passiven, Deprivierten) in den Bereich des Öffentlichen (Überpersönlichen, Allgemeinen, Gemeinsamen, Aktiven) gilt hingegen als Kairos des Politischen: »Der Weg der Emanzipation ist vorgezeichnet und soll sich auf der symbolischen Achse vom Privaten zum Öffentlichen bewegen.«⁴⁵ Dabei besteht die emanzipatorische Tat nicht darin, dass dank des Übergangs aus dem Privaten ins Öffentliche das schlechte, unanerkannte (private) Leben durch seinen besseren, anerkannten (öffentlichen) Widerpart überwunden wird. Ein solcher Schematismus würde Züge einer konservativen Emanzipationspolitik tragen, die das private Leben im Vergleich mit seiner öffentlichen Vervollkommnung in Misskredit bringt.⁴⁶ Das private Leben ist kein »minderes Leben«; es ist das vollblütige Gegenstück zum arendtschen »Handeln im Konzert. Das Politische oder das Ereignis kommt aber nur dann zustande, wenn der Ausgang aus der deprivierten »Ich-Monade« in die Dimension der »Wir-Multitude« vollzogen wird.

Mimetismus und Realismus

In den Diskussionen über die progressive Literatur hat jedoch nicht die Ereignishaftigkeit des Textes oder die Dialektik des Privaten und des Öffentlichen, sondern der Begriff der *Mimesis* den Ton angegeben. Da Realismus des Öfteren als das entscheidende Kriterium für die gesellschaftlich-fortschrittliche Mission des literarischen Textes genommen wurde, müsste in einer feiner nuancierten Literaturwissenschaft zuerst der unreflektierte Mimetismus problematisiert werden.⁴⁷ Selbst Georg Lukács, der in vielerlei Hinsicht als Fürsprecher von Literatur als »Wiederspiegelung der Wirklichkeit«⁴⁸ auftritt, deutet den Spiegelcharakter nicht mechanizistisch.⁴⁹ Während er sich über die »mechanische Theorie der unmittelbaren Nachahmung der Natur«⁵⁰ kritisch äußert, bestimmt Lukács als Kriterium des Realismus die Richtung, in welcher sich die Literatur jeweils bewegt: »in Richtung auf die Angst oder weg von ihr?«⁵¹ Während er Franz Kafka als »Klassiker dieses Stehenbleibens bei der blinden und panischen Angst vor der Wirklichkeit«⁵² bezeichnet, beendet Lukács seinen Aufsatz *Franz Kafka oder Thomas Mann?* mit einem Plädoyer für den kritischen Realismus, welcher sich dadurch auszeichne, dass er diese Angst, den »fatalistischen Schrecken«⁵³, bezwingt. Im hiermit angekündigten Kampf gegen den »Schrecken« hallt Lukács' frühe These über den Verlust der »transzendentalen Ordnung«⁵⁴ und über die daraus hervorgehende Ansammlung von bloß zufälligen Weltanschauungen nach. In der Befürwortung einer Literatur, die nicht auf der Ebene der »panischen Angst als Urerlebnis des

Menschen der Gegenwart« verbleibt, und nicht ein »unmittelbar-unkritisches Verhalten des Schriftstellers zum Leben seiner Zeit«⁵⁵ verkörpert, formuliert Lukács das folgende Dilemma: »[...] ob der Mensch sich als wehrloses Opfer transzendenter, unerkennbarer oder unüberwindbarer Mächte auffaßt *oder* als aktives Mitglied einer menschlichen Gemeinschaft, in welcher seiner Aktivität eine gewisse größere oder kleinere, jedenfalls aber für deren Geschick mitbestimmende Rolle zukommt.«⁵⁶

Eine vereinfachende Deutungsweise der mimetischen Aufgabe des literarischen Textes würde eine Schwarz-Weiß-Unterscheidung begünstigen, die den realistisch-politischen vom privatistischen und im »idealistischen Subjektivismus«⁵⁷ befangenen Text trennt. Ähnliche Schwierigkeiten bereitet die oben herangezogene Dichotomie »*entweder* Weltanschauung *oder* Mondschein«, da sie die Existenz von klaren Endpositionen nahelegt. So wie kein Text denkbar ist, der von jeglicher geistigen Weltaneignung unberührt bleibt, so ist auch ein Text, der sich ausschließlich in einer weltanschaulichen Botschaft erschöpft, als ästhetisches Faktum überhaupt nicht möglich. In der Diskussion über das Politische der Literatur wurde der Binarismus von politischen Weltanschauungstexten (die mit konkurrierenden Wahrheiten arbeiten) und »Mondscheinliteratur« häufig bestritten: »This is why I consider that it is not useful to make a distinction between political and non-political art.«⁵⁸ Auf ähnliche Art wird dieser Binarismus auch von Rancière infrage gestellt. Es habe »keinen Sinn, von einem Engagement der Dichtung zu sprechen«, denn die Schriftsteller »benützen die Worte wie Instrumente der Kommunikation und engagieren sich dadurch, ob sie es wollen oder nicht, in der Aufgabe der Herstellung einer gemeinsamen Welt«⁵⁹. Im zweiten Schritt sollte man doch den feinen, aber entscheidenden Unterschied zwischen politischer und unpolitischer Kunst erwägen: Während Rancières Verständnis von »Engagement« ein gewisses »immer schon« voraussetzt, sodass demgemäß jeder Text bereits dadurch politisch ist, dass er immer schon weltbildend ist, geht das hier befürwortete »Politische« über diesen »immer-schon-Status« hinaus. Die Unterscheidung zwischen einem »allgemein Politischen« und einem »konkret Politischen der Literatur«, zwischen einer »allgemein-neutralen« und einer »progressiven Weltbildung«, wird vorausgesetzt. Wie Chantal Mouffe betont, trennt das Dilemma »entweder-oder« nicht den politischen Text vom unpolitischen, sondern den politischen Text, der den hegemonialen *common sense* unterstützt, vom politischen Text, der diese Hegemonie durchkreuzt. Künstlerische Praktiken »play a role in the constitution and maintenance of a given symbolic order *or* in its challenging and this is why they necessarily have a political dimension.«⁶⁰ Der Akteur des literarischen Textes oder der Text

als Ganzes bewegen sich entweder *in Richtung auf die Angst oder weg von ihr* und sprechen damit auch notwendig entweder *für* oder *gegen* bestehende Hegemonieverhältnisse, in die Akteur und Text eingebunden sind. Die Frage lautet demnach nicht, ob der literarische Text überhaupt eine Stellung zum Problem des Privatismus bezieht, sondern *von welcher Art und Weise* diese Stellung ist – nicht *ob* der Text engagiert ist, sondern *auf welche Art und Weise* dieses Engagement zum Vorschein kommt.⁶¹

Die Entthronung des Mimetismus als sinnlich-konkrete Darstellung der Wirklichkeit in den Formen des Lebens und zugleich als Hauptkriterium für die politische Literatur zieht auch eine Verunsicherung von Lesepraktiken nach sich, die ausschließlich darauf fokussiert sind, ideologisch bedingte Verzeichnungen der ›Wirklichkeit‹ zu entschleiern. Ideologiekritische Lektürewesen verlangen entweder einen ›bewussten‹, informierten und bereits entideologisierten Leser oder eine Deutungsinstanz, die den Prozess der Bewusstwerdung für diesen Leser in die Wege leitet. Somit wird der Abstand zwischen jenen, die immer schon wissen, und jenen, die sich dieses Wissen erst aneignen müssten, verfestigt. In einer Welt, in der unzählige Weltanschauungen, unzählige Mondschein-Refugien gleichberechtigt nebeneinander bestehen, verliert aber die platonische Autorität des Philosophen, der unter die Menschen zurückkehrt und ihren falschen Glauben an die Schattenwelt erschüttert, ihren Adressaten. Das heißt, dass jene, die angeblich unbewusst in der Ideologie leben, nicht dazu verpflichtet sind, einer fremden Interpretation ihrer eigenen Geworfenheit in die Ideologie Glauben zu schenken. Der Interpret (marxistischer Analytiker, postkolonialer Theoretiker, Feminist...) erzählt letztlich etwas, was mit ›ihnen‹, die die Ideologie nicht durchschauen, sondern ›nur‹ leben, nichts zu tun hat. In dieser Hinsicht reduziert sich die kritische Praxis auf eine selbstbezügliche Aktivität, die für die Gemeinschaft der Kritiker und ihrer Nachfolger ausgeübt wird.⁶² Während sich diese Aktivität auf die Vervielfältigung des bestehenden Wissens über die Ideologie ausrichtet (was häufig gerade an Hand von literarischen Texten ausgeführt und ›bewiesen‹ wird), bleibt ein wesentlicher Aspekt der Texte unangetastet: ihr Potenzial, sich auf die Welt, die außerhalb der Reichweite von analytischen Praktiken ›lebt‹, auszuwirken. Theorien, die sich auf die Beschreibung von Ideologie, Subjekt-, Identitäts- und Alteritätskonstituierungen verlegen, sollten sich daher auch auf die Lektüre von Texten einlassen, die diese Ideologie ›selbst‹, ohne akademische Hilfe, hinterfragen und abschaffen. Sollte es richtig sein, dass Literatur ihre ideologische Wirkung über das Modell der Interpellation erzielt, sollte Literatur eine wichtige Rolle in der Subjektkonstituierung spielen, dann sollte man nicht nur der

Frage nachgehen, wie durch Literatur das Subjekt gezähmt und diszipliniert wird, sondern wie dieses Subjekt mithilfe der Literatur auch ermächtigt werden könnte. Es handelt sich, kurzum, um die Lektüre von Texten, die das Leben in der Ideologie nicht nur ›realistisch‹ darstellen, sondern die, durchaus antibartlebyanisch, auch *handeln* – sei es auf der Ebene der Figuren (Aktanten) oder der Handlung (Handlungskerne, Katalysen), sei es auf der Ebene der Textdistribution.⁶³

Literatur als prospektiv offenes Medium

Vielleicht ist die Erwartung, Literatur könne mithilfe der von ihr geschaffenen Weltversionen die reale Welt nicht nur interpretieren, sondern auch dazu beitragen, subjektive Dispositionen zur ›Weltveränderung‹⁶⁴ zu entwickeln, keine nur esoterische Hoffnung von »Phantasten, TräumerInn, SchwächlingInn und BesserwisserInn oder KrittlerInn«⁶⁵. Gerade die Literatur könnte ein *prospektiv offenes* Medium sein, innerhalb dessen und durch welches Widerstand geleistet wird. Unter der *prospektiven Öffnung* verstehe ich unterschiedliche Wege, wie sich das, was ansonsten zum Geltungsbereich des Utopischen oder des Heterotopischen gehört, im Bereich des Realen breitmachen kann. Der prospektive Modus ist gewissermaßen mit Northrop Fryes *Romanze* gleichwertig⁶⁶ und gewissermaßen impliziert er auch die »optimale Projektion«, wie sie von Aleksandar Flaker aufgefasst wird: »Optimale Projektion« bezeichnet keinen ideal strukturierten Raum der Zukunft, sie versucht auch gar nicht, ihn zu definieren, sondern kennzeichnet eine *Bewegung als* Wählen einer ›optimalen Variante‹ bei der Überwindung der Wirklichkeit.«⁶⁷

Abschließend sollte man nochmals auf das einleitend erwähnte, radikal offene Ende dieses Weges der Überwindung der Wirklichkeit hinweisen: Die Kritik am Privatismus als wichtiger Punkt der Kritik am Kapitalismus wird nicht ausschließlich vonseiten der linken, egalibertären und emanzipatorischen Positionen geäußert. Auf der zeitgenössischen politischen Szene werden Kritik an bestehenden Politiken und *Lifestyles* wie auch die Aufrufe zum politischen Engagement und zur ›Weltveränderung‹ häufig auch von rechtskonservativen und radikal rechten Kräften des politischen Spektrums formuliert. Man sollte daher die Tatsache im Auge behalten, dass hinter dem Aufruf zum Handeln und Ereignisschaffen auch ausgesprochen anti-egalibertäre Projekte lauern könnten. Gerade die Ambivalenz des Begriffs ›Emanzipation‹ ermöglicht mehrdimensionale Textlektüren, die vom Bewusstsein geprägt sind, dass sich jedes hegemoniale politische Projekt (linkes wie rechtes) im Augenblick seines öffentlichen Zurweltkommens als emanzipatorisches Pro-

jekt, als Bewegung aus dem entmachteten, deprivierten Zustand der Ausgrenzung in den Zustand der öffentlichen Sichtbarkeit inszenieren könnte, um bereits im nächsten Augenblick sein entmächtigendes Antlitz zu zeigen.⁶⁸ Würde man jede Bewegung aus dem Privaten ins Öffentliche *a priori* als Emanzipation verstehen, wäre auch das öffentliche Zurweltkommen von radikal nichtdemokratischen Programmen und politischen/gesellschaftlichen Gruppierungen als ›Emanzipationsereignis‹ zu deuten. Gerade diese radikale Offenheit des Emanzipationsbegriffs möchten die einleitend erwähnten Kritiker der (Post-)Demokratie (Rancière, Mouffe, Laclau) mit keiner Präskription einer notwendig *egalibertären* Emanzipation schließen.

Im Unterschied zu den geläufigen Methoden der Entschleierung der Ideologie des Textes sucht die skizzierte politische Lektüre nach jenen Elementen des Imaginären, die der Leser auch ›selbst‹ entdecken kann (unabhängig von der unumstrittenen Macht des literarischen Textes). Die Frage ist, ob die ›Helden‹ *gegen* (etwa das Establishment) oder *für* (die Idee, Emanzipation, Revolution) handeln; ob sie sich innerhalb dessen, was sich im begrenzten Universum des einzelnen Textes als ›privat‹ darstellt, oder ob sie sich im Feld des Öffentlichen und/oder des Gemeinsamen bewegen. Die Aufgabe der Kritik wäre demnach, die Eigenart des in der literarischen Imagination vorbereiteten politischen Handelns zu ergründen und den Kairos zu erfassen, in dem dieses Handeln zur Wirklichkeit wird.

Anmerkungen

- 1 Aleksandar Flaker, *Poetika osporavanja. Avangarda i književna ljevica*, Zagreb 1982, 23. Vgl. ders. (Hg.), *Glossarium der russischen Avantgarde*, übers. von Heide Zimmermann u.a., Graz-Wien 1989, 42.
- 2 Flaker, *Poetika osporavanja*, 177; Übersetzung I.P.
- 3 Colin Crouch, *Postdemokratie*, übers. von Nikolaus Gramm, Frankfurt/Main 2008.
- 4 Jacques Rancière, *Das Unvernehmen. Politik und Philosophie*, übers. von Richard Steurer, Frankfurt/Main 2002.
- 5 Ernesto Laclau, *On populist reason*, London-New York 2005, 246. Auf die Möglichkeit, Demokratie in radikal nicht-egalibertäre Formen zu verzerren, weist auch Laclau hin, wenn er Rancières (und sein eigenes) Emanzipationsverständnis mit der Anmerkung versieht, dass es »keine a priori-Garantie geben [kann], dass das ›Volk‹ als historischer Akteur um eine progressive Identität herum konstituiert werden wird« (Laclau, *On populist reason*, 246, vgl. Oliver Marchart, *Die politische Differenz. Zum Denken des Politischen bei Nancy, Lefort, Badiou, Laclau und Agamben*, Berlin 2010, 183). Diese radikal offene Deutung der Demokratie haben Laclau und Mouffe noch 1985 vertreten, als sie einräumten, dass »die Widerstandsformen gegen neue Unterordnungsformen polysemisch sind und vollkommen in einem antidemokratischen Diskurs artikuliert werden können« (Ernesto Laclau, Chantal Mouffe,

- Hegemonie und radikale Demokratie. Zur Dekonstruktion des Marxismus.* übers. von Michael Hintz und Gerd Vorwallner, Wien 2000, 212), was, wie sie damals hinzufügten, »durch den Vormarsch der ›Neuen Rechten‹ in den letzten Jahren bewiesen« (ebd.) werde.
- 6 Ulrich Greiner, *Tod des Nachsommers. Aufsätze, Porträts, Kritiken zur österreichischen Gegenwartsliteratur*, München–Wien 1979, 13.
 - 7 Der Mensch als moderne Monade ist, so Adorno, das vereinzelt Individuum, das unfähig geworden ist, mit anderen Menschen in Beziehung zu treten (vgl. Theodor W. Adorno, *Reconciliation under Duress*, in: Theodor W. Adorno u.a., *Aesthetics and Politics*, übers. von Ronald Taylor, London 1980, 151–176, hier 158). Vorherrschend ist »the sense that each consciousness is a closed world, so that a representation of the social totality now must take the (impossible) form of a coexistence of those sealed subjective worlds and their peculiar interaction, which is in reality a passage of ships in the night, a centrifugal movement of lines and planes that can never intersect. The literary value that emerges from this new formal practice is called ›irony‹; and its philosophical ideology often takes the form of a vulgar appropriation of Einstein's theory of relativity.« (Fredric Jameson, *Postmodernism, or, The cultural logic of late capitalism*, London–New York 1991, 412).
 - 8 Jameson, *Postmodernism*, 412.
 - 9 Vgl. Judith Butler, Athena Athanasiou, *Die Macht der Enteigneten. Das Performative im Politischen*, übers. von Thomas Atzert, Zürich–Berlin 2014, 148.
 - 10 Hannah Arendt, *Vita activa oder vom tätigen Leben*, München–Zürich 2002, 325; Zygmunt Bauman, *Leben in der flüchtigen Moderne*, übers. von Frank Jakubzik, Frankfurt/Main 2007, 221.
 - 11 Zygmunt Bauman, *Moderne und Ambivalenz. Das Ende der Eindeutigkeit*, übers. von Martin Suhr, Hamburg 1992, 411.
 - 12 Ebd.
 - 13 In Arendts Verständnis ist Mut das distinktive Kennzeichen des öffentlichen Raums.
 - 14 Dies ist die Paraphrase einer berühmten ›Anweisung‹ aus Milorad Pavićs Roman *Das chazarische Wörterbuch (Hazarški rečnik. Roman leksikon u 100.000 reči. Muški primerak)*, Beograd 1988, 88).
 - 15 Jürgen Habermas, *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*, Berlin–Neuwied 1976. Zu Änderungen im gesellschaftlichen Gefüge der Öffentlichkeit vgl. noch Oskar Negt, Alexander Kluge, *Öffentlichkeit und Erfahrung. Zur Organisationsanalyse von bürgerlicher und proletarischer Öffentlichkeit*, Frankfurt/Main 1972; Richard Sennett, *Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. Die Tyrannei der Intimität*, übers. von Reinhard Kaiser, Frankfurt/Main 1986; Peter Sloterdijk, *Zur Welt kommen, zur Sprache kommen. Frankfurter Vorlesungen*, Frankfurt/Main 1988; Trevor Butt, Darren Langdridge, *The Construction of Self. The Public Reach into the Private Sphere*, in: *Sociology*, 37(2003)3, 477–493; Bauman, *Leben in der flüchtigen Moderne*; Michael Hardt, Antonio Negri, *Empire. Die neue Weltordnung*, übers. von Thomas Atzert und Andreas Wirthensohn, Frankfurt/Main–New York 2003; Michael Hardt, Antonio Negri, *Common Wealth. Das Ende des Eigentums*, übers. von Thomas Atzert und Andreas Wirthensohn, Frankfurt/Main–New York 2010.
 - 16 Norberto Bobbio, *The Great Dichotomy. Public/Private*, in: ders., *Democracy and Dictatorship. The Nature and Limits of State Power*, übers. von Peter Kennealy, Cambridge 1989, 1–21, hier 17.
 - 17 Vgl. Martin Birkner, Robert Foltin, *(Post-)Operaismus. Von der Arbeiterautonomie*

- zur *Multitude. Geschichte und Gegenwart. Theorie und Praxis. Eine Einführung*, Stuttgart 2006, 127.
- 18 Vgl. Arendt, *Vita activa*, 59; Habermas, *Strukturwandel der Öffentlichkeit*, 73 f.
 - 19 Vgl. Negt, Kluge, *Öffentlichkeit und Erfahrung*; Laclau, Mouffe, *Hegemonie und radikale Demokratie*, 210; Butt, Langdrige, *The Construction of Self*.
 - 20 Gerade darin begründet sich die Demokratie. Sie verlangt »Handlungen von Subjekten, die auf das Intervall zwischen den Identitäten einwirken und so die Aufteilungen von Privatem und Öffentlichem, Universalem und Partikularem verändern« (Jacques Rancière, *Der Hass der Demokratie*, übers. von Maria Muhle, Berlin 2012, 75). Die Demokratie ist eine »Bewegung, die ohne Unterlass die Grenzen zwischen dem Öffentlichen und dem Privaten, dem Politischen und dem Sozialen verschiebt« (ebd., 76).
 - 21 Zur Genese dieser Begriffe und zur Kritik an der Biopolitik im Allgemeinen vgl. Maria Muhle, Kathrin Thiele (Hg.), *Biopolitische Konstellationen*, Berlin 2011; Giorgio Agamben, *Homo sacer. Die souveräne Macht und das nackte Leben*, übers. von Hubert Thüring, Frankfurt/Main 2002, 18.
 - 22 Pierre Macherey, *A Theory of Literary Production*, übers. von Geoffrey Wall, London–Henley–Boston 1978, 105; Robert T. Tally, *World Literature and Its Discontents*, in: *English Language and Literature*, 60(2014)3, 401–419, hier 405.
 - 23 Vgl. Birgit M. Kaiser, *Literatur und Biopolitik. Rationalisierungen des Lebens in der Romantik*, in: Muhle Thiele (Hg.), *Biopolitische Konstellationen*, 119–140, hier 124.
 - 24 Ebd., 122.
 - 25 Vgl. Habermas, *Strukturwandel der Öffentlichkeit*.
 - 26 Negt, Kluge, *Öffentlichkeit und Erfahrung*, 7.
 - 27 Vgl. Boris Groys, Aage Hansen-Löve (Hg.), *Am Nullpunkt. Positionen der russischen Avantgarde*, Frankfurt/Main 2005; Jacques Rancière, *La nuit des prolétaires*, Paris 1981; Jonathan Rose, *The Intellectual Life of the British Working Classes*, New Haven–London 2010.
 - 28 Laclau, Mouffe, *Hegemonie und radikale Demokratie*, 204.
 - 29 Als Beispiele für diese Erscheinungen seien folgende Titel erwähnt: Für einen Realismus, der in der Darstellung der bloß privaten Welten aufgeht, kann Thomas Langs Roman *Unter Paaren* (2007) genannt werden; hinsichtlich der postmodernen, holistisch-kaleidoskopischen Weltbilder vgl. Georgi Gospodinovs *Natürlichen Roman* (1999, dt. 2007); das unverbindliche Spielen mit ironischer Verfremdung und Distanz kann an den Romanen *Buddhas kleiner Finger* von Viktor Pelewin (1996, dt. 1999) oder noch mehr an Howard Jacobsons *Die Finkler-Frage* (2010, dt. 2011) beobachtet werden; die minoritären Widerstände als Kehrseite einer Poetik der Preisgabe werden in Claudio Magris' Roman *Blindlings* (2005, dt. 2007) und in David Albaharis *Die Ohrfeige* (2005, dt. 2007) durchgespielt.
 - 30 Karl Marx, *Zur Judenfrage*, in: Karl Marx, Friedrich Engels, *Werke*, Berlin 1976, Bd. 1, 347–377.
 - 31 Michel Foucault, *In Verteidigung der Gesellschaft. Vorlesungen am Collège de France (1975–1976)*, übers. von Michaela Ott, Frankfurt/Main 1999.
 - 32 Wendy Brown, *States of Injury. Power and Freedom in Late Modernity*, Princeton/New Jersey 1995.
 - 33 Thomas Carl Wall, *Radical Passivity. Lévinas, Blanchot, and Agamben*, New York 1999.
 - 34 Zur Passivität und Unmöglichkeit der wirklichen Produktion und des wirklichen Handelns bei Agamben vgl. Muhle, Thiele (Hg.), *Biopolitische Konstellationen*, 19; auch Wall, *Radical Passivity*.

- 35 Vgl. Agambens Auslegung von Bartlebys aktiver Passivität (Giorgio Agamben, *Die kommende Gemeinschaft*, Berlin 2003; ders., *Bartleby oder die Kontingenz gefolgt von Die absolute Immanenz*, Berlin 1998), wie auch Derridas Anrufung der Demokratie als »l'a-venir« (Jacques Derrida, *Marx' Gespenster. Der verschuldete Staat, die Trauerarbeit und die neue Internationale*, Frankfurt/Main 1995).
- 36 Sloterdijk, *Zur Welt kommen, zur Sprache kommen*, 134.
- 37 Hannah Arendt, *Was ist Politik? Fragmente aus dem Nachlaß*, München 1993, 13 f.
- 38 Diesem Problem bin ich in meiner Dissertation nachgegangen (Ivana Perica, *Die privat-öffentliche Achse des Politischen. Das Unvernehmen zwischen Hannah Arendt und Jacques Rancière*, Würzburg 2016, vgl. dort das Kapitel *Das Ästhetische. Der gemeinsame Nenner - »Sensus Communis«*).
- 39 Greiner, *Tod des Nachsommers*, 13.
- 40 Alain Badiou, *Kleines Handbuch zur Inästhetik*, übers. von Karin Schreiner, Wien 2009, 193.
- 41 Ebd., 227.
- 42 Ernesto Laclau, *Dekonstruktion. Pragmatismus, Hegemonie*, in: Chantal Mouffe (Hg.), *Dekonstruktion und Pragmatismus. Demokratie, Wahrheit und Vernunft*, übers. von Andreas Leopold Hofbauer, Wien 1999, 111–153, hier 127.
- 43 Hannah Arendt, *Über die Revolution*, München 1965, 263.
- 44 Arendt unterscheidet diesbezüglich zwischen Heideggers »Öffentlichkeit des Man« und Kants Öffentlichkeitsprinzip als einer »erweiterten Denkungsart« (Hannah Arendt, *Das Urteilen. Texte zu Kants politischer Philosophie*, München–Zürich 1985, 60). Diese »erweiterte Denkungsart« werde dank dem »sechsten Sinn« (*sensus communis*) möglich; nur so könnten die »Urteile ihre spezifische Gültigkeit« erlangen (ebd., 96). Auf Idiosynkrasien zu verzichten, heißt nicht, weniger individualistisch, sondern weniger privatistisch zu denken.
- 45 Alex Demirović, *Hegemonie und das Paradox von privat und öffentlich*, in: Gerald Raunig, Ulf Wuggenig (Hg.), *Publicum. Theorien der Öffentlichkeit*, Wien 2005, 42–56, hier 45.
- 46 Gegen Marx' Hoffnung auf eine aus dem Arbeitsprozess hervorgehende Revolution argumentierend, beharrt Arendt darauf, dass der »natürliche«, privatistisch bestimmte Prozess des Arbeitens den Arbeiter auf das *animal laborans* reduziere, bei dem Produktions-, Fortpflanzungs- und Selbsterhaltungstätigkeiten den Vorrang hätten. Mit ihrer Kritik an Marx läuft Arendt Gefahr, eine Rückwendung zur überholten, konservativen Tätigkeitenhierarchie der Antike zu vollziehen, die die Bürger entweder auf die private (Arbeiter, Hersteller) oder die öffentliche Existenz (Handelnde, politisch Tätige) festlegt. Arendts Kritik am Privatismus des *animal laborans* bringt aber nicht unbedingt auch die Kritik an jedem Rückzug ins Private mit sich. Der Rückzug aus der Welt »braucht den Menschen nicht zu schaden, er kann sogar große Begabungen bis ins Genialische steigern und so auf Umwegen wieder der Welt zugute kommen« (Hannah Arendt, *Gedanken zu Lessing*, in: dies., *Menschen in finsternen Zeiten*, München–Zürich 1989, 17–48, hier 18). Worauf Arendts Meinung nach Acht zu geben wäre, ist die Vermeidung der Anpassung der Kriterien zur Beurteilung der »Welt« an diesen Privatismus, der im Rückzug genährt wird – und zwar unabhängig davon, ob der Rückzug tatsächlich in der Privatsphäre oder vielleicht im massenhaften Verhalten der auf den Zustand des *animal laborans* reduzierten Menschen erfolgt.
- 47 Terry Eagleton, *Towards a Science of the Text*, in: ders., *Criticism and Ideology. A Study in Marxist Literary Theory*, London–New York 2006, 64–101, hier 70.

- 48 Georg Lukács, *Essays über Realismus*, in: ders., *Werke*, Darmstadt u.a. 1971, Bd. 4, 509, 618.
- 49 Ähnlich befürwortet auch Macherey die Verwerfung der Spiegelmetapher, da diese auf der Annahme basiert, der Spiegel könne die Wirklichkeit zuverlässig vermitteln. Demgegenüber behauptet er, »[t]he mirror is *expressive* in what it does not reflect as much as in what it does reflect« (Macherey, *A Theory of Literary Production*, 128; kursiv I.P.). Da der Spiegel auch dann »spiegeln« kann, wenn er nichts darstellt, ersetzt Macherey »Spiegelung« durch »Ausdruck« oder »Expression«: »The concept of expression is therefore much less ambiguous than that of reflection, since it enables us to define the overall structure of the work: a contrast which is based on an absence« (Ebd., 128 f.).
- 50 Ebd., 612.
- 51 Vgl. Pavič, *Hazarški rečnik* und auch Lukács, *Essays über Realismus*, 538.
- 52 Lukács, *Essays über Realismus*, 534.
- 53 Ebd., 550.
- 54 Georg Lukács, *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik*, Berlin 1920, 141.
- 55 Lukács, *Essays über Realismus*, 533.
- 56 Ebd., 538; kursiv I.P.
- 57 Ebd., 624.
- 58 Chantal Mouffe, *Artistic Activism and Agonistic Spaces*, in: *Art&Research*, 1(2007)2, <http://www.artandresearch.org.uk/v1n2/mouffe.html> | letzter Zugriff 04.02.2016l.
- 59 Jacques Rancière, *Politik der Literatur*, übers. von Richard Steurer, Wien 2008, 16.
- 60 Mouffe, *Artistic Activism and Agonistic Spaces*; kursiv I.P.
- 61 Jameson bringt dies mit einer komplexen Entweder-oder-Formulierung auf den Punkt: »Ist der Text ein eigenständiges freischwebendes Objekt, oder »widerspiegelt« er einen Kontext bzw. Motivgrund? Und falls letzteres zutrifft: Ist der Text lediglich ideologisches Replikat des Kontexts, oder besitzt er eine autonome Kraft, vermittels derer er solchen Kontext negieren könnte?« (Fredric Jameson, *Das politische Unbewusste. Literatur als Symbol sozialen Handelns*, übers. von Ursula Bauer, Reinbek bei Hamburg 1988, 32).
- 62 In diesem Kontext ist Louis Althusser's interpretative Autorität, die durch die antihierarchische Auflehnung aus Reihen seiner eigenen Klasse (fr. »classe«) infrage gestellt wurde, das klassische Beispiel dieser selbstbezüglichen epistemologischen Kritik (vgl. Jacques Rancière, *Die Lektion Althusser's*, übers. von Ronald Voullié, Hamburg 2014).
- 63 Hier nur eine provisorische Liste: Bertolt Brechts *Die Maßnahme* (1930), Nikolai Ostrowskis *Wie der Stahl gehärtet wurde* (1932–1934), Hermynia zur Mühlens *Unsere Töchter, die Nazinen* (1934), John Steinbeck's *In Dubious Battle* (1936), F.C. Weiskopf's *Lissy oder Die Versuchung* (1937), George Orwells *Homage to Catalonia* (1938), Anna Seghers' *Das siebte Kreuz* (1939), Eduard Claudius' *Menschen an unserer Seite* (1951), Hans Magnus Enzensbergers *Der kurze Sommer der Anarchie* (1972) und *Hammerstein oder der Eigensinn* (2008), Robert Newmans *The Fountain at the Center of the World* (2004), Q des italienischen Autorenkollektivs Wu Ming Foundation (2003), Juli Zehs *Corpus delicti* (2009), Ondřej Štindls *Mondschein* (2011).
- 64 Karl Marx, *Thesen über Feuerbach*, in: Karl Marx, Friedrich Engels, *Werke*, Berlin 1978, Bd. 3, 5–7, hier 7.
- 65 Robert Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften. Erstes Buch*, Reinbek bei Hamburg 1978, 16.

- 66 Northrop Frye, *Die Analyse der Literaturkritik*, übers. von Edgar Lohner und Henning Clewing, Stuttgart 1964, 118–209.
- 67 Flaker, *Glossarium*, 68.
- 68 Vgl. Jean-François Lyotard, *La Mainmise*, in: *Autres Temps. Les Cahiers du christianisme social*, 25(1990)1, 16–26; Ernesto Laclau, *Emanzipation und Differenz*, übers. von Oliver Marchart, Wien 2002.



WEIMARER BEITRÄGE

ZEITSCHRIFT FÜR LITERATURWISSENSCHAFT, ÄSTHETIK
UND KULTURWISSENSCHAFTEN

2

2016

62. Jahrgang

Gerhard Schweppenhäuser ›Mut zur Angst?‹ ■ *Esther K. Bauer*

Kriegsszenen bei Otto Dix und Thomas Mann ■ *Kai Bremer*

Szondis Trauerspielbuch? ■ *Frank Voigt* Zum gefundenen Typoskript

von Benjamins ›Eduard Fuchs‹-Aufsatz ■ *Erika Thomalla* Das

Paradigmatische bei Hans Blumenberg ■ *Roman Halfmann*

Gegenwärtige Kafkarezeptionen und die Erosion der Originalität ■

Günter Häntzschel Sammlerfiguren bei Theodor Fontane

Passagen Verlag

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

Bauer, Esther K., Dr. – Virginia Tech, Department of Foreign Languages and Literatures, 330 Major Williams Hall (0225), Blacksburg, VA 24060, USA

Birkmeyer, Jens, Dr. – Westfälische Wilhelms-Universität, Germanistisches Institut, Schlossplatz 34, 48143 Münster, Deutschland

Brandt, Martin – Flughafenstraße 21, 12053 Berlin, Deutschland

Bremer, Kai, PD Dr. – Justus-Liebig-Universität Gießen, Institut für Germanistik, Otto-Behaghel-Str. 10 B, 35394 Gießen, Deutschland

Eisenschmid, Jan – Kiautschoustr. 19, 13353 Berlin, Deutschland

Federmaier, Leopold, Dr. – Hiroshima-University, Faculty of Literature, Kagamiyama 1-2-3, 739-8522 Higashi-Hiroshima, Japan

Halfmann, Roman, Dr. – Kaiserstraße 19a, 55116 Mainz, Deutschland

Häntzschel, Günter, Prof. Dr. – Ludwig-Maximilians-Universität München, Institut für Deutsche Philologie, Schellingstraße 3, 80799 München, Deutschland

Köhler, Astrid, Dr. – Queen Mary University of London, SLLF / German, Mile End Road, London E1 4NS, UK

Schweppenhäuser, Gerhard, Prof. Dr. – Hochschule für angewandte Wissenschaften Würzburg-Schweinfurt, Fakultät Gestaltung, Sanderheinrichsleitengeweg 20, 97074 Würzburg, Deutschland

Thomalla, Erika – Humboldt-Universität zu Berlin, Institut für deutsche Literatur, Unter den Linden 6, 10099 Berlin, Deutschland

Voigt, Frank – Brunnenstr. 24, 10119 Berlin, Deutschland

Wolfinger, Kay Dr. – Ludwig-Maximilians-Universität München, Institut für Deutsche Philologie, Schellingstraße 3, 80799 München, Deutschland

Redaktionsschluss: 12. April 2016

Inhalt

Aufsätze

<i>Gerhard Schweppenhäuser</i> ›Mut zur Angst‹ oder ›angstfreies Leben? Philosophische Überlegungen zu einem bedrohlichen Thema	165
<i>Esther K. Bauer</i> Ausbruch aus dem Krieg. Kriegsszenen von Otto Dix und Thomas Mann	179
<i>Kai Bremer</i> Szondis Trauerspielbuch? Zur programmatischen Benjamin-Rezeption in den Vorlesungen zum bürgerlichen Trauerspiel	199
<i>Frank Voigt</i> Das »destruktive Moment« als »Sprungkraft der Dialektik«. Zum gefundenen Typoskript von Walter Benjamins Aufsatz »Eduard Fuchs, der Sammler und der Historiker«	212
<i>Erika Thomalla</i> Proben aufs Exempel. Über das Paradigmatische an Hans Blumenbergs »Paradigmen zu einer Metaphorologie«	245
<i>Roman Halfmann</i> Von produktiven Rezeptionen über den Remix zum Reenactment. Wie Kafka-Rezeptionen die gegenwärtig stattfindende Erosion der Originalität abbilden	257
<i>Günter Hüntzschel</i> Seidentopf und Krippenstapel. Kurioses und ernsthaftes Sammeln bei Theodor Fontane	275

Diskussion - Rezensionen

<i>Leopold Federmair</i> Symmetrie und/oder Entropie? Zu Walter Fantas Rekonstruktion der Finali von Musils »Mann ohne Eigenschaften«	292
<i>Jens Birkmeyer</i> Jenny Willner: Wortgewalt. Peter Weiss und die deutsche Sprache	303
<i>Martin Brandt</i> Bernadette Grubner: Analogiespiele. Klassik und Romantik in den Dramen von Peter Hacks	306
<i>Astrid Köhler</i> Jan Kostka: Das journalistische und literarische Werk von Klaus Schlesinger 1960 bis 1980. Kontext, Entstehung und Rezeption	310
<i>Jan Eisenschmid</i> Philipp Böttcher, Kai Sina (Hg.): Walter Kempowskis Tagebücher. Selbstausdruck, Poetik, Werkstrategie	313
<i>Kay Wolfinger</i> Nicola Kaminski, Nora Ramtke, Carsten Zelle (Hg.): Zeitschriftenliteratur / Fortsetzungsliteratur	318

Begründet von Louis Fürnberg 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 Jahresabonnementpreis
(für 4 Hefte à EUR 20,-)
beträgt EUR 80,-,
der Studentenabonnementpreis EUR 56,-
und der Einzelheftpreis EUR 22,-,
jeweils zuzüglich Versandkosten.

Verlag: Passagen Verlag GmbH, Wien;
Walfischgasse 15/14, A-1010 Wien,
Telefon: +43 (1) 513 77 61,
Telefax: +43 (1) 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
Redaktionanschrift:
Weimarer Beiträge
c/o Zentrum für Literatur- und
Kulturforschung
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.

Gerhard Schweppenhäuser

›Mut zur Angst‹ oder ›angstfreies Leben‹?

Philosophische Überlegungen zu einem bedrohlichen Thema¹

Anlässe, über das Thema ›Angst‹ nachzudenken, gibt es in diesen Tagen mehr als genug. Weihnachtsmarkt und Karneval sind längst vorbei, aber die Terrorgefahr hat sich in Alltag und Lebenswelt verankert. Vor einiger Zeit galt das Thema ›Angst‹ noch als überschätzt. Gern wurde auf die sprichwörtliche *german angst* hingewiesen: Vor 30 Jahren hatten wir Angst vor dem Waldsterben, vor 20 Jahren vor dem Wettrüsten und heute vor der Weltklimakatastrophe. Auf Menschen in Ländern mit weniger komfortablen sozialen Bedingungen kann solch diffuse Ängstlichkeit hysterisch wirken. So etwas ist für distanzierte, wissenschaftliche Beobachter geradezu eine Einladung zur Entdramatisierung. 2014 erschien das Buch *Gesellschaft der Angst* des Soziologen Heinz Bude. Dieser fragte Vertreter seiner Zunft zählt allerlei Angstphänomene auf: »Schulängste, Höhenängste, Verarmungsängste [...], Abstiegsängste, Bindungsängste, Inflationsängste«². Und überhaupt: »Ängste vor der Zukunft [...], weil bisher alles so gut geklappt hat«³. Für Bude sind diese öffentlich beschworenen Ängste »offensichtlich« diffus. Er nimmt die Vogelperspektive der Systemtheorie ein und sieht von konkreten Inhalten der Ängste erst einmal ab. Stattdessen betrachtet er sie als soziales Blutdruckmessgerät. Budes These lautet: Ungerichtete Angstgefühle sind ein probates Mittel, mit dem »sich Gesellschaftsmitglieder über den Zustand ihres Zusammenlebens [verständigen]: Wer weiterkommt und wer zurückbleibt; wo es bricht und wo sich schwarze Löcher auftun, was unweigerlich vergeht und was vielleicht doch noch bleibt«⁴. Für solche kollektiven Selbstdiagnosen ist es notwendig, dass die Angstgefühle diffus sind. Sonst könnte man sie nicht wie ein Passepartout auf allerlei Sorgen ganz unterschiedlicher Menschen legen und nicht so gut darüber reden und schreiben.

Das ist eine sozialfunktionalistische Perspektive. Man kann sich der Thematik freilich auch aus anderen methodologischen Perspektiven nähern und fragen, was Angst denn nun eigentlich *ist*. Philosophen, Soziologen und Psychologen haben hier verschiedene, mitunter gegensätzliche Erklärungen. Dennoch – wenn man einen Blick in die Sozial- und Kulturgeschichte wirft, findet man rasch einen starken gemeinsamen Nenner: Angst geht auf Vernichtungsdro-

hung zurück. Menschen haben Angst um ihr Leben. Und um ihre körperliche Unversehrtheit. Und um Leben und Unversehrtheit von denen, die ihnen nahe stehen. Über lange Zeiträume war das Leben der meisten Menschen vor allem durch Unsicherheit gekennzeichnet. Naturgewalten bedrohten es, hinzu kamen Raubtiere und soziale Feinde. Mit Naturgewalten und Naturkatastrophen kam man im Laufe der Zeit immer besser zurecht. Aber nicht mit der Gewalt, die von anderen Menschen ausgeht. Menschen *müssen* niemals töten, sagt der Sozialwissenschaftler Heinrich Popitz – aber sie *können* es, jederzeit und immer.⁵ Das humane Gewaltpotenzial beherrschen: Das ist ein Arbeitsfeld der Politik. Es zu erklären, versuchen Soziologen, Psychologen und Philosophen.

I.

Der bekannteste Beitrag der neueren Philosophen zum Thema ist die Unterscheidung zwischen Angst und Furcht. Sie stammt aus der Existenzphilosophie. Furcht ist demnach gerichtet, an ein bestimmtes Objekt gebunden; Angst nicht, sie ist unspezifisch. Wer sich vor etwas fürchtet, kann sagen, wovor. Er kann das Objekt der Furcht benennen. *Wovor* wir Angst haben, wenn wir *Angst* haben, können wir aber nicht so präzise sagen. Angst stellt sich ein, wenn dem Subjekt Weltverlust droht. Und deshalb, heißt es, ist sie nicht krankhaft, sondern sinnvoll. Und was ist der Sinn der Angst? Für Existenzphilosophen ist Angst unzertrennlich mit Freiheit verbunden. Sie entsteht, wenn jemandem zu Bewusstsein kommt, dass er grundsätzlich und existentiell frei ist. Erst dann ist er soweit, dass er selbst bestimmen kann, wie und wozu er leben will. Während Furcht also an bestimmte Objekte gebunden ist, ist Angst *nicht wirklich* an ein Objekt gebunden. Das kann man aber auch so ausdrücken: Die Angst ist nicht an ein *wirkliches Objekt* gebunden.

Søren Kierkegård hat den Gedanken zugespitzt. Angst hat für ihn nicht nur keinen bestimmten oder bestimmbaren Gegenstand. Kierkegård geht noch weiter: Er sagt, die Angst hat überhaupt keinen Gegenstand. Wir haben, in diesem Sinne, *vor Nichts* Angst. Aber das heißt nicht, dass wir *keine Angst* hätten. Wenn wir, mit Kierkegård, sagen: Wir haben vor Nichts Angst, dann wird ›Nichts‹ eben nicht klein geschrieben, sondern groß. Wir haben also vor *dem Nichts* Angst. Der Gegenstand der Angst ist das Nichts. Das klingt seltsam, hat aber einen Sinn. Wenn man es so betrachtet, haben wir Angst vor einer grundsätzlichen Bedrohung unserer Existenz durch das Nichts: Wenn *Nichts ist*, sind *wir* nicht. Diese Bedrohung ist zwar hypothetisch, aber nicht gegenstandslos, nicht bloß fiktiv. Und sie ist, nach Kierkegård, unvermeidlich, wenn wir zu uns selbst finden wollen.

Wann tritt diese Angstepfindung ein? In einer bestimmten Lebensphase, wenn wir den naiven Kinderblick auf die Welt verloren haben. Als Jugendliche, meint Kierkegård, verlieren wir unsere »Unschuld«. Wir sehen uns mit der Notwendigkeit konfrontiert, unseren Platz in der Welt selbst zu definieren. Das kommt immer plötzlich und kann wie ein *Weltverlust* erscheinen. Unsere alte Welt ist nicht mehr zu halten, das naive Vertrauen und die Gewohnheit sind dahin. Nun beginnt eine Suche.

Angst kommt also erst *nach* der Kindheit? Nein – auch Kinder kennen Angst, sagt Kierkegård. Aber die Angst der Unschuld schläft gleichsam noch. Sie ist ein Merkmal »des träumenden Geistes«⁶. Sie kann sich in der Neugier auf das »Abenteuerliche«, das »Ungeheure« und das »Rätselhafte« äußern,⁷ die wohl keinem Kind fremd ist. »Diese Angst gehört dem Kinde so wesentlich zu, daß es sie nicht entbehren will«, schreibt Kierkegård: »wenn sie es auch ängstigt, fasziniert sie es doch mit ihrer süßen Beängstigung.«⁸ Angstlust am Unheimlichen ist auch Erwachsenen nicht fremd, deshalb haben Gruselgeschichten und Horrorfilme so viel Erfolg. Sehen wir einmal davon ab, dass Kierkegård in diesem Zusammenhang den falschen Anschein erweckt, als kennten Kinder nur die ambivalente, reizvolle Variante der Angst und nicht die zerstörerische: die Angst davor, allein gelassen zu werden. Kierkegård spricht hier – psychologisch plausibel, finde ich – von einer anderen Zweideutigkeit. Die Angst überfällt uns, sie tritt uns als »eine fremde Macht«⁹ entgegen. Aber sie ist doch *unsere* Angst. Eigentlich lieben wir sie nicht, aber irgendwie doch: Wir »lieben sie, indem wir sie fürchten«¹⁰. Wir können uns vor der Angst fürchten. Also ist sie das Objekt unserer Furcht? Aber wenn wir genauer hinsehen, finden wir heraus, dass das Objekt das *Nichts* ist. Das Nichts ist, wie gesagt, das, was das Subjekt nicht ist. Die Angst ist also das *Andere* des Subjekts. Und das kann bedeuten: die Auslöschung des Subjekts. Aber es kann auch bedeuten: Nur, wenn das Subjekt bestimmen kann, was es *nicht* ist, kann es auch bestimmen, *was* es ist. Wir müssen durch das furchterregende Nichts hindurch, um zu uns selbst zu kommen.

Der kleine Jean-Paul Sartre hatte Angst, weil er entdeckt hatte, oder sagen wir: weil er von einem auf den anderen Tag empfand, dass sein Dasein nicht gerechtfertigt ist. In seiner Autobiografie¹¹ beschreibt Sartre, wie ihn in sehr jungen Jahren die beängstigende Frage ansprang, die von ganz anderem Kaliber ist als die »süße Beängstigung«, die laut Kierkegård auf Kinder faszinierend wirken kann. Sie lautet: Wozu bin ich auf der Welt? Der kleine Junge kann keinen guten Grund angeben. Sein Vater ist früh gestorben; er lebt mit der Mutter bei den Großeltern, in einem Gespinnst familiärer Wunschprojektionen und Zuschreibungen. Nicht, dass die sich gegen ihn richten würden; im

Gegenteil, er wird als Wunderkind stilisiert. Unweigerlich empfindet er seine innere Wirklichkeit aber in Dissonanz zu den Zuschreibungen von außen. Er fühlt sich wie ein Hochstapler, wie ein Reisender im Zug, der seine Fahrkarte nicht vorweisen kann. Sein nichtiges Dasein – genauer gesagt: sein nicht gerechtfertigtes Dasein – führt den kleinen Sartre dazu, dass er nicht zwischen Realität und Fiktion unterscheidet. Seine Lösung besteht darin, unaufhörlich imaginäre Welten zu konstruieren – oder, einfacher ausgedrückt, schon in sehr jungen Jahren geradezu manisch zu lesen und zu schreiben.

Kehren wir noch einmal zu Kierkegård zurück, seine Argumentation verdient genauere Betrachtung. »Die Unschuld ist Unwissenheit«, schreibt er. »In der Unschuld ist der Mensch nicht als Geist bestimmt, sondern seelisch in unmittelbarer Einheit mit seiner Natürlichkeit bestimmt.«¹² Wenn wir aus der frühen Unschuld heraustreten, beginnen wir nachzudenken. Philosophisch gesprochen: Wir reflektieren, auch auf uns selbst. Der Geist artikuliert sich, indem er sich *in uns* als ein Teil *von* uns absondert. Das Denken *über* sich selbst wendet sich *auf* sich selbst zurück. Dabei entsteht eine Dualität: Das Bewusstsein ist etwas anderes als die prä-reflexive, gefühlte Einheit von Leib und Seele. Kierkegård hält das Auseinanderfallen von Geist und Leib für besonders bedrohlich. Aus dieser Bedrohung entsteht eine *existenzielle* Angst, schreibt er. Aber das sei unvermeidlich für die Weiterentwicklung des Menschen. »Daß die Angst sichtbar wird, ist das, worum sich alles dreht.«¹³

Für Kierkegård ist »die Angst die Wirklichkeit der Freiheit als Möglichkeit«¹⁴. Tiere fürchten sich vor Gefahren, aber sie haben, in diesem Sinne, keine Angst. Ähnlich bei den Menschen: »je weniger Geist, desto weniger Angst«¹⁵. Mit der Angst wird der Geist für uns *sichtbar*. Wir begreifen allmählich, dass die Einheit von Leib und Seele im Geist begründet ist. Mit anderen Worten: Der Geist ist das Medium, das Leib und Seele vermittelt.¹⁶ Es gilt, die Gegenwart des Geistes als Medium von Leib und Seele zu begreifen. Dann verstehen wir: Das bewusste Denken stört zwar die unreflektierte Einheit von Leib und Seele. Aber die Irritation muss sein, um überhaupt begreifen zu können, dass die Einheit aus Verschiedenem besteht. Oder, mit anderen Worten: Damit wir den tiefen Bruch zwischen Leib und Seele begreifen – und damit den Konflikt zwischen wilder Triebnatur und der Bereitschaft zum *Glauben*.

II.

Das ist Kierkegård's eigentliches Thema: die Mythologie der Erbsünde. Sie erzählt von der Verlockung, der Versuchung und dem schweren Gang durch die Nacht der Sünde auf der Suche nach Erlösung. (Kierkegård war zwar überzeugt,

dass diese Erzählung kein Mythos ist, weil ihr Gehalt »überhaupt nicht den Gedanken stört oder den Begriff verwirrt«¹⁷, aber das können wir hier vernachlässigen; ein Diskurs darüber, was Mythos und was Logos ist, würde zu weit vom Thema abführen.) Adam im Paradies muss erst lernen, was es heißt, wenn Gott sagt, er dürfe tun, was er will, nur nicht vom Baum der Erkenntnis essen. Adam braucht Geist und Reflexion, um zu verstehen, was das heißen soll. Er muss sich aus dem Stand der Unschuld herausarbeiten. Dort waren Leib und Seele so perfekt vermittelt, dass sie nicht als die Gegensätze erscheinen, die sie in Wahrheit sind. Adam muss also zur Vernunft kommen. Nur so kann er aus eigenem Entschluss das Gute tun. Und wie geht das? Wie kann Adam seinen Geist als Medium der Vermittlung der Gegensätze begreifen? Wie kann er die Gegensätze, im vollen Bewusstsein, überwinden? Nur, indem er, in aller Unschuld und »Unwissenheit«¹⁸, das Böse tut. Indem er Gottes Gebot übertritt, hat er den ersten Schritt zum Wissen getan – und zu sich selbst. Aber das ist zugleich der Schritt aus dem Paradies hinaus, ins dunkle Nichts. Dieses Nichts ist auch das Nichts des Todes. Gott droht Adam mit der Sterblichkeit, sollte er sein Gebot nicht achten. Adam kann in seiner Naivität zwar gar nicht wissen, was das bedeutet, aber er kann durchaus »die Vorstellung von etwas Entsetzlichem bekommen«¹⁹.

Was ist der philosophische Kern des biblischen Mythos? Laut Kierkegård macht Gottes Wort Adam Angst, »weil das Verbot die Möglichkeit der Freiheit in ihm erweckt«²⁰. Aus dem Nichts folgt »die ängstigende Möglichkeit, zu können«. Er weiß nicht, was. Oder, besser gesagt: Er weiß *noch* nicht, was. »Die unendliche Möglichkeit zu können, die das Verbot erweckte«²¹, ist ebenso bedrohlich wie verlockend. Zumal es hier letztlich um die Entdeckung der Sexualität geht. Die »sexuelle Differenz«²², sagt Kierkegård, ist in der Erzählung der Genesis schon *vor* dem Sündenfall vorhanden, ebenso wie die Sinnlichkeit des Menschen. Die Sexualität entsteht nicht erst durch die Sünde der Erkenntnis. Aber erst durch diese Sünde existiert sie als *gewusste* Sexualität. Mit der Sexualität »beginnt die Geschichte des Menschengeschlechts«²³, schreibt Kierkegård. Die »Voraussetzung« der allgemein menschlichen »Sündhaftigkeit« muss nun von jedem einzelnen Menschen »angeeignet werden«.²⁴

Kierkegård definiert also den Kern jenes »Nichts«, vor dem Menschen Angst haben, als ihre Freiheit. Die Freiheit ist nicht bestimmt. Genauer gesagt: Unsere Freiheit besteht darin, dass wir letztlich durch Nichts und zu nichts Bestimmtem vorbestimmt sind. Es liegt an uns, diese Freiheit (das »nichtende Nichts«, wie Heidegger sagt) anzunehmen. Um sie produktiv zu wenden. Weil wir nicht festgelegt sind – genauer: weil der Sinn unserer Existenz nicht festgelegt ist –, können wir alles aus uns machen. Nun ja – zumindest können wir

es versuchen. Einfacher ausgedrückt: Das Nichts, dem wir gegenüberstehen, kann uns Angst machen. Im Englischen ist das Nichts *the void*, die Leere, und die kann furchtbar sein. Aber: Wir können es auch als Möglichkeit zur Selbstbestimmung erkennen. Nur weil wir nicht immer schon festgelegt oder vorbestimmt sind, können wir uns selbst bestimmen.

Dazu bedarf es der *Entschlossenheit*. Das ist Heideggers Thema. Entschließen ist dabei auch im wörtlichen Sinne zu verstehen, so, wie man davon spricht, einen Kerker aufzuschließen, um jemanden zu befreien. »Angst« kommt etymologisch von Enge. Man kann das Angstgefühl auch als Gefühl des Eingeschlössenseins beschreiben. Die Stimmung der Angst ängstigt uns. Sie engt uns ein. Aber wenn wir darüber nachdenken, eröffnet sie uns einen neuen Horizont. Heidegger sagt deshalb: Wir brauchen »Mut zur Angst«. Wir brauchen sie, um zu verstehen, was der Sinn unserer Existenz ist. Heidegger versteht das Dasein als »Vorlaufen in den Tod«. Daraus folge aber nicht die Sinnlosigkeit der individuellen Existenz, sondern im Gegenteil die »Eigentlichkeit seiner Existenz.«²⁵ Das »Vorlaufen in den Tod« vereigentlicht uns also, indem es uns in eine Gestimmtheit der Angst versetzt. Aber »die Angst vor dem Tode« dürfe man nicht mit »einer Furcht vor dem Ableben« verwechseln, behauptet Heidegger. Diese ist bloß eine »beliebige« und »schwache« Stimmung des Einzelnen; die »Angst vor dem Tode« dagegen ist das Wissen um die Grundbefindlichkeit des Daseins«. Also die Erkenntnis, »daß das Dasein als geworfenes Sein zu seinem Ende existiert.«²⁶ Der Sinn des Lebens ist also – der Tod.²⁷

III.

Nach Kierkegård ist Angst notwendig, weil sie, als Empfindung des aufdämmernden Freiheitsbewusstseins, zu unendlich vielen Möglichkeiten vorbereitet. Nur aus der Angstempfindung heraus lernt man, verantwortlich mit der Freiheit, also mit den eigenen Möglichkeiten, umzugehen. Kierkegård blendet hier aber etwas Wesentliches aus – und zwar etwas, um das doch die gedankliche Bewegung immerzu kreist. Was wird ausgeblendet, wenn vom Verlust der Unschuld und der Schuld die Rede ist? Nun, zur Schuld gehört die *Sühne*. Deren Voraussetzung wiederum ist die Strafe. Innen, gleichsam im Kern der vermeintlich objektlosen und deutungs offenen Angst, die unseren Horizont weitet und die uns zu Großem, nicht zuletzt zur Verantwortung, fähig macht, steckt ein hässlicher Zwerg. Es ist die Furcht, *bestraft* zu werden. Und die schlimmste Strafe ist die Tötung.

Zugespitzt würde ich sagen: Die Existenzphilosophie stilisiert die ganz profane Furcht, erwischt und bestraft zu werden, zur heiligen Angst. Die Angst als

Bedingung der Freiheit angesichts des großen Nichts: Da scheint es sich um einen frommen Etikettenschwindel zu handeln. Denn was heißt hier »Nichts? In Wahrheit *ist* doch etwas im Zentrum der Angst, nämlich eine strafende Instanz. Die Angst, von ihr »erwischt zu werden«, hat aber mit Freiheit wenig zu tun. Sie ist nicht die Vorbedingung der Freiheit. Sie ist Ausdruck von Abhängigkeit und Unfähigkeit zur Selbstbestimmung.

Vielleicht kommt man der Sache näher, wenn man zur Angst den *Schrecken* hinzunimmt. Religionshistoriker und Kulturgeschichtler gehen davon aus, dass am Anfang der meisten Zivilisationen furchtbare, grausame Opferrituale standen.²⁸ Die Gemeinschaft schaute dem heiligen Spektakel zu, bei dem ein Mensch aus ihrer Mitte geopfert wurde, um die Götter gnädig zu stimmen. Die Geopferten waren Auserwählte. Oft waren sie auch auserwählt, vor der Tötung vergewaltigt zu werden. Mit dem Schrecken beim Betrachten vermischten sich diffuse Ängste: Wer wird als nächstes auserwählt? Wie würde es sich anfühlen, wenn mein Kind oder ich an der Reihe sind? Wird das denn auch klappen? Wird die Gottheit uns wirklich beschützen? Kann man das alles überhaupt verstehen?

Kierkegards Gedanke, dass wir durch das furchterregende Nichts hindurch müssen, um zu uns selbst zu kommen, erweist sich vor diesem Hintergrund als existentialistische Stilisierung der Gewaltgeschichte einer Zivilisation, die auf Menschenopfern beruht.

Auch bei Heidegger hängt die Angst mit dem Tode zusammen, wie wir gesehen haben. Aber auf eine Weise, die gar nichts mit Herrschaft und Gewalt im konkreten historischen Sinn zu tun haben soll. Freiheit und Tod des Individuums verschmelzen bis zur Indifferenz. »Wir sind frei, unser Leben, das In-der-Welt-Sein, aufs Spiel zu setzen«, referiert der Frankfurter Philosoph Hans-Ernst Schiller diese Position. Und er fügt kritisch hinzu: »Es ist vielleicht doch kein Zufall, dass die Daseinsanalytik in einer Situation auftrat, als heimgekehrte Frontsoldaten in die Universitäten kamen. Sie hatten, wenn die Pfeife des Leutnants ertönte, jede Menge Angst und »Vorlaufen in den Tod« erfahren [...]. Die Angst vor dem Tod war immer schon ein Weg sich unterzuordnen.«²⁹

Die terminologische Unterscheidung zwischen äußerlicher Furcht und tief innerlicher Angst erscheint am Ende als Trick. Er soll ontologisch trennen, was in Wahrheit, psychologisch und herrschaftsgeschichtlich betrachtet, zwei Seiten derselben Medaille sind. Die Gemeinsamkeiten von Furcht und Angst sind größer als die Unterschiede. Und das führt zum Kern der Sache: Die vermeintlich objektlose Angst ist die Furcht, deren konkreten Auslöser wir nicht zu erkennen vermögen. Angst ist auf Dauer gestellte Furcht vor etwas Unbegreiflichem.

IV.

An diesem Punkt hilft uns die Existenzphilosophie nicht weiter; dieses Thema ist die Domäne der Philosophie der Aufklärung. Philosophische Aufklärung besteht seit der Antike in der Bemühung, Ängste zu zerstreuen, die sich festsetzen, weil wir nicht imstande sind, ihre Ursachen zu erkennen. Angst kann eine habitualisierte Hemmung sein. Nicht nur in der Praxis, sondern auch eine Hemmung des Denkens. Oder, mit den Worten von Immanuel Kant: Unfähigkeit, sich seines eigenen Verstandes zu bedienen. Und sich so von Ängsten zu befreien.

Angst macht dumm, lautete eine Formel der autoritarismuskritischen Pädagogik. Hirnforscher wissen, warum: In einer bedrohlichen Situation finden im Gehirn Hormonausschüttungen statt, mit denen die motorischen Körperorgane stimuliert werden, um Flucht- oder Kampfhandlungen vorzubereiten. Die Hirnregionen, die für kognitive Aufgaben zuständig sind, bleiben solange unterversorgt. In Anlehnung an Rainer Werner Fassbinder kann man sagen: *Angst essen nicht nur Seele auf*, sondern auch *Verstand*. Das kann soweit gehen, dass wir zur eigenen Angst keine Beziehung mehr haben. Ich meine nicht nur Traumatisierungen. Nein, die Angst vor der Freiheit, die Verstandeskkräfte autonom zu gebrauchen, fühlt sich manchmal gar nicht wie Angst an, sondern wie Zufriedenheit und Geborgenheit im Gehäuse überlieferter Gewissheiten.

Im Verständnis der politischen Philosophie der Moderne ist Angst nicht notwendige Vorstufe zur existentiellen Freiheit, sondern die Blockade der Handlungsfreiheit. Das »Angstproblem in der Politik«, stellte der Politikwissenschaftler Franz Neumann vor 60 Jahren fest, besteht darin, dass »Angst die Freiheit der Entscheidung beeinträchtigt, ja sogar unmöglich machen kann.«³⁰ In der Mitte des 20. Jahrhunderts, der Epoche autoritärer Staaten in West und Ost, hing viel davon ab zu begreifen, warum Menschen sich fremdgesteuerten und destruktiven Massenbewegungen anschließen, deren Ziele im Widerspruch zu ihren eigenen Interessen stehen. Man griff auf Erkenntnisse aus der Sozialpsychologie zurück. Der Erklärungsansatz war, dass autoritäre Herrschaft sich die Mischung aus »echter [und] neurotischer Angst«³¹ zunutze macht. Die grassiert unter Menschen, die ihre sozialen Verhältnisse nicht autonom gestalten und kaum begreifen. Der Kampf ums Überleben ist durch Gewalt und Konkurrenz geprägt. Unsicherheit aufgrund sozialer Gegensätze und nationaler Konflikte ist eine permanente Drohkulisse. »Die schmerzhaft Spannung, die durch die Kombination von innerer Angst und äußerer Gefahr hervorgerufen wird, kann sich in zwei Formen äußern«, schrieb Neumann: »in depressiver [Angst] und in Verfolgungsangst.«³²

Die schreckliche Pointe besteht bekanntlich darin, dass sich Verfolgungsangst umfunktionieren lässt. Mit Hilfe massenpsychologischer Inszenierungen wirkt die Identifizierung mit einer Führerfigur wie eine soziale Angsttherapie. Wenn der Führer und sein Propagandaapparat es wünschen, verwandelt sich der Verfolgungswahn in reale Verfolgung. Verfolgt werden die, die angeblich für die Ängste der Verfolger verantwortlich sind. Im Antisemitismus mussten Juden als Projektionsfläche für allerlei Ressentiments herhalten. Solche Projektionen korrelieren häufig mit Sexual- und Gewaltphantasien und mit ambivalenten Einstellungen, die zwischen Bewunderung und Neid changieren. Und sie korrelieren mit Rachegehrn. Analytische Sozialpsychologen wissen, dass Menschen mit solchen Dispositionen überall auf der Welt für autoritäre Politik instrumentalisiert werden können.

Kehren wir zurück in die Gegenwart. Von außen betrachtet, könnte es durchaus, im Sinne Neumanns, eine ›schmerzhaft Spannung durch die Kombination von innerer Angst‹ vor sozialem Abstieg und ›äußerer Gefahr‹ durch Terroranschläge sein, die Leute in Dresden, Leipzig oder Würzburg montagabends auf die Straßen treibt. Dort artikuliert sich ihre ›Verfolgungsangst‹ in hasserfüllten Projektionen und in Gewaltphantasien gegen Menschen aus anderen Ländern oder gegen Politiker im eigenen Land. Soweit ich weiß, sind diese Ängste diffus, während die Drohkulisse, die daraus gemacht wird, immer präziser wird.

Heinz Bude hat in seiner Aufzählung auch eine Angst-Art genannt, die ich in meinem einleitenden Bude-Zitat ausgelassen hatte: die ›Terrorängste‹³³. Ein Jahr nach Erscheinen des Buches über die *Gesellschaft der Angst* sind sie, wie sich erwiesen hat, keineswegs bloß ›offensichtlich diffuse Ängste‹. Die Angst beispielsweise, in der U-Bahn Opfer einer Messerattacke zu werden, kann auf konkrete Bedrohung zurückgeführt werden. Dabei ist auch die Politik im Spiel: Die Angst vor konkreter Bedrohung hat auch damit zu tun, dass die Regierung unseres Landes beschlossen hat, sich an einen Kriegseinsatz ohne völkerrechtliche Legitimation zu beteiligen. Als Innenminister de Maiziere in seiner berüchtigten Pressekonferenz 2015 sagte: ›Teile meiner Antwort würden die Bevölkerung noch mehr verängstigen‹, hat er sicher nicht an Kierkegårds Theorie der Angst gedacht ... Dennoch kann man sagen: Beängstigend ist die Lage wohl gerade aufgrund der Mischung aus diffusen Ängsten und gerichteten, spezifischen Ängsten. Das ist das Wahrheitsmoment der Unterscheidung zwischen Angst und Furcht in Zeiten des Terrorismus.

V.

Aber letztlich spielt es gar keine Rolle, ob wir von ›Angst‹ oder ›Furcht‹ reden. Daher möchte ich mit einer Erinnerung an die Philosophie des Materialismus zum Ende meiner Überlegungen kommen. Im Materialismus läuft die Deutung des seelischen Phänomens Angst seit der Antike darauf hinaus, dass irrationale Angst oder Furcht dem Leben hinderlich ist. Sie hemmt Denken und Entschlusskraft. Sie schränkt Freiheit ein, und umgekehrt ist sie selbst häufig das Ergebnis einer Freiheitsberaubung. So oder so: Angst ist der Feind der Selbstbestimmung.

Epikur plädierte für die Ataraxie, unter der er (wie später die Stoiker) Uner-schütterlichkeit und Seelenruhe, innere Gefasstheit und Gleichmut verstand. In seiner Ethik geht es darum, dass das Gemüt den kontingenten Wechsel der Schicksalsschläge hinnimmt, ohne sich davon niederdrücken zu lassen. Begriffliches Nachdenken zeigt, dass Naturerscheinungen auf erkennbare Ursachen zurückgeführt werden können. Der Tod muss uns nicht ängstigen, weil unsere Seele nach der Auflösung des Körpers nicht mehr existiert. Er geht uns also nichts an. Das ist keine philosophische Beruhigungstablette gegen die Angst vor dem Tod. Philosophie befreit von Angst: Sie ermöglicht ›rationale Welterklärung‹. Sie bekämpft Angst, die durch mythologische Erzählungen über die Götter erzeugt wird. Das ist der Kerngedanke jeder Aufklärung: Die Angst vor den Göttern ist unbegründet, irrational, Aberglaube. An dessen Stelle muss wissenschaftliche Erkenntnis und philosophische Reflexion treten. Seelisches Leiden verschwindet zum großen Teil, wenn wir begreifen, welchen allgemeinen Gesetzen die Natur (und damit auch unsere Physis und Psyche) folgt. Diese Gesetzmäßigkeiten sind physikalisch. Epikur lehrt: Bedürfnisse können befriedigt und Schmerzen gelindert werden. »Wer die Grenzen des Lebens erkannt hat, weiß, daß leicht zu beschaffen ist, was das schmerzende Gefühl des Mangels aufhebt und das gesamte Leben vollkommen werden läßt«, schreibt Epikur. »Also bedarf er keiner Verhältnisse, die Konkurrenzkämpfe in sich bergen.«³⁴

Für die Existenzphilosophie dagegen gehört Angst zur menschlichen Existenz und ist dem Leben förderlich. Weil Angst mit Freiheit verbunden ist, werden wir ohne Angst nicht frei. Doch die Freiheit des Lebenden besteht letztlich im Tod.³⁵ Und wenn die Existenzphilosophie doch Recht hätte – aber anders, als sie möchte? Werfen wir zum Schluss noch einen skeptischen Blick auf das Ideal der Freiheit. Freiheit kennen wir heute vor allem als negative Freiheit: von religiöser Bevormundung und politischer Regulierung der Märkte. Als Dieter Duhm 1972 sein Buch *Angst im Kapitalismus*³⁶ schrieb, führte er Angst

auf den universalen Konkurrenzkampf zurück, der ein Wesensmerkmal dieser Wirtschaftsweise ist. Einige Soziologen und Psychologen halten das bis heute für eine triftige Erklärung zahlreicher Ängste. – In diesem Lichte erscheint Epikurs Leitsatz, sich allen Verhältnissen zu entziehen, »die Konkurrenzkämpfe in sich bergen«, nicht wie ein resignativer Rückzug in den Garten, in dem man sich im vertrauten Umgang mit guten Freunden der Politik verweigern kann; er hat das Potenzial einer Politik der Verweigerung, die Räume der Humanität schafft.

Heinz Bude hat treffend beobachtet, dass Angst, die aus wirtschaftlicher Konkurrenz hervorgeht, heute zwar ihre Gestalt verändert hat, aber immer noch da ist. Noch vor einer Generation hatten demnach die Aufsteiger, die sich nach oben gekämpft hatten, Angst, dass andere es ihnen gleichtun und sie verdrängen könnten. Heute, so Bude, sind junge Menschen von Angst zerrissen, dass sie ihre Möglichkeiten nicht ständig voll verwirklichen. Wer bei der Performance im Arbeits- und Privatleben versagt, versinkt, wird unsichtbar. Untergangängste der Einzelnen werden zu Status- und Zukunftsängsten ganzer Schichten angesichts einer globalisierten Konkurrenzökonomie. Hier gibt es keine Bestandsgarantien für einst erworbene Vormachtstellungen, und der »organische Zusammenhang von Autonomiestreben und Gemeinschaftsbindung«, der noch vor gar nicht so langer Zeit Sicherheit stiften konnte, ist »zerbrochen«.³⁷

Die einen haben Angst, dass im Kapitalismus nicht genug für alle da ist; die anderen haben Angst vor dem westlich-demokratischen Kapitalismus, weil er ihr eigenes Modell der Machtausübung bedroht. Die Bedrohung durch mörderische Gewalt des Jihad-Terrorismus geht von Männern aus, die von einem System des religiösen Faschismus in Dienst genommen werden. Georg Seeßlen hat kürzlich in einer brillanten Analyse der aktuellen »Grammatik des Krieges« dargelegt, dass der fundamentalistische Imperialismus des IS-Kalifats zwar über Religion legitimiert wird und durch Terror durchgesetzt werden soll, aber im Kern auf wirtschaftlicher Macht und dynastischen Interessen beruht. Die Staaten der Region fallen auseinander, und der IS versucht, die Gunst der Stunde zu nutzen, um eine Gewaltherrschaft zu errichten, indem er die Vielfalt der Religionsauslegung unterdrückt und seine immense »Kapitalmacht« und »Gewalt« einsetzt.³⁸ Angsterzeugung nach innen folgt aus Angst vor der Konkurrenz außen. Der Feind sind die westlich-kapitalistischen Gesellschaften mit ihrer »Verlockung durch die Verbindung von Massenproduktion und -konsum und kulturellem Liberalismus«³⁹. Sie zu schwächen und die eigene Herrschaft nach innen zu sichern, ist der politische Sinn des IS-Terrors.

Terroristische Gewalt ist, im Sinne von Heinrich Popitz, eine Form der

Machtausübung. Sie findet *direkt* statt, indem andere geschädigt, verletzt und getötet werden, und *indirekt*, indem dadurch Furcht und Angst erzeugt wird.⁴⁰ »Die Macht zu töten und die Ohnmacht des Opfers sind latent oder manifest Bestimmungsgründe der Struktur sozialen Zusammenlebens«⁴¹, meinte Popitz generell. Dies gilt also nicht nur für Systeme, die durch terroristische Gewalt zusammengehalten werden. Nein: auch für das demokratisch verwaltete Gewaltmonopol moderner Staaten. Wenn man es aus dieser Perspektive betrachtet, ist das soziale Zusammenleben immer ein Herrschaftszusammenhang, der auf Gewalt- und Machtverhältnissen beruht, und damit im Kern auch auf Angst.

Als solcher ist der Herrschaftszusammenhang von einem inneren Gegensatz durchzogen, der seine Stabilität in Frage stellt. Egal, ob wir von »Angst« reden oder von »Furcht: Wenn Gemeinwesen letztlich durch Tötungsdrohung zusammengehalten werden, entsteht dauerhafter Belastungsdruck für alle. Er kann in Konformität stillgestellt werden, aber auch in Gewaltexzesse umschlagen. Dann wird die Bindekraft zum Zerstörungspotenzial. Sie richtet sich gegen Schwache und alle, die »anders« sind als man selbst. Die Differenz zwischen »Ich« und »Du« (oder »Wir« und »Ihr«) ist dann keine produktive Spannung mehr, keine lebendige Kommunikation des Verschiedenen. Sie wird zur destruktiven, bedrohlichen Spannung des Konflikts. Philosophische Aufklärung will daher, von jeher, Angst durch Begreifen des Unverstandenen auflösen. Aufgeklärte Sozialphilosophie zielt auf eine Politik der Angstfreiheit. »Eine emanzipierte Gesellschaft [...] wäre [...] die Verwirklichung des Allgemeinen in der Versöhnung der Differenzen«, schrieb Theodor W. Adorno. »Emanzipiert« heißt: befreit – von irrationaler Herrschaft und Gewalt, und infolgedessen auch von Angst. »Politik [...] sollte [...] den besseren Zustand [...] denken als den, in dem man ohne Angst verschieden sein kann«, meinte Adorno.⁴² Nur wenn wir an diesem Gedanken festhalten, meine ich, besteht die Chance, dass ein Miteinander von Menschen, die sich in ihrem Anderssein anerkennen, wenigstens in Teilen Wirklichkeit wird.

Anmerkungen

- 1 Diesem Text liegt ein Vortrag zugrunde, den ich am 29. Februar 2016 im Rahmen der Diskussionsreihe *Angstfrei Kontrovers* im Mainfranken-Theater Würzburg gehalten habe. Ich danke Stefan Meyer-Ahlen und Roland Marzinowski für den Anstoß zur neuerlichen Auseinandersetzung mit einem »klassischen« philosophischen Motiv.
- 2 Heinz Bude, *Gesellschaft der Angst*, Hamburg 2014, 11.
- 3 Ebd.
- 4 Ebd.
- 5 Heinrich Popitz, *Phänomene der Macht. Autorität - Herrschaft - Gewalt - Technik*. Tübingen 1986, 82. – Den Hinweis auf Popitz verdanke ich dem Vortrag *Furcht*

- und *Angst in der Gesellschaftstheorie*, den Eva-Maria Ziege am 9. Januar 2016 auf der Tagung des Kollegs Friedrich Nietzsche *Der aufrechte Gang im windschiefen Kapitalismus* in Weimar hielt.
- 6 Sören Kierkegaard, *Der Begriff Angst*, übers. und hg. von Liselotte Richter, Reinbek bei Hamburg 1960, 40.
- 7 Ebd., 41.
- 8 Ebd.
- 9 Ebd.
- 10 Ebd.
- 11 Jean-Paul Sartre, *Die Wörter*, übers. von Hans Mayer, Reinbek bei Hamburg 1965.
- 12 Kierkegaard, *Der Begriff Angst*, 40.
- 13 Ebd., 42.
- 14 Ebd., 40.
- 15 Ebd., 41.
- 16 Ebd., 42.
- 17 Ebd., 44.
- 18 Ebd., 42.
- 19 Ebd., 43.
- 20 Ebd.
- 21 Ebd.
- 22 Ebd., 46.
- 23 Ebd., 50.
- 24 Ebd.
- 25 Martin Heidegger, *Sein und Zeit*, Tübingen 1984, 260–267 (§ 53).
- 26 Ebd., 251.
- 27 Kierkegård hat in diesem Kontext raffinierter argumentiert als Heidegger. Auf die Frage »Was ist überhaupt der Sinn des Lebens?« lässt er sein junges *alter ego A* die Überlegung anstellen, dass die Alternative Arbeit oder Genuss keine Antwort auf die Sinnfrage enthalte, weil sie in Widersprüche führe. Wenn Arbeit die Bedingung des Lebens ist, könne sie nicht ihr Sinn sein; denn es wäre unlogisch zu behaupten, »daß das fortgesetzte Schaffen der Bedingungen die Antwort sei auf die Frage nach dem Sinn dessen, was durch jenes bedingt sein soll«. Andererseits ergebe es auch keinen wirklichen Sinn, dass die, die nicht arbeiten müssen, um zu leben, »die Bedingungen aufzehren«. Aus dieser Argumentation, die ontologische, logische und soziale Aspekte verbindet, scheint als einzig stimmige Annahme nur folgen zu können, dass das Leben eben keinen transzendenten Sinn hat und nur darin besteht, sich auf den Tod hin zu bewegen. Aber diese schreiende Sinnlosigkeit, die jedes Individuum erfährt und, je nach Artikulationsfähigkeit und seelischer Disposition, als wütenden Protest nach außen trägt oder als verzweifelte Resignation mit sich selbst abmacht – diese Sinnlosigkeit zum höheren Sinn zu erklären, wäre intellektuell und logisch unstimmtig. So schließt Kierkegård die Betrachtung als aporetische mit den folgenden, trockenen Worten ab: »Will man sagen, der Sinn des Lebens sei es zu sterben, so scheint dies abermals ein Widerspruch.« (Sören Kierkegaard, *Entweder - Oder*, unter Mitwirkung von Niels Thulstrup und der Kopenhagener Kierkegaard-Gesellschaft hg. von Hermann Diem und Walter Rest, übers. von Heinrich Faustek, München 2000, 41 [Erster Teil: *Diapsalmata ad se ipsum*]).
- 28 Siehe dazu Rudolf Otto, *Das Heilige. Über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalen*. München 2004, René Girard, *Das Heilige und*

- die Gewalt*, Frankfurt/Main 1994, sowie Christoph Türcke, *Philosophie des Traums*, München 2008, 60 ff.
- 29 Hans-Ernst Schiller, *Tod und Individuierung. Hermann Schweppenhäuser zum Gedächtnis, September 2015*, in: Gerhard Schweppenhäuser (Hg.), *Bild und Gedanke*, Wiesbaden 2016 (im Erscheinen). Ähnliches wurde bereits in der Philosophie des Idealismus nahegelegt: »Nach Hegel führt die Furcht des absoluten Herrn, des Todes, zur Unterwerfung unter den bestimmten Herrn und ist doch der Beginn der inneren Freiheit.« (Ebd.).
- 30 Franz Neumann, *Angst und Politik*, in: ders., *Demokratischer und autoritärer Staat. Beiträge zur Soziologie der Politik*, Frankfurt/Main 1967, 184–214, Zitat: 184. – Für die Erinnerung an diesen Text von Neumann danke ich Eva-Maria Ziege (siehe oben, Anmerkung 5).
- 31 Ebd., 188.
- 32 Ebd., 189.
- 33 Bude, *Gesellschaft der Angst*, 11.
- 34 Epikur, *Briefe, Sprüche, Werkfragmente*, übers. und hg. von Hans-Wolfgang Krautz, Stuttgart 1985, 73. (Entscheidende Lehrsätze, XXI).
- 35 Kierkegärds Philosophie der Existenz »produziert eine verzweifelte Bildermythologie, der Sprache des Angsttraums verwandt, dessen das Ich terrorisierenden Mechanismus nur wieder Reflexion, die wache rationale Kraft des Ich, zu entmythologisieren vermöchte« (Hermann Schweppenhäuser, *Kierkegaards Angriff auf die Spekulation. Eine Verteidigung*, München 1993, 19).
- 36 Dieter Duhm, *Angst im Kapitalismus*, Mannheim 1972.
- 37 Bude, *Gesellschaft der Angst*, 73.
- 38 Georg Seeflén, *Grammatik des Krieges*, in: *konkret*, 1 (2016), 44–48, Zitat: 45.
- 39 Ebd., 45.
- 40 Popitz, *Phänomene der Macht*. – Die gewalttätige Aktionsmacht wiederum geschieht im Rahmen der instrumentellen Macht, von der die gewalttätigen Einzelnen belohnt oder bestraft werden.
- 41 Ebd., 83.
- 42 Theodor W. Adorno, *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Frankfurt/Main 1980, Bd. 4, 114.

Esther K. Bauer

Ausbruch aus dem Krieg

Kriegsszenen von Otto Dix und Thomas Mann¹

Thomas Mann und Otto Dix hätten die Kriegsjahre von 1914 bis 1918 nicht unterschiedlicher erleben können: Der Schriftsteller Mann, der mit 25 schon nach kurzer Zeit wegen eines Plattfußes und einer Sehnenscheidenentzündung aus dem Pflichtwehrdienst entlassen wurde, meldete sich 1914 zum Landsturm, wurde aber 1916 endgültig wegen Magenproblemen und Nervosität für untauglich erklärt und war so nie an der Front.² Der Künstler Dix hingegen wurde als Ersatz-Reservist schon drei Wochen nach Kriegsausbruch zur Ausbildung eingezogen und kämpfte von September 1915 bis zum Kriegsende an der West- und Ostfront. Als Schütze und Führer eines Maschinengewehrzuges stand er dabei immer an vorderster Front.³

Während der Kriegsjahre und der Weimarer Republik spielten der Konflikt und seine Auswirkungen auf die deutsche Gesellschaft eine zentrale Rolle in den Werken von Dix und Mann. Ein Vergleich von Dix' Triptychon *Der Krieg* (1928–1932, Staatliche Kunstsammlungen Dresden)⁴ und der Kriegsszene am Ende von Manns Roman *Der Zauberberg*, die der Autor erst kurz vor dessen Veröffentlichung 1924 schrieb, zeigt, dass die beiden Werke sowohl in der Motivik als auch in dem die Darstellungen bestimmenden Verständnis von Krieg als einem Phänomen der menschlichen Existenz übereinstimmen. Beide Werke werden gewöhnlich als realistische Schilderungen der grausamen, entindividualisierenden und entmenschlichenden Kräfte des Krieges verstanden. Dabei handelt es sich aber nur um eine Dimension dieser Kriegsdarstellungen, denn Mann und Dix enthüllen unter einer jeweils realistischen Oberfläche die widersprüchliche Dynamik des Krieges, der die Gegensätze, die ihn ermöglichen, unterhöhlt. Autor und Künstler zeigen, dass Krieg auf einer dualistischen Weltanschauung beruht, die kulturell konstruiert ist. Sie präsentieren individuelle Soldaten, die sich über die Rolle des bloßen »Rädchens im Kriegsgetriebe« erheben, indem sie diese dualistische Perspektive überwinden und sich so dem Krieg und einem sinnlosen Tod entziehen. Für Maler und Schriftsteller kommt dabei der Kunst bzw. der Figur des Künstlers eine entscheidende Rolle zu. Diese Gemeinsamkeiten sind umso bemerkenswerter, als sich für Mann und Dix nicht nur die Kriegserfahrung deutlich unterschied, sondern auch die Auffassung ihrer gesellschaftlichen Rolle. Strebte der Bürger Thomas Mann die

Nachfolge Goethes als Repräsentant deutscher Kultur an und äußerte sich als solcher immer wieder öffentlich zu politischen und sozialen Fragen, ging es dem aus einer Arbeiterfamilie stammenden Otto Dix weniger um Einflussnahme als um die Darstellung der Welt, wie er sie sah.

»Ich wollte die Dinge zeigen, wie sie wirklich sind.«⁵
Otto Dix' Triptychon »Der Krieg«

Dix' Weltbild und Selbstverständnis als Künstler waren von den Schriften Friedrich Nietzsches geprägt, die er ab 1911 las. Nietzsches Ideen folgend verstand Dix das Leben als von Eros, einer zyklischen, destruktiven und kreativen dionysischen Kraft, bestimmt. Krieg, wie auch Sexualität, seien Ausdruck dieser Kraft und so gleichzeitig Möglichkeiten, Eros unmittelbar zu erfahren. An der Front schrieb Dix: »Geld, Religion und Weiber sind der Anstoß zu Kriegen gewesen, nicht aber die Grundursache, diese ist ein ewiges Gesetz.«⁶ Nach dem Krieg glaubte Dix allerdings nicht mehr wie Nietzsche, dass dieser Kreislauf automatisch zum Höheren oder Besseren führt.⁷

Für Nietzsche ist der wahre Künstler derjenige, der in sich und der Welt das Gute und das Böse, das Schöne und das Hässliche, die Zerstörung und den Aufbau erkennt, sich allen Dimensionen stellt und sie in seinem Werk zeigt. Dieser Künstler stellt das Schöne im Hässlichen oder das neue Leben in der Zerstörung und umgekehrt dar. Dies führt zu einer Verwischung der Grenzen, die traditionell unsere Wahrnehmung strukturieren: Wir sehen die Welt und uns selbst neu. Dix erkannte den zufälligen Verlauf solcher Grenzen, wie viele der Arbeiten belegen, auf denen er den Frontalltag festhielt. Sie offenbaren seinen Sinn für die ungewöhnliche Schönheit der durch Gräben und Geschosse zerstörten Landschaft – siehe hierzu beispielsweise die Arbeiten *Granattrichter in Blütenform* (1916, Privatbesitz) und *Granattrichter mit Blumen* (1916, Otto-Dix-Stiftung, Vaduz) – und sein Verständnis des engen Zusammenhangs von Zeugung und Vernichtung, so etwa wenn ein Paar sich auf Soldatengräbern liebt (*Liebespaar auf Gräbern*, 1917, Graphische Sammlung der Staatsgalerie Stuttgart).⁸

Otto Dix war in einigen der verlustreichsten Schlachten des Ersten Weltkrieges eingesetzt, und eine Reihe seiner Werke behandeln den Grabenkrieg und dessen Konsequenzen für den Einzelnen, die Gesellschaft und die Natur. An der Front allein produzierte Dix Hunderte von Zeichnungen, Gouachen und illustrierten Postkarten und Briefen und bewahrte so eine gewisse Kontrolle über das Erlebte – zumindest auf dem Papier.⁹ 1920 entstanden dann zuerst die grotesk überzeichneten Kriegskrüppelbilder,¹⁰ und im selben Jahr begann Dix auch mit der Arbeit am Bild *Der Schützengraben* (1920–1923, Verbleib unbekannt), in dem er eine zer-

bombte Stellung in veristischer Deutlichkeit und mit schockierender Detailtreue darstellte.¹¹ Es folgten 1924 die 50 Radierungen der Graphikmappe *Der Krieg*¹² und von 1928 bis 1932 das Kriegstriptychon. Im selben Jahr wie das Triptychon beendete er auch *Grabenkrieg* (Kunstmuseum Stuttgart), das ursprünglich für den rechten Flügel des Triptychons geplant war.¹³ Das letzte Bild zum Ersten Weltkrieg, *Flandern (zu Henri Barbusse ›Le Feu‹)* (1934–1936, Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin), malte Dix, als ihm die Nationalsozialisten schon die Professur an der Dresdner Akademie entzogen und Ausstellungsverbot erteilt hatten. Malen wurde zum Akt der Selbstbehauptung eines Künstlers, dessen Gemälde in den Nazi-Ausstellungen sogenannter entarteter Kunst gezeigt wurden.¹⁴

Zwei Deutungen dominieren das Verständnis von Dix' Kriegsbildern bis heute: Entweder sie gelten als Versuche, ein Kriegstrauma zu bewältigen, oder als Ausdruck einer pazifistischen Gesinnung. Im Interview erklärte Dix, dass ihn seine Fronterlebnisse noch Jahre später belasteten,¹⁵ und sagte: »Ich habe nicht Kriegsbilder gemalt, um den Krieg zu verhindern; das hätte ich mir niemals angemäht. Ich habe sie gemalt, um den Krieg zu bannen. Alle Kunst ist Bannung.«¹⁶ Seit *Der Schützengraben* gilt Dix vielen als politisch motivierter Künstler, und die Ablehnung durch die Nationalsozialisten unterstützt diesen Eindruck. Dix selbst bestritt politische Absichten, verhinderte aber nicht, dass sein Galerist Karl Nierendorf seinen Ruf als Kriegsgegner zu kommerziellen Zwecken förderte oder die Redakteure des linken Satiremagazins *Die Pleite* seine Zeichnung *Dirne und Kriegsverletzter* (1923, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster) unter dem Titel *Zwei Opfer des Kapitalismus* veröffentlichten.¹⁷ Wie ambivalent Dix' Motivation wirklich war, zeigt seine Antwort auf die Frage nach der intendierten Wirkung des Kriegstriptychons: »Ich wollte ganz einfach – fast reportagemäßig – meine Erlebnisse [...] zusammenfassend sachlich schildern und zeigen, daß echtes menschliches Heldentum in der Überwindung des sinnlosen Sterbens besteht. Ich wollte also nicht Angst und Panik auslösen, sondern Wissen um die Furchtbarkeit eines Krieges vermitteln und damit Kräfte der Abwehr wecken.«¹⁸ Einerseits strebte er die objektive Darstellung des Krieges, dessen ›Bannung‹ auf der Leinwand an, gleichzeitig verfolgte er aber politische Absichten, wenn er den traditionellen Heldenbegriff umdefinieren und einen neuen Krieg verhindern wollte.

Im Folgenden geht es weniger um die persönliche oder politische Motivation hinter dem Triptychon *Der Krieg*, sondern darum, wie Dix in Technik, Stil, Struktur, Ikonographie und Inhalt die Gegensätze, die das Kriegsgeschehen nähren, unterhöhlt und wie er den Krieg gleichzeitig als einen potentiell unendlichen Zyklus darstellt, dem nur das künstlerische Individuum entkommen kann. Der Maler löst schrittweise Grenzen auf, die das bürgerliche Leben und Menschenbild orientieren und auf denen auch der Krieg als Konflikt zwischen verschiedenen

Parteien beruht. Damit stellt er nicht nur den Sinn des Krieges sondern letztlich die auf vermeintlich essentiellen Dualismen beruhende bürgerliche und politische Ordnung infrage.

Auf der Mitteltafel des Triptychons gestaltete Dix eine zerschossene Stellung mit einem »Berg« aus Verletzten und Toten, über dem eine auf Stahlträgern aufgespießte verwesende Leiche hängt. Der rechte Flügel zeigt eine Kolonne von mit Gewehren und Tornistern ausgerüsteten Soldaten; auf der linken Tafel sind vier Soldaten zu sehen, die der Feuersbrunst der Schlacht entkommen, einer schleppt einen Verletzten; und auf dem unterhalb der Mitteltafel platzierten Predella-Gemälde liegen drei schlafende (oder tote?) Soldaten in einem engen befestigten Unterstand.

Die vier Tafeln stellen räumlich und zeitlich klar voneinander getrennte Szenen dar, gleichzeitig wird aber durch die das Werk bestimmenden Grau- und Erdtöne, den sparsamen Einsatz von Rot und Rosa auf allen Tafeln und die dominierende Kreisstruktur ein Gesamtzusammenhang suggeriert. Dabei liegt der Fokus auf der mittleren Tafel, die schon aufgrund der Symmetrie des Gesamtwerkes und ihrer doppelten Breite im Vergleich zu den Seitenteilen die Aufmerksamkeit auf sich zieht. Die Mitteltafel verbindet alle Teile sowohl physisch als auch auf der Ebene des Sinnzusammenhangs: Sie ist »das formale Zentrum [...] und zugleich das Bedeutungszentrum.«¹⁹ Erst durch die Mitte erhalten die anderen Teile ihren Sinn, und erst im Zusammenspiel aller Teile entsteht die Fülle von Eindrücken und Informationen und damit die übergreifende Bedeutung und Wirkung des Triptychons, deren Komplexität ein Einzelbild nicht vermitteln könnte.²⁰

Mit der Wahl des Formats, einem Triptychon mit Predella, dessen Flügel halb so breit wie der Mittelteil sind und dessen Predella die Breite der Mitteltafel hat, setzt sich Dix über kunsthistorische Grenzen hinweg und lenkt die Betrachtung. Das Triptychon – gerade in dieser Konfiguration – ist als Altarbild traditionell dem religiösen Bereich zugeordnet. Als solches kommt ihm eine gewisse Würde und »besondere sakrale Wirkung, Affektkraft, Ausstrahlung« zu, die Klaus Lankheit in seiner grundlegenden Studie als »Pathosformel« bezeichnet.²¹ Das Format beeinflusst die Rezeption: Der weltliche Gegenstand des Krieges erscheint zu ähnlicher Bedeutung für die Gesellschaft erhöht, wie religiöse Darstellungen sie für eine Glaubensgemeinschaft haben. Mit anderen Worten, Dix hat die Religion durch den Krieg ersetzt, er hat einen »negativen Altar«²² geschaffen. Diese Deutung entspricht Dix' Idee, das Triptychon in der Innenstadt in einer Art unterirdischem Bunker auszustellen, wo Passanten kurz innehalten und der Schrecken des Krieges gedenken könnten.

Auf der linken Tafel dominieren unbestimmte Grenzen und Konturen die Darstellung der Soldaten. Die Männer marschieren aus dem Hintergrund von links

eine Anhöhe hinauf auf den Betrachter zu, um dann vom Bildvordergrund nach rechts hinten weiterzugehen, wohl weil der Weg eine enge Kurve beschreibt. Die Soldaten und ihre Ausrüstung erscheinen unversehrt, sodass man annehmen kann, die Einheit ziehe an die Front. Dies, zusammen mit dem rosa gefärbten Himmel, macht es wahrscheinlich, dass diese Szene am Morgen stattfindet. Da die Soldaten aus dem Nebel auftauchen und wieder in ihm verschwinden und der Bildrand einige von ihnen teilweise abschneidet, bleibt offen, wie viele Männer hier unterwegs sind. Sie scheinen im Nebel zu einer Einheit von unbestimmtem Ausmaß zu verschmelzen. Im Mittelgrund links sehen wir das Gesicht eines älteren Soldaten mit Schnurrbart und im Vordergrund zwei Soldaten, die einen Blick tauschen. Dies sind die einzigen Gesichter, die zumindest teilweise zu sehen sind. Nur kurz scheinen sie aus dem Nebel als Individuen aufzutauchen, um dann wieder in der Masse der Soldaten aufzugehen.

Der Nebel verwischt auch die Horizontlinie und damit die Trennung von Himmel und Erde. Besonders deutlich ist dies in der Bergspitze rechts oben, die seltsam losgelöst am Himmel zu schweben scheint. Außerdem gehen Menschen und Umgebung ineinander über: Die Kolonnenspitze bildet scheinbar den Fuß des Berges im Hintergrund, Bajonette und Mörser scheinen Teil der Landschaft zu sein, und die Beine des Soldaten vorne rechts »wachsen« aus der Erde. Die Grau- und Erdtöne, die Dix sowohl für Uniformen und Ausrüstung wie für die Umgebung einsetzte, unterstützen den Eindruck, dass die Männer Teil der Landschaft sind. Das diffuse Licht zwischen Nacht und Tag trägt zusätzlich zu dieser Undeutlichkeit bei. Im Alten Testament stehen die Trennung von Licht und Finsternis und von Himmel und Erde am Anfang der Schöpfung und die Schaffung des Menschen aus Erde an deren Ende.²³ In der christlich-jüdisch geprägten Kultur im Deutschland der 1920er Jahre konnte die Verwischung dieser Grenzen Betrachtern signalisieren, dass die Grundlagen der vertrauten Welt in Gefahr waren.

Für die Mitteltafel integrierte Dix die frühere Darstellung einer zerbombten Stellung auf *Der Schützengraben*, die dort beinahe das gesamte Bild einnahm, sowohl in den größeren Zusammenhang einer entstellten Landschaft mit zerstörten Gebäuden als auch in das mehrteilige Triptychon, sodass die ursprüngliche Behandlung des Gegenstands eine narrative Erweiterung auf zwei Ebenen erfährt. Außerdem ist die Komposition der Mitteltafel geordneter, reduzierter und absichtsvoller als auf dem früheren Werk.²⁴ Dadurch verlagert sich der Fokus von dem überwältigenden massenhaften Töten auf die Vernichtung des Einzelnen, welche gleichzeitig als nur ein Aspekt in der umfassenderen Zerstörung der Welt, wie man sie kannte, erscheint.

Im mittleren Teil ist die Verwischung der Grenzen zwischen Mensch, Natur und Artefakt ins Extrem gesteigert. Zuerst mag man den Berg zerfetzter, blutender, frag-

mentierter Körper im Vordergrund für einen Haufen zerwühlter Erde und Steine halten. Hier hat der Krieg die Grenzen der einzelnen Leiber im wahrsten Sinne des Wortes gesprengt. Eingeweide, Blut und Gehirn quellen aus Wunden, es ist unmöglich, Körperteile und Organe einzelnen Figuren zuzuordnen. Die Soldaten scheinen miteinander vermengt. Gleichzeitig gehen sie auch hier in ihre Umgebung über, denn Sandsäcke, Wellblech und ein Brett sind ebenso Bestandteile dieses Berges wie die Soldatenkörper, und alles ist gleichermaßen von Schlamm bedeckt. Ein junger Soldat links sieht aus, als ob er aus einem verkohlten Baumstamm herauswachse, während ein Stahlträger, der scheinbar blutet, aus seinem Kopf entspringt. Nur die deutschen Stahlhelme der beiden Gasmaskenträger verraten, auf welcher Seite der Front die Szene angesiedelt ist; die Unterscheidungen zwischen den Kriegsparteien sind weitgehend verschwunden. Besonders bei den beiden Figuren mit Helm ist zudem unklar, ob sie noch leben, sodass auch die Grenze zwischen Leben und Tod verschwimmt. Ähnlich schwierig ist die Unterscheidung von Ruinen im Gegensatz zu Bergen und Granattrichtern und von Baumstämmen im Gegensatz zu Pfeilern und Masten im Hintergrund. Die Aufhebung der Unterscheidung von Mensch, Natur und Artefakt und derjenigen von Leben und Tod kulminiert in einem an Stahlträgern über der Szene verwesenden Leichnam. Es ist unmöglich zu erkennen, wo Eisenträger enden und Knochen beginnen, zumal beide dieselbe Farbe haben. Die zerfetzte Kleidung scheint die Konturen eines Gebirges zu bilden, man könnte sogar die gesamte Figur als Teil eines solchen wahrnehmen. Der ausgestreckte Zeigefinger wirkt so absichtsvoll, als würde er einem lebendigen Intellekt gehorchen. Gleichzeitig hat diese Figur jedoch die Form eines »Sensenblattes [...] das«, so Olaf Peters, »über der Landschaft als Symbol des Todes schwebt.«²⁵

Der rechte Flügel stellt vier Soldaten dar, die der Schlacht entkommen sind. Der Himmel ist rot von Feuer, das einen Strudel bildet, der die Männer in die Zerstörung zurückzuziehen droht. Die beiden wie von einem Leuchtsignal erhellten Figuren in der Mitte dominieren. Dem Vorbild der sogenannten Pasquino-Gruppe folgend, die entweder Ajax mit Achilles' Leiche oder Menelaos mit der des Patroklos zeigt, malte Dix sich selbst, wie er einen Verwundeten oder Toten in Sicherheit schleppt.²⁶ Dix' starrer Blick und verzerrtes Gesicht spiegeln das Grauen des Krieges. Gleichzeitig betont der Maler mit dem Selbstbildnis seine Zeugenschaft, wie er das schon in seinem Graphikzyklus mit Titeln wie *Gesehen am Steilhang von Cléry-sur-Somme* getan hatte. Auf der rechten Tafel sind alle Hinweise auf eine bestimmte Armee oder Örtlichkeit verschwunden, als habe Dix nur noch Menschen statt Repräsentanten einer Kriegspartei darstellen wollen. Gleichzeitig hebt die kunsthistorisch-mythologische Referenz der Pasquino-Gruppe den Ersten Weltkrieg und Dix' Erfahrung über das einmalige Ereignis hinaus und etabliert

so die ewige Wiederkehr des Krieges und seine Zugehörigkeit zur menschlichen Existenz, von der im Folgenden noch ausführlich die Rede sein wird.

Die Predella zeigt drei Soldaten, die in einem mit Brettern befestigten sargartigen Verschlag nebeneinander liegen und entweder tief schlafen oder tot sind, jedenfalls die Ratten bei ihren Füßen nicht bemerken. Ein rotes unter der Decke gespanntes Tuch schützt die Männer vor herabrieselnder Erde bei nahen Explosionen. Da es häufig zu gefährlich war, die Schützengräben zum Bestatten der Toten zu verlassen und das Grabensystem oft in Frontabschnitte hinein erweitert wurde, wo Gefallene begraben waren, war es nicht ungewöhnlich, Leichen in den Wänden der Gräben zu finden. So hatte Dix ursprünglich auch links und rechts von den Soldaten Gebeine und Leichenteile malen wollen, was den ungewissen Zustand der schlafenden oder toten Figuren noch betont hätte.²⁷

Ein für die hier vorgelegte Betrachtung zentraler Aspekt der narrativen Dimension des Triptychons ist die Kreisbewegung, die sowohl die Komposition als auch den Inhalt bestimmt und auf Dix' zyklisches Verständnis der Natur des Krieges hinweist.²⁸ Da ist zum einen der Kreis, der die vier Teile verbindet: Die Soldaten marschieren auf der linken Tafel nach rechts, die verwesende Leiche in der Mitte deutet nach rechts, und der verkohlte Baumstamm im Feuergemälde nimmt diese Bewegung auf, während der Soldat am unteren Rand der rechten Tafel nach links kriecht und die Plane über den Soldaten der Predella den Kreis schließt. Die Figur des schnauzbärtigen Soldaten taucht in allen Teilen auf (man kann ihn hinter einer der Gasmasken im Mittelteil vermuten, da er auf der rechten Tafel die Maske umgehängt hat) und unterstreicht so den Zusammenhang der Tafeln.²⁹ Das Wagenrad auf der rechten Tafel evoziert ebenfalls Kreisbewegungen und unterstreichen die in der Komposition angelegte zirkuläre Struktur.³⁰ Gleichzeitig folgt die Darstellung von links nach rechts und zur Predella dem Ablauf der Tageszeiten: Bei Morgengrauen marschieren die Truppen ins Feld, später am Tag ist die Schlacht zu Ende, am Abend werden Tote und Verletzte im Schutze der Dunkelheit geborgen, und die Predella zeigt vermutlich bei Nacht schlafende Soldaten, die am nächsten Tag wieder kämpfen werden.³¹

Auf der linken Tafel wird zudem der größere Zyklus des Lebens evoziert und so der Kreislauf des Kriegsalltags in jenen eingeordnet. Wenn gemäß der Bibel der Mensch aus Staub bzw. Erde geschaffen und im Tod wieder dazu wird, so erinnern die bei Dix mit der Erde verschmelzenden Soldaten an die Schöpfung des Menschen *und* an dessen Ende.³² Indem der Künstler die alttestamentarische Vorstellung des Lebenszyklus beschwört, klingt die Möglichkeit des Todes der Soldaten, ihr Aufgehen in der Erde, an. Der besorgte Blick, den die beiden Figuren im Vordergrund einander oder dem Betrachter zuwerfen, verrät eine Ahnung vom

bevorstehenden Unheil, das der Mittelteil darstellt.³³ Darüber hinaus ist auch die mittlere Tafel in sich als Kreis organisiert. Die Leiche auf den Stahlträgern deutet auf die Beine der Figur ganz rechts, die dann zusammen mit dem Bajonett den Blick nach unten auf die Verletzten lenkt, von denen der verkohlte Stamm links und die Stahlträger die Aufmerksamkeit wieder nach oben ziehen. In der Mitte dieses Kreises schimmert ein Ausschnitt des mit Wasser gefüllten Grabens, golden, als ob sich die Sonne darin spiegelt – oder als ob sich Giftgas darin gelöst hat. Selbst in diesem scheinbar leeren Mittelpunkt des Triptychons gehen Leben und Tod ineinander über und ist das Schöne potenziell tödlich, wie auch die idyllische Landschaft links für die Soldaten zum Grab werden kann.³⁴ Bei Dix folgt der Krieg einem Kreislauf, in dem Leben und Tod ununterscheidbar werden, in dem Zerstörung Schönheit erzeugt und das Schöne tödlich werden kann und wo der Krieg so zu einer unberechenbaren Kraft wird. Krieg zu führen erscheint hier als ein absurdes Unternehmen, da es nur Teil eines ewigen Zyklus ist, in dem sich als unumstößlich betrachtete Gegensätze auflösen und Sieg und Niederlage höchstens temporär sein können.

Wie in Inhalt und Komposition unterläuft Dix auch in Technik und Stil Grenzen: Er bricht mit eigenen Gewohnheiten genauso wie mit den Konventionen und der historischen Ordnung seines Faches. Das Ölgemälde *Schützengraben* gestaltete Dix noch *alla prima* in einer »ungestümel[n] fauvistische[n] Malweise«³⁵ mit pastosem, oft großem Farbauftrag, einer »hässlichen« Technik, die dem Gegenstand und wohl auch Dix' mentalem Zustand zu der Zeit entsprach. Dagegen wählte er für *Der Krieg* eine Mischung von Techniken, von denen gerade die dominierende sehr präzise, jegliche Spontaneität ausschließende Tempera-Öl-Mischtechnik der destruktiven Energie des Krieges diametral entgegengesetzt ist. Mit dieser von ihm in den 1920er Jahren bevorzugten Lasur-Schichtentechnik griff Dix auf die Alten Meister der Renaissance zurück, das heißt, er unterlief die kunsthistorische Chronologie. Zur Vorbereitung von *Der Krieg* hatte er mehrere Kartons und eine aquarellierte Fassung angefertigt, brachte aber trotzdem ganz gegen seine Gewohnheit bis zum Schluss Veränderungen und pastose Übermalungen an, die die glatte, schimmernde Lasuroberfläche aufbrechen.³⁶ Während Dix also seine Arbeit in das Korsett einer traditionsreichen, strengen Malweise zwang, brach er aus diesem doch auch immer wieder aus.

In der Farbgebung und Motivik zeigt sich ebenfalls der Einfluss vorangegangener Epochen. So erinnert die rechte Tafel an Werke des Frühromantikers Casper David Friedrich. Mit Friedrichs *Der Wanderer über dem Nebelmeer* (um 1817, Hamburger Kunsthalle) teilt Dix' Flügel die blassen Erdtöne und das Motiv der im Nebel scheinbar schwebenden Berggipfel und mit *Der Mönch am Meer* (1808–1810, Alte Nationalgalerie, Berlin) die undeutliche Horizontlinie.³⁷ Gleichzeitig evozieren die

Farben des Hintergrunds der Mitteltafel und die kantigen Formen der Ruinen und der zerbombten Landschaft Friedrichs *Das Eismeer* (1823–1824, Hamburger Kunsthalle). Diese Verwendung romantischer Elemente scheint einerseits konsequent, da auch die Romantiker scharfe Abgrenzungen ablehnten und ihnen die unberechenbare, unbeherrschbare Natur als Analogon zum menschlichen Leben galt. Andererseits subvertierte Dix aber die romantische Todessehnsucht, indem er diese Elemente in den Kreislauf einer unendlichen Wiederkehr einschrieb.

Ähnlich ambivalent erscheint die Integration christlicher Motive, die das Triptychon über den unmittelbaren historischen Kontext hinausheben und von denen einige auf Matthias Grünewalds *Isenheimer Altar* (1506–1515, Museum Unterlinden, Colmar) verweisen. Wie Grünewalds Johannes mit ausgestrecktem Zeigefinger auf Christus deutet, weist Dix' aufgespießte Leiche im Mittelteil auf die Beine eines umgekehrten Toten mit Handstigmata, der, so Peters, »wie ein umgekehrtes Kreuzifix erscheint«³⁸. Die Wunden dieses Toten ähneln zudem denen von Grünewalds Christus. Das Symbol der Leiden Christi, die Dornenkrone, pervertiert Dix zu einem Stück Stacheldraht, das um einen am ganz unteren linken Bildrand liegenden abgerissenen Kopf gewickelt ist.³⁹ Anders als der Tod Christi, so scheint Dix' Symbolik anzudeuten, bleibt das Sterben der Soldaten unbeachtet und wirkungslos. Den Männern auf der Predella, deren Haltung Dix bei *Der tote Christus im Grab* von Hans Holbein dem Jüngeren (1521–1522, Kunstmuseum Basel) entlieh, bleibt nur der ungedankte Tod oder die nächste Schlacht. Die Feuersbrunst auf der rechten Tafel zeigt Anleihen bei Hieronymus Boschs Höllenbildern,⁴⁰ und das Triptychon-Format mit seinem Ursprung im sakralen Bereich betont den religiösen Bezug zusätzlich. Aber Dix' Werk verkündet nicht die christliche Heilsbotschaft: vielmehr verweigern Kreisstruktur und Motivik jegliche Eschatologie und damit Erlösung.⁴¹

Einzig der Künstler Dix auf der rechten Tafel folgt nicht der die Komposition bestimmenden Kreisbewegung. Vielmehr sieht es aus, als ob er den Kreis durchbrechen und nach rechts vorne aus dem Bild und damit aus dem Krieg heraustreten könnte. Dix' verzerrtes Gesicht und zerrissene Kleidung lassen allerdings keine Zweifel daran, dass er von den hinter ihm liegenden Erlebnissen traumatisiert ist. Damit verweigert er sich der traditionellen Heroisierung der Weltkriegssoldaten, die vor allem von nationalistischen Kräften betrieben wurde.⁴² Dieser stellt Dix eine neue Art des Heldentums gegenüber, das in der Verwirklichung einer Menschlichkeit besteht, die jenseits der Gegensätze des Krieges existiert. Dies deutet sich darin an, dass Dix und der Verwundete die einzigen Figuren sind, deren Kleidung nicht soldatisch anmutet oder ihre Nationalität verrät. Außerdem subvertiert die Kreisstruktur die Unterscheidung von Tätern und Opfern, »die Täter im linken Flügel werden zu Opfern im Granatfeuer«⁴³ rechts. Dix' direkt auf die

Betrachter gerichteter Blick überwindet deren sichere Distanz und zwingt sie zur Auseinandersetzung mit den Konsequenzen des Krieges und dieser neuen Form des Heldentums. Diese Wirkung wird noch dadurch unterstrichen, dass vor allem Dix wie im Scheinwerferlicht erscheint, »eine Lichtgestalt«⁴⁴, die den Weg aus der Hölle weist. Mit dem Selbstportrait mag Dix zum einen dem Bedürfnis gefolgt sein, seine Rolle im Krieg im Nachhinein zu definieren. Gleichzeitig macht er so die Figur, der es gelingen könnte, den Kreislauf des Krieges zu durchbrechen, zu einem Künstler. Damit knüpft er an Ideen Nietzsches an, wonach der Künstler ein Individuum ist – und in der Tat geht die Dix-Figur auf dem rechten Flügel nicht mehr in der Masse der Soldaten auf –, jemand, der um die Konstruiertheit und Willkür von Grenzen weiß und sie gerade deshalb überwinden oder neu definieren kann.

Jenseits des »Weltfests des Todes«: Hans Castorp im Ersten Weltkrieg

Der junge Ingenieur Hans Castorp, die Hauptfigur von Thomas Manns *Der Zauberberg*, entwickelt im Laufe des Romans eine kritische Haltung zur bürgerlichen Gesellschaft und ihren Normen und Werten. Obwohl er selbst dem Bürgertum angehört, erfährt er die hier dominierende strikte dualistische Weltanschauung als willkürlich und beschränkend. Am Ende des Romans wird ihm die Schlacht bei Ypern am 10. November 1914 zur letzten Prüfung einer neuen Weltsicht, die strenge Gegensätze überwunden hat.⁴⁵ Für Dix war es die künstlerische Betätigung, die es ihm erlaubte, das Kriegserlebnis zu gestalten, statt ihm zu erliegen, und folgerichtig zeigte der Maler sich selbst auf dem Triptychon als diejenige Figur, der der Austritt aus dem Krieg gelingen könnte. Thomas Manns literarische Figur Castorp ist zwar kein Künstler im eigentlichen Sinne, aber wenn er unter Beschuss Schuberts *Lindenbaum* singt, wird auch für ihn die Kunst zum Medium der Selbstbehauptung in der Überwindung von Grenzen.⁴⁶

Manns Begeisterung beim Ausbruch des Ersten Weltkriegs stößt bis heute bei Experten auf Unverständnis, war aber, wie Hermann Kurzke darlegt, weniger Teilnahme an der allgemeinen nationalistischen Euphorie, als vielmehr Ausdruck von Manns »Sympathie mit dem Tode«⁴⁷ und der Hoffnung darauf, dass der Krieg Befreiung aus einem festgefahrenen Leben, Neuorientierung und die Gelegenheit, die eigene Männlichkeit zu beweisen, bieten würde. Außerdem sah Mann im Krieg die Möglichkeit zur Überwindung derjenigen Gegensätze, die sein Leben und Werk bis dahin geprägt hatten, wie zum Beispiel zwischen geistiger Welt und Lebenswelt oder zwischen Bürgertum und Künstlertum. Zwischen 1915 und 1918 veröffentlichte er mehrere Abhandlungen, in denen er die Rolle Deutschlands im Krieg als notwendige Verteidigung einer überlegenen, von außen bedrohten deutschen Kul-

tur und Moralität präsentierte.⁴⁸ Hin- und hergerissen zwischen der Beschämung darüber, nicht selbst an der Front zu sein, und der Einsicht, dass dies seinem Wesen zutiefst zuwiderliefe, verglich Mann die Kunst dem Krieg und den Künstler dem Soldaten und stilisierte das eigene Schreiben zu einer Form des Kriegsdienstes. Gleichzeitig deuten diese Schriften wie auch Briefe und Tagebucheinträge auf eine Ambivalenz in Manns Haltung zum Krieg hin, »his ecstasy of war«, so Ülker Gökberk, war mit »shock and anxiety« gepaart.⁴⁹ Unter dem Einfluss seiner Nietzsche-Lektüre überwand Mann schließlich die romantische Todessehnsucht und bekannte sich spätestens 1922 mit seiner Rede *Von deutscher Republik* uneingeschränkt zur demokratischen Ordnung, die er in den folgenden Jahren vehement verteidigte.⁵⁰

In *Der Zauberberg* verbringt Castorp die Jahre zwischen 1907 und 1914 in einem Davoser Lungensanatorium. Unter dem Einfluss einer Reihe von Patienten, die die bürgerliche Weltanschauung nicht teilen, blickt er hinter die Fassaden der »guten« Gesellschaft. Diese ist entlang zahlreicher Dualismen organisiert, die auch Manns Roman strukturieren: arm und reich, Osten und Westen, Asien und Europa, Geist und Leben, Tod und Leben und die strikte Trennung der weiblichen und männlichen sozialen Rollen und eine damit zusammenhängende rigide Sexualmoral. Angeregt von der erotischen Atmosphäre des Sanatoriums und dem Begehren für seine russische Mitpatientin Clawdia Chauchat richtet sich Castorps Interesse auf die Geschlechterrollen und den menschlichen Körper. Seine Erforschung des Körpers aus ästhetischer, wissenschaftlicher und erotischer Perspektive zeigt ihm, wie willkürlich die Strukturen und Grenzen der bürgerlichen Gesellschaft sind und dass der Mensch »Herr der Gegensätze«⁵¹ ist. Wenn Castorp schließlich erklärt, »Ich bin gar nicht männlich auf die Art [...], die ich unwillkürlich »gesellschaftlich« nenne« (Z, 885 f.), so lehnt er mit der traditionellen Männerrolle auch die dahinterstehende bürgerliche Ideologie ab, die er für beschränkend, chauvinistisch und unmenschlich hält.⁵²

Am Ende des Romans befindet sich Castorp als Soldat an der Westfront, und auch in der Kriegssituation ist es wieder das Erlebnis des Körpers, das auf die Möglichkeit der Überwindung von Grenzen und die Konstruiertheit des konventionellen Männerbildes, hier in seiner martialischen Ausprägung, verweist. Mit anderen Worten, Mann zwingt seinen Protagonisten in eine Rolle, deren Erfüllung bis heute mit »echter« Männlichkeit assoziiert wird, und in eine Situation, die gerade durch scharfe Abgrenzung und Antagonismen definiert ist, wie »wir« gegen »die anderen«, Tapferkeit gegenüber Feigheit, Ehre gegenüber Schande oder Leben gegenüber dem Tod, das heißt genau die Art von Gegensätzen, die Castorp in seiner Zeit in Davos zu überwinden sucht.⁵³ Folglich haben einige Interpreten das Ende des Romans als Absage an die von Castorp entwickelte Weltanschauung verstanden.⁵⁴ Wie

eine genaue Betrachtung der Beschreibung der Soldaten zeigt, ist es aber auch hier wieder der erotische, wissenschaftliche und ästhetische Blick auf den Körper, der feste Grenzen subvertiert und auflöst. Statt Castorps Einsichten infrage zu stellen, wird das Fronterlebnis zur letzten Probe seines neuen Welt- und Menschenbildes bzw. zum letzten Lehrer, der Castorps Bildung vollendet.⁵⁵ Gleichzeitig fordert der deutliche historische Bezug die Leser dazu auf, die Gefahren einer streng dualistischen Weltordnung zu reflektieren, wie auch Dix sein Triptychon als Mahnung verstand in einer Zeit, in der »viele Bücher ungehindert [...] erneut ein Heldentum und einen Heldenbegriff [propagierten], die in den Schützengräben des ersten Weltkrieges längst ad absurdum geführt worden waren«⁵⁶. Diese Lesart von *Der Zauberberg* wird dadurch unterstrichen, dass Mann zeitgenössische Debatten um europäische Politik, Krieg und Männlichkeit in den Roman integrierte und dabei zeigte, wie selbst scheinbar kompromisslose Positionen in Wahrheit kompromittiert sind. So wird der Humanist und Verfechter des Friedens im Roman, Lodovico Settembrini, zu einem Befürworter des Kriegs, als es um die Ehre Italiens geht.⁵⁷

Bei der Darstellung der Front beschwört Mann ähnliche Motive wie Dix, was sich zweifelsohne mit dem Bemühen um Realismus in beiden Werken erklären lässt. So finden sich im Roman wie im Triptychon Darstellungen von aufgewühlter Erde und Schlamm, von zerstörten Landschaften, brennenden Städten und toten Soldaten. Damit unterscheiden sich beide von den Büchern, die gerade bei jungen Männern, die den Krieg »versäumt« hatten, beliebt waren: Diese Werke glorifizierten den Krieg und ein heroisches Männlichkeitsbild und vermieden folglich Abbildungen Toter und Verwundeter.⁵⁸ Die Parallelen von Manns und Dix' Werken gehen aber deutlich weiter und deuten darauf hin, dass Autor und Künstler ähnliche Absichten verfolgten, denn auch Mann unterläuft die auf Gegensätzen beruhende Kriegsdynamik durch Verwischung der Grenzen zwischen Individuen und zwischen Mensch und Natur.

Der Erzähler betont, dass der einzelne Soldat im größeren Verband völlig aufgeht und die Männer zu einer Einheit verschmelzen: »Sie sind ein Körper« (Z, 1082). Das Individuum zählt einzig als Teil der Masse, und der Ausfall durch Tod oder Verwundung ist nur von Belang, wenn er so viele betrifft, dass der »Körper« seine Funktionsfähigkeit verliert. Nicht Mut, Stärke oder kämpferisches Talent der Soldaten bestimmen den Ausgang von Schlachten im Stellungskrieg, sondern ihre Zahl: »Sie sind dreitausend, damit sie noch ihrer zweitausend sind, wenn sie bei den Hügeln, den Dörfern anlangen; das ist der Sinn ihrer Menge« (Z, 1082). Wie bei Dix scheinen die Soldaten bei Mann zu Material reduziert, und folglich verschwinden auch die Unterschiede zwischen gegnerischen Truppen. Diese Auflösung von Grenzen wird durch den alles bedeckenden Schlamm visualisiert: Wie im Kriegstriptychon droht er, die Soldaten zu verschlucken, und verdeckt alle Unter-

scheidungsmerkmale zwischen Individuen und zwischen Gegnern. Schon früh im Roman sind »Matsch und Schlamm« (Z. 25) mit dem Blick hinter die bürgerlichen Kulissen und mit der Verwischung von Grenzen verbunden, wenn Castorp mit diesen Worten den Husten des sogenannten Herrenreiters beschreibt, der ihm wie ein »Wühlen im Brei organischer Auflösung« (Z. 25) erscheint. Dieser Husten lässt Castorp erstmals ahnen, dass äußere Erscheinung und Inneres einander nicht unbedingt entsprechen und dass die bürgerliche Weltsicht nicht mit seiner eigenen Wahrnehmung übereinstimmt.

In der Beschreibung eines Angriffs stellt Mann unterschiedliche Perspektiven auf den Krieg und seine Auswirkungen auf den menschlichen Körper nebeneinander. Damit knüpft er an frühere Episoden im Roman an, in denen er verschiedene Wege, sich dem Menschen und der menschlichen Existenz anzunähern, nebeneinanderstellt, wobei keine dieser Betrachtungsweisen unbedingt besser oder der Wahrheit näher erscheint. So zeigt der Autor Castorp, wie er im Röntgenlabor erkennt, dass das Herz, das oft als Sitz der Tugend und der Liebe beschrieben wird, auch einfach ein Muskel ist, und im Gespräch mit dem Sanatoriumsarzt Doktor Behrens über ein Portrait Chauchats, das dieser angefertigt hat, entdeckt Castorp, dass sich die Sichtweisen des Anatoms, des Malers und des Liebenden zwar unterscheiden, einander aber nicht widersprechen, sondern kombiniert unser Verständnis erweitern können. Dieses erzählerische Verfahren charakterisiert später auch die Darstellung eines Granatenangriffs: Hier verwendet Mann einerseits den Fachausdruck »Brisanzgeschöß«, der am ehesten von Militärstrategen und den an der Waffenproduktion Beteiligten verwendet wird. Die Begriffe »Höllenhund« und »Zuckerhut« (Z. 1084) stammen hingegen aus der Soldatensprache und spiegeln sowohl die Furcht der Männer als auch ihren Zynismus im Angesicht der dauernden Bedrohung.⁵⁹ Zusammen mit dem Vergleich mit dem »Teufel« (Z. 1084) bringt die Bezeichnung »Höllenhund« außerdem eine religiös-mythologische Dimension in diese Beschreibung. Dass es Mann dabei weniger um einen bestimmten religiösen Kontext als vielmehr um die Darstellung einer menschlichen Grunderfahrung, nämlich der unserer Verletzlichkeit und unseres Ausgeliefertseins geht, belegt die Nebeneinanderstellung christlicher und antik-mythologischer Motive. Wenn Mann schließlich das aufspritzende »Erdreich, Feuer, Eisen, Blei und zerstückeltes Menschentum« als »Springbrunnen« (Z. 1084) bezeichnet, führt er einerseits den Zynismus der Soldatensprache weiter und bringt gleichzeitig eine ästhetische Komponente zur Darstellung. Die Andeutung der in der Zerstörung entstehenden Schönheit erinnert an Dix' Triptychon, dessen Farbgebung, schimmernde Lasuren und Anlehnung an romantische Landschaftsmalerei ebenfalls Schönheit im Krieg entdecken lassen. So gelingt es Mann, ein umfassendes Bild des Stellungskrieges und der Fronterfahrung zu zeichnen und zu zeigen, dass die einzelnen Perspek-

tiven nicht sauber voneinander getrennt werden können, sondern nur als Ganzes den Eindruck der Front vermitteln.

Darüber hinaus evoziert Manns Wortwahl eine Reihe von zeitgenössischen Debatten. Er entlarvt die Verbindungen zwischen scheinbar unabhängigen Diskursen und zeigt, dass diese sich alle um den männlichen Körper und seine Stärke bzw. Schwäche drehen. So bezeichnet er die auf Castorps Einheit abgefeuerten hochexplosiven Granate als »Produkt einer verwilderten Wissenschaft« (Z, 1084) und stellt damit eine Verbindung her zu der um die Jahrhundertwende beginnenden Kritik an unkontrollierter technologischer und wissenschaftlicher Entwicklung. In den Materialschlachten des Ersten Weltkriegs hing Überlegenheit davon ab, immer mehr immer zerstörerischere Waffen zu produzieren. Dies förderte einerseits den wissenschaftlichen Fortschritt, war aber für die Soldaten fatal. Durch die bessere medizinische Versorgung kehrten außerdem immer mehr Kriegsverwehrt von der Front zurück, sodass auch die Zivilisten zu Hause mit der physischen Zerstörung konfrontiert waren. Bald wurden Stimmen laut, die sich gegen eine Entwicklung aussprachen, die den Menschen der Maschine gleichstellte bzw. ihn ihr unterordnete. Mit seiner Ablehnung bezieht der Erzähler Position gegen jene, die die Soldaten als »Kampfmaschinen« und Vertreter einer neuen Männlichkeit priesen, wie es z.B. Ernst Jünger in manchen seiner Schriften tat.⁶⁰

Mit der Verwendung soldatischer Begriffe spielte Mann auf die Kameradschaft in den Schützengräben an, die sich auch in einer eigenen Sprache manifestierte. Diese engen Männerbeziehungen wurden in den Zwischenkriegsjahren immer wieder beschworen – von den Veteranen selbst, für die sie oft der einzige positive Aspekt eines traumatischen verlorenen Krieges waren, und von denen, die schon den nächsten Krieg zur Wiederherstellung der deutschen Ehre schürten und die Front als Ort der Gemeinschaft echter Männer priesen.

Solche Beziehungen konnten allerdings auch eine erotische Komponente haben, die mit dem soldatischen Ideal nicht vereinbar war und deshalb in den 1920er Jahren von diesem deutlich abgegrenzt wurde.⁶¹ Manns Beschreibung des Todes zweier Freunde im Granatenbeschuss deutet allerdings an, dass Homoerotik an der Front durchaus eine Rolle spielte: »[...] dort lagen zwei, – es waren Freunde, sie hatten sich zusammengelegt in der Not: nun sind sie vermengt und verschwunden« (Z, 1084). Die erotische Dimension dieser Auflösung, die an die Leichen auf der Mitteltafel bei Dix erinnert, ist deutlich. Gleichzeitig erscheint die Darstellung wie ein Gegenbild zu jenem Ideal »gestählter« Männlichkeit, das die Sublimierung erotischer Energie in den Kampf beschwor.⁶² Die Kombination der unterschiedlichen Debatten – Technologie und Fortschritt, Homosexualität, Männlichkeit, Nationalismus –, die alle im männlichen Körper aufeinandertreffen, deutet darauf hin, dass Mann nicht nur diese Zusammenhänge sah, sondern auch die politische

Dimension der Regulierung des männlichen Körpers und der männlichen Sexualität, wie sie die Kriegsjahre und die Weimarer Republik prägten, erkannte.

Dieses Männerbild fand einen starken, propagandistischen Ausdruck im sogenannten Mythos von Langemarck, der die Männer in jener verlustreichen Schlacht, die Mann in *Der Zauberberg* darstellte, zum Inbegriff deutscher Männlichkeit stilisierte.⁶³ Der Mythos stellte die Verbindung zu einer glorreichen vormodernen Vergangenheit her, die viele in der Romantik repräsentiert sahen. Die jungen Soldaten gehörten zur zweiten Generation des wilhelminischen Reiches und lehnten die materialistische, reglementierte Welt ihrer Eltern ab. Sie kritisierten, so Bernd Hüppauf, »the fake life and phoney romanticism predominant in a society in which genuine values and the specific German tradition had deteriorated into hollow ornaments of philistinism.«⁶⁴ Der Mythos bot eine neue deutsche Identität, eine romantische Alternative zur Moderne – Männlichkeit statt Dekadenz.⁶⁵ Dass die Soldaten angeblich die deutsche Nationalhymne sangen, als sie in feindliches Feuer liefen, galt als Inbegriff dieses Geistes.

Castorp stellt sich diesem Geist und damit den Dualismen des Krieges entgegen, indem er Franz Schuberts *Lindenbaum* singt. Mit anderen Worten, Mann präsentiert hier die ästhetische Erfahrung von Musik als subversiv. Im Laufe des Romans ist es gerade Schuberts romantisches Lied, das zum Symbol der Überwindung einer dualistischen Weltansicht und der romantischen Todessehnsucht wird.⁶⁶ Mit dem Lied verweigert sich Castorp der Identifikation mit einer Vergangenheit, die sich von der Gegenwart nur dadurch unterscheidet, dass sie die »andere Seite« von Gegensatzpaaren bevorzugt, statt diese generell hinter sich zu lassen. Wie Dix verwendet Mann so romantische Elemente, um gerade die romantischen Ideen zu subvertieren. Castorps Singen, »ohne es zu wissen« (Z, 1084), erinnert an seinen Traum im Kapitel *Schnee*, dem ideologischen Höhepunkt des Romans, in dem der Protagonist den Menschen als diejenige Instanz erkennt, die die Grenzen bestimmt, die unser Welt- und Menschenbild und unsere gesellschaftlichen Normen und Werte definieren. So wird das ästhetische Artefakt des Liedes zum Schutzschild, der Castorp davor bewahrt, in die verallgemeinernden Gegensätze gezogen zu werden, die Krieg erst möglich machen. Entsprechend ist es nur konsequent, dass der Erzähler am Ende »unbekümmert die Frage offen« (Z, 1085) lässt, ob Castorp den Krieg überleben wird. Die Unterscheidung von Leben und Tod ist nicht mehr von Bedeutung, die Grenze zwischen beiden ist aufgehoben. Auch dies hatte Castorp im *Schnee*-Traum erkannt – »Die Durchgängerei des Todes ist im Leben, es wäre nicht Leben ohne sie« (Z, 747) –, und in seiner Rede *Von deutscher Republik* hatte Mann ebenfalls erklärt, »daß das Erlebnis des Todes zuletzt ein Erlebnis des Lebens ist«⁶⁷, und diese Behauptung unmittelbar mit dem *Zauberberg* in Verbindung gebracht. Damit verwischt der Roman die Grenze zwischen Leben

und Tod, die auch bei Dix nicht klar gezogen erscheint. Wenn aber im Krieg, wo es um das Töten des Gegners geht, Tod und Leben keine Gegensätze mehr sind, dann wird der Krieg selbst sinnlos: Angesichts des *Lindenbaum*-Liedes verliert er seine Berechtigung.⁶⁸ So erscheint Castorps Gesang als Ausdruck derselben sich über Dualismen erhebenden Humanität, die Dix in der Rettung eines Soldaten auf der rechten Tafel seines Triptychons darstellte.

Mann und Dix stellen dem Krieg eine neue Form der Menschlichkeit entgegen und zeigen Künstler bzw. Kunst als Träger und Vermittler dieser Humanität. Dabei erscheinen die Figuren von Dix und die Romanfigur Castorp als Individuen, die sich aus der anonymen Masse der Soldaten herausheben, was andeutet, dass die Verwirklichung dieser Humanität vom einzelnen abhängt. Für Dix bestand »echtes menschliches Heldentum in der Überwindung des sinnlosen Sterbens«⁶⁹, eine Definition, die durchaus an den Satz erinnert, in dem Castorps *Schnee*-Erlebnis kulminiert: »Der Mensch soll um der Güte und Liebe willen dem Tode keine Herrschaft einräumen über seine Gedanken« (Z, 748). Autor und Maler erteilen dem sinnlosen Massensterben des Ersten Weltkrieges eine Absage. Sie verschränken Realität und Symbolik und zeigen Individuen, die mithilfe von Kunst und Musik, das heißt mithilfe ästhetischer Erfahrungen, die dominanten dualistischen Denk- und Wahrnehmungsstrukturen überwinden. Gerade in der sozial und politisch stark polarisierten Weimarer Republik mochte diese Vision noch provokativer gewesen sein als die schonungslose Darstellung der Frontwirklichkeit.

Anmerkungen

- 1 Dieser Artikel basiert auf einem am 18. Dezember 2014 auf der Konferenz *Intellectuals and the Great War* an der Universität Gent gehaltenen Vortrag.
- 2 Vgl. Hermann Kurzke, *Thomas Mann. Das Leben als Kunstwerk*, München 1999, 94 f., 243 f.
- 3 Vgl. Simone Fleischer, *Der Künstler und der Krieg*, in: Birgit Dalbajewa, Simone Fleischer, Olaf Peters (Hg.), *Otto Dix. Der Krieg - Das Dresdner Triptychon*, Dresden 2014, 14–33.
- 4 Für eine Abbildung von *Der Krieg*: <http://skd-online-collection.skd.museum/de/contents/showSearch?id=173961> letzter Zugriff 16.01.16l. Bisher wurde die Entstehungsphase auf 1929–1932 datiert, aber Marlies Giebe und Maria Köhler legen überzeugend dar, dass Vorarbeiten schon früher begannen. Vgl. dies., »...weil Dix hier malt wie ein Alter Meister und dabei doch ganz er selbst geblieben ist.« *Maltechnische Studien zum Triptychon ›Der Krieg‹ von Otto Dix*, in: Dalbajewa, *Otto Dix*, 219–251, hier 222.
- 5 Otto Dix im Gespräch mit Maria Wetzel, in: *Atelierbesuche XX. Professor Otto Dix - Ein harter Mann, dieser Maler*, in: *Diplomatischer Kurier*, 14(1965)18, 731–745, zitiert in: Dalbajewa, *Otto Dix*, 273.

- 6 Otto Dix zitiert in: Gabriele Werner, *Otto Dix - Der Krieg*, in: Jörg Duppler, Gerhard P. Groß (Hg.), *Kriegsende 1918. Ereignis, Wirkung, Nachwirkung*, München 1999, 299–314, hier 302.
- 7 Vgl. Matthias Eberle, *Otto Dix. Kämpfer auf verlorenem Posten - Kunst gegen Natur*, in: ders., *Der Weltkrieg und die Künstler der Weimarer Republik. Dix. Grosz. Beckmann. Schlemmer*, Stuttgart-Zürich 1989, 31–62, hier 41.
- 8 Vgl. zum Einfluss Nietzsches, Eberle, *Otto Dix*, 31–34; Sarah O'Brien Twohig, *Dix and Nietzsche*, in: Keith Hartley (Hg.), *Otto Dix 1891–1969*, London 1992, 40–48; Otto Conzelmann, *Der andere Dix. Sein Bild vom Menschen und vom Krieg*, Stuttgart 1983, 211–251; zur Ambivalenz von Dix' Werken, Ernst Kállai, *The Daemonic Power of Satire*, in: Olaf Peters (Hg.), *Otto Dix*, München 2010, 108–111; zur Schönheit in den Frontarbeiten, Olaf Peters, *Die Erfahrung des Krieges 1914–1918*, in: Dalbajewa, *Otto Dix*, 46–53, hier 51.
- 9 Vgl. Fritz Löffler, *Otto Dix und der Krieg*, Leipzig 1986, 11–15; Conzelmann, *Der andere Dix*, 78–133; Ulrike Rüdiger, *Grüße aus dem Krieg. Feldpostkarten für eine Gleichgesinnte - Otto Dix an Helene Jakob 1915–1918*, in: Wulf Herzogenrath, Johann-Karl Schmidt (Hg.), *Dix. Ostfildern-Ruit bei Stuttgart 1991*, 51–56; Eberle, *Otto Dix*, 34–39. Die Arbeiten aus dem Krieg hielt Dix bis 1962 unter Verschluss. Eberle vermutet, dass der Künstler das kommerziell erfolgreiche Image des »Anti-Kriegs-Dix« nicht gefährden wollte (41).
- 10 Hierzu gehören *Die Kriegskrüppel (45% erwerbsfähig)* (Verbleib unbekannt); *Skatspieler (Kartenspielende Kriegskrüppel)* (Galerie der Stadt Stuttgart); *Streichholzhändler I* (Staatsgalerie Stuttgart); *Prager StraÙe* (Galerie der Stadt Stuttgart). Verstümmelte Veteranen tauchen auch in den Seitenflügeln des Triptychons *GroÙstadt (1927–1928, Galerie der Stadt Stuttgart)* auf. Vgl. Löffler, *Otto Dix*, 16–21; Eberle, *Otto Dix*, 43–46.
- 11 *Der Schützengraben* wurde schnell zu einem Skandalwerk der Weimarer Republik, das Kritiker priesen oder ablehnten. Vgl. Dennis Crockett, *The Most Famous Painting of the »Golden Twenties«? Otto Dix and the Trench Affair*, in: *Art Journal*, 51(1992)1, 72–80; Löffler, *Otto Dix*, 21–24; Birgit Dalbajewa, Olaf Peters, *Die Auseinandersetzung mit dem Krieg*, in: Dalbajewa, *Otto Dix*, 71–83, hier 74–77; Maria Tatar, *Entstellung im Vollzug. Das Gesicht des Krieges in der Malerei*, in: Claudia Schmölders, Sander L. Gilman (Hg.), *Gesichter der Weimarer Republik. Eine physiognomische Kulturgeschichte*, Köln 2000, 113–130, hier 118–121; Conzelmann, *Der andere Dix*, 134–144; Kállai, *The Daemonic Power*, 108–111; Willi Wolfradt, *Otto Dix*, 1924, in: Peters, *Otto Dix*, 112–117, hier 116 f.; Nils Büttner, *From the Trenches into New Objectivity*, in: *Otto Dix and the New Objectivity*, hg. vom Kunstmuseum Stuttgart, Ostfildern 2012, 72–83; Wolfgang Schröck-Schmidt, *Der Schicksalsweg des Schützengraben*, in: Herzogenrath, Schmidt, *Dix*, 161–164. Während bislang davon ausgegangen wurde, *Der Schützengraben* sei 1939 von den Nazis zerstört worden, denkt Ralph Jentsch, das Werk könne in die Hände sowjetischer Truppen gefallen sein und bis heute unentdeckt in einem Depot stehen. Vgl. ders., *Otto Dix. »Der Krieg« 1924*, Köln 2014, 59.
- 12 Vgl. Ingo Borges, *»Die wahrhaftige Reportage des Krieges« - Otto Dix*, in: ders., *Kollwitz - Beckmann - Dix - Grosz. Kriegszeit*, Stuttgart 2011, 111–125, hier 113–124; Löffler, *Otto Dix*, 24–33; Lorenz, *Otto Dix*, 72 f.; Linda F. McGreevy, *Bitter Witness. Otto Dix and the Great War*, New York 2001, 273–326; Conzelmann, *Der andere Dix*, 145–195; Wulf Herzogenrath, *Die Mapped »Der Krieg« 1923/24*, in: Herzogenrath, Schmidt, *Dix*, 167–175.

- 13 Vgl. Hartley, *Otto Dix*, 182 f.
- 14 Vgl. Tatar, *Entstellung*, 116–118; Hartley, *Otto Dix*, 201 f.; Britta Schmitz, *Otto Dix' »Flandern« 1934–36*, in: Herzogenrath, Schmidt, *Dix*, 269–271.
- 15 Vgl. Wetzel, *Atelierbesuche XX*, 273.
- 16 Otto Dix zitiert in: Benno Wundshammer, »Malen heißt Ordnung schaffen« - *unser Sonderberichterstatler Benno Wundshammer besuchte Otto Dix, Rheinische Illustrierte*, 2(1947)36, 10–11, zitiert in: Dalbajewa, *Otto Dix*, 270. Zum Kriegstrauma, vgl. Paul Fox, *Confronting Postwar Shame in Weimar Germany. Trauma, Heroism and the War Art of Otto Dix*, in: *Oxford Art Journal*, 29(2006)2, 247–267; Frank Whitford, *The Revolutionary Reactionary*, in: Hartley, *Otto Dix*, 11–23, hier 16.
- 17 Nierendorf sorgte dafür, dass *Der Schützengraben* 1925 Teil der Wanderausstellung *Nie wieder Krieg!* war, und bewarb den Graphikzyklus *Der Krieg* gezielt bei pazifistischen Gruppierungen. Das Vorwort zur Buchversion der Graphikmappe stammte vom pazifistischen Autor Henri Barbusse. Vgl. Hartley, *Otto Dix*, 116. Die heftigen Reaktionen derer, die einen neuen Krieg wollten, trugen zusätzlich zu Dix' Ruf als Pazifist bei. Vgl. Crockett, *The Most Famous Painting*, 74–77; Conzelmann, *Der andere Dix*, 139; Eva Karcher, *Otto Dix 1891–1969. »Entweder ich werde berühmt - oder berüchtigt«*, Köln 2010, 44.
- 18 Otto Dix in: Karl Heinz Hagen, *Zur Kunst gehört Können. ND-Exklusiv Interview mit Prof. Otto Dix*, in: *Neues Deutschland*, Berliner Ausgabe, 15.09.1964, 4, zitiert in: Dalbajewa, *Otto Dix*, 272.
- 19 Klaus Lankheit, *Das Triptychon als Pathosformel*, Heidelberg 1959, 15.
- 20 Für eine Diskussion des Triptychon-Formats, vgl. Marion Ackermann (Hg.), *Drei. Das Triptychon in der Moderne*, Ostfildern 2009.
- 21 Lankheit, *Das Triptychon*, 13.
- 22 Ebd., 68.
- 23 Vgl. Gen 1, 1–27; Gen 2, 7.
- 24 Vgl. Conzelmann, *Der andere Dix*, 199 f.
- 25 Olaf Peters, *Eine Summe des Krieges. Otto Dix' Triptychon »Krieg« (1929–1932)*, in: Dalbajewa, *Otto Dix*, 139–159, hier 140.
- 26 Bei der Pasquino-Gruppe handelt es sich um die restaurierte Version der römischen Kopie einer Skulptur aus dem späten 3. Jahrhundert v. Chr. (Florenz, Loggia Lanzi). Dix konnte einen Gipsabguss dieser Gruppe in der Dresdner Kunstsammlung sehen.
- 27 Vgl. zu den einzelnen Entwicklungsstufen des Triptychons, Peters, *Eine Summe*, 141 f.; Olaf Simon, *Wege zum Bild - die Kartons*, in: Dalbajewa, *Otto Dix*, 168–172. Peters sieht die verworfene Darstellung von Leichenteilen zusammen mit der Schutzplane als Beleg dafür, dass die Soldaten auf der Predella schlafen.
- 28 Vgl. Peters, *Eine Summe*, 143.
- 29 Die Kreisstruktur erklärt auch, weshalb Dix *Grabenkrieg* als rechte Tafel verwarf. Dessen Komposition liefe der Kreisstruktur entgegen, denn die Hauptfigur (wieder der bärtige Soldat!) würde dann in die Schlacht marschieren, statt vor ihr zu fliehen.
- 30 Dix hatte in den Vorarbeiten zeitweise das Rad auf der rechten Tafel durch einen Hund ersetzt, sich aber letztlich für das Rad entschieden, was nochmals unterstreicht, dass ihm die Idee des Zyklus in der Darstellung des Krieges wichtig war. Zum Wagenrad als Reminiszenz an Cranach des Älteren Werk *Martyrium der Heiligen Katharina* (1506, Staatliche Kunstsammlungen Dresden) vgl. Peters, *Eine Summe*, 144.
- 31 Fox betont, dass Soldaten den Krieg nicht als lineare Abfolge von Ereignissen, sondern als mehrere konzentrische Zyklen erfuhren: die tägliche Routine, die Rotation

- an die vorderste Front. Versetzungen zwischen Ost- und Westfront etc. Vgl. Fox, *Confronting Postwar Shame*, 259, 261.
- 32 Vgl. Gen 3, 19.
- 33 Vgl. Peters, *Eine Summe*, 149.
- 34 Scholz sieht »ein leeres Zentrum«, was der Wahl der positiv besetzten Farbe Gold aber widerspricht. Dieter Scholz, *Das Triptychon »Der Krieg« von Otto Dix*, in: Herzogenrath, Schmidt, *Dix*, 261–267, hier 263.
- 35 Conzelmann, *Der andere Dix*, 137.
- 36 Erst in jüngster Zeit konnten diese Veränderungen durch Röntgenaufnahmen und labortechnische Untersuchungen nachgewiesen werden. Vgl. Giebe, Körber, »... weil Dix hier malt«.
- 37 Schon 1927 sah Kállai in *Schützengraben* Parallelen zu romantischen Landschaftsgemälden und nennt unter anderen Friedrich. Vgl. Kállai, *The Daemonic Power*, 109.
- 38 Peters, *Eine Summe*, 143. Der Bezug zu Grünewald wurde von Anfang an von Kritikern gesehen. Vgl. Crockett, *The Most Famous Painting*, 77–79; Dieter Scholz, *Das Triptychon*, 263; Edgar Lein, *Die Darstellung des Krieges im Werk von Otto Dix*, in: *Rottenburger Jahrbuch für Kirchengeschichte*, 25 (2006), 211–225, hier: 220–223. Lein verweist darauf, dass ein Buch mit Fotografien des Isenheimer Altars vom Verlag an die Front geschickt wurde und Dix wahrscheinlich damit vertraut war.
- 39 Vgl. Dietrich Schubert, *Otto Dix und der Krieg*, in: Dietrich Harth, Dietrich Schubert, Ronald Michael Schmidt (Hg.), *Pazifismus zwischen den Weltkriegen. Deutsche Schriftsteller und Künstler gegen den Krieg und Militarismus, 1919–1933*. Heidelberg 1985, 185–202, hier: 319.
- 40 Vgl. McGreevy, *Bitter Witness*, 361.
- 41 Vgl. Peters, *Eine Summe*, 144; Schubert, *Otto Dix*, 323 f. Wiederholt wurde in der Abfolge der Tafeln von links nach rechts und zur Predella die Passion Christi mit Kreuztragung, Kreuzigung, Kreuzabnahme und Grablegung gesehen. Vgl. Schubert, *Otto Dix und der Krieg*, 321; Peters, *Eine Summe*, 142; Lein, *Die Darstellung*, 221 f. Dem widersprechen allerdings die Kreisstruktur und Motivik, die einer teleologischen Deutung entgegenstehen.
- 42 Peters, *Eine Summe*, 146.
- 43 Schubert, *Otto Dix*, 325.
- 44 Birgit Dalbajewa, *Karton zum Kriegstriptychon 1930. Der Krieg, 1929–1932*, in: Ackermann, *Drei*, 86–93, hier: 92.
- 45 Mann gibt zahlreiche Hinweise auf diese Schlacht. Vgl. Willy Schumann, »Deutschland, Deutschland über alles« und »Der Lindenbaum«. *Betrachtungen zur Schlusszene von Thomas Manns »Der Zauberberg«*, in: *German Studies Review*, 9(1986)1, 29–44, hier: 39; Bernd Hüppauf, *Langemarch. Verdun and the Myth of a »New Man« in Germany after the First World War*, in: *War & Society*, 6(1988)2, 70–103, hier: 71.
- 46 Bis zu einem gewissen Grade ist auch Castorp eine Künstlerfigur im Sinne Thomas Manns, da er die bürgerliche Welt infrage stellt und nach Alternativen sucht.
- 47 Kurzke, *Thomas Mann*, 242.
- 48 Hierzu gehören *Gute Feldpost* (1914), *Gedanken im Kriege* (1915), *Friedrich und die große Koalition* (1915), *An die Redaktion des »Svenska Dagbladet«*, Stockholm (1915), *Gedanken zum Kriege* (1915) und *Betrachtungen eines Unpolitischen* (1915–1918).
- 49 Ülker Gökberk, *War as Mentor. Thomas Mann and Germanness*, in: Stephen Dowden (Hg.), *A Companion to Thomas Manns »Magic Mountain«*, Columbia, S.C. 1999, 53–79, hier: 59.

- 50 Vgl. zur Entwicklung von Manns politischem Standpunkt ab 1914 Kurzke, *Thomas Mann*, 234–295, 323–366. Gökberk betont, dass es in der Entwicklung von Manns Haltung zum Krieg weniger einen Bruch oder Wendepunkt als eine Umgewichtung gab, da Euphorie und Ablehnung immer gleichermaßen vorhanden waren. Vgl. Gökberk, *War as Mentor*, 62–66.
- 51 Thomas Mann, *Der Zauberberg*, Frankfurt/Main 2002, 748. Nachweise im Folgenden unter Angabe der Sigle Z mit Seitenzahl direkt im Fließtext.
- 52 Vgl. für eine Diskussion der Einsichten, zu denen Castorp durch das Studium und die Erfahrung des menschlichen Körpers gelangt, Esther K. Bauer, *Bodily Desire, Desired Bodies. Gender and Desire in Early Twentieth-Century German and Austrian Novels and Paintings*, Evanston 2014, 106–120.
- 53 Vgl. Bauer, *Bodily Desire*, 121. Die folgenden Ausführungen zur Schlusszene von Manns Roman erweitern die Analyse in: Bauer, *Bodily Desire*, 121 f.
- 54 Vgl. Børge Kristansen, *Unform - Form - Überform. Thomas Manns »Zauberberg« und Schopenhauers Metaphysik*, Kopenhagen 1978; Hermann Kurzke, *Auf der Suche nach der verlorenen Irrationalität. Thomas Mann und der Konservatismus*, Würzburg 1980, 165; Dieter Liewerscheidt, *Lebensfreundliche Illumination und erschöpfte Ironie. Zu Thomas Manns »Zauberberg«*, in: *Revista de Filologia Alemana*, 14 (2006), 70–80.
- 55 Vgl. Gökberk, *War as Mentor*, 60.
- 56 Hagen, *Zur Kunst gehört Können*, 272.
- 57 Vgl. Gökberk, *War as Mentor*, 60 f.; David James Prickett, *The Soldier Figure in Discourses on Masculinity in Wilhelmine and Weimar Germany*, in: *Seminar*, 44(2008)1, 68–86; Stefan Bodo Würffel, *Zeitkrankheit - Zeitdiagnose aus der Sicht des »Zauberbergs«*. *Die Vorgeschichte des Ersten Weltkrieges - in Davos erlebt*, in: Thomas Sprecher (Hg.), *Das »Zauberberg«-Symposium 1994 in Davos*, Frankfurt/Main 1995, 197–223, hier: 210–212.
- 58 Vgl. George L. Mosse, *Nationalism and Sexuality. Respectability and Abnormal Sexuality in Modern Europe*, New York 1985, 114.
- 59 Paul Horn nennt die Bezeichnungen »Zuckerhütchen« für eine Granate und »Höllenhund« für ein Geschütz. Vgl. *Die deutsche Soldatensprache*, Gießen 1905, 67, 45.
- 60 Vgl. Mosse, *Nationalism*, 124.
- 61 Vgl. ebd., 116.
- 62 Vgl. ebd., 117. In seiner 1922 veröffentlichten Rede *Von deutscher Republik* ist es gerade die homoerotische Männerbeziehung, die Mann als Grundlage der Republik propagiert.
- 63 Für Diskussionen des Mythos von Langemarck, vgl. Herbert Lehnert, *Langemarck - historisch und symbolisch*, *Orbis Litterarum*, 42 (1987), 271–90; Hüppauf, *Langemarck*; Schumann, »Deutschland«, 39.
- 64 Hüppauf, *Langemarck*, 71.
- 65 Vgl. Mosse, *Nationalism*, 116.
- 66 Vgl. Helmut Gutmann, *Das Musikkapitel in Thomas Manns »Zauberberg«*, in: *German Quarterly*, 47(1974)3, 418–30.
- 67 Thomas Mann, *Von deutscher Republik*, in: ders., *Große kommentierte Frankfurter Ausgabe*, hg. von Hermann Kurzke, Frankfurt/Main 2002, Bd. 15.1, 514–559, hier 558.
- 68 Indem Mann gerade den Mythos von Langemarck subvertierte, wandte auch er sich gegen die revanchistische Propaganda, die den Mythos beschwor.
- 69 Otto Dix in: Hagen, *Zur Kunst gehört Können*, 272.

Kai Bremer

Szondis Trauerspielbuch?

*Zur programmatischen Benjamin-Rezeption
in den Vorlesungen zum bürgerlichen Trauerspiel*

Peter Szondi hat sich mit Walter Benjamins Trauerspielbuch bereits in seiner Dissertation *Theorie des modernen Dramas* beschäftigt. In seiner Habilitationsschrift *Versuch über das Tragische* setzt sich diese Auseinandersetzung fort, um dann, so scheint es, jäh mit dem Antritt des Ordinariats an der FU Berlin 1965 abzubrechen. Zwar publiziert er noch zwei Aufsätze, die Benjamin gewidmet sind. Doch ist das Trauerspielbuch in ihnen peripher. In der wissenschaftsgeschichtlichen Forschung ist dieser Sachverhalt bisher kaum reflektiert worden, weil sich nur punktuelle Anknüpfungspunkte zwischen dem Trauerspielbuch und den Untersuchungsgegenständen ergeben, denen sich Szondi nach 1965 zugewandt hat.

Die vorliegenden Überlegungen stellen die These auf, dass Szondis Vorlesungen zum bürgerlichen Trauerspiel 1968 konkrete Folge seiner Beschäftigung mit Benjamins Studie sind. Das scheint zwar paradox, weil im Sinne Benjamins kein direkter Weg vom barocken zum bürgerlichen Trauerspiel führt. Wohl nicht zuletzt deswegen wurde dieser Zusammenhang bisher auch weder von der Benjamin- noch von der Aufklärungsforschung in den Blick genommen.¹ Gleichwohl erlaubt ausschließlich eine solche Deutung es, Szondis Interesse am bürgerlichen Trauerspiel programmatisch zu deuten. Das ist das Ziel der nachfolgenden Betrachtungen (III). Um dieses programmatische Interesse zu verstehen, ist es jedoch erforderlich, zunächst (I) wesentliche Stationen der Benjamin-Rezeption Szondis und die bisherigen Positionen der Forschung dazu zu rekapitulieren und die Vorlesung selbst zu analysieren (II).

I.

Benjamins Trauerspielbuch ist zu Beginn der *Theorie des modernen Dramas* Referenztext neben Adorno und Lukács. Nachdem Szondi in der Einleitung zwei Möglichkeiten skizziert hat, wie man sich dem modernen Drama literaturwissenschaftlich nähern kann und diese dann verwirft, hält er fest: »Eine dritte Möglichkeit aber bestand im Ausharren auf dem historischen Boden. Sie führte in der Nachfolge Hegels zu Schriften, die eine historische Ästhetik nicht nur

der Dichtung entwerfen, zu G. Lukács' *Die Theorie des Romans*, W. Benjamins *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Th. W. Adornos *Philosophie der neuen Musik*.² Dieser Hinweis kann, ja muss als gezielte Abgrenzung Szondis von der »ungeschichtliche[n] Einfühlungsmethode«³ seines Doktorvaters Emil Staiger in Zürich begriffen werden. Sodann ist er ein Bekenntnis zu einem dezidiert linken, jüdisch-säkularen Milieu, dem der in Budapest geborene Szondi selbst entstammte,⁴ und Ausdruck für die ihn »bestimmende historische Erfahrung, im Nachraum des Nationalsozialismus zu leben«⁵. Im Unterschied zur Nennung von Lukács und Adorno scheint diejenige Benjamins in der *Theorie des modernen Dramas* freilich nicht methodisch, sondern rein bekenntnishafter Natur zu sein. Jenseits dieser Stelle wird Benjamin in Szondis Dissertation nicht weiter erwähnt.

Diese Nennung, die in der Theorie des modernen Dramas so wenig Folgen zeitigt, passt zu einer Äußerung Szondis, in der er erklärt, dass er von Benjamins Trauerspielbuch »nicht viel verstanden«⁶ habe. Auch wenn das kokett gemeint gewesen sein mag, so sprechen doch auch andere Äußerungen von ihm dafür, dass seine Kenntnisse des »Barock« insgesamt zu dieser Zeit nur sehr begrenzt waren und sein Eindruck davon vielleicht auch etwas naiv. So schreibt er in der Entstehungszeit der Dissertation, am 4.9.1953, an Ivan Nagel: »Ich habe kürzlich Benjamins Trauerspiel-Buch wieder gelesen. Quel livre! Und wie grossartig ist der Barock! Ich bin augenblicklich in die Gedichte des John Donne vernarrt. In der Pléiade ist jetzt eine Anthologie des poètes du 16e siècle herausgekommen.«⁷ Inhaltlich wirft der begeisterte Ausruf Szondis mehr Fragen auf, als dass er Antworten gibt. Denn zum einen ist das barocke Trauerspiel in Benjamins Deutung gewiss allegorisch facettenreich. Aber rechtfertigt das ein Epitheton wie »großartig«? Zum anderen hat das rhetorische deutsche Trauerspiel der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts mit der deutlich früheren englischen und französischen Barock-Lyrik nur bedingt etwas gemeinsam (die beide ihrerseits wenig Berührungspunkte aufweisen), so dass man sich fragen darf, wie intensiv Szondis Auseinandersetzung damit tatsächlich war.

Szondis Begeisterung scheint überdies nicht von Dauer gewesen zu sein. Zumindest wird Benjamin in den publizierten Briefen erst knapp zwei Jahre später (in einem Brief vom 13.6.1955 erneut an Nagel) wieder erwähnt – und nun nicht im Hinblick auf das Trauerspielbuch, sondern auf die *Berliner Kindheit*.⁸ Präziser greifbar wird Szondis Beschäftigung mit Benjamin erst Anfang der 1960er Jahre. Zuvörderst ist an den 1961 publizierten *Versuch über das Tragische* zu denken, Szondis schmale Habilitationsschrift. In ihr geht er in der »Überleitung« zwischen der »Philosophie des Tragischen« und den »Analysen des Tragischen« auf das Trauerspielbuch ein. Die zentrale These lautet hier:

Obwohl Benjamin auf den generellen Begriff des Tragischen verzichtet, führt der Weg, den er einschlägt, nicht zu Aristoteles zurück. Denn an die Stelle der Philosophie des Tragischen tritt nicht die Poetik, sondern die Geschichtsphilosophie der Tragödie. Diese ist Philosophie, weil sie die Idee und nicht das Formgesetz der tragischen Dichtung erkennen will, aber sie weigert sich, die Idee der Tragödie in einem Tragischen gleichsam an sich zu erblicken, das an keine geschichtliche Lage gebunden wäre, noch auch notwendig an die Form der Tragödie, an Kunst überhaupt.⁹

Erst jetzt in der Habilitationsschrift, also erst deutlich nach der *Theorie des modernen Dramas*, lässt sich eine substantielle Auseinandersetzung Szondis mit dem Trauerspielbuch fassen. Sie erfolgt nicht mehr nur durch Nennung, sondern durch theoretische Auseinandersetzung und Problematisierung.

In der Antrittsvorlesung an der Freien Universität Berlin am 22. Februar 1961 stellte sich Szondi erneut Benjamin. Der Vortrag, der kurze Zeit später in der »Neuen Zürcher Zeitung« abgedruckt wurde, trägt den Titel *Walter Benjamin und die Suche nach der verlorenen Zeit*. Später wird er unter dem Titel *Hoffnung im Vergangenen* publiziert. In ihm zeigt Szondi knapp den Zusammenhang zwischen dem Trauerspielbuch und der *Berliner Kindheit* auf.¹⁰ Ansonsten steht jenes nicht im Zentrum der Aufmerksamkeit. Der zweite wesentliche Text Szondis über Benjamin trägt den Titel *Benjamins Städtebilder*. Er ist das Nachwort zur Ausgabe der *Städtebilder* von 1963.¹¹ Ergänzend sei noch auf Radiogespräche mit Adorno und Scholem über Benjamin im Jahr 1964 sowie auf Szondis Engagement für eine Benjamin-Ausgabe verwiesen.¹² Im Anschluss daran versiegt die nachweisbare Auseinandersetzung mit Benjamin weitgehend. Nur punktuell finden sich in Szondis Vorlesungen noch Hinweise auf das Trauerspielbuch.¹³

Doch so umfangreich die Auseinandersetzung mit Benjamin in der ersten Hälfte der 1960er Jahre auch war, so umstritten ist gleichwohl ihr Status in der wissenschaftsgeschichtlichen Forschung. Zunächst wurde die Benjamin-Rezeption in der früh nach Szondis Freitod einsetzenden Beschäftigung mit seinem Werk nicht ausführlicher untersucht.¹⁴ Das änderte sich seit bzw. mit der Marbacher Szondi-Ausstellung 2004, die im folgenden Jahr außerdem auch im Berliner Literaturhaus in der Fasanenstraße zu sehen war. Im Begleitbuch zur Ausstellung erwähnt der Hauptverfasser Christoph König Benjamin wiederholt als intellektuellen Wegbereiter Szondis.¹⁵ Ergänzend dazu und unter Rückgriff auf die im Rahmen der Ausstellung ausgewerteten Archivalien publizierte Andreas Isenschmid einen Aufsatz, der Szondis Benjamin-Rezeption in den Mittelpunkt stellt.¹⁶ Ihm kommt das Verdienst zu, diese erstmals grundlegend dargestellt zu haben.

Isenschmid ergänzend, hat Sonja Boos das Verhältnis von Szondi und Benjamin biografisch-psychologisch analysiert: »Was, wenn ihm, einem Juden ungarischer Herkunft, Deutschland noch immer feindlich gesinnt, was, wenn er selbst

in diesem Land einfach nicht zu leben im Stande wäre?»¹⁷ Derart fragend, kommt sie zu dem Ergebnis, dass die Antrittsvorlesung eine »Sonderstellung«¹⁸ in Szondis Werk einnehme. Sie begründet dies mit »Szondis Weigerung, Benjamins Texte zu interpretieren«¹⁹. Diese Weigerung macht sie primär an ausführlichen Zitaten fest, die die Antrittsvorlesung kennzeichneten. Boos sieht in diesem Vorgehen primär eine bewusste Distanznahme gegenüber der werkimmanenten Interpretation. Sie betont den Montagecharakter der Antrittsvorlesung und spricht dieser damit indirekt ein weitergehendes theoretisches oder methodisches Anliegen ab. Schließlich folgert sie: »Szondis Zeugenschaft kann den Toten nicht wieder lebendig machen. Auch wenn Szondi sich zeitweilig zum Sprachrohr Benjamins macht und wie ein Bauchredner dessen Stimme zum Leben bringt, tritt Letzterer natürlich nicht wirklich aus der Rede hervor.«²⁰ Die Schwäche von Boos' Überlegungen ist zugleich ihre Stärke. Sie macht deutlich, wie wichtig Szondi die Erinnerung an Benjamin und die intellektuelle Kultur, für die er emblematisch steht, ist. Dass das kaum das einzige Anliegen einer Antrittsvorlesung sein dürfte, bedenkt sie hingegen nicht. Doch muss dieser Umstand hier nicht weiter bedacht werden. Viel wichtiger ist es, sich angesichts dieser besonderen Stellung Benjamins für Szondi noch einmal zu vergegenwärtigen, wie unwahrscheinlich es ist, dass Szondi sich im Anschluss an die Antrittsvorlesung nicht mehr mit ihm befasst haben soll.

Ähnlich wie Isenschmid hat sich James McFarland²¹ um eine Gesamtbetrachtung des Verhältnisses Benjamin-Szondi bemüht. Zwar bestreitet er den konkreten Einfluss Benjamins auf Szondi in methodischer und thematischer Hinsicht (besonders in der *Theorie des modernen Dramas*); gleichwohl sieht er Szondis Denken als generell von Benjamin beeinflusst, gewissermaßen als von ihm »überwölbt« an.²² Auch McFarlands Überlegungen sprechen also dafür,²³ dass Szondi auch nach der Antrittsvorlesung an Benjamin interessiert gewesen sein dürfte. Der jüngste Aufsatz, der für unseren Zusammenhang einschlägig ist, ist der bereits zitierte von Daniel Weidner.²⁴ Er hat das Moment der »Trauer in der Tragik« betont und dadurch gezeigt, wie produktiv Benjamins Überlegungen von Szondi rezipiert werden.

II.

Wirft man einen Blick auf Szondis schmales Werk nach den genannten Arbeiten, also konkret auf seine Schriften zur Zeit als Ordinarius an der FU Berlin von 1965 bis zu seinem Freitod 1971, legt das die Vermutung nahe, er habe sich nicht mehr ausführlich mit Benjamin beschäftigt. Das gilt zumal für das Trauerspielbuch. Auch die Gegenstände, denen sich Szondi in jener Zeit zugewandt hat,

die *Celan-Studien* etwa oder seine Überlegungen zur literarischen Hermeneutik, lassen sich mit Benjamins Trauerspielbuch kaum in Verbindung bringen. Dieser Befund bestätigt sich auch durch einen Blick in Szondis Briefe. So geht er lediglich in einem Schreiben an Scholem und im Rahmen seiner Gutachtertätigkeit für die 1968 bei der Volkswagen Stiftung beantragte Benjamin-Ausgabe auf Benjamin ein.

Wenn Benjamin allerdings für Szondis wissenschaftliches Selbstverständnis bedeutend war, was die genannten Forschungen bei aller Differenz nahelegen, warum sollte Benjamin dann diese Position im Selbstverständnis Szondis unvermittelt eingebüßt haben? Vor dem Hintergrund dieser Frage wird im Folgenden die posthum publizierte Vorlesung Szondis zum bürgerlichen Trauerspiel untersucht. Mit Vorarbeiten zu dieser in Gestalt von Seminaren hatte Szondi bereits 1963 begonnen, ehe er sie im Sommersemester 1968 hielt.²⁵ Das Thema bildet zeitlich also den Brückenkopf zwischen der intensiven Phase der Benjamin-Rezeption und der, in der diese nicht mehr recht zu greifen ist. Außerdem ist der Gegenstand der Vorlesung Benjamins Trauerspielbuch historisch sowie im Hinblick auf die Gattung nahe.

Laut Benjamins Trauerspielbuch ist das bürgerliche Trauerspiel nicht als Trauerspiel, sondern als Tragödie zu verstehen.²⁶ Ungeklärt bleiben muss freilich, ob Szondi das klar gewesen ist. Doch ist diese Frage nicht entscheidend, denn neben dem rein theoretischen Moment repräsentiert, wie Boos deutlich gemacht hat, Benjamin für Szondi eine wissenschaftliche Haltung, die diesen dazu angeregt haben kann, über das bürgerliche Trauerspiel im Sinne Benjamins nachzudenken. Auf den Punkt bringen lässt sich diese Art des Nachdenkens mit der Formel von Daniel Weidner, der gezeigt hat, wie und wie sehr Szondi im *Versuch über das Tragische* um die »Trauer in der Tragik«²⁷ kreist. Dies aufgreifend, muss gefragt werden, ob das Moment der Trauer in Szondis Argumentation auf irgendeine Weise fortwirkt.

Wenn man die Vorlesungen mit ihren drei Hauptteilen zu George Lillos *The London Merchant*, zu Diderots *Theorie und dramatischer Praxis* und schließlich zu Lessings Mitleidstheorien liest, stellt sich zunächst nicht der Eindruck ein, dass Szondi das Trauerspielbuch weitergehend rezipiert habe. Konkret wird auf Benjamin nämlich nur zweimal Bezug genommen: Zunächst nutzt Szondi einen Satz aus *Deutsche Menschen*, um das »Verhältnis der Familienmitglieder zueinander und das der Familie zu sich selber [...] im Zeitalter der Empfindsamkeit«²⁸ zu bestimmen. Das Zitat, das Szondi anführt, lautet: »der erlahmende Flügel des Fühlens, das sich irgendwo niederläßt, weil es nicht weiterkann.« Szondi nutzt das Benjamin-Zitat, um eins der Hauptprobleme seiner Überlegungen, nämlich die Frage nach dem Status der Empfindsamkeit, zu erörtern. Die zweite Stelle, an der Szondi explizit auf Benjamin eingeht, findet sich am Ende der Vorlesungen:

The London Merchant. Le père de famille. Der Hofmeister – drei Stationen in der Geschichte des bürgerlichen Trauerspiels im 18. Jahrhundert – der Held, der Heilige, das Opfer, es sind – mit einem Begriff Walter Benjamins – drei Sozialcharaktere, deren Verschiedenheit politischen und sozialen Differenzen in der Position des englischen, des französischen und des deutschen Bürgertums im 18. Jahrhundert entsprechen.²⁹

Szondi verweist in der Anmerkung auf Benjamins Aufsatz *Zum gegenwärtigen Standort des französischen Schriftstellers* aus der Zeitschrift für Sozialforschung von 1934. Er führt also den Begriff ›Sozialcharakter‹ auf Benjamin zurück. Neben den beiden expliziten Verweisen finden sich in den Vorlesungen wiederholt Stellen, die von Benjamin beeinflusst scheinen: So spricht Szondi einmal vom »historischen Index«³⁰, was als indirekte, nicht ausgewiesene Reminiszenz auf Benjamins *Über den Begriff der Geschichte*³¹ betrachtet werden kann. Gegenständiglich lässt sich die Vorlesung auf Benjamin hingegen nicht beziehen. Szondi geht auf die deutschen Trauerspiele des 17. Jahrhunderts nur selten ein. Gryphius nennt er ein einziges Mal, Lohenstein gar nicht. Opitz ist für ihn gerade kein barocker Schriftsteller, sondern der erste Klassizist – womit er sich an Richard Alewyns für die Barock-Forschung epochale Studie aus der Weimarer Republik anlehnen dürfte, ohne dies explizit zu machen.³² Damit verfährt die Vorlesung zunächst ähnlich wie die *Theorie des modernen Dramas*: Hier wie dort beabsichtigt Szondi keine literaturhistorische Rekonstruktion des Gegenstandes und hier wie dort liefert er keinen entscheidenden Rückblick. Doch gerade diese Parallele führt vor, warum es nahe liegt, die Vorlesung auf Benjamins Trauerspielbuch zu perspektivieren – weil nämlich ›Theorie‹ für Szondi in erster Linie geschichtsphilosophische Durchdringung bedeutet.³³

Dieser Hinweis darf aber nicht dahingehend missverstanden werden, dass Szondis Vorlesung literaturhistorische Überlegungen gänzlich fremd sind. Derart ahistorisch argumentiert er nämlich nur, wenn es um die deutsche Dramatik geht. So präsentiert Szondi neben Dryden als zentraler Gründungsfigur des englischen bürgerlichen Trauerspiels deren Vorgeschichte. Er bringt diese auf den Begriff der »heroischen Tragödie«³⁴ und grenzt sie wirkungsästhetisch vom bürgerlichen Trauerspiel ab, indem er sie auf die Begriffe »Furcht und Schrecken« im Unterschied zu Lessings »Furcht und Mitleid« bringt und also dezidiert aristotelische Kategorien einführt. Ähnlich verfährt Szondi in der Auseinandersetzung mit dem französischen Drama, namentlich mit Diderot. In Bezug auf diesen nennt er Corneille einen »Vorläufer des 18. Jahrhunderts«³⁵, er berücksichtigt die Vorgeschichte im 17. Jahrhundert also grundsätzlich. Der fehlende literaturhistorische Rückgriff auf das deutsche 17. Jahrhundert lässt sich also systematisch nicht begründen und stellt im Vergleich zu den anderen beiden untersuchten Nationalliteraturen nachgerade eine Lücke dar, so dass sich die Frage stellt, wa-

rum Szondi einen Bogen um das barocke Trauerspiel und damit um Benjamin macht.

Gleichzeitig sind die Vorlesungen zum bürgerlichen Trauerspiel von der Auseinandersetzung mit älteren und neueren soziologischen Thesen gekennzeichnet. Szondi geht ausführlich auf Weber ein³⁶ und berücksichtigt Habermas' *Strukturwandel der Öffentlichkeit*.³⁷ Sodann versucht er, den Grundkonflikt des bürgerlichen Zeitalters zu markieren. Dabei argumentiert er im Kern mit einem historischen Sukzessionsmodell. Auf den Konflikt zweier Rationalitäten im 17. Jahrhundert folge im 18. Jahrhundert der Konflikt zwischen Rationalismus und Emotion:

Der Märtyrer steht im Spannungsfeld von Erde und Himmel, er vermag es, in einer heroischen Geste sich aus den irdischen Banden loszureißen, um die Glückseligkeit des Jenseits zu erlangen. Vom Märtyrer als einer Gestalt des religiösen Traditionalismus hebt sich Ibei Lillol die puritanische Seele Marias ab wie die puritanische Berufspflichtidee des Kaufmanns Thorowgood sich vom skrupellosen Gelderwerb der Millwood, einer Figur des ökonomischen Traditionalismus, abhebt. Den Qualen des Märtyrers, die eine Stunde, einen Tag, vielleicht auch ein Jahr dauern, steht beim Puritaner *a whole life of tortures, eine ganze Lebenszeit voll Marter und Qual* gegenüber. Denn er hat das Spannungsfeld von Diesseits und Jenseits gleichsam in sein Inneres gewendet. Nicht mehr steht er wie der Barockmensch im Jammertal, aber den Blick auf das Jenseits gerichtet – ihm ist zur Pflicht gemacht sich in seiner irdisch-sinnlichen Existenz der Erwählung durch Gott als würdig zu erweisen. Jeder einzelne Augenblick seiner Lebensführung steht unter diesem permanenten Anspruch. Er darf nicht, wie der Märtyrer, sein Leben seinem Glauben zum Opfer bringen, sondern muß sein ganzes Leben den Forderungen des Glaubens unterwerfen. So kann es dann zu einem *whole life of tortures* kommen [...].³⁸

Es überrascht nicht, wenn Szondi diese Beobachtung zum Ausgangspunkt nimmt, um das Moment der Selbstunterwerfung unter den Glauben mit dem Moment des Selbstvorwurfs und der Selbstkritik zu konfrontieren. Szondi rekurriert auf Freuds Aufsatz *Trauer und Melancholie* und stellt fest: »Empfindsamkeit ist der Ausdruck der Tabuierung jedes Konflikts zwischen den Angehörigen einer Familie. Dem Konflikt wird abgeschworen, da man von der Güte des anderen überzeugt ist. Die Absage an den Konflikt bedeutet aber nur dessen Hereinnahme ins Innere des Subjekts [...]. Die Folge ist Leiden, Melancholie.«³⁹ Wie sehr Szondi dabei mit Benjamin argumentiert, zeigt sich, wenn man sich vergegenwärtigt, dass er mit dem Opfergedanken ein Kernmoment des Tragischen markiert sieht, wie es auch Benjamin im Trauerspielbuch getan hat: »Die tragische Dichtung ruht auf der Opferidee. Das tragische Opfer aber ist in seinem Gegenstande – dem Helden – unterschieden von jedem anderen und ein erstes und letztes

zugleich.«⁴⁰ Dass Szondi dieser Gedanke geläufig war, deutet nicht nur die eben angeführte Passage an; er zitiert diese Stelle auch in der »Überleitung« im *Versuch über das Tragische*.⁴¹ Auch wenn in *Die Theorie des bürgerlichen Trauerspiels im 18. Jahrhundert* das barocke Trauerspiel nur am Rande erwähnt und auch wenn darin auf das Trauerspielbuch kaum explizit Bezug genommen wird, bleibt festzuhalten, dass Szondi mittels des Opfergedankens eine Kontinuität vom barocken zum bürgerlichen Trauerspiel zieht. Der ist seinerseits wesentliche Voraussetzung für die Auseinandersetzung mit der Empfindsamkeit.

Dieses Stichwort macht es erforderlich, die Vorlesung ideengeschichtlich zu kontextualisieren. Szondis Vorlesungen haben einen erklärten Gegner: Lothar Pikulik bzw. dessen Studie ›*Bürgerliches Trauerspiel und Empfindsamkeit* von 1966.⁴² Diese Arbeit ist bis heute eine wichtige Studie der Empfindsamkeitsforschung. Eine ihrer zentralen Thesen lautet, dass nicht so sehr die Opposition von adelig und bürgerlich, als vielmehr die Opposition öffentlich vs. privat entscheidend für das Verständnis des bürgerlichen Trauerspiels sei. Szondi kritisiert diese These als einen »prononciert antiliteratursoziologischen! Ansatz«⁴³, um dann – samt einer Kritik an Lukács⁴⁴ (was überraschen mag) – einen eigenständigen Versuch zu unternehmen, die Bürgerlichkeit des bürgerlichen Trauerspiels zu definieren:

Wohl aber soll damit behauptet werden, daß nicht schon der bürgerliche Stand der dramatis personae, sondern erst ein spezifisch bürgerliches Thema oder Motiv ein Werk als bürgerliches Drama bzw. Trauerspiel erscheinen lassen kann. [...] Eine in dieser Weise präzisierende Verwendung des Terminus »bürgerliches Trauerspiel« räumt zugleich mit der These Lothar Pikuliks auf. [...] Die Unkenntnis eines Werks wie *Strukturwandel der Öffentlichkeit* von Habermas macht sich hier (bei Pikulik) schmerzlich bemerkbar.⁴⁵

Szondi begreift seine Überlegungen zum bürgerlichen Trauerspiel als literatursoziologisch, weil sie ihm erlauben, die Verbürgerlichung der Affekte zu beschreiben. Dabei eignet er sich Benjamins Denken an, indem er eingangs feststellt, dass das hier verwendete Verständnis von Literatursoziologie nur zu überzeugen vermag, wenn es auf Kritik fußt, die er als »Reflexion über die Bedingung ihrer Erkenntnismöglichkeit«⁴⁶ versteht. Mit seinen Überlegungen positioniert sich Szondi zugleich in einer wesentlichen germanistischen Kontroverse, die in der zweiten Hälfte der 1960er Jahre noch im Entstehen begriffen ist: die Kontroverse um den Status der Empfindsamkeit im Kontext der deutschen Aufklärung.

Mitte der siebziger Jahre wird man dies an zwei Namen festmachen, an dem Gerhard Sauders, der die These vertreten hat, dass die Empfindsamkeit wesentlich in den Aufstieg des Bürgertums eingebunden ist; und eben an dem Namen

Lothar Pikuliks, der dies bestritten hat. Wenn man sich vergegenwärtigt, wie zentral diese Debatte in den siebziger und achtziger Jahren gewesen ist, dürfte rasch deutlich werden, wie wegweisend Szondis Überlegungen waren. Friedrich Vollhardt hat gezeigt, dass Szondi seine Überlegungen gegenüber Alewyn, Pikuliks Doktorvater, zur Vorbereitung eines Treffens der von Alewyn geleiteten, sogenannten »Tafelrunde« formuliert hat.⁴⁷ Dieser hat sich zudem selbst im Rahmen seines Sentimentalismusprojekts mit dem Verhältnis von Empfindsamkeit und Bürgerlichkeit beschäftigt⁴⁸ und sich dabei nicht nur als Nestor der Sentimentalismusforschung begriffen und als zentraler Stichwortgeber für Pikulik, sondern er hat sich zugleich vehement gegen Sauders Studie engagiert.⁴⁹

Daraus sollte man allerdings nicht ableiten, dass Sauder Szondi gewissermaßen weiterdenkt. Sauder kannte zwar Szondis Aufsatz *Zur Sozialpsychologie des bürgerlichen Trauerspiels*, der 1968 geschrieben, aber erst posthum auf deutsch in *Lektüren und Lektionen* 1973 publiziert wurde.⁵⁰ Sauder erwähnt den Aufsatz in der Einleitung zum ersten Band seiner Studie *Empfindsamkeit*.⁵¹ Doch fehlt dem Aufsatz im Unterschied zur Vorlesung die Frontstellung gegen Pikulik (die Sauder zweifellos begrüßt hätte). Auch die hier skizzierte implizite Auseinandersetzung mit dem Trauerspielbuch ist in dem Aufsatz nicht greifbar. Man sollte also keine direkte ideengeschichtliche Linie von Benjamin über Szondi zu Sauder ziehen.

Das gilt zumal, wenn man den Opfergedanken berücksichtigt, der für Benjamin und Szondi zentral ist, für die Empfindsamkeitsdebatte hingegen marginal. Nach Benjamin ist das barocke Trauerspiel vom Konflikt zweier Figur gewordener Rationalitäten gekennzeichnet: von Tyrann und Märtyrer.⁵² Rational handeln beide, auch der Märtyrer, obwohl ihm die Melancholie bereits eingeschrieben ist. Anders als der empfindsame Held bemüht sich der barocke um die Beherrschung der Melancholie mittels seines christlichen, also letztlich paulinischen Stoizismus. Dem Konflikt fällt der Held zum Opfer, er wird zum Märtyrer des Prinzips, für das er steht. Dieses literarisch-tragische Konzept übernimmt Szondi von Benjamin. Erst dieses erlaubt es ihm, nicht etwa nach einem allgemeinen Tragischen zu suchen, sondern nach einer Konfliktfiguration, die den Ausgangspunkt für seine Überlegungen bildet. Szondi sieht einen Wandel eben dieser Konfliktfiguration durch die Empfindsamkeit im bürgerliche Trauerspiel markiert. Der Konflikt in diesem entsteht durch den Gegensatz von Ratio und Emotion und nicht mehr durch den Konflikt zweier Rationalitäten. Diese Veränderung ist es, die im Kern die Verbürgerlichung des Trauerspiels ausmacht. Der tragische Held des bürgerlichen Trauerspiels wird nicht mehr Opfer seiner Rationalität, sondern seiner Emotionen.

III.

Mit Hilfe dieser Interpretation kann das Ende der Vorlesung in dreifacher Hinsicht programmatisch gedeutet werden, wie es zu Beginn der vorliegenden Überlegungen in Aussicht gestellt wurde:

1. Szondi beschließt die Vorlesung mit dem genannten Hinweis auf Benjamin und die drei Sozialcharaktere sowie mit der Forderung nach einer Literatursoziologie. Das ist das disziplinäre Programm der Vorlesung, wie Anne Fleig zurecht betont hat.⁵³ Disziplinär programmatisch – und im Hinblick auf die Wissenschaftsgeschichte der Literaturwissenschaft wegweisend – nimmt Szondi jetzt im Sommersemester 1968 in der Vorlesung die methodische Hinwendung der Germanistik zur Soziologie (namentlich etwa zu Habermas) vorweg, die sich nach 1968 in den Philologien vollziehen wird.

2. Im Textverlauf vor dieser methodisch-programmatischen Erklärung hat Szondi angedeutet, wie sich die Opferfiguration weiterentwickelt:

Der Mensch als Spielzeug der Ehrgeizigen, der Bürger als Opfer des Herrschenden – dieses Motiv [...] wird bestimmend für die Dramatik des Sturm und Drang, die sich von Merciers *Neuem Versuch über die Schauspielkunst* sei's die Richtung weisen, sei's die Richtung bestätigen ließ. Die von Heinrich Leopold Wagner übersetzte Abhandlung ist ein Ereignis weit mehr der deutschen als der französischen Literaturgeschichte geworden. Sie ist der theoretische Hintergrund, vor dem die sozialkritische, auf die Änderung der Verhältnisse, und sei es auch nur in einzelnen Punkten (wie der Erziehung oder des Sexuallebens der Soldaten) abzielende Dramatik von Lenz und Wagner gesehen werden muß.⁵⁴

Der Hinweis auf Wagner zeigt exemplarisch, wie ein bestimmtes ideengeschichtliches Moment der Literaturgeschichte wesentliche Impulse zu geben vermag. Programmatisch ist Szondis Argumentationsweise auch hier, weil er eine ideengeschichtliche Rekonstruktion nicht mehr nutzt, um produktionsästhetisch zu argumentieren, sondern um einen fundamentalen Wandel in der Wirkungsabsicht des Dramas rezeptionshistorisch zu begründen. Der Hinwendung zur Sozialgeschichte der Literatur geht eine methodische Akzentverschiebung hin zur Wirkungsgeschichte eines literarischen Werkes voraus, die programmatisch substantielle Momente der Rezeptionsästhetik der 1970er Jahre antizipiert.

3. Zwischen diesem und dem abschließenden soziologischen Programmpunkt steht eine letzte knappe Interpretation von Lenz' *Der Hofmeister*, die folgendermaßen endet: »Die verzweifelte Tat des Hofmeisters unterscheidet sich vom traditionellen Untergang des tragischen Helden gerade darin, daß er seine Subjektivität nicht in der Zustimmung zum Untergang beweist, sondern zum Ob-

jekt verstümmelt am Leben bleibt.«⁵⁵ Szondi findet in *Der Hofmeister* die Tragik der Holocaust-Überlebenden, die nicht nur sein eigenes Leben kennzeichnet, sondern die zugleich sein Denken mit und über Benjamin als »Trauer in der Tragik«⁵⁶ programmatisch prägt. Dieses Bild der Trauer führt vor, dass es Szondi in seiner Vorlesung nicht nur um die methodisch-theoretische Weiterentwicklung der Literaturwissenschaft geht, sondern dass er daneben ein subjektives Programm verfolgt. Es ist ein Eingedenken an eine doppelte Trauer, ein Trauern über die Toten und über die verstümmelt Lebenden. Szondi verweist dabei nicht explizit auf Benjamin und bettet die kurze Lenz-Interpretation zwischen die beiden wissenschaftlich-programmatischen Positionierungen ein. So verschleiert er die Kontinuität der »Trauer in der Tragik«, die spätestens seit dem *Versuch über das Tragische* Szondis Denken prägt.

Warum er derart verfuhr, muss freilich offen bleiben. Das mag der Form der Vorlesungsver schriftlichung geschuldet gewesen sein. Insgesamt arbeitet Szondi in der Vorlesung kaum mit Verweisen, meist werden in den Fußnoten nur konkrete Zitate nachgewiesen. Vielleicht aber hatte diese stille »Trauer in der Tragik« auch ihre Ursache darin, dass sie die Trauer derer war, die »verstümmelt am Leben blieben«. Diese Trauer unterschied Szondi von den meisten, wenn nicht gar allen seinen Zuhörern im Sommersemester 1968.

Anmerkungen

- 1 Zuletzt hat Anne Fleig Szondis Vorlesungen ausführlich untersucht und gezeigt, dass diese nicht derart konzentriert als »Theorie« zu begreifen sind wie die »Theorie des modernen Dramas«. Szondis Rezeption von Benjamins Trauerspielbuch berücksichtigt sie in ihren Überlegungen nicht; vgl. Anne Fleig, *Towards a Sociology of Literature. Szondi's »Theory of Bourgeois Tragedy«*, in: Susanne Zepp (Hg.), *Textual Understanding and Historical Experience. On Peter Szondi*, Paderborn 2015, 105–115.
- 2 Peter Szondi, *Theorie des modernen Dramas (1880-1950)*, in: ders., *Schriften I*, hg. von Jean Bollack, Frankfurt/Main 1978, 9–148, hier 13; zu Szondis Lukács-Rezeption vgl. Denis Thouard, *Form and History. From Lukács to Szondi*, in: Zepp, *Textual Understanding*, 31–41.
- 3 Vgl. Christoph König, *Engführungen. Peter Szondi und die Literatur*, unter Mitarbeit von Andreas Isenschmid, Marbach 2004, 23.
- 4 Vgl. ebd., 5–21; vgl. dazu auch Michael K. Silber, »Sunshine«. *Hungarian Jews in a Fuge State*, in: Zepp, *Textual Understanding*, 17–29.
- 5 Daniel Weidner, *Trauer in der Tragik. Peter Szondis »Versuch über das Tragische« und Walter Benjamins Trauerspielbuch*, in: Claude Haas, Daniel Weidner (Hg.), *Benjamins Trauerspiel. Theorie - Lektüren - Nachleben*, Berlin 2014, 78–105, hier 79. Vgl. auch Daniel Weidner, *Reading the Wound. Peter Szondi's »Essay on the Tragic« and Walter Benjamin*, in: Zepp, *Textual Understanding*, 55–69.
- 6 Zit. nach Andreas Isenschmid, »In mancher Hinsicht ein Glaubensbekenntnis«. *Peter Szondis Benjamin-Rezeption*, in: Detlef Schöttker (Hg.), *Schrift - Bilder - Denken. Walter Benjamin und die Künste*, Frankfurt/Main 2004, 82–93, hier 87.

- 7 Peter Szondi, *Briefe*, hg. von Christoph König und Thomas Sparr, Frankfurt/Main 1994, 25.
- 8 Vgl. ebd., 56.
- 9 Peter Szondi, *Versuch über das Tragische*, in: ders., *Schriften I*, 149–259, hier 201.
- 10 Vgl. Peter Szondi, *Hoffnung im Vergangenen. Über Walter Benjamin*, in: ders., *Schriften II*, hg. von Jean Bollack, Frankfurt/Main 1978, 278–294, hier 290; vgl. hier auch die editorischen Hinweise, 445; König, *Engführungen*, 53 f.
- 11 Vgl. Peter Szondi, *Benjamins Städtebilder*, in: ders., *Schriften II*, 295–309; vgl. hier auch die editorischen Hinweise, 445.
- 12 Vgl. dazu besonders den Brief an Ernst Schnabel (NDR) vom 6.3.1964 und an Gershom Scholem vom 20.6.1964 in Szondi, *Briefe*, 154 bzw. 168 f.
- 13 Man denke etwa an den Hinweis in Peter Szondi, *Poetik und Geschichtsphilosophie II. Von der normativen zur spekulativen Gattungspoetik. Schellings Gattungspoetik*, hg. von Wolfgang Ietkau, Frankfurt/Main 1974, 12: »Walter Benjamins Buch über das barocke Trauerspiel, zumal dessen erkenntniskritische Einleitung, hat zu einer [...] Gattungspoetik, für welche Idee und Geschichte nicht im System, sondern in der Geschichtsphilosophie miteinander vermittelt sind, den Grund gelegt.«
- 14 Vgl. etwa *boundary 2. An International Journal of Literature and Culture*, 11(1983)3.
- 15 Vgl. König, *Engführungen*, passim.
- 16 Vgl. Isenschmid, »In mancher Hinsicht ein Glaubensbekenntnis«.
- 17 Sonja Boos, *Verspätet. Eine jüdische Arche legt an. Peter Szondi liest Walter Benjamin*, in: Barbara Hahn (Hg.), *Im Nachvollzug des Geschriebenseins. Theorie der Literatur nach 1945*, Würzburg 2007, 99–120, hier 101.
- 18 Ebd., 107.
- 19 Ebd., 108.
- 20 Ebd., 117.
- 21 James McFarland, *Embodied Reading. On Peter Szondi's Benjamin Reception*, in: *Telos*, 140(2007)3, 65–76; vgl. im selben Heft auch die Beiträge von Rainer Nägele, Thomas Schestag, Sebastian Wogenstein, Joshua Robert Gold und Christoph König.
- 22 Ebd., 66: »In term of methodology and interests, Benjamin had very little to say to Szondi, whose tragic dialectic derived – to the extent that it derived from anyone – from Georg Lukács and Theodor Adorno, and whose attention was concentrated on the Western literary canon. Nonetheless, Benjamin's example was profoundly resonant for Szondi and inflected his entire hermeneutic posture.«
- 23 Nicht zu überzeugen vermag folgende These McFarlands, ebd., 70: »Szondi is aware, of course, that Benjamin's theory of tragedy is opposed to his own in the most fundamental way.« Szondi verhält sich in der »Geschichtsphilosophie der Tragödie« im Versuch über das Tragische zwar kritisch gegenüber Benjamin, aber wohlwollend-kritisch und nicht etwa distanziert. So auch Daniel Weidner: »Bei der Lektüre von Leo Arminius bewegt sich Szondi stark in die Richtung der Benjamin'schen Kategorien.« (Weidner, *Trauer in der Tragik*, 102).
- 24 Vgl. Weidner, *Trauer in der Tragik*.
- 25 Vgl. Gert Mattenklott, *Vorwort des Herausgebers*, in: Peter Szondi, *Die Theorie des bürgerlichen Trauerspiels im 18. Jahrhundert. Der Kaufmann, der Hausvater und der Hofmeister* (=Studienausgabe der Vorlesungen, Bd. 1) hg. von Gert Mattenklott, Frankfurt/Main 1973, 10–12.
- 26 Vgl. etwa Walter Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt/Main 1978, 59: »Hier, weitab von dem Gehege der hamburgischen, geschweige der nachklassischen Dramaturgie [...] eröffnet sich die Formwelt des barocken Trauerspiels.«

- 27 Vgl. Weidner, *Trauer in der Tragik*.
- 28 Szondi, *Die Theorie des bürgerlichen Trauerspiels*, 116.
- 29 Ebd., 186 f.
- 30 Ebd., 32.
- 31 Ebd., 16 f. Vgl. Walter Benjamin, *Über den Begriff der Geschichte - Das Hannah-Arendt Manuskript*, in: ders., *Über den Begriff der Geschichte (=Werke und Nachlaß, Bd. 19)*, hg. von Gérard Raulet, Frankfurt/Main 2010, 16-29, hier 16: »Die Vergangenheit führt einen zeitlichen Index mit, durch den sie auf die Erlösung verwiesen wird.«
- 32 Vgl. Richard Alewyn, *Vorbarocker Klassizismus und griechische Tragödie. Analyse der »Antigone«-Übersetzung des Martin Opitz*, Heidelberg 1926.
- 33 Vgl. Rainer Nägele, *Text, History and the Critical Subject. Notes on Peter Szondi's Theory and Praxis of Hermeneutics*, in: *boundary 2*, 11(1983)3, 29-42.
- 34 Szondi, *Die Theorie des bürgerlichen Trauerspiels*, 28.
- 35 Ebd., 99.
- 36 Vgl. ebd. bes. 62-70; vgl. dazu Fleig, *Towards a Sociology of Literature* sowie Weidner, *Trauer in der Tragik*, 86.
- 37 Vgl. Szondi, *Die Theorie des bürgerlichen Trauerspiels*, bes. 69.
- 38 Ebd., 85.
- 39 Ebd., 90.
- 40 Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, 87.
- 41 Vgl. Szondi, *Versuch über das Tragische*, 201.
- 42 Lothar Pikulik, *»Bürgerliches Trauerspiel« und Empfindsamkeit*, Köln-Graz 1966; Fleig berührt den Kontext nur am Rande, vgl. Fleig, *Towards a Sociology of Literature*, 109.
- 43 Szondi, *Die Theorie des bürgerlichen Trauerspiels*, 19.
- 44 Vgl. ebd., 18.
- 45 Ebd., 69.
- 46 Ebd., 19. Man kann diesen Hinweis zugleich dahingehend deuten, dass Szondi auch Benjamins Dissertation zur Kunstkritik in der Romantik in seinen Überlegungen berücksichtigt hat.
- 47 Friedrich Vollhardt, *Der Ursprung der Empfindsamkeitsdebatte in der »Tafelrunde« um Richard Alewyn*, in: Klaus Garber, Ute Széll (Hg.), *Das Projekt Empfindsamkeit und der Ursprung der Moderne. Richard Alewyns Sentimentalismusforschungen und ihr epochaler Kontext*, München 2005, 53-63, bes. 61-63.
- 48 Carsten Zelle, *Von der Empfindsamkeit zum l'art pour l'art. Zu Richard Alewyns geplante Sentimentalismus-Buch*, in: *Euphorion*, 87 (1993), 90-105.
- 49 Richard Alewyn, *Was ist Empfindsamkeit? Gerhard Saunders Buch ist überall da vortrefflich, wo es nicht von seinem Thema handelt*, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 12.11.1974, L 4.
- 50 Peter Szondi, *Tableau und coup de théâtre. Zur Sozialpsychologie des bürgerlichen Trauerspiels bei Diderot. Mit einem Exkurs über Lessing*, in: ders., *Schriften II*, 205-231.
- 51 Vgl. Gerhard Sauder, *Empfindsamkeit. Bd. 1. Voraussetzungen und Elemente*, Stuttgart 1974, XIII f.
- 52 Vgl. dazu Bettine Menke, *Das Trauerspiel-Buch. Der Souverän - das Trauerspiel - Konstellationen - Ruinen*, Bielefeld 2010, 94-102.
- 53 Vgl. Fleig, *Towards a Sociology of Literature*.
- 54 Szondi, *Die Theorie des bürgerlichen Trauerspiels*, 185 f.
- 55 Ebd., 186.
- 56 Vgl. Daniel Weidner, *Trauer in der Tragik*.

Frank Voigt

Das »destruktive Moment« als »Sprungkraft der Dialektik«

Zum gefundenen Typoskript von Walter Benjamins Aufsatz
»Eduard Fuchs, der Sammler und der Historiker«

Für die Herausgeber der *Gesammelten Schriften*, Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, enthielt Walter Benjamins Aufsatz *Eduard Fuchs, der Sammler und der Historiker* »in seinem ersten Teil die ausführlichsten Äußerungen zur Methode des historischen Materialismus, die es von Benjamin vor – und neben – den Thesen *Über den Begriff der Geschichte* gibt«¹. Die Forschung bestätigte diesen Befund von verschiedenen Seiten. Der Literaturwissenschaftler Irving Wohlfarth las Benjamins Aufsatz als »programmatically materialist essay, which contains Benjamin's most explicit critique of »cultural history«². Aus kunstgeschichtlicher Perspektive sah Frederic J. Schwartz in Benjamins Arbeit über den Kunsthistoriker und -sammler Eduard Fuchs »the most forceful account of what he [Benjamin] saw as the shape and possibilities of a materialist and dialectical history of art.«³ Auch der Zusammenhang des Fuchs-Aufsatzes zu Benjamins Thesen *Über den Begriff der Geschichte* ist häufig hinsichtlich ihrer Programmatik und mit Blick auf einzelne Sätze betont worden, die Benjamin in seine späten Thesen übernahm.⁴ Beide Arbeiten unterscheiden sich indes deutlich in ihrer Form – und Überlieferungsgeschichte. Laut Gérard Raulet, Herausgeber der »Thesen« in der *Kritischen Gesamtausgabe*, gibt es für diese Arbeit keine Fassung letzter Hand im Sinne einer Druckvorlage, so dass die überlieferten Texte »formal als gleichwertige Fassungen einer fragment gebliebenen Arbeit anzusehen [sind]«⁵. Auch für den Fuchs-Aufsatz galt eine solche letzte Fassung, die Benjamin Ende Februar 1937 an die Redaktion der *Zeitschrift für Sozialforschung* nach New York geschickt hatte, bisher als verschollen.⁶ Nach der Erstveröffentlichung des Aufsatzes im zweiten Heft des sechsten Jahrgangs der Zeitschrift 1937⁷ erschien 40 Jahre später im zweiten Band der *Gesammelten Schriften*⁸ eine von diesem Erstdruck abweichende Fassung, in der Tiedemann und Schweppenhäuser die Druckfassung um einen ersten, von der Redaktion gestrichenen Absatz ergänzten, den Benjamin zusammen mit dem Sonderdruck der Zeitschrift aufbewahrt hatte.

Infolge des Umstands, dass sich im Sommer 2015 ein kompletter Durchschlag von Benjamins Typoskript des Aufsatzes im Exilnachlass von Eduard

Fuchs in der Hoover Institution on War, Revolution, and Peace in Stanford (Kalifornien) fand, ist dieses Hindernis für die Leserinnen und Leser Walter Benjamins nun beseitigt. Nicht nur für das Verständnis von Benjamins Aufsatz ist die Typoskriptfassung erhellend, sondern auch für dasjenige der Briefwechsel zwischen Benjamin, Max Horkheimer und Leo Löwenthal in der ersten Jahreshälfte 1937, da sich die mit der Redaktion des Aufsatzes befasenden Briefe mit drei Ausnahmen, auf die ich gleich zurückkomme, präzise auf den Typoskriptdurchschlag beziehen lassen. Durch den nun vorhandenen Bezugsgegenstand wird das Verständnis der theoretischen Debatte erweitert, die während Redaktion und Lektorat von Benjamins Text vor allem zwischen dem Autor des Aufsatzes und Horkheimer geführt wurde. Es war eine Debatte, die, auf der Folie des Typoskripts und der gestrichenen Passagen gelesen, den eingangs zitierten Befund bekräftigt, denn sie beschäftigte sich zu einem größeren Teil mit theoretischen und methodischen Fragen und Differenzen in den Auffassungen zu dem, was historischer Materialismus sei.

Ich werde im Folgenden genauer auf die Überlieferungslage, den Status des Typoskripts sowie auf den Entstehungszusammenhang des Fuchs-Aufsatzes eingehen. Anschließend gebe ich die in der Druckfassung entfallenen Passagen nach Angabe der entsprechenden Stelle in der Version der *Gesammelten Schriften* kursiv und kommentiert wieder.

Zu Überlieferung und Status des Typoskripts

Dem Ort des Funds und den handschriftlichen Anmerkungen auf dem Typoskript zufolge handelt es sich um dasjenige »Exemplar«⁹, das Benjamin Ende März 1937 Eduard Fuchs brachte. Nachdem Benjamin die Arbeit bereits Ende Februar an Horkheimer nach New York geschickt hatte, lies er über einen Monat verstreichen, ehe er den »schweren Gang« auf sich nahm und Fuchs – der zu diesem Zeitpunkt wie Benjamin im Pariser Exil lebte – den Aufsatz über sein Lebenswerk zu lesen gab.¹⁰ Die Befürchtungen von Autor und Redaktion, Fuchs werde mit der kritischen Auseinandersetzung Benjamins nur schwer umgehen können,¹¹ erwiesen sich als unbegründet. Kurz nachdem Fuchs das Typoskript erhalten hatte, bedankte er sich bei seinem Verfasser herzlich für die »Mühe«, die Benjamin auf die Arbeit verwandt habe. »Kein Mensch«, so Fuchs in einem Brief an Benjamin, besitze »genügend Distanz zu sich selber« und so könne er nicht »beurteilen, wie oft Sie mich überschätzt haben. Ich kann nur sagen, dass die Fülle der Gesichtspunkte, mit denen Sie mich und meine Arbeiten in Beziehung brachten, mich fast erschreckt.«¹² Fuchs machte eine Reihe von Korrekturvorschlägen, die mit den erwähnten Blei-

stiftanstreichungen und wenigen -anmerkungen im Typoskript korrelieren. Bei dem 54-seitigen Exemplar von Benjamins Aufsatz, das Fuchs las, handelt es sich um einen Schreibmaschinendurchschlag. Er blieb in Fuchs' Besitz und gelangte nach seinem Tod am 26. Januar 1940 in Paris zusammen mit seinem Exilnachlass in die umfangreiche Sammlung des Historikers, Archivars und Menschewiken Boris Ivanovich Nicolaevsky (1887–1966). Noch im selben Jahr wurde die Sammlung nach New York verschifft, ehe die Hoover Institution in Stanford ihren größeren Teil 1963 erwarb.

Zusammen mit einem Brief an Max Horkheimer hatte Benjamin bereits am 28. Februar 1937 ein anderes Typoskript des Aufsatzes nach New York geschickt. Er bat Horkheimer einen Monat später, ihm dieses »New-Yorker-Exemplar [des Aufsatzes] auf ein paar Tage zu überlassen, damit ich die nötigen Änderungen in ihm vornehmen kann.«¹³ Obwohl es sich bei diesem »New-Yorker-Exemplar« sowie demjenigen, das Benjamin Fuchs brachte, um zwei verschiedene Typoskripte handeln muss, lassen sich die brieflichen Kommentare Horkheimers und Löwenthals zeilengenau auch auf das Eduard-Fuchs-Typoskript beziehen – mit drei erhellenden Ausnahmen: Zum einen verwies Horkheimer in seinem Brief vom 16. März 1937 auf eine Anmerkung auf der 15. Seite des New-Yorker-Typoskripts, von der im »Text die Bezeichnung der Stelle [fehlt], zu welcher die Anmerkung gehören soll.« (GS II, 1332) Es muss sich dabei um diejenige Fußnote handeln, die in der Druckfassung aus Alfred Webers Vortrag *Der soziologische Kulturbegriff* zitiert (vgl. GS II, 476), den Weber 1912 auf dem zweiten deutschen Soziologentag gehalten hatte. Der Zusatz der relativ langen Fußnote veränderte den Zeilenfall jedoch nicht, denn auch die folgenden Anmerkungen von Horkheimer und später Löwenthal, die neben den Seiten- fast immer die entsprechenden Zeilennummern und mitunter einzelne Wörter oder Wortgruppen aus dem Typoskript anführten (vgl. GS II, 1331–1336, 1345), sind auf das Eduard-Fuchs-Typoskript beziehbar, welches die Anmerkung mit dem Verweis auf Webers Vortrag nicht enthält. Darüber hinaus bittet eine weitere Anmerkung in Horkheimers Brief um Ersetzung des Worts »rebellisch« mit dem Hinweis, dieses habe in den Arbeiten des Instituts eine »ziemlich genau umrissene negative Bedeutung« (GS II, 1335). Horkheimer bezog sich dabei auf eine Zeile, in der sich im Eduard-Fuchs-Typoskript die aufeinanderfolgenden Nominalgruppen »sein [Fuchs'] *politischer* Instinkt, sein *martialisches* Naturell« (TsEF, 30, Hervorh. F.V.) finden. Wenn nun in der Druckfassung an dieser Stelle diejenige Formulierung gesetzt wurde, die sich auch im Fuchs-Typoskript findet (vgl. GS II, 487), ohne dass Benjamin in der Korrespondenz einen entsprechenden Vorschlag gemacht hatte, so dürfte »rebellisch« eine handschriftlich eingefügte Korrektur Benjamins im New-Yorker-

Typoskript zu ›politisch‹ oder ›martialisch‹ gewesen sein, so dass die Redaktion auf eines der ursprünglichen Adjektive zurückging. Schließlich bezieht sich eine weitere Anmerkung des Herausgebers auf das Verb »wiedererschlossen« auf »Seite 45, Zeile 2 v.o.« und fragt nach dessen Ersetzung durch »erschlossen« (GS II, 1336). Es findet sich an dieser Stelle im Eduard-Fuchs-Typoskript nicht, wohl jedoch auf derselben Seite, Zeile 2 von unten. Ein brieflicher Schreibfehler ist sehr wahrscheinlich, da das Präfix »wieder« in der Druckfassung entfiel (vgl. GS II, 499). Zieht man hinzu, dass es sich bei Fuchs' Exemplar um einen Durchschlag handelt, alle weiteren 24 Anmerkungen Horkheimers präzise auf das Eduard-Fuchs-Typoskript beziehbar sind und Fuchs wie Horkheimer unabhängig voneinander auf den falschen Vornamen »Otto« statt George Grosz in einer Fußnote auf Seite 18 der jeweils von ihnen gelesenen Typoskripte hinweisen,¹⁴ deutet dies auf zweierlei hin: Benjamin scheint die beschriebene Anmerkung mit dem Weber-Zitat dem New-Yorker-Typoskript auf einem separaten Blatt beigefügt zu haben. Des Weiteren dürften New-Yorker-Typoskript und Eduard-Fuchs-Typoskript – von einzelnen handschriftlichen Korrekturen abgesehen – textidentisch sein. Es liegt nahe, dass Fuchs' Exemplar als Durchschlag während desselben schreibmaschinellen Vorgangs zusammen mit dem Typoskript entstand, das Benjamin am 28. Februar 1937 nach New York geschickt hat. Das Eduard-Fuchs-Typoskript dürfte daher, von der hinzugefügten Anmerkung abgesehen, derjenigen Textversion weitestgehend entsprechen, die Benjamin ursprünglich bei der Redaktion der *Zeitschrift für Sozialforschung* eingereicht hatte.

Im Institut wurde im Frühjahr 1937 eine Abschrift des New-Yorker-Typoskripts angefertigt, in der bereits einige Kürzungen ausgeführt, die Überschriften weggefallen, jedoch auch die Einteilung der Kapitel überhaupt fallengelassen worden waren.¹⁵ Dagegen wehrte sich Benjamin und hoffte, »daß die römische Kapitelzählung auch für dieses Manuscript beibehalten werden kann.«¹⁶ Derselbe Brief beinhaltet letzte Änderungs- oder Korrekturwünsche Benjamins vor den Druckfahnen. Löwenthal hatte die Redaktion des Aufsatzes von Horkheimer nach einer ersten Durchsicht mit Änderungsvorschlägen Horkheimers übernommen und es ist anzunehmen, dass Benjamin sowohl das von ihm zurückgeforderte alte New-Yorker-Typoskript als auch die neue Abschrift dem Brief an Löwenthal vom 26. Mai 1937 beifügte, denn er bezog sich darin auf beide.¹⁷ Durchaus möglich scheint es daher, dass Benjamin neben dem Durchschlag, den er Fuchs zu lesen gab, ab diesem Zeitpunkt selbst kein weiteres Exemplar des Aufsatzes besaß.¹⁸

Zu den frühen Lesern des Aufsatzes zählt neben Fuchs, Löwenthal und Horkheimer – der Benjamin bescheinigte, die Aufgabe so gelöst zu haben,

»daß die eigentlichen theoretischen Intentionen der Zeitschrift durch sie Ihre Arbeit über Fuchsl befördert werden« (GS II, 1331) – auch Gershom Scholem. Benjamin schickte ihm ein Druckexemplar des Aufsatzes, das sich heute im Scholem-Archiv in der Nationalbibliothek Israels in Jerusalem befindet. Es ist der einzige der fünf an Scholem verschickten Artikel aus der *Zeitschrift für Sozialforschung*, den Benjamin »Mit freundlichem Gruss«¹⁹ versah. Auch Bertolt Brecht besaß ein Exemplar des Aufsatzes, wie ein undatiertes Brief aus dem Jahr 1937 belegt.²⁰ Es kann jedoch nicht mehr nachgewiesen werden, ob Brecht, wie Scholem, die Druckfassung des Textes las oder ein Typoskript. Im Berliner Brecht-Archiv ist keines von beiden überliefert.

Zum Entstehungszusammenhang von Benjamins Fuchs-Aufsatz

Max Horkheimer erinnerte Benjamin, der die Auftragsarbeit vor sich hergeschoben hatte, im Januar 1935 daran, dass ein Aufsatz über Eduard Fuchs ein »sehr alter persönlicher Wunsch von uns listl«²¹. Neben diesem »besonderen Bedürfnis« bestand für den Herausgeber der *Zeitschrift für Sozialforschung* ein »allgemeines« darin, »daß endlich einmal eine wissenschaftlich ernst zu nehmende Abhandlung über die sozialpsychologischen Theorien von Fuchs erscheint. [...] Es wäre«, so Horkheimer weiter, »eine schöne Gelegenheit, darzutun, wie der psychologisch viel primitivere Apparat, dessen Fuchs sich bedient, infolge des Umstandes, daß er von Anfang an die richtige historische Orientierung besaß, ihn in der Sozialpsychologie viel weitsichtiger machte als Freud, in dessen Schriften die Verzweiflung in der bestehenden Wirklichkeit als das Unbehagen eines Professors zum Ausdruck kommt.«²² Benjamin wird einer solchen Arbeit im Sommer, spätestens im Juli 1933 zugestimmt haben,²³ da Friedrich Pollock am 19. Juli aus Genf an Fuchs schrieb, er wolle eine »vollständige Reihe Ihrer Werke [...] an Dr. Benjamin schicken, der auf den Balearen sitzt und gerade heute dringend um Material für seinen Aufsatz über E.F. gebeten hat. Er bleibt dort noch sechs Wochen und will die Zeit benutzen, um eine grosse Studie über Sie zu schreiben.«²⁴ Der Zeitpunkt des Auftrags war kein zufälliger. Kurz nach dem Reichstagsbrand waren Margarete und Eduard Fuchs Anfang März 1933 über Genf, wohin auch das Institut vorübergehend emigriert war, nach Paris geflohen, wo sie im Juni ankamen. Ihr Haus in Berlin-Zehlendorf wurde in dieser Zeit mehrfach von der Gestapo durchsucht. Noch in Genf erfuhr Fuchs Anfang Juni 1933, dass seine Kunstsammlung einer Bestandsaufnahme durch die Nazis entgegenging, da sein Haus samt Bibliothek und Sammlungen, darunter eine Grafiksammlung mit 20.000 bis 25.000 Blättern, durch die Gestapo versiegelt und nach und nach

abtransportiert wurde.²⁵ Fuchs' *Illustrierte Sittengeschichte vom Mittelalter bis zur Gegenwart* (1909–1912), die *Geschichte der erotischen Kunst* (1923/26) und die *Großen Meister der Erotik* (1928) wurden kurz darauf verboten. Am 17. Juni 1933 trafen sich Pollock und Fuchs im Pariser Palace Hotel in der Rue du Four, und der Freund versuchte, den unglücklichen Fuchs zu trösten. Sein »Lebenswerk« liege »nicht in der Sammlung – so herrlich sie auch sein mag [...]. Die Sammlung ist schön, als Ganzes und im Rahmen ihres Hauses ein herrliches Kulturdokument – aber sie ist zu ersetzen. Was Sie aber in einem reichen und arbeitsreichen Menschenleben an Erkenntnissen erworben haben, wird mit ihnen vergehen, wenn Sie es nicht niederschreiben.«²⁶

Fuchs' Konto wurde im Juni 1933 von den Nazis gepfändet. Im Exil war er auf Darlehen angewiesen, die er von seinem Freund Felix Weil, dem Mitbegründer und Stifter des Instituts für Sozialforschung, erhielt, dem er dafür im Juli und Oktober 1933 einen Teil seiner vor 1933 nach Rotterdam verschickten Daumier-Gemälde überschrieb. Im August/September 1933 zog das Ehepaar Fuchs in eine 3-Zimmerwohnung in den Hinterhof der Rue d'Auteuil. Aufgrund gesundheitlicher Probleme,²⁷ einer schwierigen finanziellen Lage²⁸ und seiner Reserve dem Werk von Fuchs gegenüber²⁹ nahm Benjamin die Arbeit an dem Aufsatz im August, spätestens im September 1935 auf.³⁰

In Paris kam es zwischen 1933 und 1937 zu mehreren Treffen zwischen Fuchs und Benjamin, Ende 1936 besuchten Benjamin und Theodor W. Adorno Eduard Fuchs gemeinsam.³¹ Zu diesem Zeitpunkt konnte der Kunsthistoriker noch auf die Rettung seiner Sammlungen hoffen. Er hatte die großen Daumier-Ausstellungen in Paris im *Musée de l'Orangerie* und in der *Bibliothèque Nationale* 1934 genutzt, um die Öffentlichkeit über die Beschlagnahmung der sich in seinem Besitz befindlichen Werke zu informieren,³² und juristische Schritte eingeleitet. Die Hilfe des Berliner Nationalgaleriedirektors Eberhard Hanfstaengl, der in einem Gutachten für die Gestapo Fuchs' Arbeiten würdigte und ihren internationalen Ruf betonte, führte Anfang 1935 zur vorübergehenden Freigabe der Sammlungen und zu einer Hoffnung auf Revision der Beschlagnahmung, die Fuchs bis in den Sommer 1937 hegte, weshalb das Erscheinen des Aufsatzes, wie Adorno Anfang Juli 1937 an Benjamin schrieb, herausgeschoben wurde.³³ Zu diesem Zeitpunkt jedoch waren die Verhandlungen bereits zu Ungunsten von Fuchs ausgefallen. In mehreren Auktionen von Juni bis Oktober 1937 wurden Hunderte von Gemälden, Grafiken, Drucken, Zeichnungen, Plastiken, Porzellanen, Fayencen, darunter allein 845 lithographische Arbeiten Honoré Daumiers, im Berliner Auktionshaus Rudolf Lepke versteigert – das Ergebnis einer jahrzehntelangen Arbeit des Sammlers Eduard Fuchs.³⁴

Dass sich Horkheimer bereits vor 1930 im Rahmen einer staatsanwaltlichen Ermittlung gegen Fuchs mit einem Gutachten für ihn eingesetzt hatte,³⁵ scheint allein nicht den Auftrag an Benjamin begründen zu können, zumal Leo Löwenthal bereits im Juni 1928 einen Artikel über den Kulturhistoriker Eduard Fuchs in der *Literarischen Umschau* veröffentlicht hatte.³⁶ Fuchs jedoch gehörte zu den Gründungsmitgliedern der Gesellschaft für Sozialforschung,³⁷ war mit Friedrich Pollock, Felix Weil und Max Horkheimer gut befreundet und spielte für das Institut noch im Exil eine wichtige Rolle. Der Nachlassverwalter und Herausgeber Franz Mehrings, der Kunsthistoriker und -sammler Fuchs vermittelte nicht nur eine Reihe von Rezensenten für die *Zeitschrift für Sozialforschung*,³⁸ sondern war Initiator, Leiter, Co-Finanzier und wichtigster Organisator eines sozialwissenschaftlichen Archivs, das im Sommer 1924 in Berlin im Auftrag des gerade gegründeten Frankfurter Instituts für Sozialforschung eingerichtet wurde.³⁹ Noch bevor das Institut am 22. Juni 1924 offiziell eröffnet worden war und der Wiener Ordinarius für Staatswissenschaften, Prof. Carl Grünberg, sein erster Direktor wurde, schlug Eduard Fuchs Felix Weil und Friedrich Pollock vor, gemeinsam mit ihnen das Archiv mit dem Ziel zu gründen, Materialien zur Erforschung sozialer Bewegungen zu sammeln. Fuchs berief sich in seinem Brief vom 6. Juni 1924 auf eine Unterhaltung im »vorigen Jahre«, als Weil und Pollock Fuchs in Berlin besucht hatten. Dass Fuchs auf ihren Vorschlag zurückkam, hatte mit einer Vereinbarung über eine Kulturgeschichte im Umfang von sechs bis zehn Bänden mit seinem Verleger Albert Langen in München zu tun. Er wollte diesen 1912 gefassten Plan wieder aufgreifen, hatte dafür bereits viel Material gesammelt und bemerkte nun bei der Arbeit, »dass speziell das Dokumentenmaterial für die zeitgeschichtlichen Volksbewegungen, die in meinem Werke mindestens zwei Bände umfassen sollen, in jeder Richtung noch der Erweiterung bedarf.«⁴⁰ Als »Hauptgebiete« des Archivs und des zu sammelnden Materials nannte Fuchs gegenüber Weil und Pollock u.a. den »Faschismus in Italien, die völkische Bewegung in Deutschland, das Wiederaufleben des Antisemitismus, de[m] Kommunismus in den verschiedenen Ländern, de[m] Nationalismus, die nationalen Verselbständigungskämpfe [...]«. »Das Material über alle diese Fragen, das für alle späteren Forscher von unersetzlichem Werte sein wird«, so Fuchs weiter, »liegt heute vielfach auf der Strasse; morgen jedoch nicht mehr. Und darum muss man zugreifen.« Berlin schien für das Archiv der geeignete Ort, weil, so Fuchs, hier die »meisten politischen Parteien ihren Hauptsitz haben«.⁴¹

Die Vorschläge stießen in Frankfurt auf offene Ohren. Bereits eine Woche später erhielt Fuchs eine Zusage von Pollock, »bei der Beschaffung des für die Geschichtsschreibung der Zeitgeschichte notwendigen Materials gemein-

sam vorzugehen«⁴². Dem Institut war nicht zuletzt aufgrund von Fuchs' guter politischer Vernetzung an einer Kooperation sehr gelegen. Am Rande der Einweihungsfeierlichkeiten des Instituts für Sozialforschung am 22. Juni 1924 in Frankfurt trafen Grünberg, Pollock, Weil und Fuchs weitere Absprachen. Das Archiv sollte unter Fuchs' Verantwortung und Leitung eine gewisse Selbständigkeit gegenüber dem Institut behalten. Umgekehrt wurde es vom Institut als eine »wenn auch ausserordentlich wertvolle [...] Hilfseinrichtung«⁴³ angesehen und das Projekt rasch vorangetrieben. Fuchs übernahm die wesentlichen organisatorischen Aufgaben und erhielt durch den Vorstand 5.000 Rentenmark,⁴⁴ ab Oktober 1924 monatlich 600 Dollar zur freien Verfügung und von Weil zwischen März und Juni 1925 einen zinslosen Kredit über 12.000 Mark.⁴⁵ Die Gesellschaft für Sozialforschung beauftragte Fuchs im Juni 1924, »Räume zu beschaffen«, die »notwendigen Einrichtungsgegenstände zu besorgen, im Einvernehmen mit uns die erforderlichen Arbeitskräfte einzustellen«, alle »mit dem Archiv zusammenhängenden Rechtsgeschäfte vorzunehmen« und einen »geeigneten wissenschaftlichen Beirat für das Institut einzustellen«.⁴⁶ Aus seinem Privatvermögen gab Fuchs Geld hinzu und verpflichtete sich, weitere Förderer für das Archiv zu suchen und das Quellenmaterial dem Frankfurter Institut auf Anfrage leihweise zur Verfügung zu stellen, ehe es nach seinem Tod in das Eigentum der Gesellschaft für Sozialforschung übergehen sollte. Grünberg bestätigte in einem Brief vom 23. Juni 1924 die Vereinbarung und wies »besonders darauf hin [...], dass das Institut für Sozialforschung berechtigt ist, auch das sogenannte illegale Quellenmaterial zu erwerben, z.B. verbotene Zeitungen, Zeitschriften, Plakate usw. und dass es von besonderer Wichtigkeit ist, dieses der Öffentlichkeit nicht zugängliche Material für die Wissenschaft sicherzustellen«⁴⁷.

Der Direktor des Instituts und Professor an der Frankfurter Universität konnte sich mit dem illegalisierten Material weniger auf Druckerzeugnisse und Veröffentlichungen einer wachsenden rechten Bewegung beziehen, wengleich das Sammeln ihrer Erzeugnisse zu den wichtigen Aufgaben des Archivs gehörte. In den gewählten studentischen Ausschüssen an den Hochschulen etwa dominierten bereits zu dieser Zeit antirepublikanische Hochschulgruppen, die häufig dem rechten *Deutschen Hochschulring* angehörten. Das Kräfteverhältnis war derart beschaffen, dass die demokratisch gewählten Vertreter des studentischen Dachverbands (die *Deutsche Studentenschaft*) im Sommer 1924 den alljährlichen Studententag in Innsbruck abhalten konnten, um ihre »großdeutschen« Ziele zu betonen. Nachdem die SPD/KPD-Regierungen in Sachsen und Thüringen im Herbst 1923 gewaltsam »abgesetzt« worden waren, Hitler und Ludendorff am 8. und 9. November 1923 gegen die verfassungswidrige bayrische Notstandsregierung und ihren früheren Bündnispartner, den rechts-

konservativen Gustav von Kahr putschten, übertrug Reichspräsident Friedrich Ebert die Exekutivgewalt an General von Seeckt, der drei Jahre zuvor während des Kapp-Putsches die Republik nicht zu verteidigen bereit gewesen war. Unter der faktischen Militärdiktatur wurden am 23. November die NSDAP, die DVFP sowie die KPD und ihre Organisationen auf der Grundlage des Notstandsartikels 48 der Weimarer Reichsverfassung illegalisiert. Die Notstandsgesetzgebung und das KPD-Verbot liefen zwar am 1. März 1924 wieder aus, doch einzelne Verfolgungen und Verhaftungen wurden weiter praktiziert. Diese Ereignisse bilden wichtige Kontexte zu Fuchs' Intentionen bei der Gründung des Berliner Archivs – sowie auch zu dessen Ende etwa anderthalb Jahre später. Am 9. Oktober 1925 dringt die preußische Polizei in das Archiv ein und beschlagnahmt »Illastwagenweise« Material, »darunter auch zwei Bände zum Hitlerprozeß von 1924«⁴⁸. Als Grund für die Aktion wird von der Polizei und dem Generalgerichtsdirektor Vogt, knapp acht Jahre später Untersuchungsrichter im Reichstagsbrandprozess, die letztlich nicht bewiesene Vermutung angeführt, »dass das Sozialwissenschaftliche Archiv ein Geheim-Archiv der K.P.D. darstellt«⁴⁹. Es kommt zu einem Prozess, der eingestellt wird, möglicherweise, weil gesammeltes Archivmaterial in den Gerichtssaal zu kommen drohte, das Informationen über die Rüstungsbestrebungen der Weimarer Regierung enthielt.⁵⁰ Der Prozess wurde im März 1926 beendet, zu einer Zeit, als das Institut für Sozialforschung die Auflösung des Archivs bereits beschlossen hatte, um die Existenz des Instituts nicht zu gefährden. Das übrig gebliebene Archivmaterial sowie eine inzwischen umfangreiche Bibliothek mit tausenden Bänden und Broschüren wurden Anfang 1926 ins Frankfurter Institut für Sozialforschung gebracht.⁵¹

*Kapitelüberschriften im Typoskript*⁵²

Benjamin versah seinen Aufsatz mit folgenden Teilüberschriften:

- I. Zur historischen Dialektik*
- II. Sozialistische Bildungsarbeit um 1900*
- III. Zur Kritik der »Kulturgeschichte«⁵³*
- IV. Destruktive Kräfte der Dialektik*
- V. Intuitives Schaffen und Auffassen*
- VI. Französische Tradition*
- VII. Moralistische Geschichtsbetrachtung*
- VIII. Einfluss der Psychoanalyse*
- IX. Daumier*
- X. Der Sammler*

Von diesen Überschriften war bisher nur die erste – »Zur historischen Dialektik« – bekannt, da Benjamin seinem eigenen Sonderdruck des Aufsatzes eine Schreibmaschinenfassung des ersten Absatzes beigelegt hatte, welche die Überschrift enthält.⁵⁴ Die zehn Kapitelüberschriften verdeutlichen sein Vorgehen, der Kritik am Gegenstand »positive Formulierungen zum historischen Materialismus abzugewinnen«⁵⁵, da sechs von ihnen (I, III, IV, V, VII, VIII) die einzelnen Abschnitte auf das jeweilige Thema der am Gegenstand entwickelten Kritik hin orientieren. Neben dem ersten Absatz ebenso die Kapitelüberschriften zu streichen, begründete Max Horkheimer damit, »daß hier unser gemeinsames Gesamthema, nämlich die historische Dialektik, gleichsam als Einleitung zu einem besonderen Aufsatz auf fünf Seiten resümiert werden soll. Einem solchen Mißverständnis wird zum Teil schon dann abzuwehren sein, wenn Sie darein willigen, daß wir die Kapitelüberschriften, die in dieser Weise nicht üblich sind, fallen lassen.« (GS II, 1331) Dieser Einspruch Horkheimers war kein rein formaler. Kapitelüberschriften, die in der Form kleiner Inhaltsverzeichnisse über einzelnen Aufsätzen erscheinen konnten, waren in der Zeitschrift durchaus möglich.⁵⁶ Der Einwand betraf vielmehr neben der Vorsicht, in der Einleitung – wie Löwenthal später formulierte – den »Eindruck eines politischen Artikels« (GS II, 1345) vermeiden zu wollen, im Zusammenhang weiterer Streichungen »unser gemeinsames Grundthema«, so Horkheimer, »die historische Dialektik« (GS II, 1331). Es ist daher nicht allzu überraschend, dass nicht wenige der gestrichenen und im Folgenden wiedergegebenen Passagen methodologische Äußerungen Benjamins zu seinem Verständnis von historischem Materialismus enthalten, die in New York entweder auf Unverständnis, differierende Auffassungen oder die Sorge stießen, den Leser in sehr dichten Wendungen zu überfordern.

›Eine mehr oder minder klare Ahnung ...‹

Benjamin verschränkt im ersten Abschnitt »Zur historischen Dialektik« den Gegenstand, das Lebenswerk von Eduard Fuchs, mit der »jüngsten Vergangenheit der marxistischen Kunsttheorie« (GS II, 465), indem er den Sammler Fuchs in eine »geschichtlichen Lage« hineinstellt. Diese sei durch ein in Philosophie und Geisteswissenschaften dominierendes Vorgehen gekennzeichnet, Kunst und Literatur sowie ihre Theorien von der historischen Entwicklung zu isolieren, sie »losgelöst von ihrer Wirkung auf die Menschen und deren sowohl geistigen wie ökonomischen Produktionsprozeß darzustellen« (GS II, 467). An die folgende, hier zitierte Unterscheidung zwischen dem, was Benjamin kritisch als ›Historismus‹ bezeichnet, und einem historischen Materialismus wie Benjamin ihn offenbar auffasst, schließt im Typoskript eine Anmerkung an.

Der Historismus stellt das ewige Bild der Vergangenheit dar, der historische Materialismus eine jeweilige Erfahrung mit ihr, die einzig dasteht. Der Entsatz des epischen Moments durch das konstruktive erweist sich als Bedingung dieser Erfahrung. In ihr werden die gewaltigen Kräfte frei, die im »Es-war-einmal« des Historismus gebunden liegen. Die Erfahrung mit der Geschichte ins Werk zu setzen, die für jede Gegenwart eine ursprüngliche ist – das ist die Aufgabe des historischen Materialismus. (GS II, 468)

[Anmerkung] Eine mehr oder minder klare Ahnung von der konstruktiven Natur jeder dialektischen Untersuchung spricht aus den folgenden Ueberlegungen: »Durch Vertiefung in die Probleme eines jeden kulturellen Gebietes selbst führt der Weg zum geschichtlichen Materialismus ... Der Geschichtsmaterialist sollte sich in der Kulturwelt so fühlen und bewegen wie der Techniker, der eine retrospektive Maschinenausstellung besucht: solange das ein blosses Postulat bleibt, solange ist der Geschichtsmaterialismus auch nichts weiter als ein Postulat; wer anders denkt, wer glaubt, dass er alles das ohne Arbeit vermöge, was andere die grösste Mühe kostet, nur deswegen, weil er Marxist sei - der glaubt an eine der grössten Drolligkeiten, die man sich vorstellen kann.« (Stanislaus Brzozowski: Der Geschichtsmaterialismus als Kulturphilosophie Die Neue Zeit XXV Stuttgart 1907 II S. 155/156)⁵⁷

Die Fußnote mit dem Brzozowski-Zitat entfiel. Horkheimer hielt es für »bedenklich«, »die konstruktive Natur der dialektischen Untersuchung durch ein Zitat aus der Neuen Zeit zu belegen, das bei all seinen Qualitäten dieser Funktion doch nicht genügen kann«. Er wollte es daher »gern streichen«. (GS II, 1331) Benjamin wehrte sich diplomatisch: »Sie haben vollkommen recht«, ließ er Horkheimer wissen, »lalber ich habe dieses Zitat wegen des nach dreißig Jahren frisch wie am ersten Tag wirkenden Schlußpassus aufgenommen, auf den zu verzichten mir, offen gesagt, schwer fallen würde. Es ist so überaus treffend und zeitgemäß.« (GS II, 1339) Dass Horkheimer aus Benjamins vorsichtig formulierter Einleitung des Zitats in der Anmerkung (»eine mehr oder minder klare Ahnung...«) schloss, Benjamin wolle die »konstruktive Natur der Untersuchung« mit diesem Zitat *belegen*, könnte mit dem Brief zu tun haben, den Benjamin am 28. Februar 1937 zusammen mit dem Typoskript des Aufsatzes nach New York schickte. Indem Benjamin darin auf seine »Absicht« hinwies, »den Teilen der Arbeit, in denen ich mich kritisch mit der Methode von Fuchs befasste, positive Formulierungen zum historischen Materialismus abzugewinnen«, bezog er sich auf »meinen ursprünglichen Gedanken, die Studien, die ich 1934 in der »Neuen Zeit« gemacht habe, *in diesem Zusammenhang* mitzuverwerten.«⁵⁸ Die Zeitschrift *Die Neue Zeit* (1883–1923) spielte für die Abfassung des Fuchs-Aufsatzes eine wichtige Rolle. Denn mit den »Studien« wies Benjamin in dem Brief auf ein umfangreiches Konvolut an Exzerpten aus der Zeitschrift hin, das

er 1934 bei Bertolt Brecht in Svendborg ursprünglich für einen von ihm vorgeschlagenen Artikel über die Bildungs- und Kulturpolitik der SPD bis 1914 angelegt hatte.⁵⁹ Er nahm das – für den Fuchs-Aufsatz mit signifikanten Anstreichungen und Markierungen versehene – Konvolut mit nach Paris, wo er es zusammen mit der fast vollständigen Ausgabe der Zeitschrift in der Pariser Bibliothèque Nationale auch in der letzten Phase der Redaktion des Aufsatzes nutzte.⁶⁰ Für das Zitat hatte Benjamin auf einen Zettel aus dem Konvolut mit dem farblich markierten Exzerpt aus Brzozowskis Aufsatz zurückgegriffen.⁶¹

»Die Leistungen des Politikers Fuchs ...«

*Die Leistungen des Politikers Fuchs fallen aus dem Rahmen dieser Betrachtung heraus. Eine ihrer schönsten ist die Tätigkeit, die er, 1918, in Russland für die Heimführung deutscher Kriegsgefangener entfaltet hat.*⁶²

Bei diesen Sätzen handelt es sich um eine Anmerkung auf der achten Seite des Typoskripts, zu Beginn des zweiten Abschnitts »Sozialistische Bildungsarbeit um 1900«. Benjamin hatte weder eine Nummerierung noch die Position angegeben, an der sie im Text eingefügt werden sollte. Horkheimer wandte ein, der zweite Satz der Anmerkung werde Fuchs nicht gerecht, er erscheine für den »unkundigen Leser« als »Sozialdemokrat«, während die im ersten Satz formulierte Position im Aufsatz nicht durchzuhalten sei. Er schlug vor, den zweiten Satz wegzulassen, oder mit Fuchs' Einverständnis die Bemerkung hinzuzufügen, »daß ihm die Heimführung der deutschen Kriegsgefangenen aus Rußland infolge seiner guten persönlichen Beziehungen zu Lenin möglich war« (GS II, 1332).

Benjamins Reaktion auf Horkheimers Einwand – »Die Sache steht da, um Fuchs zu dienen. Ich bin mit jeder Redaktion der Bemerkung wie auch mit ihrer Weglassung einverstanden.« (GS II, 1339) – könnte auf etwas hindeuten, worauf zuletzt Ulrich Weitz in seiner Biographie über Eduard Fuchs verwies: Sein Status als »Generalbevollmächtigter der Kriegsfürsorge« bot Fuchs eine »gute Tarnung«,⁶³ um im Dezember 1918 – worauf Horkheimer mit seinem Hinweis auf Fuchs' persönliche Beziehungen zu Lenin Bezug nimmt – im Auftrag Rosa Luxemburgs mit der sowjetischen Regierung in Moskau Kontakt aufzunehmen. Es ist in diesem Zusammenhang – auch vor dem Hintergrund von Benjamins früherer Ablehnung des Ersten Weltkriegs und der Bewilligung der Kriegskredite 1914⁶⁴ sowie seinen späteren Stellungnahmen zum Spartakusbund⁶⁵ – bemerkenswert, dass Fuchs an der III. Zimmerwalder Konferenz im September 1917 in Stockholm teilnahm und als Sammler von Spenden

zwischen März 1917 und März 1918 eine wesentliche organisatorische Aufgabe für die Antikriegsagitation des Spartakusbundes übernahm.⁶⁶ Benjamin, der mit Fuchs in Paris auch über dessen politische Aktivitäten sprach,⁶⁷ wird die ihm »dienliche« Stelle einerseits im Interesse der Zeitschrift, andererseits in Fuchs' eigenem eingefügt haben. Möglicherweise auch aufgrund seines »nationalen Einsatzes«, der »Heimführung deutscher Kriegsgefangener«, wie Benjamin formulierte, entging Fuchs – Gründungsmitglied der »Gruppe Internationale«, des Spartakusbundes und der KPD – zumindest in dieser Zeit einer Verfolgung durch polizeiliche Behörden und Staatsanwälte. Während des Kriegs erhielt er keine Gefängnisstrafen wie die öffentlich Auftretenden Karl Liebknecht oder Rosa Luxemburg – letztere unterstützte er während ihrer Gefängnishaft 1915–1918 finanziell⁶⁸ –, dafür noch während des Kriegs von der deutschen Militärregierung das »Verdienstkreuz für Zivildienst«⁶⁹. Horkheimer wird um diese Zusammenhänge gewusst haben, ebenso jedoch um die Schwierigkeit ihrer öffentlichen Erörterung zu einem Zeitpunkt, als Fuchs noch die Aussicht hatte, seine Sammlungen und Bibliothek einer »Konfiszierung« durch die Nazis zu entziehen. Daher offenbar wollte er eine zusätzliche Bemerkung über Fuchs' politische Aktivitäten von seiner Erlaubnis abhängig machen.

»Kurz, die Wertordnung, die bei Winckelmann oder Goethe ...«

Durch Fuchs' Sammeltätigkeit in damals kaum erforschten Bereichen, wie der Karikatur und der Pornographie, habe er, so Benjamin zu Beginn des 4. Abschnitts, mit zentralen Begriffen klassizistischer Kunstauffassungen – dem schönen Schein, der Harmonie, der Einheit des Mannigfaltigen – brechen müssen. Sie eigneten sich nicht zur theoretischen Durchdringung dessen, was Fuchs als Sammler interessierte. »Und die gleiche robuste Selbstbehauptung des Sammlers, die den Autor den klassizistischen Theorien entfremdet hat«, so Benjamin weiter, »macht sich bisweilen, drastisch und brüsk, der Antike selbst gegenüber geltend. Im Jahre 1908 prophezeit er, gestützt auf das Werk der Rodin und Slevogt, eine neue Schönheit, »die in ihren schließlichen Resultaten noch unendlich größer zu werden verspricht als die der Antike. Denn wo diese nur höchste animalische Form war, wird die neue Schönheit ausgefüllt sein mit einem grandiosen geistig-seelischen Inhalt.«⁷⁰

Passage im Eduard-Fuchs-Typoskript

*Kurz, die Wertordnung, die bei Winckelmann oder Goethe einst die Kunstbetrachtung bestimmte, hat für Fuchs jedes Recht verloren. Freilich wäre es irrig, darum zu meinen, dass so die idealistische⁷¹ Kunstbetrachtung selber aus den Angeln gehoben sei. Das kann früher der Fall nicht sein als die *disiecta membra*, welche der Idealismus als ›geschichtliche Darstellung‹ einerseits und als ›Würdigung‹ andererseits in der Hand hält, in einer Betrachtung eins werden, die den Gegenstand zum Gerichtsstand macht, vor welchem sich der Historiker als von seiner eigenen Epoche beglaubigt ausweist. Darauf ist es bei Fuchs in der Tat abgesehen. Wenn an nichts anderem, so wäre dies an dem pathetischen Zuge fühlbar, der den Text oft dem Vortrag nähert. Doch ist andererseits daran kenntlich, dass nicht wenigstens noch in der Absicht und im Anlauf befangen blieb. Das grundsätzlich Neue der Intention kommt zu ungebrochenem Ausdruck vor allem da, wo ihr der stoffliche Vorwurf entgegenkommt. Das geschieht in der Deutung des Ikonographischen, in der Betrachtung der Massenkunst, in dem Studium der Reproduktionstechnik. Diese Teile des Fuchsschen Werkes sind bahnbrechend. Sie sind Bestandteile einer jeden künftigen materialistischen Betrachtung von Kunstwerken. (TsEF, 19)*

Passage in der Druckfassung

»Kurz, die Wertordnung, die bei Winckelmann oder Goethe einst die Kunstbetrachtung bestimmte, hat bei Fuchs jeden Einfluß verloren. Freilich wäre es irrig, darum zu meinen, daß so die idealistische Kunstbetrachtung selber aus den Angeln gehoben sei. Das kann früher der Fall nicht sein als die *disiecta membra*, welche der Idealismus als ›geschichtliche Darstellung‹ einerseits und als ›Würdigung‹ andererseits in der Hand hält, eines geworden und als solche überholt worden sind. Das zu leisten, bleibt einer Geschichtswissenschaft vorbehalten, deren Gegenstand nicht von einem Knäuel purer Tatsächlichkeiten, sondern von der gezählten Gruppe von Fäden gebildet wird, die den Einschluß einer Vergangenheit in die Textur der Gegenwart darstellen. (Man würde fehlgehen, diesen Einschluß mit dem bloßen Kausalnexus gleichzusetzen. Es ist vielmehr ein durchaus dialektischer, und jahrhundertlang können Fäden verloren gewesen sein, die der aktuelle Geschichtsverlauf sprunghaft und unscheinbar wieder aufgreift.) Der geschichtliche Gegenstand, der der puren Faktizität enthoben ist, bedarf keiner ›Würdigung‹. Denn er bietet nicht vage Analogien zur Aktualität, sondern konstituiert sich in der präzisen dialektischen Aufgabe, die ihr zu lösen obliegt. Darauf ist es in der Tat abgesehen. Wenn an nichts anderem ...«⁷²

Es war in der ursprünglichen Passage vor allem der Gedanke über eine »Betrachtung«, »die den Gegenstand zum Gerichtsstand macht«, der Horkheimer als »problematisch« erschien. Er wisse nicht, »wie der Historiker sich vor dem Gegenstand als Gerichtsstand (ist der sprachliche Gleichklang beabsichtigt?) über seine Beglaubigung ausweisen soll.« Zugleich jedoch wiederholte er an

dieser Stelle sein Urteil zu einem früheren Satz Benjamins. »Dahinter steckt eine ganze Philosophie, die der Leser schwer erraten kann.«⁷³ In seinem Brief an Löwenthal,⁷⁴ der die Redaktion des Aufsatzes inzwischen übernommen hatte, schlug Benjamin eine Umarbeitung vor (rechte Spalte), die schließlich in die Druckfassung übernommen wurde. Trotz Horkheimers Hinweis auf die Enigmatik der zitierten Formulierung ist es immerhin beachtlich, wie Benjamin eine Forschungsanweisung in einer juristischen Semantik artikulierte, der man eine Dialektik kaum absprechen können wird. Für das häufig diskutierte Verhältnis zwischen ›Gewesenem‹ und ›Jetzt‹ ist die Stelle äußerst interessant. Sie könnte nahelegen, dass Benjamin Geschichte zwar als ›Gegenstand einer Konstruktion‹ auffasst, nicht jedoch in einem beliebigen Sinn. Über die angenommene messianische Synchronizität von ›Zeiten‹ hinaus, könne das historische Material den Historiker in seiner Gegenwart offenbar zu Korrekturen führen. Der Historiker, von seiner *eigenen* Epoche ›beglaubigt‹, solle sich nicht vor ihr, sondern *vor dem historischen Gegenstand* als ›Gerichtsstand‹ ›ausweisen‹.

»Gewiss kommt er nicht selten darauf zurück ...«

Im selben 4. Abschnitt »Destruktive Kräfte der Dialektik« befasst sich Benjamin mit Fuchs' Stellung zu dem Kunsthistoriker Heinrich Wölfflin (1864–1945), dessen Theorien an Einfluss gewannen, als Fuchs »die Fundamente seines Werks gründete« (GS II, 480 f.). Benjamin deutet einerseits Konzessionen von Fuchs Wölfflins ›Formalismus‹ gegenüber an und stellt andererseits heraus, wie Fuchs »formale | Momente« aus der »veränderten Stimmung der Zeit« klären möchte, um an diesem Verfahren und dem verwendeten Begriff der »Stimmung« auf die im Abschnitt zuvor ausgeführte Kritik an einer ›abgehobenen‹ Kulturgeschichtsschreibung zu verweisen. Im darauf folgenden Absatz behandelt Benjamin allgemeiner mögliche Bedingungen apologetischer Züge im Werk von Fuchs. »Polemik, auch Diskussion« liege »auf dem Weg des Schriftstellers Fuchs nicht« (ebd.), um fortzufahren: »Die eristische Dialektik, die nach Hegels Definition ›in die Kraft des Gegners eingeht, um ihn von innen her zu vernichten‹, ist, so streitbar Fuchs erscheint, in seinem Arsenal nicht zu finden.« (GS II, 481) Hieran schließt im Typoskript die längste der letztlich entfallenen Passagen an:

Gewiss kommt er nicht selten darauf zurück, dass die Kraft der Liebe und der Bewunderung im Menschen ihren Massstab immer an der Kraft seines Hasses finde. Dennoch ist das destruktive Moment nicht nur methodisch, als Sprungkraft der Dialektik bei ihm zu kurz gekommen, sondern auch gegenständlich, und zwar sowohl in der Auf-

fassung des erotischen Bildes wie der Karikatur. Das wird bei apologetischen Werken nicht anders sein können. Und wir finden bei Fuchs einen deutlichen Einschlag in das Apologetische. Es genügt, an die These zu denken, ›mit ihren stärksten Taten, mit ihren herrlichsten Namen stand die Karikatur stets auf der Seite des Schönen und Guten.‹ [Anmerkung 1] Karikatur I S. 24] Der Dialektiker wird gerade für die destruktive Seite der Dinge ein offenes Auge haben und selten wird ihm eine gewisse Komplizität mit ihr ganz fremd sein. Der Humor, wie wir ihn bei Marx und bei Lenin finden, ist das schlechteste Medium nicht, diese Komplizität zu läutern. Jedenfalls lässt sich nicht verkennen, wie stark der destruktive Impuls bei Marx gewesen ist, wie nachhaltig diese Seite seiner Natur durch Hegel armiert wurde, wie fruchtbar sie für den historischen Materialismus geworden ist. Das hat unter den ersten Paul Lafargue gesehen. ›Nicht die gute Seite der Dinge und Einrichtungen schafft die Bewegung, sondern ihre böse Seite, sagt Marx.‹ [Anmerkung 2] Paul Lafargue: Marx' historischer Materialismus (Die Neue Zeit XXII Stuttgart 1904 I S. 829)⁷⁵ - Lafargue macht auf eine verwandte Anschauung bei Vico aufmerksam. ›Vico hält den Menschen für den unbewussten Motor der Geschichte, und nicht seine Tugenden sondern seine Laster sind die treibenden Kräfte. Nicht die Uneigennützigkeit, Grossmut, Menschlichkeit, sondern die Blutgier, die Habsucht und der Ehrgeiz ... schaffen die Armeen, den Handel und die politischen Einrichtungen ... So bringen also diese drei Laster, die imstande wären, das Menschengeschlecht auf Erden zu vertilgen, die bürgerliche Glückseligkeit hervor.‹ Man vergleiche damit das larmoyante Geständnis Burkes in den ›Reflexionen über die französische Revolution‹, die Idee der Zerstörung sei für ihn unerträglich; er vermöge die Vorstellung einer einzigen Lücke in der Gesellschaft, einer einzigen Ruine auf dem Erdenrund nicht zu dulden.] Darum blieb es Marx vorbehalten, von [sic] das Ausmass der Katastrophen von fern zu ahnen, die im Schosse des Jahrhunderts sich vorbereiteten, und er war der einzige, den Schein der Geborgenheit zu zerstreuen, den der Historismus um das Jahrhundert webte. ›Alle Geschichte ist eine Geschichte von Klassikern‹⁷⁶ [sic] - damit war dieser Schein zerstoßen. Damit aber auch der der Kulturgeschichte. (TsEF, 21–23)

Für den Zusammenhang von historischem Materialismus, »[destruktive]n Kräfte[n] der Dialektik«, so die Überschrift des Abschnitts, und »Sprungkraft der Dialektik« ist diese Passage von einiger Bedeutung. Zwar handelt es sich um Motive, die Benjamin auch in anderen Arbeiten, nicht jedoch in einem solchen Zusammenhang artikuliert. Horkheimer stieß sich in seinem Lektorat an einer »metaphysischen Verklärung« des Hasses bei Benjamin, hob neben einem »destruktive[n] Impuls« bei Marx seinen »konstruktiven Impuls« hervor und stellte heraus, dass der Hass, dem Benjamin eine theoretische und historische Produktivität zuerkannte, »unmittelbare[n] Ausdruck der Konkurrenzgesellschaft« sei »und keineswegs eine kritische Reaktion auf sie.« (GS II, 1333) Er verwies dabei auf seinen Aufsatz *Egoismus und Freiheitsbewegung*, der ein Jahr

zuvor in der *Zeitschrift für Sozialforschung* erschienen war und den Benjamin gelesen hatte.⁷⁷ Horkheimer hatte darin, Marxismus und Psychoanalyse miteinander verbindend, argumentiert, die historisch wirksam gewordenen Anthropologien seit dem 16. Jahrhundert verträten eine »Genussfeindschaft«⁷⁸, eine Entsagung gegenüber egoistischen Triebregungen. Diese würden auf dem Fundament bürgerlicher Gesellschaften und ihrer Konkurrenz als herrschendem Prinzip mehr und mehr unterdrückt. Horkheimer beschrieb diesen Prozess als eine Verinnerlichung; an sich soziale Impulse würden dabei in individuelle religiöse Motive umgeleitet. Die auf diesem Weg unterdrückten egoistischen Triebregungen kehrten sadistisch-destruktiv als Hass wieder.⁷⁹

Aus diesem theoretischen Rahmen heraus argumentierte Horkheimer gegenüber Benjamin, dass es »vorerst die Nazis [sind], die theoretisch und praktisch den Haß betätigen, den Sie bestimmt nicht verherrlichen wollen. [...] Auch die Propagierung des Hasses bleibt wie die aller anderen psychischen Verhaltensweisen sentimental und unmateriell, wenn nicht die Einseitigkeit auch eindeutig wieder aufgehoben wird. Im Gegensatz zum Metaphysiker und Theologen kommt es dem Kritiker der politischen Ökonomie nicht auf Gefühle, auch nicht auf den Haß, sondern auf eine vernünftige Gesellschaft an.« (GS II, 1334) Horkheimer regte an, »den Absatz zu streichen«, »weit mehr wegen einiger innerwissenschaftlicher und taktischer Einwürfe«, und verwies in diesem Zusammenhang auf eine »philosophische Diskussion«, »die immer noch zwischen uns aussteht«. (GS II, 1334) Es muss an dieser Stelle offen bleiben, inwieweit Benjamin Horkheimers Einwände akzeptierte, hält man sich zugleich die drastische Kritik an der Sozialdemokratie vor Augen, die Benjamin in den Thesen *Über den Begriff der Geschichte* artikulierte.⁸⁰ In seiner Antwort an Horkheimer jedenfalls erklärte sich Benjamin mit der »Streichung des Absatzes über den Haß [...] einverstanden« und fügte hinzu: »Daß ich mit den Bemerkungen, die Sie zu seinem Grundgedanken machen, einig gehe, nehmen Sie mit Recht an. Aber auch Ihre die Einzelheiten des Passus angehende Kritik überzeugt mich.« (GS II, 1338)

»Verwandte Tendenzen waren es ...«

Im V. Abschnitt, »Intuitives Schaffen und Auffassen«, setzt sich Benjamin mit Fuchs' zum Teil biologistischen Vorstellungen über den künstlerischen Schaffensprozess auseinander, die das »Eruptive, Unmittelbare« an ihm als wesentlich hervorheben (vgl. GS II, 484f.). Bevor Benjamin eine Kritik dieser produktionsästhetischen Erwägungen von Fuchs vornimmt, stellt er sie in den wissenschaftsgeschichtlichen Kontext einer einflussreichen »Pathographie« des

Psychiaters und Gerichtsmediziner Cesare Lombroso (1835–1909) und des Neurologen und Psychiaters Paul Julius Möbius (1853–1907). Beide begründeten Methoden, mit denen der Gehalt von Kunstwerken auf ›pathologische‹ Erscheinungen ihrer Schriftsteller und Künstler zurückgeführt werden konnte. Der Geniebegriff sei, so Benjamin, durch die starke Rezeption von Jacob Burckhardts (1818–1897) *Die Cultur der Renaissance in Italien* (1860) »zur gleichen Zeit mit reichem Anschauungsmaterial erfüllt« (GS II, 484) worden. Er nährte »aus anderen Quellen die gleich weitverbreitete Überzeugung, Schöpfertum sei vor allem anderen eine Manifestation überschäumender Kraft.« (Ebd.)

Passage im Eduard-Fuchs-Typoskript

Verwandte Tendenzen waren es, die Fuchs später zur Psychoanalyse führten, welche er als erster für die Kunstwissenschaft fruchtbar machte. (TsEF, 27)

Passage in der Druckfassung

»Verwandte Tendenzen waren es, die Fuchs später zu Konzeptionen führten, die der Psychoanalyse verwandt sind; er hat sie als erster für die Kunstwissenschaft fruchtbar gemacht.« (GS II, 484)

Horkheimer bemerkte zu diesem Satz, Fuchs habe es ihm »gegenüber öfter verneint, daß er damals zur Lehre Freuds geführt worden sei. Er meinte damals, er sei selbständig zu verwandten Anschauungen gekommen« und riet Benjamin, er solle darüber noch einmal mit Fuchs sprechen. Horkheimer schlug »Ia!ndernfalls« selbst eine letztlich übernommene Umformulierung vor, die eine ›Verwandtschaft‹ zwischen Fuchs' Konzeptionen und denen der Psychoanalyse gegenüber Benjamins Versuch einer wissenschaftshistorischen Filiation betonte.⁸¹

»So oft bei ihm die Bewunderung ...«

Benjamin unterschied in seiner Kritik einer Anwendung biologistischer Vorstellungen auf ästhetische Kategorien bei Fuchs zwischen einem produktionsästhetischen »Begriff des Schöpferischen« einerseits und dem die Rezeption betreffenden »Auffassen von Werken der Kunst« andererseits (vgl. GS II, 484). Die Übertragung der biologistischen Metaphorik auf beide Bereiche problematisierte Benjamin, weil ihre Differenz auf diesem Weg in der Interpretation zu verschwinden droht.

Das Eruptive, Unmittelbare, das dem künstlerischen Schaffen nach dieser Anschauung das Gepräge gibt, beherrscht für Fuchs nicht minder das Auffassen von Werken der Kunst. So ist es oft nicht mehr als ein Sprung, der bei ihm zwischen Apperzeption und Urteil liegt. [...] Derart kommt der Schriftsteller Fuchs zu dem besonderen und apodiktischen, um nicht zu sagen dem rustikalen Stil, dessen Prägung er meisterhaft formuliert, wenn er in der »Geschichte der Erotischen Kunst« erklärt: »Vom richtigen Erfühlen bis zum richtigen und restlosen Entziffern der in einem Kunstwerk wirkenden Kräfte ist immer nur ein einziger Schritt.« [Anmerkung: *Erotische Kunst*, Bd. II, S. 186.] Nicht jedem ist dieser Stil erreichbar; Fuchs hat seinen Preis für ihn zahlen müssen. (*GS II*, 484 f.)

Passage im Eduard-Fuchs-Typoskript

Um ihn mit einem Wort anzudeuten: Die Gabe, Staunen zu erregen, ist dem Schriftsteller versagt geblieben. So oft bei ihm die Bewunderung am Anfang steht - nie das Wundern. Kein Zweifel, dass dieser Ausfall ihm fühlbar gewesen ist. (TsEF, 28)

Passage in der Druckfassung

»Um den Preis mit einem Wort anzudeuten: die Gabe, Staunen zu erregen, ist dem Schriftsteller versagt geblieben. Kein Zweifel, daß dieser Ausfall ihm fühlbar gewesen ist.« (*GS II*, 485)

Mit dem gestrichenen Satz bezieht sich Benjamin auf Platons Dialog *Theätet*, in dem der Autor dem Sokrates die berühmt gewordene Auffassung in den Mund legt, das Staunen bzw. die Verwunderung sei der Anfang aller Philosophie.³² Wenn Benjamin seine Ausführungen zum Begriff des »Schaffens« und »Auffassens« bei Fuchs mit dieser Stelle aus Platons Dialog und einem Wortspiel verbindet, so stellt er dabei auf die Differenz zwischen »Wundern« und »Bewunderung« ab. Sie präzisiert die Bedeutung, die Benjamin dem Wort »Staunen« nicht nur an dieser Stelle beimisst.³³ Benjamins Kritik an der biologistischen Semantik, die ein intuitionistisches Ineinsetzen von »Schaffen« und »Rezeption« sowie »Apperzeption« und »Urteil« bei Fuchs ermöglichte (vgl. *GS II*, 485), wird mit dem Phänomen des Sich-Wunderns verbunden: Benjamin unterscheidet die fehlende »Gabe, Staunen zu erregen«, auf der Seite der Rezeption mit dem Ausfall des »Wunderns« zugunsten der »Bewunderung« auf Seiten der Produktion und setzt beides zueinander in Beziehung (vgl. *GS II*, 484 f.).

Obwohl Horkheimer lediglich gefragt hatte: »Sollte man den So-Satz nicht streichen? Gibt es ein Verbum »wundern?«« (*GS II*, 1335), reagierte Benjamin in seinem Antwortschreiben auf beide Fragen erstaunlicherweise nicht. Die Stelle mit der Anspielung auf Platons *Theätet* entfiel ohne weitere Diskussion,

da Benjamin in seinem Brief an Horkheimer vom 28. März 1937 geschrieben hatte: »Mit allen den Vorschlägen, zu denen ich im Vorstehenden nichts bemerke, bin ich einverstanden.« (GS II, 1340)

»Er müsste in den gedachten Fällen ...«

Im weiteren Verlauf des V. Abschnitts verfolgt Benjamin, welche Rolle ›intuitive, unmittelbare‹ Auffassungen der Produktion und Rezeption von Kunst in Fuchs' Analysen, Periodisierungen und Charakterisierungen von Epochen spielen. Er arbeitet heraus, wie die vermeintlich ›intuitiven‹ Untersuchungen in zum Teil widersprüchliche Wertungen umschlagen und einzelne formale Aspekte von Kunstwerken mit Epochenzuschreibungen parallelisiert werden. Wenn Fuchs rege Handelsbeziehungen in China zur Zeit der Tang-Dynastie mit der ›bewegteren‹ Form der Tangplastiken verband, so erscheine der Handel am Ende, so Benjamin in einer längeren Fußnote, »als Subjekt der Kunstübung« (GS II, 486, Fn. 31). Er belegt diese These mit einem Zitat aus Fuchs' *Tang-Plastik. Chinesische Grabkeramik des VII. bis X. Jahrhunderts* (1924), in dem der Handel als grammatisches Subjekt fungiert: »Der Handel muß mit den gegebenen Größen rechnen, und er kann nur konkrete, nachprüfbare Größen in Rechnung stellen. So muß er der Welt und den Dingen gegenüberreten, wenn er sie wirtschaftlich bewältigen will. Also ist auch seine künstlerische Anschauung von den Dingen eine in jeder Hinsicht reale.« (Tang-Plastik, S. 42) Man mag davon absehen«, fuhr Benjamin fort, »daß in der Kunst eine ›in jeder Hinsicht reale‹ Darstellung nicht zu finden ist. Grundsätzlich wäre zu sagen, dass ein Zusammenhang, der in genau gleicher Weise für die Kunst von Altchina und von Altholland Geltung beansprucht, problematisch erscheint. Er besteht in der Tat so nicht; es genügt ein Blick auf die Republik Venedig.«⁸⁴

Passage im Eduard-Fuchs-Typoskript

Sie blühte durch ihren Handel; die Kunst Palma Vecchios, Tizians oder Veroneses war dennoch keineswegs eine realistische. Auf der anderen Seite erfordert das Erwerbsleben in all seinen Zweigen und auf allen seinen Entwicklungsstufen einen beträchtlichen Sinn für die Realität. Der Materialist kann daraus auf die Stülgebahrung keinerlei Schlüsse ziehen.

Passage in der Druckfassung

»Sie blühte durch ihren Handel; die Kunst Palma Vecchios, Tizians oder Veroneses war dennoch schwerlich eine ›in jeder Hinsicht‹ realistische. Der Aspekt des Lebens, der uns in ihr entgegentritt, ist allein der repräsentative und festliche. Auf der andern Seite erfordert das Erwerbsleben auf allen seinen Entwicklungsstufen einen beträchtlichen Sinn

Er müsste in den gedachten Fällen umso mehr zögern als der Austauschprozess den der Produktion niemals in allen Elementen bestimmen kann. Diese bestehen - das zeigt Fuchs selbst - für die Tang-Epoche vielmehr in der Seidenerzeugung und Gartenwirtschaft. (TsEF, 30)

für die Realität. Der Materialist kann daraus auf die Stilgebarung keinerlei Schlüsse ziehen.«⁸⁵

Während Horkheimer in der Frage, inwiefern die Arbeiten der Maler Palma Vecchio, Tizian und Veronese als ›realistisch‹ angesehen werden könnten, gegenüber Benjamins resoluter Zurückweisung Zweifel anmeldete und es dem Autor freistellte eine andere Formulierung zu wählen, schlug er vor, die letzten beiden Sätze ganz zu streichen. »Welcher Materialist«, so fragte er, »hat jemals behauptet, daß der Austauschprozeß ›in allen Elementen‹ die Produktion bestimmt? Der Marxschen Lehre liefe dies jedenfalls direkt zuwider« (GS II, 1335). Horkheimers Frage mag überraschen. Denn Benjamin hatte sich nicht dazu geäußert, worauf seine Bemerkung abzielte. Indem Fuchs einen Zusammenhang zwischen künstlerischer Form und wirtschaftlichem Handel *rein abstrakt* herstelle, so Benjamins Argument, würde letzterer dabei mehr oder weniger implizit zum ›Subjekt‹ künstlerischen Schaffens verselbständigt oder fetischisiert. Auf diesem Weg sei künstlerische Form nicht mehr mit Aspekten der Produktion vermittelt, sondern »in allen Elementen« in letzter Instanz mit Austauschprozessen. Einen möglichen Widerspruch zu Marx' Auffassung, die Produktion sei mit solchen Prozessen (gemeint ist hier der Handel) zu vermitteln, arbeitete Benjamin als Implikation bei Fuchs heraus statt sie als Behauptung eines Materialisten auszugeben, wie Horkheimer vermutete. Es war daher kein theoretischer Dissens, der Horkheimer zu seinem Vorschlag einer Streichung veranlasste, sondern ein Missverständnis bezüglich Benjamins kritischer Methode an dieser Stelle,⁸⁶ zumal Horkheimer der letzte Satz der zitierten Passage »unverständlich« blieb, »ebenso«, wie er schrieb, »sein Zusammenhang mit dem vorhergehenden.« (GS II, 1335) Möglicherweise auch mit Rücksicht auf Fuchs⁸⁷ erklärte sich Benjamin in seiner brieflichen Antwort mit einer Streichung beider Sätze einverstanden und bat darum »von einer Erklärung absehen zu dürfen.« (GS II, 1339)

»Übrigens scheint er selbst ...«

Im VI. Abschnitt setzt Benjamin Fuchs' Arbeiten zu »Französischen Traditionen« in Beziehung. Der demokratische Optimismus von 1830, anhand des allgemeinen Stimmrechts einen sozialen Fortschritt abzulesen, Benjamin zufolge fortgeschrieben und rezipiert etwa in den Werken Victor Hugos, sei kennzeichnend für die Geschichtsauffassung auch von Fuchs (vgl. GS II, 488 f.). Zu seiner Charakterisierung als Sammler hingegen bezieht sich Benjamin auf Honoré de Balzacs Roman *Cousin Pons*. Im Typoskript findet sich eine letztlich gestrichene Passage am Ende des Abschnitts. Sie schließt an die Sätze an: »Der Senior der Kunsthändler von Paris pflegte um die Jahrhundertwende von ihm zu sagen: ›C'est le Monsieur qui mange tout Paris.‹ Fuchs gehört dem Typus des ramasseur an; er hat eine Rabelaisische Freude an Quantitäten, die sich bis in die üppigen Wiederholungen seiner Texte bemerkbar macht.« (GS II, 492)

Übrigens scheint er selbst ein Abkommen [sic] des Cousin Pons zu sein, von dem es heisst, dass er die drei Elemente des Erfolgs besessen habe: ›Die Beine des Hirschs, die Musse des Flaneurs und die Geduld des Israeliten.‹ [Anmerkung: Balzac l.c. / loco citato, d.i. Honoré de Balzac: Le Cousin Pons Paris 1925, F.V./S. 11] (TsEF, 36)

Horkheimer fragte Benjamin zu diesem Schlusspassus und dem Balzac-Zitat, ob es »taktisch geschickt« sei, »nachdem Fuchs gegenwärtig in Deutschland und auch sonstwo als Jude gilt. [...] Falls das Zitat belassen wird, sollte wenigstens irgendwo ein Wort stehen, daß er ebensowenig einer ist wie Cousin Pons.« (GS II, 1335) Benjamin schlug Horkheimer den Zusatz vor: »Cousin Pons ist natürlich kein Israelit; Fuchs ebensowenig.« Schließlich machte Löwenthal den Vorschlag einer Streichung des Vergleichs mit der Balzacschen Romanfigur an dieser Stelle (vgl. GS II, 1345). Das von Horkheimer aufgeworfene Problem verweist auf den Antisemitismus als einen zentralen ideologischen Bestandteil des deutschen Faschismus und zugleich auf den Horkheimer offenbar bekannten Umstand, der nicht allein Fuchs betraf und der Benjamin vermutlich einleuchtete:⁸⁸ Eduard Fuchs, protestantisch erzogen und konfirmiert, wurde im Pariser Exil von den deutschen Behörden mitunter als »Jude« angeschrieben und im Dezember 1938 vom Berliner Finanzamt Moabit-West zur Zahlung einer »Judenvermögensabgabe« aufgefordert.⁸⁹

»Das falsche, idealistische Bewusstsein ...«

Mit einer historischen Verortung von Fuchs' ›Moralismus‹ hebt der VII. Abschnitt »Moralistische Geschichtsbetrachtung« an und führt aus, inwiefern ein solcher Moralismus mit einer materialistischen Betrachtung der Geschichte »kollidiere« (vgl. *GS II*, 493). Im Typoskript führte Benjamin seine Kritik am Ende des Abschnitts in eine entfallene begriffliche Unterscheidung zwischen *falschem* und *fälschendem Bewusstsein*, die im Folgenden wiedergegeben wird. Sie schließt an diejenigen Sätze an, die in der Druckfassung letztlich als Schluss des VII. Abschnitts fungierten (vgl. *GS II*, 495).

Das falsche, idealistische Bewusstsein muss umso strenger von einem fälschenden, idealisierenden unterschieden werden. [Anmerkung: Dass diese Unterscheidung bei Fuchs zu kurz kommt, geht auch aus seiner Psychologie des künstlerischen Schaffens hervor. Er interpretiert den Satz von Delacroix ›Es gibt keine Kunst ohne ein poetisches Ziel‹ und meint, das poetische Ziel des Künstlers bestehe ›in der Verherrlichung ... des eigenen Lebensgefühls. Man will ideologisieren.‹ (Erotische Kunst II erster Teil S. 204)] als ›richtiges‹ Bewusstsein in den gedachten Epochen mit einem Bewusstsein identisch wäre, das seinen Zusammenhang mit der Praxis (der Ausbeutung) auf der ganzen Linie verloren hätte. Die ideologische Entstellung des falschen Bewusstseins ist also keine subjektive Machination. Sie ist soweit⁹⁰ entfernt, das zu sein, dass das sich vielmehr behaupten lässt: gewisse Entstellungen des falschen Bewusstseins sind für die Verdrängung der schlechteren Praxis durch die bessere sehr nützlich gewesen. Die Vorstellung von der Rechtfertigung durch den blossen Glauben hat die Position des katholischen Klerus schwerer getroffen als eine ›Gottlosen-Propaganda‹ der Reformationszeit es vermochte hätte. (TsEF, 41)

Die Passage wurde gestrichen, weil sie nach Horkheimers und Löwenthals Einschätzung dem Leser unverständlich geblieben wäre (vgl. *GS II*, 1335, 1345). Löwenthal schrieb Benjamin am 8. Mai 1937: Die Unterscheidung »zwischen dem falschen und idealistischen Bewußtsein« und »einem fälschenden und idealisierenden Bewußtsein« werde »nicht für den Leser deutlich«. Löwenthals Aufnahme des bestimmten bzw. unbestimmten Artikels im Zitat lässt vermuten, dass sich das Unverständnis in der New Yorker Redaktion vor allem auf den Begriff des »fälschenden Bewusstseins« bezog. Benjamin hatte in seinem Brief an Horkheimer vom 28. März 1937 bereits einen Versuch der Klärung unternommen: »Das falsche, idealistische Bewußtsein«, so Benjamin darin, »ist das der materialistischen Kritik unterliegende. Das fälschende, idealisierende wird von dem Moralisten Fuchs zum Vorwurf seiner Kritik genommen, welche keine wirklich materialistische ist.« (*GS II*, 1339) Letztlich entfiel die Passage

offenbar auch – so können Löwenthals vorgeschlagene Alternativen zwischen größerer Ausführlichkeit und exemplarischer Veranschaulichung oder gänzlichem Verzicht auf die Passage auch verstanden werden (vgl. *GS II*, 1345) – weil die Verbindung von Benjamins Unterscheidung zu seinen Ausführungen im Text nicht deutlich wurde. Benjamin verwies im zitierten brieflichen Erläuterungsversuch immerhin auf den »Moralisten Fuchs«, und es liegt nahe, die Differenz zwischen falschem und fälschendem Bewusstsein – die Stelle steht im Typoskript am Ende des VII. Abschnitts »Moralistische Geschichtsbetrachtung« – in diesen Zusammenhang zu stellen. Benjamin erkannte in Fuchs' Arbeiten einen »bürgerlichen Moralismus« und verwies dabei auf Maximilien de Robespierres Konzeption der Tugend und Immanuel Kants Ethik. Er verband ihn mit einer Tradition der »Innerlichkeit«, die ihren »Angelpunkt« im Begriff des Gewissens habe (vgl. *GS II*, 493f.). Dieser Moralismus habe demnach Anteil an Fuchs' Auffassung einer bürgerlichen Ideologienbildung als »Ränkespiel«, als bewusst betriebenen und daher »fälschenden« »Priesterbetrug«. Anhand von Benjamins zurückgewiesenem Begriff eines »fälschenden Bewusstseins« und seiner Begründung zeigt sich, was für Benjamins Begriff des historischen Materialismus wichtig zu sein scheint: wenn »die ideologische Entstellung des falschen Bewusstseins [...] keine subjektive Machination listl« (*TsEF*, 41), sondern bei ihm eher mit tradierten Vorstellungen, wie der angeführten der »Innerlichkeit« und dem Begriff des Gewissens zusammenhängt, so geht Benjamin dabei nicht von einer »Entsprechung« im Sinne einer Parallelität von gesellschaftlichem Sein und Vorstellungskomplexen aus, sondern eher von ihrer historisch verschobenen »Inadäquatheit«.⁹¹

In diesen Zusammenhang scheint auch die Streichung eines eingeklammerten Teilsatzes im VIII. Abschnitt »Einfluss der Psychoanalyse« zu gehören:

Passage im Eduard-Fuchs-Typoskript

Das rechte Misstrauen gegen die bürgerliche Achtung der rein sexuellen Lust und der mehr oder minder phantastischen Wege ihrer Erzeugung ist Fuchs fremd geblieben. Grundsätzlich erklärt er freilich (hierbei sich an ein Hauptstück des historischen Materialismus haltend) dass man »stets nur relativ von Sittlichkeit und Unsittlichkeit« reden könne. (TsEF, 42)

Passage in der Druckfassung

»Das rechte Mißtrauen gegen die bürgerliche Ächtung der rein sexuellen Lust und der mehr oder minder phantastischen Wege ihrer Erzeugung ist Fuchs fremd geblieben. Grundsätzlich erklärt er freilich, daß man »stets nur relativ von Sittlichkeit und Unsittlichkeit« reden könne.« (*GS II*, 496)

Die »Relativität der Werte«, so hatte Horkheimer den Vorschlag begründet, die Parenthese zu tilgen, sei »kein Hauptstück des historischen Materialismus, sondern eines der bürgerlichen Philosophie. Der historische Materialismus enthält diese Lehre wie viele andere idealistische Theorien aufgehoben in sich.« (GS II, 1336) Auch diese Differenz zwischen Horkheimer und Benjamin, die die Frage betrifft, inwieweit die Annahme der historischen Relativität von Moral Bestandteil historisch materialistischer Theorie und Methode sei,⁹² wurde im Briefwechsel zum Fuchs-Aufsatz nicht weiter thematisiert. Der Teilsatz wurde gestrichen.

Weiteren Aufschluss zu Benjamins Begriff des historischen Materialismus im Fuchs-Aufsatz dürfte ebenso eine andere, letztlich gestrichene Anmerkung liefern, die den dargestellten Zusammenhang berührt. Sie findet sich im IV. Abschnitt »Destruktive Kräfte der Dialektik« und schließt an den Satz an: »Es ergibt sich an mehr als an einer Stelle, dass Polemik, auch Diskussion, auf dem Wege des Schriftstellers Fuchs nicht liegt.« (GS II, 481)

[Anmerkung] Die Polemik, in der Fuchs es mit dem Idealismus aufnimmt, präsentiert denselben als jenes ›Gegenteil‹ des Materialismus als welches er dort und nur dort erscheinen kann, wo der letztere sich der Dialektik begeben hat. So fällt die Konkurrenz der beiden in der Erklärung der Gegenwart, die in Kunst, Politik und Wirtschaft ein »chaotisches Bild« darbiete, in der folgenden Weise aus: »Wie ... könnte der Anhänger der idealistischen Weltanschauung dieses Chaos ausdeuten, wenn er bei der Logik seiner These beharren will, dass das Geistige das Primäre und das Oekonomische das Sekundäre im Leben der Völker sei? Es bliebe ihm fürwahr keine andere Wahl als so zu schlussfolgern: weil in den letzten fünfundzwanzig Jahren ein so grosses Chaos im Geistigen herrschte - weil Herr Pablo Picasso in Frankreich und Herr Oskar Kokoschka in Deutschland ihre Malweise in dieser Zeit mehrfach gewechselt haben darum haben in dieser Zeit sich die Börsen der ganzen Welt unausgesetzt im Fieberzustand befunden.« (Die grossen Meister der Erotik S. 26) (TsEF, 21, Anm. 2)

Benjamins Anmerkung weist darauf hin, dass er »Materialismus« und »Idealismus« nicht in einer abstrakten Opposition begriff. Ein Idealismus könne als »Gegenteil« zum Materialismus nur aufgefasst werden, wenn dieser undialektisch gehandhabt werde. Horkheimer schien dieser Auffassung prinzipiell zuzustimmen, schränkte ihre Geltung mit Blick auf die Gegenwart von 1937 jedoch ein, insofern »wir in einer Situation [leben], in der gerade solche materialistischen Naivitäten, wie die hier angegriffene wenn auch gewiß nicht in Beziehung auf Picasso, so doch in Beziehung auf sehr viele rechte und linke Repräsentanten des Geisteslebens nicht selten in Wahrheiten umschlagen.«⁹³

Die Passage entfiel jedoch nicht nur aufgrund der sich abzeichnenden Dif-

ferenz in der Frage wie ›dialektisch‹ ein historischer Materialismus gehandhabt werden müsse, und zu welchem Zeitpunkt, sondern auch mit Rücksicht auf Fuchs. Horkheimer hielt die Anmerkung »[d]ialektisch« für »unrichtig«, »weil die Primitivität Fuchsens«, so Horkheimer, »im ganzen Text wohl so nachhaltig gezeißelt wird, daß Sie ihm diesen Hieb ersparen können.« (GS II, 1334)

Zusammenfassend lässt sich sagen: das Eduard-Fuchs-Typoskript des Aufsatzes enthält neben kleineren, jedoch mitunter hochinteressanten Formulierungen, wie der erwähnten über den Gegenstand als ›Gerichtsstand‹, auch größere Passagen, die ein Potenzial für weitere theoretische und methodologische Klärung bergen. Rücksichten auf Fuchs, Differenzen in der jeweiligen Auffassung historisch materialistischer Theorie oder Methode ebenso wie das scheinbare Problem für die Redaktion der Zeitschrift, den Zusammenhang der entsprechenden Passagen zu Benjamins Argumentation im gesamten Aufsatz zu erfassen, erwiesen sich dabei als die offensichtlicheren Gründe für die Nichtaufnahme zum Teil aufschlussreicher Passagen einschließlich der zehn Teilüberschriften in die Druckfassung. Gerade deren Hinzuziehung jedoch dürfte eine deutliche Erleichterung für das aufgeworfene Problem in der Interpretation darstellen, das eigentliche Thema der mitunter verschlungenen Argumentation zu bestimmen.⁹⁴

Benjamin-Leserinnen und -Leser dürfen im Rahmen der entstehenden *Kritischen Gesamtausgabe*⁹⁵ gespannt sein auf ein Material, das Benjamins historischen Materialismus, durch sein expliziter gemachtes Verständnis von Dialektik oder die Zurückweisung einer moralistischen Geschichtsbetrachtung, schärfer konturieren könnte. Anhand der während des Lektorats geschriebenen und auf das Typoskript beziehbaren Briefe lassen sich nicht zuletzt Fragestellungen entwickeln, welche die Theoriediskussion zwischen Benjamin und dem nach New York emigrierten Frankfurter Institut weiter auszuleuchten versprechen.

Anmerkungen

- 1 Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Bd. II, Frankfurt/Main 1977, 1317; im Folgenden im fortlaufenden Text zitiert mit Sigle GS II.
- 2 Irving Wohlfarth, *Smashing the Kaleidoscope. Walter Benjamin's Critique of Cultural History*, in: Michael P. Steinberg (Hg.), *Walter Benjamin and the Demands of History*, Ithaca-London 1996, 190–205, hier 194.
- 3 Frederic J. Schwartz, *Walter Benjamin's Essay on Eduard Fuchs. An Art-Historical Perspective*, in: Andrew Hemingway (Hg.), *Marxism and the History of Art. From William Morris to the New Left*, London 2006, 106–122, hier 106.
- 4 Vgl. hierzu etwa Uwe Steiner, *Walter Benjamin*, Stuttgart-Weimar 2004, 117 sowie

- Burkhardt Lindner, *Zu Traditionskrise, Technik, Medien*, in: ders. (Hg.), *Benjamin-Handbuch. Leben - Werk - Wirkung*. Stuttgart–Weimar 2011, 451–464, hier 456. Für die Position einer Übernahme einzelner Formulierungen des Fuchs-Aufsatzes in die ›Thesen‹ bei gleichzeitiger Absage an einen programmatischen Gehalt des Fuchs-Aufsatzes vgl. Stefan Willer, »Nachleben des Verstandenen«, *Walter Benjamin und das Erbe des historischen Materialismus*, in: *Text+Kritik*, 31/32 (2009), 88–96, hier 90 f.
- 5 Vgl. Raullets Kommentar in: Walter Benjamin, *Werke und Nachlaß. Kritische Gesamtausgabe*, Bd. 19, *Über den Begriff der Geschichte*, hg. von Gérard Raulet, Berlin 2010, 157–219, hier 160; im Folgenden zitiert mit Sigle *WuN* 19.
 - 6 Vgl. hierzu die Kommentare der Herausgeber der *Gesammelten Schriften*, *GS* II, 1355 sowie der *Gesammelten Briefe* (Walter Benjamin, *Gesammelte Briefe*, Bd. V, 1935–1937, Frankfurt/Main 1999, 495; im Folgenden zitiert mit Sigle *GB* V bzw. *GB* IV für ders., *Gesammelte Briefe*, Bd. IV, 1931–1934, Frankfurt/Main 1998).
 - 7 Vgl. *Zeitschrift für Sozialforschung*, 6(1937)2, 346–381.
 - 8 Vgl. *GS* II, 465–505.
 - 9 »Fuchs habe ich das Manuskript nicht gegeben, da ich Wert darauf lege, daß Sie es zuerst sehen. Sein Exemplar möchte ich ihm bringen, nachdem ich Ihre Bestätigung der Arbeit erhalten habe«, so Benjamin gegenüber Horkheimer im Brief vom 28.2.1937 (*GB* V, 463).
 - 10 Vgl. Benjamins briefliche Bemerkungen gegenüber Gretel Karplus vom 27.3.1937, »der schwere Gang zu Fuchs« stehe ihm noch bevor (*GB* V, 483), gegenüber Friedrich Pollock vom 29.3., er wolle Fuchs die Arbeit heute bringen (vgl. *GB* V, 500) sowie an Margarete Steffin vom selben Tag, »ilich habe ihn [den Fuchs] noch nicht zu dem guten Mann, der hier lebt, heraufgebracht« (*GB* V, 503). Benjamin schrieb seine damalige Pariser Telefonnummer (»Ségur 0819«) und Adresse (»23 Rue Bénarde«) mit Bleistift auf die letzte Rückseite des 54-seitigen Durchschlags. Vgl. Walter Benjamin, *Eduard Fuchs, der Sammler und der Historiker*, 54 verso (Hoover Institution Archives, Boris I. Nicolaevsky Collection, Box 619, Folder 1). Ich bedanke mich bei Jenny Fichmann und Carol A. Leadenham für ihre Arbeit und Hilfe im Archiv. Wenn das Typoskript im Folgenden als Eduard-Fuchs-Typoskript (*TsEF*) bezeichnet wird, so sei damit nicht der Gegenstand des Aufsatzes, sondern der Adressat und Besitzer gemeint, in dessen Nachlass sich der Text fand.
 - 11 Vgl. hierzu etwa Horkheimers Brief an Benjamin vom 16.3.1937 (*GS* II, 1331–1337, hier 1337) sowie Benjamins briefliche Bemerkung vom 29.3.1937 gegenüber Margarete Steffin, er habe Eduard Fuchs den Aufsatz noch nicht gebracht, »weil ich Angst habe, daß er, nach der Lektüre, mich auf seine alten Tage vergiften läßt.« (*GB* V, 503).
 - 12 Eduard Fuchs an Walter Benjamin, Brief vom 1.4.1937, als Maschinendurchschlag (Hoover Institution Archives, Boris I. Nicolaevsky Collection, Box 619, Folder 1) sowie als von Fuchs handschriftlich unterzeichnetes Typoskript mit blauen Anstreichungen und einer mehrzeiligen Bemerkung von Benjamin im Walter Benjamin Archiv Berlin (im Folgenden *WBA*), Sign. 050. Benjamin fügte die von ihm übernommenen Änderungswünsche von Fuchs seinem Brief an Löwenthal vom 26.5.1937 bei (vgl. *GB* V, 538). Für die Veröffentlichung in der Zeitschrift konnten sie berücksichtigt werden.
 - 13 *GB* V, 488 f.
 - 14 Vgl. Eduard Fuchs an Walter Benjamin, Brief vom 1.4.1937 (wie Anm. 12) mit dem Brief Max Horkheimers an Walter Benjamin vom 16.3.1937 (vgl. *GS* II, 1331–1337, hier 1333).

- 15 So schrieb Benjamin an Löwenthal am 26.5.1937 von einer »Abschrift, die Sie mir senden«, in der »nicht nur die Kapitelüberschriften sondern auch die Kapiteleinteilungen weggefallen« (GB V, 537) seien.
- 16 Walter Benjamin an Leo Löwenthal, Brief vom 26.5.1937 (GB V, 537). Zugleich bezog sich Benjamin in seinem Brief an Löwenthal, den Seiten- und Zeilenangaben entsprechend, sowohl auf das alte Typoskript, das ihm vermutlich nach Paris zurückgeschickt worden war, als auch auf ein »neuesl Manuscript« (ebd.), wobei es sich wahrscheinlich um die nicht erhaltene Abschrift handelt. (Ebd., 536 f)
- 17 Vgl. GB V, 536–538.
- 18 Vermutlich jedoch ein Manuskript, da Benjamin maschinelle Abschriften der ersten Seiten erstellen konnte, nachdem er sich gegen den Wegfall des ersten Absatzes (auch im letzten Brief an Löwenthal in dieser Angelegenheit vom 26.5.1937) erfolglos gewehrt hatte. Für diesen letztlich nicht belegbaren Umstand spräche auch, dass Benjamin der Druckfassung eine als »Handexemplar« beschriebene Seite des ersten Absatzes beifügte (vgl. jeweils hierzu meine Anm. 54).
- 19 Vgl. Scholem Archive in National Library of Israel. Arc. 4° 1598/116.
- 20 Bertolt Brecht an Walter Benjamin, Brief von etwa Mitte bis Ende 1937 (Bertolt-Brecht-Archiv Berlin, Sign. 1396/003. Vgl. Bertolt Brecht, *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, Bd. 29, *Briefe 1937–1949*, Berlin–Weimar 1998, 29). Ob Benjamin den Brief gelesen hat, ist ungeklärt. In Benjamins Nachlass findet er sich nicht.
- 21 Max Horkheimer an Walter Benjamin, Brief vom 28.1.1935 (GS II, 1319).
- 22 Ebd.
- 23 Vgl. Benjamins vermutlich erstmalige briefliche Erwähnung des Fuchs-Aufsatzes als »neuen Auftrag, der vielleicht noch schwieriger und sicher weniger erfreulich ist« (als Benjamins Arbeit *Zum gegenwärtigen gesellschaftlichen Standort des französischen Schriftstellers*) im Brief an Gershom Scholem aus San Antonio (Ibiza) vom 16.6.1933 (GB IV, 237). Fuchs betonte in einem Memorandum vom 6. Juni 1933, dass eine »führende international verbreitete wissenschaftliche Zeitschrift sich demnächst ausführlich mit meinem ganzen Lebenswerk beschäftigen [wird].« Vgl. Eduard Fuchs, *Memorandum von Eduard Fuchs über sein Lebenswerk*, vom 8.6.1933, 6 (Hoover Institution Archives, Boris I. Nicolaevsky Collection, Box 617, Folder 5–7). Es ist daher recht wahrscheinlich, dass Pollock und Horkheimer bereits Anfang Juni 1933 in Genf mit Fuchs zusammenkamen und ihm die Zusage eines größeren Aufsatzes über sein Werk in der *Zeitschrift für Sozialforschung* machten.
- 24 Friedrich Pollock aus Genf an Eduard Fuchs, Brief vom 19.7.1933 (Hoover Institution Archives, Boris I. Nicolaevsky Collection, Box 618, Folder 5).
- 25 Vgl. Ulrich Weitz, *Der Mann im Schatten. Eduard Fuchs. Sozialist. Konspirateur. Sammler. Mäzen*, Berlin 2014, 315. Über die polizeiliche Beschlagnahme schrieb Benjamin in seinem Brief an Gershom Scholem am 7.12.1933 aus Paris (vgl. GB IV, 316) sowie an Aage Friis, Professor für Geschichte an der Universität Kopenhagen und im Oktober 1933 Gründer des Dänischen Komitees zur Unterstützung geflüchteter Geistesarbeiter, aus Skovsbostrand am 4.7.1934: »In Paris bin ich mit dem, ebenfalls flüchtigen, großen Sammler und Kulturhistoriker Eduard Fuchs übereingekommen, die Grundlinien seiner Lebensarbeit, deren dokumentarisches Material von der Berliner Polizei beschlagnahmt und zum großen Teil vernichtet worden ist, in einer zusammenfassenden und abschließenden Darstellung festzuhalten. Diese Darstellung beschäftigt mich gegenwärtig.« (GB IV, 450 f).

- 26 Brief von Friedrich Pollock an Eduard Fuchs vom 18.6.1933, zitiert nach Weitz, *Der Mann im Schatten*, 318.
- 27 Vgl. Benjamins Briefe an Adorno vom 31.5. und 10.6.1935. Die entsprechenden Passagen sind zusammengestellt in: *GS II*, 1321 f.
- 28 Ebd.
- 29 Vgl. etwa Benjamins Bemerkungen gegenüber Scholem am 9.8.1935, »Imlich rettet vor der Arbeit über Fuchs kein Gott mehr« (*GB V*, 136), er setze sich ihr, so am 24.10.1935 nur »unter mannichfachen Vorkehrungen« (ebd., 189) aus oder mache sich nur »heulend und zähneklappernd«, so an Gretel Karplus Anfang Juli 1936, »an den Text meines »Eduard Fuchs« (ebd., 336).
- 30 Vgl. Benjamins Brief an Gretel Karplus vom 10.9.1935 (*GS II*, 1323 f.).
- 31 Benjamin berichtete von einem Treffen mit Fuchs im Brief an Gretel Karplus vom 8.11.1933 (*GB IV*, 309), am 19.2.1935 artikuliert er gegenüber Horkheimer den Wunsch, die Arbeit in Paris zu schreiben, auch um »während ihrer Dauer mich in Fühlung mit Fuchs zu halten« (*GB V*, 44). Vgl. auch Benjamins Brief an Fuchs vom 24.4.1935 mit dem Vorschlag eines Besuchs zwei Tage darauf (*GB V*, 76), sein brieflicher Bericht an Horkheimer vom 10.7.1935 von einem Treffen mit Fuchs (*GB V*, 125), Benjamins Bemerkung gegenüber Gretel Karplus vom 10.9.1935: »Fuchs geht es leider schlecht und sein Verfall ist spürbar« (*GB V*, 162), seine briefliche Bemerkung vom 17.12.1936 gegenüber Horkheimer über einen gemeinsamen Besuch bei Fuchs mit Adorno (*GB V*, 441) sowie Benjamins Besuch bei Fuchs Ende März 1937 (vgl. Anm. 10–12).
- 32 Weitz, *Der Mann im Schatten*, 325.
- 33 Vgl. ebd., 332.
- 34 Vgl., ebd., 332–335.
- 35 Vgl. *GS II*, 1316.
- 36 Leo Löwenthal, *Der Kulturhistoriker Eduard Fuchs*, in: *Literarische Umschau. Wochenschrift der badischen Presse*, 4. Jg., Nr. 15 vom 13.6.1928, 58 f.
- 37 Vgl. Weitz, *Der Mann im Schatten*, 271 f. Vgl. auch Steiner, *Walter Benjamin*, 116.
- 38 Vgl. etwa die Briefe von Löwenthal an Fuchs vom 7.7.1934 und 24.7.1934, den Brief von Fuchs an Löwenthal vom 25.7.1934 (Hoover Institution Archives, Boris I. Nicolaevsky Collection, Box 618, Folder 4) sowie die insgesamt stattliche Korrespondenz zwischen Max Horkheimer, Friedrich Pollock und Eduard Fuchs (Hoover Institution Archives, Boris I. Nicolaevsky Collection, Box 618, Folder 2–11).
- 39 Ein in den Historiographien zur Frankfurter Schule bislang unbekannter Mosaikstein (vgl. Martin Jay, *The Dialectical Imagination. A History of the Frankfurt School and the Institute for Social Research 1923–1950*, Berkeley–Los Angeles–London, insbes. 3–40), dessen Fehlen zu Missverständnissen führt. Vgl. Ulrike Migdal, *Die Frühgeschichte des Frankfurter Instituts für Sozialforschung*, Frankfurt/Main–New York 1981, 102–105, 108 f. sowie Rolf Wiggershaus, *Die Frankfurter Schule. Geschichte. Theoretische Entwicklung. Politische Bedeutung*, München 1993, 45. Zu Fuchs' Bedeutung für das Institut zuletzt Weitz, *Der Mann im Schatten*, 271–290 sowie Heimer Jestrabek, *Eduard Fuchs. Kunstsammler und Zeitkritiker. Eine biographisch-politische Skizze*, Reutlingen 2012, 116–118.
- 40 Fuchs an die Gesellschaft für Sozialforschung »zu Händen der Herren Dr. Weil u. Dr. Pollock« vom 6.6.1924 (Bundesarchiv Berlin-Lichterfelde, Nachlass Eduard Fuchs, Sign. N2085/2; im Folgenden BArch, NL Fuchs).
- 41 Ebd.

- 42 Schreiben des Instituts für Sozialforschung an Eduard Fuchs vom 10.6.1924 (BArch, NL Fuchs, N2085/2).
- 43 Gesellschaft für Sozialforschung an Sozialwissenschaftliches Archiv »z. Hd. des Herrn Eduard Fuchs« vom 14.10.1924 (BArch, NL Fuchs, N2085/2).
- 44 Eduard Fuchs an die Gesellschaft für Sozialforschung vom 24.6.1924 (BArch, NL Fuchs, N2085/2).
- 45 Vgl. Fuchs' Bestätigung des Erhalts der »Novemberrate« »600 Dollar in amerikanischen Noten« für das »sozialwissenschaftliche Archiv« an die Gesellschaft für Sozialforschung vom 12.11.1924 (BArch, NL Fuchs, N2085/2) sowie Felix Weil an Eduard Fuchs, Brief vom 11.3.1925 (BArch, NL Fuchs, N2085/8).
- 46 Zitiert nach Weitz, *Der Mann im Schatten*, 274.
- 47 Institut für Sozialforschung, Carl Grünberg an Eduard Fuchs, Brief vom 23.6.1924. Vgl. auch Gesellschaft für Sozialforschung an Eduard Fuchs, Brief vom 21. (vermutlich, da schwer lesbar) Juni 1924 (BArch, NL Fuchs, N2085/2).
- 48 Vgl. Weitz, *Der Mann im Schatten*, 277.
- 49 Zitiert nach ebd.
- 50 Vgl. ebd., 285.
- 51 Vgl. die zu diesem Zweck angefertigten Listen zum Bestand des Archivs (BArch, NL Fuchs, N2085/1).
- 52 *TsEF*, 1, 8, 15, 18, 25, 32, 37, 42, 48, 50.
- 53 »Kulturgeschichte« ist im Typoskript mit einem Anführungszeichen versehen, jedoch ohne Ausführung.
- 54 Bei dieser Seite (WBA 597 fTs 2513d) sowie einem Maschinendurchschlag von ihr (WBA 598 fTs 766f) fehlen im Unterschied zur ersten Seite von *TsEF* Autorename und Titel des Aufsatzes. Der Text ist, von handschriftlich korrigierten Tippfehlern, von fremder oder Benjamins Hand, abgesehen, identisch, der Zeilenfall unterschiedlich zu *TsEF*, Seite 1. Benjamin schrieb den Beginn des folgenden Absatzes (»Es gibt viele Arten von ...«) unter die letzte Zeile und legte die Seite, rückseitig von ihm mit »Handexemplar« beschrieben (WBA 597 fTs 2513l, verso), seinem Sonderdruck der Zeitschrift bei (WBA 604/1-38 IDr 699d), das mit blauem Buntstift als »HE« (vermutlich Handexemplar) von fremder oder Benjamins Hand gekennzeichnet wurde. Daneben gibt es einen weiteren Sonderdruck des Aufsatzes im Nachlass (WBA 603/1-38 IDr 99d) sowie separat eine zweite Version des ersten Absatzes – ebenso ohne Titel und Autorename, jedoch mit der ersten Kapitelüberschrift (WBA 599 fTs 762d) – mit drei Durchschlägen (WBA 600-602 fTs 763-765d). Bei WBA 597 und WBA 599 handelt es sich demnach um separat entstandene Abschriften des ersten Absatzes, sie unterscheiden sich untereinander sowie beide von *TsEF*, Seite 1 im Zeilenfall.
- 55 Walter Benjamin an Max Horkheimer, Brief vom 28.2.1937 (*GB V*, 463).
- 56 So in Herbert Marcuses im ersten Heft desselben Jahrgangs erschienenem Aufsatz *Über den affirmativen Charakter der Kultur*, in: *Zeitschrift für Sozialforschung*, 6(1937)1, 54-94, hier 54; oder auch in Horkheimers Aufsatz *Egoismus und Freiheitsbewegung*, in: *Zeitschrift für Sozialforschung*, 5(1936)2, 161-234, hier 161.
- 57 *TsEF*, 5, Anm. 2.
- 58 Walter Benjamin an Max Horkheimer, Brief vom 28.2.1937 (*GB V*, 463; Hervorh. F.V.).
- 59 Vgl. WBA, Exzerpte aus der ›Neuen Zeit‹, Ms 1394-1707. Vgl. Frank Voigt, *Walter Benjamins Lektüre der ›Neuen Zeit‹. Zu einem Konvolut unveröffentlichter Manuskripte aus dem Nachlass*, in: *Das Argument*, 312 (2015), 185-201, hier 187-189

- sowie hierzu auch Howard Eiland, Michael W. Jennings, *Walter Benjamin. A Critical Life*, Cambridge-London 2014, 546.
- 60 Vgl. Voigt, *Benjamins Lektüre der ›Neuen Zeit‹*, 189 f.
- 61 WBA, Ms 1609. Das Exzerpt beinhaltet ein längeres Zitat als das letztlich im Aufsatz verwendete. Die bibliographische Angabe im Typoskript (S. 155/156) bezieht sich auf diese längere Version in Ms 1609, während das Zitat in Brzozowskis Aufsatz auf Seite 155 endet (vgl. Stanislaus Brzozowski, *Der Geschichtsmaterialismus als Kulturphilosophie. Ein philosophisches Programm*, in: *Die Neue Zeit*, 25 (1906/1907), 2. Bd., Heft 31, 153-160, hier 155). Möglicherweise hat Benjamin daher das Zitat, im Unterschied zu anderen aus der Zeitschrift, nicht mehr in der Pariser *Bibliothèque Nationale* überprüft, als er den Aufsatz Anfang 1937 in Paris niederschrieb. Ms 1609 zitiert zudem Anstelle des Doppelpunkts hinter »besucht« ein Komma, in Brzozowskis Aufsatz steht ein Semikolon (vgl. ebd.). Benjamin übernahm den Doppelpunkt aus seinem Exzerpt in das Typoskript.
- 62 *TsEF*, 8, nicht nummerierte Anmerkung.
- 63 Weitz, *Der Mann im Schatten*, 217. Fuchs hob seinen Einsatz für die Soldaten vor allem in der Konfrontation mit deutschen Behörden hervor. Als er von der Hausdurchsuchung und dem Abtransport seiner Bibliothek, Dokumenten- und Kunstsammlungen durch Gestapo und NSDAP Anfang Juni 1933 in Genf erfuhr, verfasste er ein zehnteiliges Memorandum »über sein Lebenswerk«, das er zusammen mit weiteren Nachträgen u.a. an den im April 1933 zum Leiter des neu gegründeten Geheimen Staatspolizeiamtes ernannten Rudolf Diels sowie an den preußischen Innenminister Bernhard Rust (seit Anfang Februar 1933) schickte, um die Herausgabe seiner Bibliothek und Sammlungen zu erwirken und der Konfiszierung seines Vermögens entgegenzutreten. Darin erwähnte Fuchs die Organisation des »Rücktransportes der deutschen Kriegsgefangenen aus dem Osten im Jahre 1918« als »ehrenamtliche philanthropische Betätigung« im ersten Absatz. Vgl. Eduard Fuchs, *Memorandum von Eduard Fuchs über sein Lebenswerk*, vom 8.6.1933, 1 (Hoover Institution Archives, Boris I. Nicolaevsky Collection, Box 617, Folder 5-7).
- 64 Vgl. Gershom Scholem, *Walter Benjamin - die Geschichte einer Freundschaft*, Frankfurt/Main 1975, 14 f.
- 65 Vgl. im Fuchs-Aufsatz *GS II*, 487 sowie in den verschiedenen Versionen der Thesen *Über den Begriff der Geschichte* mit Ausnahme des Dora-Benjamin-Typoskripts (vgl. *WuV* 19, 22, 38, 65, 77, 101).
- 66 Vgl. Weitz, *Der Mann im Schatten*, 210-212, 216.
- 67 Vgl. Benjamins Brief an Max Horkheimer vom 10.7.1935 (*GB V*, 125).
- 68 Vgl. Weitz, *Der Mann im Schatten*, 212.
- 69 Ebd., 217.
- 70 *GS II*, 478. Auf das Zitat folgt im Text eine hier ausgelassene Fußnote (vgl. *GS II*, 478 f.). Im Typoskript findet sich neben Slevogt und Rodin noch der Name Klingers in diesem Zusammenhang. Eduard Fuchs bat in seinem Brief an Benjamin vom 1.4.1937 um dessen Streichung (vgl. wie Anm. 12).
- 71 Emendiert von »idelistisch« (*TsEF*, 19).
- 72 Es handelt sich um eine von Benjamin umgearbeitete Passage. Sie findet sich im Brief an Löwenthal vom 26.5.1937 (vgl. *GB V*, 536 bzw. *GS II*, 479 f.).
- 73 Vgl. *GS II*, 1331 und 1333, Horkheimers Kommentar zu »Seite 19, Zeile 8-9« im Typoskript. Der Herausgeber wiederholte hierbei eine Einschätzung, die sich auf eine frühere Stelle des Typoskripts, »Seite 4, letzter Satz des ersten Absatzes«, bezog (vgl. ebd., 1331). Gemeint war der Satz, den Benjamin später in die Thesen

- Über den Begriff der Geschichte übernehmen wird: »Denn es ist ein unwiderbringliches Isid Bild der Vergangenheit, das mit jeder Gegenwart zu verschwinden droht, welche sich nicht in ihm gemeint erkannte« (zitiert nach *TsEF*, 4, vgl. *GS II*, 468). »Besonders der Relativsatz«, so Horkheimer, »bei dem ich übrigens nach dem Wort ›nicht‹ ein ›als‹ einfügen würde, klingt geheimnisvoll. Da ich glaube, daß es sich um einen wichtigen Gedanken handelt, schlage ich vor, noch einen erklärenden Zusatz zu machen; sonst wäre es richtiger den Satz zu streichen.« Der Satz blieb, einen Zusatz schrieb Benjamin nicht. Das »als« wurde von der Redaktion eingefügt. Eine Änderung, die Benjamin später in die V. der Thesen *Über den Begriff der Geschichte* übernahm (vgl. *GS I*, 695 sowie *WuN* 19, 18, 32, 62, 71, 84, 95).
- 74 Walter Benjamin an Leo Löwenthal, Brief vom 26.5.1937, in: *GB V*, 535–538, hier 536. Die zitierte Stelle wird eingeleitet mit »S. 19 Zeile 3 bis 9«.
- 75 Benjamin griff für dieses wie auch das folgende Zitat auf sein Exzerpt aus der *Neuen Zeit* zurück (vgl. hierzu WBA [wie Anm. 59], Ms 1616, recto). Die von Benjamin zitierte Stelle findet sich im Artikel (Paul Lafargue, *Marx' historischer Materialismus*, in: *Die Neue Zeit*, 22 [1903/1904], 1. Bd., Heft 26, 824–833 [Fortsetzung eines zweiteiligen Aufsatzes in der Zeitschrift]) auf Seite 827, Benjamin bezieht sich in Typoskript und Exzerpt auf Seite 829.
- 76 Es handelt sich bei diesem Wort in dem nicht nachgewiesenen (und verkürzten) Zitat von Karl Marx und Friedrich Engels aus dem ›Kommunistischen Manifest‹ um einen Fehler – Klassenkämpfen statt Klassikern müsste es heißen (vgl. Karl Marx, Friedrich Engels, *Manifest der Kommunistischen Partei*, in: dies., *Werke*, Berlin 1977, Bd. 4, 459–493, hier 462). Benjamin ließ seine Typoskripte auf Diktat herstellen. Fuchs unterstrich das Wort im Typoskript und wies in seinem brieflichen Kommentar vom 1.4.1937 auf den Fehler hin (vgl. Anm. 12).
- 77 Für Benjamins Bezugnahmen auf Horkheimers Arbeit im Fuchs-Aufsatz vgl. *GS II*, 493, Fn. 43 bzw. 496, Fn. 49.
- 78 Max Horkheimer, *Gesammelte Schriften*, Bd. 4, *Schriften 1936–1941*, Frankfurt/Main 1988, 9–88, hier 83.
- 79 Vgl. ebd., 80.
- 80 Vgl. *WuN* 19, 22, 38, 66, 77, 101.
- 81 Vgl. *GS II*, 484, 1335.
- 82 »Denn gerade den Philosophen kennzeichnet diese Gemütsverfassung, die Verwunderung. Denn diese, und nichts Anderes, ist der Anfang der Philosophie, und derjenige scheint kein schlechter Genealoge zu sein, welcher die Iris für die Tochter des Thaumata erklärte.« (Platon, *Sämtliche Dialoge*, Bd. IV, *Theätet, Parmenides, Philebos*, Hamburg 2004, 51).
- 83 Vgl. hierzu etwa Benjamins Texte *Was ist das epische Theater?* (*GS II*, 519–531 sowie 532–539; zum Begriff des ›Stauens‹ insbes. 522 und 535).
- 84 *GS II*, 487, Fn. 31. Hinter »in der Tat so nicht« steht in *TsEF* ein Doppelpunkt statt des Semikolons.
- 85 Es handelt sich auch hier um eine von Benjamin umgearbeitete Passage. Vgl. Benjamins Brief an Löwenthal vom 26.5.1937 (*GB V*, 536 f. bzw. *GS II*, 487, Fn.).
- 86 Ein vergleichbares Missverständnis zwischen Horkheimer und Benjamin ergab sich anlässlich von Benjamins Satz: »Wie der historische Materialismus bei Fuchs eine Herleitung der Dinge mehr aus dem bewußten ökonomischen Interesse des einzelnen als aus dem in dem letzteren unbewußt wirkenden Interesse der Klasse gibt, so ist auch der schöpferische Impuls mehr der bewußten sinnlichen Intention als dem bildschaffenden Unbewußten von ihm genähert worden.« (*GS II*, 498). Auch

- bei dieser Passage (*TsEF*, 45, Zeile 17–22) unterstellte Horkheimer Benjamin (vgl. *GS II*, 1336), was letzterer an Fuchs belegte. Benjamin wies darauf in seiner Antwort hin. (Vgl. *GS II*, 1339)
- 87 Vgl. hierzu Horkheimers Bemerkung zur ›Geißelung‹ von Fuchs' Methode auf Seite 237 dieses Aufsatzes.
- 88 »Ich bin mit der Streichung einverstanden«, schrieb Benjamin hierzu in seinem Brief an Löwenthal vom 26.5.1937 (*GB V*, 537).
- 89 Vgl. »Merkblatt für Zahlung der Judenvermögensabgabe« (Finanzamt Moabit-West) vom Dezember 1938 im Nachlass von Eduard Fuchs (Hoover Institution Archives, Boris I. Nicolaevsky Collection, Box 618, Folder 10).
- 90 Emendiert von »sowiet« (*TsEF*, 41).
- 91 Vgl. hierzu etwa Benjamins Rezension *Politisierung der Intelligenz. Zu S. Kracauers ›Die Angestellten‹*, in: Walter Benjamin, *Werke und Nachlaß. Kritische Gesamtausgabe*, Bd. 13.1, *Kritiken und Rezensionen*, hg. von Heinrich Kaulen, Berlin 2011, 236–243, hier 237 sowie Benjamins ersten Abschnitt bzw. sein »Vorwort« zu *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* in der 2., 3. und 5. Fassung in: Walter Benjamin, *Werke und Nachlaß. Kritische Gesamtausgabe*, Bd. 16, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, hg. von Burkhardt Lindner unter Mitarbeit von Simon Broll und Jessica Nitsche, Berlin 2012, 53, 96, 208.
- 92 Ebd., 1336. Vgl. für Horkheimers Position seinen Rezensionssaufsatz zu Karl Mannheims *Ideologie und Utopie*. Max Horkheimer, *Ein neuer Ideologiebegriff?*, in: ders., *Gesammelte Schriften*. Bd. 2, *Philosophische Frühschriften 1922–1932*, 271–294 sowie ders., *Materialismus und Moral*, in: ebd., Bd. 3, *Schriften 1931–1936*, 111–149.
- 93 *GS II*, 1334.
- 94 Frederic J. Schwartz hat vermutet, dass einer der Gründe für die eher »dünne Bibliographie kritischer Diskussionen« zu diesem Aufsatz Benjamins darin gesehen werden könne, »that it is, at first, very difficult indeed to determine exactly what the essay is about.« (Schwartz, *Walter Benjamin's Essay on Eduard Fuchs*, 106).
- 95 Walter Benjamin, *Werke und Nachlaß. Kritische Gesamtausgabe*, hg. von Christoph Gödde und Henri Lonitz, Berlin 2008 ff.

Erika Thomalla

Proben aufs Exempel

*Über das Paradigmatische an Hans Blumenbergs
»Paradigmen zu einer Metaphorologie«*

I.

Im Vorwort zu dem 1971 erschienenen ersten Band des *Historischen Wörterbuchs der Philosophie* bezieht Joachim Ritter Stellung zu einer bewusst gewählten Leerstelle im begriffsgeschichtlichen Projekt: »Der Herausgeberkreis«, so Ritter, habe »nicht leichten Herzens darauf verzichtet, Metaphern und metaphorische Wendungen in die Nomenklatur des Wörterbuches aufzunehmen«. Obwohl man die Bedeutung von Metaphern im Prozess der philosophischen Begriffsbildung anerkenne, habe man sich gegen eine Berücksichtigung figurlicher Ausdrücke entschieden, weil das Lexikon mit einem solchen Unternehmen »überfordert« und auf »unzureichende Improvisation« angewiesen gewesen wäre. Gegenstände der Artikel seien deshalb ausschließlich »Begriffe und Termini«.¹

Diese apologetische Passage hat eine konkrete Adresse. Sie nimmt Bezug auf die Verselbstständigung eines Forschungsansatzes, der von Hans Blumenberg erstmals 1958 im Rahmen einer Tagung der Senatskommission für Begriffsgeschichte unter dem Titel *Paradigmen zu einer Metaphorologie* vorgestellt wurde² und sich von einem »Teilbereich«³ oder einer bloßen »Erweiterung« der Begriffsgeschichte »um ein spezifisches Kapitel«⁴ bald zu einem »Alternativprojekt«⁵ zur begriffsgeschichtlichen Forschung entwickelte. Als Ritter Blumenberg bei der Planung des *Historischen Wörterbuchs der Philosophie* Mitte der 1960er Jahre um Beiträge unter anderem zur Begriffsgeschichte der Metapher und zur Metaphorologie bat, erhielt er eine »höfliche«⁶ Absage.

Der Grund für diese Entscheidung dürfte ein zweifacher gewesen sein. Zum einen ist eine Unterscheidbarkeit von »metaphorischen Wendungen« und präziser Terminologie, wie Ritter sie in der Vorrede nahelegt, aus der Perspektive Blumenbergs gar nicht aufrechtzuerhalten. Der metaphorische Gehalt philosophischer Begriffe, so lautet eine Hauptthese der *Paradigmen*, tritt oftmals nicht explizit »in der sprachlichen Ausdruckssphäre in Erscheinung«⁷, sondern ist als bildlicher Hintergrund, als latente Leitvorstellung auch da wirksam, wo augenscheinlich bloß terminologische Aussagen auftreten. Das betrifft auch und gerade philosophische Leitbegriffe wie Wahrheit, Welt oder Dasein, mit denen sich die *Paradigmen* be-

fassen. Durch die Untersuchung der imaginativen und bildlichen Komponenten, die diesen Begriffen anhaften – etwa die Metaphern des Lichts, des Buchs oder der Schifffahrt –, sollen Problemstellungen sichtbar werden, die einer rein systematisch-terminologischen Analyse entgehen. Die Metaphorologie identifiziert auf diese Weise »theoretisch unentscheidbare, ins Vergebliche gerichtete Frage[n], die nur an Metaphern entlang zu Antworten vorgedrungen«⁸ sind. Der Versuch, die Metaphorologie auf ein schmales Kapitel innerhalb des begriffsgeschichtlichen Projekts zu reduzieren, beruht also auf der irrümlichen Annahme, dass die Begriffsgeschichte sich vorrangig mit Begriffen, die Metaphorologie dagegen mit Metaphern beschäftige und dass beide Gegenstandsbereiche säuberlich voneinander getrennt werden könnten. Demgegenüber muss eine historische Untersuchung philosophischer Terminologie, die bildliche Anteile vernachlässigt, aus metaphorologischer Perspektive notwendig defizitär erscheinen.

Zum anderen zeigt sich die Differenz von begriffsgeschichtlicher und metaphorologischer Forschung nicht nur an ihren unterschiedlichen Relevanzsetzungen im Verhältnis von Metapher und Begriff, Praxis und Theorie oder Anschauung und Intelligibilität, sondern sie spiegelt sich auch auf der Ebene der methodischen Verfahrensweisen. Blumenbergs metapherngeschichtliche Untersuchungen – das verrät bereits der Titel – sind in *Paradigmen* verfasst. Definitionen oder lexikalische Systematisierungsversuche, wie sie das *Historische Wörterbuch der Philosophie* bietet, sind darin nicht zu finden. Um diese paradigmatische Schreibweise soll es im Folgenden gehen. Blumenbergs *Paradigmen*, so die These, dienen nicht der Repräsentation einzelner, herausragender Denker und ihrer Systeme, sondern der Exemplifizierung von Epochenstrukturen. Die *Paradigmen* greifen auf ein rhetorisches Verfahren zurück, das in der Verkettung ähnlicher, gleichermaßen signifikanter Belegstellen besteht. Anders als in der philosophischen Tradition seit Platon ist das metaphorologische Paradigma somit kein exzeptionelles Vorbild, sondern stets ein exemplarischer Fall unter anderen.

II.

Gottfried Gabriel, der dritte Herausgeber des *Historischen Wörterbuchs der Philosophie*, hat die These aufgestellt, dass Joachim Ritters Entscheidung gegen die Analyse von Metaphern kein »Metaphernverbot«, sondern eine rein pragmatische Entscheidung zugunsten der »lexikalischen Darstellungsform« gewesen sei: Blumenbergs »essayistisch aufbereitete Zettelkästen aufschlussreicher Fundstellen«⁹ hätten demnach jeden Lexikonartikel gesprengt, das Projekt wäre so nie zu einem Abschluss gekommen. In Blumenbergs Ablehnung einer Zusammenarbeit mit Ritter erkennt Gabriel seinerseits den Unwillen des Metaphorologen, sich dem

lexikalischen Zwang zu Kürze und Prägnanz zu unterwerfen. Blumenberg dagegen hat der begriffsgeschichtlichen Forschung in Ritters Umfeld attestiert, sich trotz aller Bemühungen um eine Historisierung der Philosophie nicht vom cartesianischen Ideal der eindeutigen Begrifflichkeit und der klaren Definitionen gelöst zu haben.¹⁰

An der Frage der adäquaten Darstellungsform scheint also mehr zu hängen als lediglich unterschiedliche stilistische Präferenzen. Entgegen Blumenbergs eigener Behauptung, dass seine »Paradigmatik« lediglich die »Vorarbeit« zu einer »noch obliegenden tieferen Untersuchung« bilde,¹¹ kann man vermuten, dass die Metaphorologie über den Status ihrer angeblichen Vorläufigkeit weder hinauskommen kann noch sollte. Dafür spricht auch, dass die stilistische Eigenheit der Aneinanderreihung »aufschlussreicher Fundstellen«, gegen die Gabriel polemisiert und die Blumenberg immer wieder Beschwerden über die Unzugänglichkeit seiner Texte eingehandelt hat,¹² keineswegs nur ein Charakteristikum der *Paradigmen*, sondern der metaphorologischen Untersuchungen insgesamt ist. Dass es zum Abschluss jener »tieferen Untersuchung« – einer eigentlichen *Theorie* der Metapher oder dessen, was Blumenberg »Unbegrifflichkeit« nennt – nie gekommen ist, hat vermutlich den einfachen Grund, dass Metaphorologie nicht anders als in Gestalt von Paradigmen realisiert werden kann. Ob sie deshalb nicht wörterbuch- oder lexikonfähig ist, kann allerdings bezweifelt werden.¹³

Mit Verweis auf Blumenbergs Überlegungen zum metaphorischen Potenzial des grammatischen Paradigmabegriffs¹⁴ hat Anselm Haverkamp die These formuliert, dass der Ausdruck »Paradigma« bei Blumenberg als eine »Hintergrundmetapher« fungiere: Neben der »platonischen Herkunft des Paradigmabegriffs« rekurriere sie vor allem auf Georg Christoph Lichtenbergs Charakterisierung wissenschaftlicher Revolutionen, die wiederum implizit in Ludwig Wittgensteins Sprachphilosophie aufgegriffen werde. Mit dieser Verkettung von Bezügen bewege sich Blumenberg in einem Diskurszusammenhang mit zeitgleich erschienenen Publikationen zu dem Thema, insbesondere mit Thomas Kuhns Studie zur *Struktur wissenschaftlicher Revolutionen*.¹⁵

Eine Gemeinsamkeit in der Verwendung des Ausdrucks kann, bei allen Unterschieden zwischen den Autoren, in der Annahme gesehen werden, dass es eine Form vorbildhaften und anschaulichen Wissens gibt, das erkenntnis- und bedeutungstiftend wirksam ist. Dennoch verkennt Haverkamps Herleitung des Blumenbergschen Paradigmabegriffs aus der platonischen Traditionslinie wesentliche Aspekte der metaphorologischen Paradigmatik. Im Folgenden sollen deshalb zunächst die platonische Prägung des Paradigmabegriffs und seine Anverwandlungen bei Lichtenberg, Wittgenstein und Kuhn kurz rekapituliert werden, um dann die Spezifik von Blumenbergs paradigmatischer Schreibtechnik abweichend davon zu beschreiben.

III.

Bei Platon – dessen Verwendung des Ausdrucks die philosophische Begriffsgeschichte maßgeblich prägt – steht das *parádeigma* (παράδειγμα) im Kontext der Ideenlehre. Es bezeichnet die Urbilder oder Muster, denen die empirischen Dinge nachgebildet sind. Die Eigenschaften der Sinnesgegenstände partizipieren an den ihnen zugrunde liegenden Ideen oder *parádeigmata*. Sie sind die Möglichkeitsbedingung empirischer Urteile, da sich jede Aussage über einen konkreten Gegenstand oder eine Person einer allgemeinen Idee verdankt und an ihr gemessen wird: Ein Gegenstand, so lautet ein Lieblingsbeispiel Platons, kann nur »schön« genannt werden, sofern es Anteil hat an der ewig gleichbleibenden Idee des »Schönen«.¹⁶ Um dieses Verhältnis von Paradigma und Abbild im Erkenntnisprozess zu illustrieren, lässt Platon den eleatischen Fremdling im *Politikos* eine Analogie zum Erwerb der Schrift bilden: So wie ein Kind bekannte Buchstaben und Silben in unbekanntem Kontexten wiederentdecke und sich dadurch neue Wörter aneigne, verhalte es sich auch mit den Ideen der Seele, die an den sinnlichen Gegenständen wiedererkannt werden können. Die Erkenntnis der Urbilder ist also notwendig, damit die Seele von den Abbildern nicht verwirrt wird und falsche Verknüpfungen herstellt: »Denn von einer falschen Vorstellung anfangend könnte einer wohl auch nicht zum kleinsten Teile der Wahrheit gelangen und so irgend Einsicht gewinnen.«¹⁷

Dass der theoretische Entwurf der Ideenlehre durch das Modell des Schrift-erwerbs ein empirisches und aus der Funktionsweise alphabetischer Zeichen abgeleitetes Paradigma erhält, bestätigt den Befund von Aristoteles, dass es sich bei dem Paradigmbegriff der platonischen Dialoge um eine »poetische Metapher«¹⁸ handle. Was Paradigmen als ideelle Signifikate leisten sollen, kann offenbar nur über die paradigmatische Anschaulichkeit von Signifikanten erläutert werden. Die Ableitung der Funktionsweise von Paradigmen aus der Logik des Zeichengebrauchs stellt indessen keinen Sonderfall der platonischen Philosophie dar, sondern ist für die Geschichte des Begriffs insgesamt symptomatisch. Blumenberg, der auf die metaphorische Verwendung des grammatischen Paradigmas in der Wissenschaftsgeschichte hingewiesen hat, bezieht sich dabei in erster Linie auf Georg Christoph Lichtenberg. In einer seiner Vorlesungen hatte Lichtenberg vorgeschlagen, die kopernikanische »Revolution« der Astronomie »gleichsam« zum »Paradigma« zu wählen, nach dem alle weiteren Revolutionen in anderen Wissenschaften »dekliniert werden« sollen.¹⁹ Das gelte auch für die Philosophie, deren erkenntnistheoretische Wende durch Immanuel Kant vollständig aus dem kopernikanischen Paradigma abgeleitet werden könne. Faszinierend scheint für Lichtenberg vor allem die Idee zu sein, dass die Orientierung am kopernikanischen Vorbild eine Modifikation des Denkens bewirken könne, die noch unterhalb der Schwelle des Theoretisierbaren

stattfindet. Sie bewegt sich, wie Lichtenberg an anderer Stelle schreibt, auf der Ebene der »Deklinationen« anstelle der Ebene der »Wörterklärungen«.²⁰

Diese angestrebte Vorgängigkeit konkreter Paradigmen gegenüber theoretischen Abstraktionen, die die platonische Hierarchie von Theorie und Praxis in ihr Gegenteil verkehrt, wird in Wittgensteins *Philosophischen Untersuchungen* zum Argument für die bedeutungskonstituierende Funktion des Sprachgebrauchs umgemünzt. Sprachliche Bezeichnungen haben Wittgenstein zufolge keinen genuinen, isolierbaren Sinn, sondern gewinnen ihn allererst im jeweiligen Satzzusammenhang. Die abstrakte Erklärung eines Ausdrucks durch zeigendes Bezeichnen, unabhängig von einer konkreten Gebrauchssituation, ist demnach ein fruchtloses Unterfangen, weil sie Zweideutigkeiten erzeugt. Semantische Eindeutigkeit kann dagegen nur hergestellt werden, wenn bereits ein spezifisches Kontextwissen vorausgesetzt werden darf. Deshalb beruht das Erlernen sprachlicher Verwendungsweisen auf Paradigmen, die nicht Gegenstand, sondern »Mittel der Darstellung« bzw. »Instrumente der Sprache« sind. Sie bilden Muster des Sprachgebrauchs, die der vergleichenden Aktualisierung dienen.²¹

Thomas Kuhns Studie zur *Struktur wissenschaftlicher Revolutionen*, die zwei Jahre nach Blumenbergs *Paradigmen zu einer Metaphorologie* erschien, überführt Wittgensteins Überlegungen wieder in einen wissenschaftsgeschichtlichen Kontext und erklärt die von Lichtenberg konstatierte Bezugnahme auf ein konkretes Orientierungsvorbild zur allgemeinen Gesetzmäßigkeit. Paradigmata sind für Kuhn »konkrete Vorbilder«²² bzw. mustergültige Leistungen, die innerhalb einer Wissenschaft als allgemein anerkannte Orientierungsmaßstäbe fungieren und aus denen nachträglich Regeln und Methoden für die theoretische und praktische Forschungsarbeit abgeleitet werden können. Sie sind in dieser Hinsicht »etwas Grundlegendes, das nicht völlig auf logisch letzte Bestandteile reduzierbar ist«, und das einen gewissen Spielraum für »Interpretationen« lässt.²³ So sei es möglich, dass dasselbe Paradigma unterschiedliche Schulen hervorbringe, deren Regeln nicht vollständig in Einklang zu bringen sind. Gleichzeitig trägt jedes Paradigma auf Dauer zu seiner eigenen Aufhebung bei: Indem die am Paradigma orientierte Forschung zunehmend verfeinert und präzisiert wird, wird das Auftreten von Anomalien wahrscheinlich, die das Paradigma infrage stellen.

Zur Beschreibung der Funktion von Paradigmen in wissenschaftlichen Zusammenhängen greift Kuhn auf die »normale« Bedeutung des Begriffs in der Grammatik zurück, um dann allerdings stärker auf die Unterschiede zum »herkömmlichen«²⁴ Begriffsgebrauch hinzuweisen und auf eine alternative Metaphorik auszuweichen: »In der Grammatik beispielsweise ist »amo, amas, amat« ein Paradigma, da es das Schema darstellt, nach dem eine große Anzahl von lateinischen Verben konjugiert wird, so daß beispielsweise »laudo, laudas, laudat« herauskommt.«²⁵ Die »normale

Anwendung« des Paradigmas besteht Kuhn zufolge also in der Generierung und Wiederholung ähnlicher Fälle. Jedes grammatische Paradigma ist damit grundsätzlich ersetzbar, da es lediglich die exemplarische Veranschaulichung einer allgemeinen Regel leistet. In der Wissenschaft hingegen sei ein Paradigma »selten ein Objekt der Wiederholung. Es ist vielmehr, der Entscheidung eines Präzedenzfalls im Rechtswesen ähnlich, ein Objekt für weitere Artikulierung und Spezifizierung unter neuen oder strengeren Voraussetzungen.«²⁶

Haverkamp erkennt in Kuhns Annahme, dass wissenschaftliche Theoriebildungen stets durch konkrete, anschauliche Beispiele motiviert seien, eine Parallele zu Blumenbergs Projekt der Metaphorologie. Dass abstraktes Wissen ohne illustrative Vorbilder nicht auskommen könne, unterstreicht aus der Perspektive Haverkamps die »funktionale Äquivalenz«²⁷ von Paradigmatik und Metaphorik: »Blumenbergs Gebrauch der Paradigmametapher kehrt hervor, was die Übernahme dieses Begriffs bei Kuhn motiviert: das stille Wissen (tacit knowledge), das die Praxis jeder Theorie voraussetzt und als implizite Metaphorik fungiert, auf die sich die theoretische Praxis stillschweigend verläßt. Dies pragmatische Funktionieren impliziter Metaphern beruht nicht auf methodischer Reflexion, sie erspart sie dort, wo Methode zu aufwändig ist.«²⁸ Wenn jede philosophische Begriffsbildung und Theorie auf metaphorische Anschaulichkeit angewiesen bleibe, um ihr Wissen vorstellbar zu machen, so gelte das auch und gerade für Blumenbergs Metaphorologie, die einer »exemplarischen Einführungssituation« in Form von »Paradigmen« bedürfe.²⁹ Obwohl diese Lesart Haverkamps durchaus einleuchtet, bleibt nicht nur fraglich, ob der Rückgriff auf die »Paradigmametapher« im Titel von Blumenbergs Studie tatsächlich mit dem Fehlen oder der gewollten Einsparung methodischer Reflexion gleichzusetzen ist, sondern auch, ob Blumenbergs *Paradigmen* in der Kuhn'schen Verwendungweise des Begriffs im Sinne eines herausragenden, leitenden Vorbilds aufgehen.

IV.

Besonders das dritte Kapitel der *Paradigmen* gibt Hinweise darauf, dass das darstellerische Verfahren wie auch die Auswahl der Beispiele mit methodischen und theoretischen Vorentscheidungen verbunden sind, die eine Alternative gegenüber der traditionellen philosophischen Begriffsanalytik darstellen. Blumenberg nimmt innerhalb seiner Exempelreihe zur Metapher der »mächtigen« Wahrheit hier eine Zäsur vor. Die selektive Auswahl einzelner Beispiele in der Metapherngeschichte, so das Argument, verlange »eine Interpretation aus dem gedanklichen Zusammenhang«, in dem diese stehen und von dem sie »Konturen« und »Kolorit« empfangen:

Es sei daher nötig, »Querschnitte [zu] legen, idealiter in jedem relevanten Abschnitt unseres Längsschnittes, um vollends faßbar zu machen, was die herangezogenen Metaphern jeweils ›bedeuten.«³⁰

Blumenbergs Paradigmen dienen demnach der Veranschaulichung eines größeren geistesgeschichtlichen Kontexts, dessen Spuren an ihnen abzulesen sind und über den ihr Verständnis erschließbar wird. Sie müssen interpretiert und gedeutet, können aber nicht definiert oder schlicht decodiert werden.³¹ Da Metaphern für Blumenberg nicht in erster Linie als originelle Erfindungen, als »Werkzeuge« der Philosophie, interessant sind, sondern als latente und kollektive »Nährböden«, können auch und gerade Autoren an Gewicht gewinnen, die nicht zu den Klassikern oder Diskursbegründern gezählt werden.³² Erläutert wird dies anhand der Wahl des wohl meistzitierten Autors der *Paradigmen*, des römisch-christlichen Rhetoriklehrers Lactantius: »Da vollständige Verfügbarkeit des Materials sich mit der Ökonomie vereinbaren muß, die durch die Stelle innerhalb dieser Arbeit gefordert ist, fiel meine Wahl, über die ich mit niemandem streiten werde, auf Laktanz. Gerade daß dies kein Stern erster Ordnung ist, macht ihn zum geeigneten Objekt von Studien, denen es auf Erfassung epochaler (nicht: epochemachender) geschichtlicher Strukturen ankommt.«³³

Obwohl Blumenberg in seinen Metapherngeschichten häufig genug auch den Höhenkamm der Philosophiegeschichte zitiert, scheint nicht das Singuläre, Herausragende, sondern umgekehrt das Repräsentative und Durchschnittliche die Paradigmatik der von ihm gewählten Beispiele auszumachen: »Das Erstrangige fordert Maßstäbe singulärer Immanenz und läßt sich nicht als bloße Ausdrucksobjektivität betrachten. Geister wie Laktanz haben genügend ›Saugfähigkeit‹, um die Nährlösung des Geschichtsstromes aufzunehmen, und doch auch die Authentizität zu eben neuen Kristallisationen, die im Sinnhorizont ihrer Zeit den Problemen und Bedürfnissen korrespondieren, also wiederum agierend in den Geschichtstrom eintreten, ohne ihm eine Wendung zu geben.«³⁴ Diese Präferenz für Autoren, die gleichsam an der Schwelle zweier Epochen stehen und sich eher durch Mittelmäßigkeit statt durch Innovationsgeist auszeichnen, markiert einen wichtigen, von Haverkamp unterschlagenen Unterschied zum wissenschaftsgeschichtlichen Paradigma, das ja gerade ein vorbildhaftes und exzeptionelles Beispiel bilden soll.

Was die unterschiedlichen Paradigmabegriffe von Platon über Lichtenberg bis hin zu Wittgenstein und Kuhn eint, ist die Singularität des Paradigmas als irreduzible Bezugsgröße. Selbst bei Wittgenstein bleibt dieses Verhältnis von Vorbild und Anwendung noch erhalten: Zwar kann das konkrete Paradigma durchaus ersetzt werden, theoretisch reicht aber ein einziges Beispiel, um eine sprachliche Gebrauchsregel zu veranschaulichen. Blumenbergs Paradigmen gewinnen ihre Evidenz dagegen nur im Plural, als Reihung gleichermaßen signifikanter Anschau-

ungsbeispiele, die – wie das Zitat aus dem dritten Kapitel der *Paradigmen* nahelegt – aus einem angeblich »vollständigen« Materialkorpus ausgewählt wurden. Das gilt selbst für jene »erstrangigen« Autoren, die laut Blumenberg »nicht als bloße Ausdrucksobjektivationen« betrachtet werden können – auch sie stehen stets in einer langen Reihe mit anderen Exempeln. Sie werden nicht als Begründer genuiner Systeme, sondern als Repräsentanten kollektiver Wahrnehmungsformen angeführt. Wenn Blumenberg etwa im ersten Kapitel der *Paradigmen* Belege für den metaphorischen Gebrauch des Wahrheitsbegriffs von Aristoteles über die Stoa und die Patristik bis hin zu Thomas von Aquin sammelt, dann nur um den Nachweis zu erbringen, dass all diese Autoren die Vorstellung einer »mächtigen« Wahrheit eint, die sich dem erkennenden Subjekt gleichsam aufdränge.³⁵ Indem ein Zeitraum von rund 1500 Jahren Geistesgeschichte auf wenigen Seiten durchschritten wird, gerinnen die Unterschiede zwischen den Autoren zu marginalen Differenzen. Entscheidend ist ihre Zugehörigkeit zu einer Wahrheitsvorstellung, die die aktive Rolle im Erkenntnisprozess nicht dem Menschen, sondern der Sache zuweist. Das radikale an Blumenberg besteht nicht nur darin, dass er sogenannte große Autoren als Beispiele unter anderen behandelt, sondern auch darin, dass er ihre Aussagen einem übergreifenden Paradigma unterstellt. Das bedeutet zugleich, dass ein singuläres Beispiel für das metaphorologische Verfahren niemals ausreicht. Gerade die Wiederholung und Verkettung ähnlicher Fälle bildet das Strukturprinzip von Blumenbergs Arbeitsweise.

Die konstitutive Pluralität der metapherngeschichtlichen Paradigmen entspricht auch Blumenbergs Auffassung, dass geschichtliche Übergänge nicht auf einzelne Gründungsfiguren und deren Lehren zurückzuführen seien. Streng genommen kann es, so lautet das Argument in der *Legitimität der Neuzeit*, epochemachende (im Gegensatz zu epochalen) Autoren gar nicht geben. Epochenwechsel seien vielmehr das Resultat prozessualer Verschiebungen, für die sich »Zeugen«³⁶, aber keine Urheber finden lassen. Skepsis sei vor allem gegenüber den von der Neuzeit selbst installierten Gründungserzählungen – mitsamt den zugehörigen »Limes-Figuren«³⁷ Kolumbus, Kopernikus oder Descartes – angebracht. Es ist vielleicht kein Zufall, dass Blumenberg ausgerechnet an dieser Stelle eine Kritik des Kuhn'schen Paradigmbegriffs vornimmt. Kuhns Theorie wissenschaftlicher Revolutionen, so der Befund, begreife die Wissenschaftsgeschichte als »Prozessform singulärer Prägnanz«. Sie sei hilfreich, um zu verstehen, wie es zur Aufhebung und Infragestellung eines Paradigmas komme, mache aber nicht begreiflich, wie solche einzigartigen Paradigmen überhaupt entstehen: »[F]ür alle [...] Akte neuer Begründungen, des Vorzuges des neuen ›Paradigmas‹, hat dieses Konzept schlechthin keine Erklärung anzubieten.«³⁸ Kuhn könne, mit anderen Worten, nur erklären, *dass*, aber nicht *wie* es zur Wahl eines neuen Paradigmas komme.

Gegenüber dieser Fixierung auf datierbare Gründungsszenen spricht Blumenberg von »Umbesetzungen«³⁹, um der Gleichzeitigkeit von Neuerung und Konstanz Rechnung zu tragen, die für Epochenwechsel und für geschichtliche Prozesse insgesamt charakteristisch sei.⁴⁰ Entscheidend ist dabei das Verhältnis historisch relevanter »Fragestellungen« und ihrer jeweiligen »Beantwortung«. Der Begriff der Umbesetzung meint, dass im Übergang zweier Epochen »differente Aussagen als Antworten auf identische Fragen verstanden werden«⁴¹, oder aber, dass veränderte Problemstellungen dennoch mit einer gleichbleibenden Terminologie bearbeitet werden.⁴² Bringt man diese Überlegungen mit den Thesen der *Paradigmen* in Verbindung, dann ist die Parallelität von Identischem und Neuem in geistesgeschichtlichen Entwicklungen besonders gut an der Metaphernwahl der Autoren abzulesen, gerade weil die Bilder und ihre Ausdeutung mehr über die jeweilige Problemstellung und das Verhältnis zur Tradition verraten, als auf der Ebene der begrifflichen Reflexion gesagt wird. Metaphern machen in spezifischer Weise Kontinuitäten sichtbar, zeigen aber in der Art und Weise, wie sie zu Gleichnissen oder Mythen ausgeformt werden, auch feinsinnige Abweichungen an. Als Gradmesser geschichtlicher Entwicklungen sind sie deshalb nur in Form von Reihungen aussagekräftig.

V.

Diese Schwerpunktverschiebung legt die Vermutung nahe, dass Blumenberg mit der Wahl seiner »Hintergrundmetapher« nicht so sehr auf die *platonische Traditionslinie* anspielt, die die Vorbild- und Musterhaftigkeit des Paradigmas betont, sondern auf die *rhetorische Tradition* Bezug nimmt, die die technische Funktionsweise des paradigmatischen Beglaubigungsverfahrens verhandelt. Zwar gibt bereits die auffällige Dominanz der grammatischen Metapher in der Begriffsgeschichte des Paradigmas einen Hinweis darauf, dass Paradigmen in erster Linie Produkte sprachlich-rhetorischer Operationen sind, aber explizit wird dies nur in den entsprechenden Abhandlungen über die *téchnē rhētoriké* thematisiert.

So bezeichnet das *parádeigma* bei Aristoteles nicht nur ein einzelnes Beispiel, sondern vor allem das zugehörige Schlussverfahren, das mit »ähnlichen Fällen«⁴³ argumentiert. Es unterscheidet sich sowohl vom Enthymem wie auch von der Induktion, weil es sich »weder wie ein Teil zum Ganzen noch wie das Ganze zu einem Teil oder das Ganze zum Ganzen Iverhält, sondern wie ein Teil zu einem Teil, Ähnliches zu Ähnlichem [...]«⁴⁴ Da das paradigmatische Verfahren, das vor allem bei der analogischen Argumentation zur Anwendung kommt, nicht die Gesamtheit aller möglichen Fälle berücksichtigt, können keine allgemeinen Schlüsse daraus abgeleitet werden. Die Besonderheit des *parádeigma* besteht vielmehr in seiner

deiktischen Funktion, in der unmittelbaren Erzeugung von Evidenz durch das Vor-Augen-Stellen von Vergleichsfällen. Nicht zufällig werden das Gleichnis und das historische Exempel in der *Rhetorik* als zwei Formen von Paradigmatik vorgestellt.⁴⁵

Die von Aristoteles beschriebene Technik des paradigmatischen Verfahrens lässt sich mit Blumenbergs Aussage in Verbindung bringen, mit den *Paradigmen zu einer Metaphorologie* »das Verhältnis von Mythos, Metapher und Logos [nicht] erschöpfend« abhandeln zu wollen, »sondern [...] eine Fragestellung und analytische Arbeitsweise zu exemplifizieren.«⁴⁶ Es handelt sich um eine Arbeitsweise, der es weniger um die Hervorhebung mustergültiger Einzelfälle geht als um die Verketzung evidenter Beispiele im Dienst eines metaphorologischen Projekts, das seine Relevanz erst noch unter Beweis stellen muss. Blumenberg erbringt diesen Beweis, indem er kontinuierlich ähnliche Fälle an ähnliche Fälle reiht, ohne einen Anspruch auf Vollständigkeit, Konklusionen oder eine allgemeine Theorie erfüllen zu müssen.

Paradigmatisch ist also vor allem der technische Aufbau, die Darstellungsform der *Paradigmen*. Die einzelnen Beispiele sind, schon aufgrund ihrer angeblichen Durchschnittlichkeit, allesamt mehr oder weniger austauschbar, können also Paradigmatik nur insofern beanspruchen, als sie die Charakteristika einer epochalen »Substruktur« widerspiegeln, aber nicht im Sinne einer ursprünglichen Musterhaftigkeit. Eine so verstandene Metaphorologie würde allerdings auch den Zuspruch der Begriffsgeschichte finden, die vermutlich nicht bestreiten würde, dass Metaphern Manifestationen von Epochenmerkmalen sind. Dagegen macht die Lektüre der metaphorologischen Studien ersichtlich, dass die »epochalen Abschnitte«, die durch die Metaphern repräsentiert sein sollen, im paradigmatischen Verfahren allererst konstituiert werden. Aus dieser Perspektive verweist der Titel von Blumenbergs Studie nicht nur auf die Vorgängigkeit der Anschauung gegenüber der Abstraktion, sondern auch auf jene der Rhetorik gegenüber der Philosophie: Die Hintergrundmetapher deutet mit ihrer impliziten Referenz an die rhetorische Tradition darauf hin, dass die Instrumente und Mittel der Darstellung dem Dargestellten stets zuvorkommen.

Anmerkungen

- 1 Joachim Ritter, *Vorwort*, in: ders. (Hg.), *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, 1. Band (A–C), Darmstadt 1971, III–XI, hier VIII f.
- 2 Die Diskussionen im Anschluss an den mehr als zweistündigen Vortrag, durch den Blumenberg »seine Hörer bis zum Äußersten strapaziert«, dokumentiert Margarita Kranz, *Begriffsgeschichte institutionell. Die Senatskommission für Begriffsgeschichte der Deutschen Forschungsgemeinschaft (1956–1966). Darstellung und Dokumente*, in: *Archiv für Begriffsgeschichte*, 53 (2011), 153–226, hier 167 und 189 ff.
- 3 Harald Weinrich, *Metapher*, in: Joachim Ritter †, Karlfried Gründer (Hg.), *Histo-*

- risches Wörterbuch der Philosophie, 5. Band (L-Mn), Basel-Stuttgart 1980, 1175–1186, hier 1182.
- 4 Hans Blumenberg, *Beobachtungen an Metaphern*, in: *Archiv für Begriffsgeschichte*, 15 (1971), 161–214, hier 163.
 - 5 Dirk Mende, *Metapher - Zwischen Metaphysik und Archäologie. Schelling, Heidegger, Derrida, Blumenberg*, München 2013, 222.
 - 6 Gottfried Gabriel, *Kategoriale Unterscheidungen und »absolute Metaphern«*. Zur systematischen Bedeutung von Begriffsgeschichte und Metaphorologie, in: Dirk Mende, Anselm Haverkamp (Hg.), *Metaphorologie. Zur Praxis von Theorie*, Frankfurt/Main 2009, 65–84, hier 67.
 - 7 Hans Blumenberg, *Paradigmen zu einer Metaphorologie*, mit einem Kommentar von Anselm Haverkamp unter Mitarbeit von Dirk Mende und Mariele Nientied, Frankfurt/Main 2013, 91.
 - 8 Ebd., 69.
 - 9 Gabriel, *Kategoriale Unterscheidungen und »absolute Metaphern«*, 68.
 - 10 Vgl. Blumenberg, *Beobachtungen an Metaphern*, 163.
 - 11 Blumenberg, *Paradigmen zu einer Metaphorologie*, 16.
 - 12 Franz Josef Wetz schreibt z.B., dass die Texte Blumenbergs sich oft »hart an der Grenze des Erträglichen« bewegen und dass seine Fragestellungen »nicht immer klar ersichtlich« seien. Franz Josef Wetz, *Hans Blumenberg zur Einführung*, Hamburg 2004, 9.
 - 13 Dem Vorurteil, dass Metaphern sich der Lexikalisierung widersetzen, tritt Ralf Konersmann in dem von ihm herausgegebenen *Wörterbuch der philosophischen Metaphern* entgegen, das explizit als eine »Hommage an Hans Blumenberg« vorgestellt wird. Ralf Konersmann, *Vorwort. Figuratives Wissen*, in: ders. (Hg.), *Wörterbuch der philosophischen Metaphern*, 3. erweiterte Auflage, Darmstadt 2011, 7–20, hier 12.
 - 14 Vgl. dazu den Abschnitt unter dem Titel »Paradigma, grammatisch« in Blumenberg, *Beobachtungen an Metaphern*, 195–199.
 - 15 Anselm Haverkamp, *Kommentar*, in: Hans Blumenberg, *Paradigmen zu einer Metaphorologie*, 191–535, hier 247. Vgl. auch Anselm Haverkamp, *Paradigma Metapher. Metapher Paradigma. Zur Metakinetik hermeneutischer Horizonte (Blumenberg/Derrida, Kuhn/Foucault. Black/White)*, in: Reinhart Herzog, Reinhart Koselleck (Hg.), *Epochenschwelle und Epochenbewußtsein (=Poetik und Hermeneutik XII)*, München 1987, 547–560, bes. 551–553.
 - 16 Platon, *Phaidon*, in: ders., *Sämtliche Werke*, Bd. 2, übers. von Friedrich Schleiermacher, Reinbek bei Hamburg 1994, 100a ff.
 - 17 Vgl. Platon, *Politikos*, in: ders., *Sämtliche Werke*, Bd. 3, übers. von Friedrich Schleiermacher und Hieronymus Friedrich Müller (Briefe), Reinbek bei Hamburg 2004, 278e.
 - 18 Aristoteles, *Metaphysik*, übers. von Hermann Bonitz, Reinbek bei Hamburg 1994, I/9, 991a.
 - 19 Diese Anekdote findet sich in den Aufzeichnungen von Gottlieb Gamauf und wird von Blumenberg als »authentisch« eingeschätzt. Gottlieb Gamauf, *Erinnerungen aus Lichtenbergs Vorlesungen über Erlebens Anfangsgründe der Naturlehre*, Bd. 1, Wien 1808, 36.
 - 20 Georg Christoph Lichtenberg, *Sudelbücher II*, in: ders., *Schriften und Briefe*, Bd. II, hg. von Wolfgang Promies, Wien 1994, 198.
 - 21 Ludwig Wittgenstein, *Philosophische Untersuchungen*, kritisch-genetische Edition, Darmstadt-Frankfurt/Main 2001, 278 f.

- 22 Thomas Kuhn, *Die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen*, 2. revidierte Auflage, Frankfurt/Main 1976, 25.
- 23 Ebd., 26 und 58.
- 24 Ebd., 58.
- 25 Ebd., 37.
- 26 Ebd.
- 27 Haverkamp, *Kommentar*, 247.
- 28 Haverkamp, *Paradigma Metapher, Metapher Paradigma*, 552.
- 29 Ebd.
- 30 Blumenberg, *Paradigmen zu einer Metaphorologie*, 52.
- 31 Darin unterscheidet sich Blumenbergs Projekt von früheren metapherngeschichtlichen Untersuchungen wie Pierre Louis' *Les Métaphores de Platon* (1945). Louis zufolge können die platonischen Metaphern, die er in ein Verzeichnis übertragen hat, in Ideen übersetzt werden. In der Kritik an Louis und der Einsicht in die »Unmöglichkeit die Metaphern in philosophischen Texten zu »entziffern«, gleichen sich wiederum die Ansätze Blumenbergs und Jacques Derridas. Demnach ist jede Rede über Metaphern nur im Medium der Metaphorik möglich, der Rückweg zu einer »eigentlichen« oder »ursprünglichen« begrifflichen Bedeutung ist dagegen verschlossen. Vgl. Jacques Derrida, *Die weiße Mythologie*, in: ders., *Randgänge der Philosophie*, Wien 1999, 229–290, hier bes. 239 ff.
- 32 Blumenberg, *Paradigmen zu einer Metaphorologie*, 14 ff.
- 33 Ebd., 53.
- 34 Ebd.
- 35 Vgl. ebd., 21 ff.
- 36 Hans Blumenberg, *Die Legitimität der Neuzeit*, erneuerte Ausgabe, Frankfurt/Main 2012, 545. Vgl. zum Konzept der Epochenschwelle, das mit der Rede von »Substrukturen« und geschichtlichen »Metakinesen« auffällige Parallelen zum Vokabular der Paradigmen aufweist, auch Hans Blumenberg, *Epochenschwelle und Rezeption*, in: *Philosophische Rundschau*, 6(1958)1/2, 94–120, hier 94.
- 37 Blumenberg, *Die Legitimität der Neuzeit*, 546.
- 38 Ebd., 541.
- 39 Blumenberg, *Die Legitimität der Neuzeit*, 541.
- 40 Elisabeth Brient hat in ihrem Artikel zur »Epochenschwelle« in dem 2014 erschienenen Blumenberg-Glossar darauf hingewiesen, dass die von Blumenberg »vor« und »nach« der neuzeitlichen Epochenschwelle angesiedelten Zeugen – der Cusaner und der Nolaner – auch die Plätze tauschen könnten, wenn andere Aspekte ihres Denkens betont würden. Dieses Möglichkeit einer prinzipiellen Austauschbarkeit habe Blumenberg, wenn auch in anderem Zusammenhang, selbst bemerkt. Vgl. Elisabeth Brient, *Epochenschwelle*, in: Robert Buch, Daniel Weidner (Hg.), *Blumenberg lesen. Ein Glossar*, Frankfurt/Main 2014, 72–86, hier 82 f.
- 41 Blumenberg, *Die Legitimität der Neuzeit*, 541.
- 42 Vgl. Blumenberg, *Epochenschwelle und Rezeption*, 102.
- 43 Aristoteles, *Lehre vom Schluß (Des Organon dritter Teil) oder Erste Analytik*, übers. und mit Anmerkungen versehen von Eugen Rolfes, Hamburg 1921, II, 24, 68b.
- 44 Aristoteles, *Rhetorik*, hg. und übers. von Gernot Kraipinger, Stuttgart 1999, I, 1358a.
- 45 Ebd., 122.
- 46 Blumenberg, *Paradigmen zu einer Metaphorologie*, 116.

Roman Halfmann

Von produktiven Rezeptionen über den Remix zum Reenactment

*Wie Kafka-Rezeptionen die gegenwärtig stattfindende Erosion
der Originalität abbilden*

Ein rascher Blick in die einschlägigen Tertiärdarstellungen bestätigt: Kaum ein Autor von Rang, der sich nicht im Laufe seines Schreiblebens mit Kafka beschäftigt, kaum ein (Leit-)Gedanke, der nicht mit und an dem Prager Klassiker auf literarische Weise reflektiert ist – mit enorm vielgestaltigen Resultaten.¹ Da wird Kafka, in einer für das Ende der 1990er Jahre erstaunlich anachronistisch anmutenden Geste, als notwendig unbestimmbares Originalgenie erkannt und verdrängt zugleich,² ein andermal wiederum recht rigoros der eigenen Welt-sicht vereinnahmt³ oder gar selbstbewusst vervollkommenet,⁴ dann wieder doppelsinnig getötet,⁵ zuletzt im Gestus theatralischer Bewältigungsarbeit beerdigt⁶ – und dergleichen mehr. Es scheint weniger, als lähme Kafka die Schriftsteller, wie Imre Kertész vermerkt,⁷ sondern als treibe er im Gegenteil zu emsigen, ja fieberhaft anmutenden Bezugnahmen an, die kaum unter einem gemeinsamen Nenner zu vereinen sind – nimmt man die verhandelten Themen, Motive und Topoi ins Visier. Überblickt man die Rezeptionen hingegen in ihrer generellen Fragestellung und zugrundeliegenden Motivation, können durchaus übergeordnete Strukturen festgestellt werden, wobei meiner Ansicht nach diejenige These besonders erfolgversprechend ist, nach welcher die so vielgestaltigen Bezüge zu Leben und Werk hintergründig stets das Originelle verhandeln:⁸ So bestimmt die schon frühzeitig einsetzende, vor allem vom Freund Max Brod geförderte und weiterhin außer Frage stehende Behauptung geradezu genialisch anmutender Originalität Kafkas den Rezeptionsdiskurs nachhaltig.⁹

Nun beinhaltet Intertextualität bekanntlich stets eine dialogische Struktur¹⁰ und damit ein Verlassen der einsinnigen Grundstruktur eines monologischen Schreibens, welches an ein Selbstgespräch erinnert, von dem Luhmann erklärt, dass es sich per se nicht von sich selbst distanzieren könne.¹¹ Verlässt der Text aber diese Ebene und tritt in einen Dialog mit einem Prätext ein, wird er sich, ob bewusst oder unbewusst, notgedrungen selbst zum Problem: Zu einem Problem der Authentizität nämlich und damit der Originalität, die im Authentischen manifest werden soll und im Kontakt mit dem Anderen eigentlich erst entsteht und zugleich sofort auf dem Spiel steht. Obgleich also letztlich jede

Rezeptionsbewegung im Kern das Originalitätsverständnis des Rezipierenden verhandelt, wirkt sich dies weitaus stärker anlässlich einer Rezeption Kafkas aus, der als so deklariertes Einzelfall der kulturellen Welt die Rezeptionen in Richtung des Originalitätsdiskurses lenken muss.¹² Die nun auf diese Behauptung zwangsläufig reagierenden Rezeptionen sind wiederum von einer Originalitätsdefinition durchwirkt, die zuvorderst vom Zeitgeist geprägt ist, da Begriff und Vorstellung des Neuen nicht zu den Universalien gehören – obgleich es auf den ersten Blick durchaus so scheint und auch dementsprechend gehandhabt wird: Originalität ist nach geltender Lesart »die schöpferische Fähigkeit, Neues und Innovatives zu schaffen, im Gegensatz zur reinen Reproduktion und Imitation des Herkömmlichen.«¹³ So eindeutig diese Definition auch anmuten mag, vollzieht sie doch einen klassischen Zirkelschluss, indem Termini Verwendung finden, die gleichsam unter der Hand ebenfalls als universell geltend behandelt werden, obgleich sie semantisch äußerst unscharf angelegt sind und zudem allein mit Verweis auf Originalität funktionieren. Es ist demnach weitaus komplexer – und das Neuartige, da *neu* als Bestimmung also nicht ausreichen kann, sollte einen bestimmten Wert haben, der als irgendwie geartete Zweckmäßigkeit bestimmt werden muss.¹⁴ Auf die Kunst übertragen, die mit dem Begriffsfeld der Angemessenheit natürlich nur unzureichend beschrieben werden kann, bedeutet dies nach Arthur Koestler, ein Künstler sei »in dem Maß originell, in dem seine Auswahl des zu Betonenden von der konventionellen Norm abweicht und neue Normen der Relevanz aufstellt.«¹⁵ – Die Verwendung der Begriffe Konvention und Relevanz aber deutet bereits die Konstruktion von Werten wie neu, alt oder originell an und weist auf die enge Beziehung zu gesellschaftskulturellen Setzungen hin.¹⁶ Die Vorstellungen über Originalität hängen demnach vom Zeitgeist ab, was es ermöglicht, anhand einer diachron angelegten Analyse der Kafka-Rezeptionen die jeweilig wirkenden Originalitätsdiskurse gegenüberzustellen und in der Folge eine Transformation abzulesen, die von einer Relativierung seit den 1990er Jahren bis hin zur Destruktion der Idee vom originellen Schaffen erzählt.

I.

Überblickt man die wesentlichen Bezugnahmen auf Kafka um die Jahrtausendwende, drängt sich immerhin rasch der Eindruck auf, die diagnostizierte Herausforderung sei entweder auf stillschweigende, doch einvernehmliche Art ausgeschlagen worden oder gleich ganz bewältigt.¹⁷ Tatsächlich scheint das Ringen mit, um und gegen Kafka unvermittelt nicht mehr in die Zeit zu passen und stattdessen ist der 1991 erschienene Film Steven Soderberghs, der eine

Verwandlung Kafkas in »ein Produkt Hollywoods«¹⁸ arrangiert, bezeichnendes Symbol eines neuen Zugangs geworden: Wenn der Kafka Soderberghs im düster-faschistoiden Schloss schließlich einen an Frankenstein gemahnenden, wahnsinnigen Wissenschaftler bei unaussprechlichen Experimenten antrifft, ist der Prager Autor endgültig in der Popkultur Amerikas angekommen; ausgestattet mit dem Antlitz Jeremy Irons, der im Film tatsächlich kafkaesker als Kafka aussieht, womit das Original endgültig durch die bessere Kopie ersetzt scheint. Es ist mithin dieser Film, der »im Übergang von den authentischen Elementen zu einer von Kafka völlig abstrahierten Story«¹⁹ eine neue Rezeptionsebene öffnet, die zuerst vor allem von jungen US-amerikanischen Autoren dankbar aufgenommen wird.²⁰

So gestalten Jonathan Lethem und Carter Scholz in den 1990er Jahren mehrere Texte, in denen Kafka oder Kafkaeskes in die Popkultur transformiert wird. Später zusammen unter dem sinnigen Titel *Kafka Americana* veröffentlicht, vermischt etwa die Story *The Notebooks of Bob K.* Stil sowie Motive diverser Kafka-Texte mit der zutiefst amerikanischen Comic-Kultur um Bob Kanes *Batman*: »The Penguin was hacking at my feet«²¹, heißt es da etwa in direkter Anlehnung an Kafkas *Der Geier*. Indem der Prätext in seiner Signifikanz übernommen und mit neuen Inhalten gefüllt wird, wirken diese Zugänge weder produktiv-originell noch getrieben von einer *Anxiety of Influence*, sondern wie »verdeckte Spiele«²², die im scheinbar harmlosen Treiben nicht viel mehr als den endgültigen Bedeutungsverlust Kafkas und eine damit einhergehende Beliebigkeit der Bezüge versinnbildlichen. Die Story *Receding Horizon* etwa, in Kooperation von Lethem und Scholz entstanden, verfrachtet den 1933 emigrierten Prager nach Hollywood, wo er bei der Erstellung eines Drehbuchs für Frank Capra aushilft, womit eine komplexe Alternativwelt etabliert ist, in der, in einer geseit, wenngleich etwas gewollt ausgeführten Volte, die Novelle *Das Urteil* zum Ausgangspunkt des Films *It's a Wonderful World* wird. – In dieser Story, die Parallelen zu Philip Roths Essay »I Always Wanted You to Admire My Fasting; or, Looking at Kafka« aus dem Jahr 1973 aufweist, wird der Unterschied zur Einflussbewältigung der Vorgängergeneration wohl am deutlichsten. Indem Roth den Prager ebenfalls nach Amerika, dort jedoch in die Bedeutungslosigkeit emigrieren lässt, was es dem fikionalisierten angehenden Schriftsteller Roth ermöglicht, eigenständige Prosa zu verfassen, wird eine sehr persönlich angelegte und doch ironisch grundierte Auflösung des Einflusses von Kafka thematisiert und geschickt inszeniert. Der Kafka in Lethems und Scholz' Fiktion scheint hiergegen allein Teil eines spielerisch und letzten Endes folgenlos gemeinten Ulks. Allein, so harmlos ist der Text natürlich nur auf den ersten Blick, denn in Wahrheit wird hier das poetologische Programm

des Remix (vor)formuliert und die Spannweite originellen Schaffens ermes- sen. Immerhin ist Kafka in dieser Fiktion heimlicher Ideengeber eines wesentlichen Kulturguts der Popkultur geworden und damit gleichsam Ursprung einer kulturellen Verschwörungstheorie, die den amerikanischen Mythos als epigonal entlarvt. Der Text wird damit zu einem frühen und recht unbeachtet gebliebenen Statement einer Poetologie, die erst nach der Jahrtausendwende maßgeblich den Diskurs um das Originelle zu bestimmen beginnt.

Nicht zufällig verfassten in jener Zeit gleich mehrere Autoren einflussreiche Essays,²³ hierunter eben auch Jonathan Lethem,²⁴ in denen die Idee des literarischen Remix als Neudefinition des Schöpferischen artikuliert wird; im Sinne einer »Recreativity«²⁵, die eine Art »Entindividualisierung der Kreativität«²⁶ und damit letztlich Zersetzung des herkömmlichen Originalitätsbegriffs herleitet: »Das Neue des *Postproduction*-Kunstwerks besteht dann in einer Neuinterpretation des ›Originals‹, das sich selbst als ein kulturelles Stereotyp erweist.«²⁷ In eben dieser Weise verhandeln die so spielerisch anmutenden Kafka-Bezüge Lethems und Wallaces hintergründig und sozusagen unter der Hand das diffuse Gefühl, einerseits literarisch nichts wesentlich Neues erbringen zu *können*, da das Neue ohnehin schon immer eine Illusion war, doch zugleich auch nichts Neuartiges vollbringen zu *wollen* beziehungsweise zu *müssen*, da die Kunstproduktion nicht mehr auf dem Originellen basiert und letztlich noch nie darauf basiert hat: »[W]hat«, fragt Jonathan Lethem daher auch provokativ in dem programmatisch betitelten und aus Versatzstücken komponierten *The Ecstasy of Influence*, »exactly is postmodernism, except modernism without the anxiety?«²⁸ Diese Einsicht ermöglicht dann die künstlerische Option, Epigonalität offen zu vollziehen und die Angst vor dem Einfluss als altmodisches Originalitätskonstrukt konsequent zu verwerfen.

Lethem formuliert hier nicht allein das Bekenntnis zu einer Kultur, die zu weiten Teilen epigonal ist und dies immer schon war, es geht ihm – und nicht nur ihm – um eine völlig neue Sichtweise auf Originalität, bis hin zu der These, das Bemühen um Eigenständigkeit im Sinne einer Rebellion gegen die Vorgängergeneration sei ebenfalls ein Konstrukt, welches geprägt von der spezifischen Definition von Originalität abgeschafft gehöre;²⁹ so die Quintessenz des Vorstoßes, mit dem Vorstellungen handstreichartig erledigt werden sollen, die seit Jahrhunderten Geltung haben, wie Andreas Reckwitz feststellt: »Die Entzauberung des Schöpferkünstlers hat die Möglichkeiten für eine fortgesetzte strukturelle Orientierung des Kunstfeldes am Überraschenden und Andersartigen erweitert und radikalisiert. Indem das Neue 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.«³⁰ Reckwitz vertauscht in seiner breit angelegten Untersuchung meiner Ansicht nach jedoch die eigentliche Ursache mit der Wirkung, eine Prämisse aufgreifend, die bereits 1954 von Wyndham Lewis in *The Demon of Progress in the Arts* etabliert wird und besagt, dass der Originalitätszwang den modernen Künstler darum unter Druck setze, weil Originalität zunehmend auf den Alltag übergreife und diesen originell auflade. Tatsächlich aber basiert die Transformation auf einer profanen Verflachung des Originalitätsanspruchs – demnach nicht als Arthur Dantos’ *Verklärung des Gewöhnlichen* im Sinne des *Readymade* Duchamps, sondern als Appropriation durch Wiederholung und als »Möglichkeit, die wertlose Kopie als kulturell eigenständiges Phänomen anzuerkennen«³¹ und damit schleichend in den Originalitätsdiskurs einzubinden. Dieser Unterschied ist wesentlich, da Originalität mitsamt den hierin verhandelten Entitäten sich nicht auf das Alltägliche ausweitet, sondern im Gegenteil selbst verflacht, verblasst und zu etwas Alltäglichem degradiert wird. – Die aufgeführten Kafka-Rezeptionen zum Ende des Jahrtausends sind ein Symptom dieser Transformation und können ohne Verweis auf diese hintergründige Diskursebene wohl kaum angemessen nachvollzogen werden: Kafka wird demgemäß tatsächlich nicht mehr als Belastung empfunden und auch das postmoderne Ringen nach den Regeln der *Anxiety of Influence* entfällt, doch nicht, weil Kafka urplötzlich bewältigt oder gar obsolet wäre und deshalb nur noch zu Spielen reizt, sondern weil die Sichtweise auf Originalität sich zu eben jenem Zeitpunkt auf entscheidende Weise zu wandeln beginnt.

Sonderlich neu ist eine solche Diagnose rein oberflächlich betrachtet wiederum nicht, denn schon immer wurde hin und wieder das Ende des Fortschritts, gar der Kultur insgesamt ausgerufen – tatsächlich markiert eine derartige Endzeitstimmung, die zumeist auch die Unmöglichkeit originellen Schaffens proklamiert, einen wohlbekannten Topos so gut wie jeder gesellschaftlichen, speziell kulturellen Entwicklung. Im Gegensatz zu früheren Verkündigungen überrascht jedoch diesmal die Vehemenz, mit der die schiere *Möglichkeit* originellen Schaffens in Zweifel gezogen, ja grundsätzlich verneint wird; und es überrascht vor allem die positive, ja geradezu euphorische Konnotation dieser Destruktion: Man hat es eben nicht mit einer »subdepressiven Stimmung der Stagnation«³² zu tun, sondern mit dem geradezu euphorischen Gefühl der Befreiung von obsolet anmutenden Konzepten,³³ welches in einer ungewöhnlich radikal ausgeführten Erosion des Originellen mündet – wie radikal, das deuten zwei Pfade der Kafka-Rezeption an, die jeweils die dargestellte Idee des literarischen Remix übersteigen.

II.

In Haruki Murakamis 2004 in Deutschland veröffentlichtem Roman *Kafka am Strand* geht es um einen Jungen, der sein Zuhause verlässt, eine seltsame Bibliothek und eine noch seltsamere Geliebte findet, sich schließlich in einer Märchenwelt zu verlieren droht, ganz am Ende aber erwachsen wird und Verantwortung zu übernehmen beginnt. Der junge Mann nennt sich zwar Kafka, doch ansonsten finden sich im Roman weder direkte noch vermittelte Verweise auf den Namensgeber,³⁴ wie der Autor selbst erklärt. Den Roman versteht er eher als Hommage.³⁵ Diese findet sich möglicherweise in der Darstellung einer phantastischen Daseinssphäre, die parallel zur Realität existiert und niemals hinreichend verständlich wird, da die Ereignisse nach einer an den Traum erinnernden Logik der Unlogik ablaufen:³⁶ Eventuell soll dies an Kafka erinnern, der immerhin sein Schreiben als »Darstellung meines traumhaft inneren Lebens«³⁷ versteht – eine Selbstreflexion, die man in der Forschung zwar sehr ernst genommen hat, doch zunehmend als unbrauchbar ansieht, da Kafka die traumhafte Sphäre nicht strikt von der Realität trennt: »Weder Traum noch Wirklichkeit, und doch beides zugleich.«³⁸ So bleibt in Kafkas Werken stets eine Spannung erhalten, nämlich »zwischen dem Realistischen und dem Phantastischen [...] und gerade durch diese Spannung erhalten die Texte einen eigentümlichen parabolischen Charakter.«³⁹ Eine solche Spannung wiederum entfällt in Murakamis Werk, da hier wie in einem Märchen im Sinne Todorovs das Wunderbare in Abgrenzung zur Realität etabliert wird. Trotzdem zeigen sich Forschung und Feuilleton seit Veröffentlichung des Romans darum bemüht, Murakami eine produktive Kafka-Rezeption nachzuweisen,⁴⁰ mit bescheidenem, ja dürftigem Erfolg, da die vorgebrachten Argumente immer noch althergebrachte Vorstellungen von Rezeption ins Spiel bringen, indes die Bezüge selbst auf diese Weise nicht mehr adäquat gefasst werden können.

Weitaus sinnvoller dagegen scheint es, Murakamis Vorgehen als – womöglich durchaus hellsichtig platzierte – Erscheinung eines Originalitätsdiskurses zu verstehen, der sich seit den 1990er Jahren nochmals gewandelt hat: Ist der Remix zu jener Zeit noch als vergleichsweise einfach strukturierte Wiederholung ohne die Etablierung einer kryptomnetischen Reflexionsanstrengung⁴¹ zu werten, finden sich seit der Jahrtausendwende die Bezüge gleichsam nur noch als Chiffren, womit eine Trennung zwischen Eigen- und Fremdwerk endgültig wegfällt – und eben diese übergeordnete Aussage ist dann eigentlicher sowie einziger Gehalt des Bezugs. Besonders auffällig ist dies in Murakamis 2014 veröffentlichter Erzählung *Samsa in Love*, in welcher der Protagonist sich gleich zu Beginn in Gregor Samsa verwandelt vorfindet. Obwohl einige Rezensenten,

wie zu erwarten, abermals eine produktive Rezeption erkennen wollen,⁴² zeigt Murakami sich ausdrücklich bemüht, jeden Anschluss an Kafka zu vermeiden und erzählt eine Geschichte, die nichts mit der *Verwandlung* zu tun hat und nicht einmal einen spielerisch anmutenden Bezug zulässt – mit dieser Leere unterläuft der Text nun jede herkömmliche Herangehensweise intertextueller Lektüren und zwar mit Absicht: Der Bezug ist nämlich nicht mehr im herkömmlichen Sinn auf irgendeine Art produktiv angelegt, sondern transportiert als Bezug allein die Aussage, Kunst sei nicht *ex nihilo* erschaffen, sondern letztlich ein dichtes Netz von Verweisen.

Ist es demnach ein Jahrzehnt zuvor noch nötig, mit einer Geste ironisch aufgeladener Mimesis das Faktum der selbstempfundenen Epigonalität zu etablieren, so verkürzt sich dies nun auf eine Art Fingerzeig, durch den eine Denkart künstlerisch umgesetzt wird, die schon längst die *Reflexion* über Kunst und Kultur durchzieht, die *Produktion* selbst aber bislang kaum beeinflusst hat – gemeint ist natürlich der oft beschworene Tod des Autors, der auch die Vorstellung originellen Schaffens transformiert: »Der Künstler wird dann zum ›Plagiator‹ [...], und die Alltagskultur wird ihm zur ›immensen Enzyklopädie, die ihm als Quelle dient.«⁴³ Allein, der immer wieder so wortreich totgesagte Autor, er schlägt seit Jahrzehnten entschlossen die Aufforderung zum Suizid aus und reagiert auf die Erosion des Originellen in der ambivalenten Geste des so zu bezeichnenden Schreibens unter Vorbehalt – weiter kann die Kunstproduktion der Destruktion des originellen Schöpfers wohl nicht entgegenkommen, auf diesem Seitenpfad zumindest.

In diesem Sinne deklariert der britische Autor Tom McCarthy anlässlich eines 2012 geführten Interviews die, angesichts der These konsequent als wenig originell bezeichnete Erkenntnis, Kunst sei Wiederholung⁴⁴ und bezieht sich hierfür an anderer Stelle auf Kafka: »Kafka hat mal gesagt: ›Ich habe nichts zu sagen.‹ Das gefällt mir. Ich bin in der Tat der festen Überzeugung, dass ein guter Autor nichts zu sagen hat. (*lacht*) Es geht nur darum, zuzuhören und alles Gehörte neu zu mischen. Ich wollte einen Literatur-Remix machen, in dem nicht nur Figuren der Moderne wie Filippo Marinetti, James Joyce und Franz Kafka wiederhallen, sondern auch ältere Texte aus der Renaissance oder der Antike. Mein Roman ist wie eine kannibalistische Orgie, bei der die Autoren sich gegenseitig auffressen und verdauen.«⁴⁵ Das hier verwendete Bild schließt, bewusst brachialisierend, an das sogenannte Bienengleichnis an, welches seit der römischen Antike eine Rezeption beschreibt, »die die individuelle Kreativität zwar einfärbt, aber nicht derartig beeinflusst, daß vordringlich das Modell und nicht die Handschrift des Künstlers erkennbar wird. Vielmehr soll alles Rezipierte lediglich verwandelt in das eigene Werk eingehen und

sich bis zur Unerkennbarkeit der rhetorischen oder künstlerischen Eigenart dessen anpassen, der spricht oder dichtet.«⁴⁶ Das Berufen auf den Prager in diesem Zusammenhang wiederum ist nun sicherlich alles andere als ein Zufall: In England mit seinem dritten Roman *C* (2010) erfolgreich als Erneuerer der Literatur gefeiert, treibt McCarthy den hier analysierten Pfad der Kafka-Rezeption noch ein wenig weiter als Murakami – wenngleich mit veritabler Hilfe seines deutschen Übersetzers. Da die meisten C-Worte, die McCarthy als Leitworte im Verlauf des Romans installiert, in deutscher Übertragung als K-Worte erscheinen, schien es sinnvoll, die deutsche Übersetzung *K* zu nennen. Dass damit Bedeutungen verloren gehen, ist dem Übersetzer natürlich bewusst, die Umschreibung ist ein Notbehelf – allerdings einer mit Gewinn, wie er in einem Nachwort zum Roman ausführt, wobei er ebenfalls Kafka sowie dessen Käfer ins Spiel bringt.⁴⁷ Natürlich, ein Roman mit dem Titel *K* muss Assoziationen an Kafka wachrufen – Roberto Calasso jedenfalls vertraut 2005 noch auf diese sich geradezu notwendig ergebene Assoziationsreihe und benennt seine Reflexion über Kafka'sche Protagonisten ebenfalls *K* –, dennoch wirkt der hier von Autor sowie Übersetzer deklarierte Kafka-Bezug außerordentlich gezwungen. Obgleich tatsächlich ein Käfer eine gewisse Rolle im Roman spielt: Am Ende eines ereignisreichen, symbolischen und intertextuellen Daseins 1922 in einer ägyptischen Grabkammer strandend, schläft der Hauptprotagonist Serge Carrefax, in der deutschen Übersetzung konsequent Serge Karrefax, mit einer Forscherin und verletzt sich am Knöchel – wie genau diese Verletzung entsteht, wird nicht beschrieben, sei es eine Schürfwunde, sei es der Biss eines Insekts. Karrefax jedenfalls erleidet eine Blutvergiftung, was zu Halluzinationen führt: »Genau genommen *ist* er das Insekt. Seine schlaksigen, rebellischen Gliedmaßen sind zu langen, in die Luft stochernden, schabenden Fühlern geworden.«⁴⁸ Das erinnert an Gregor Samsa, wie letztlich jede Verwandlung in ein Ungeziefer an ihn erinnert; wenn dann am Ende aber die längst verstorbene Schwester dem Helden einen wurmstichigen Apfel reicht, scheinen die Ingredienzien der Kafka'schen Parabel – vom armen Gregor, der sich eines Tages verwandelt, über die (allzu?) geliebte Schwester bis hin zum Apfel, geworfen vom Vater und die in der Folge tödliche Verwundung auslösend – zur Gänze vorzuliegen, doch so verändert, dass der Bezugstext keine Rolle mehr zu spielen scheint: Ist da also überhaupt noch Kafka? Er müsste nicht anwesend sein und wird doch von Autor sowie Übersetzer in Peri- und Epitext mit dem Roman *K* verknüpft; womit interessanter- und konsequenterweise im Grunde das Gegenteil von dem geschieht, was im Bienengleichnis ausgedrückt ist: Sollen dort die Bezüge in Eigenständiges, also Originelles verwandelt und unkenntlich gemacht werden, werden hier, ohne rechte Not,

die durchaus erbrachten und originell anmutenden Transformationen im taktischen Rückgriff einer »*Ästhetik der Wiederholung*«⁴⁹ wieder mit den eigentlich überstiegenen Bezügen angereichert, der Status des Kunstwerkes als Kompilation betont und somit des originellen Gehalts enthoben. Es ist dies für Andreas Reckwitz eine der beiden denkbaren Strategien, um weiterhin Kunst in Zeiten der Erosion des Originellen produzieren zu können. Die andere besteht für ihn darin, Kunstwerke zu schaffen, »die *nicht* auf ein Publikum ausgerichtet sind und sich damit *jenseits* von Aufmerksamkeitsmarkt und Steigerung bewegen«, gemeint ist: »*profane Kreativität*.«⁵⁰

Tatsächlich scheint trotz der umfassenden Destruktion gängiger Originalitätsvorstellungen das unangetastet geblieben zu sein, was, mit Verweis auf Franz Brentano, als *evident* etabliertes Ich-Bewusstsein verstanden werden kann, welches sich als authentisch und deshalb *originell an sich* empfindet. Das authentisch-originelle Bewusstsein wird auch nach Luhmann gerade dann aufgewertet, wenn Originalität auf übergeordneter Ebene verunmöglicht scheint: »Das Individuum, das sozialisiert wird, lernt, sich selbst von sozialen Anforderungen zu unterscheiden. Es doppelt sich in I und me, in personal und social identity.«⁵¹ So erwirke der Verfall »sozialer« Originalität eine Festigung der »privaten«: »Die Semantik der Individualität scheint [...] eine kompensatorische Funktion für stärkere Abhängigkeiten zu übernehmen. Das Individuum rette sich in die Subjektheit und in die Einzigartigkeit als diejenige Beschreibung, die durch keinerlei empirisch-kausale Abhängigkeiten infrage gestellt werden kann. Es ist bei vermehrten und komplexeren Abhängigkeitsketten in einem radikaleren Sinne mehr Individuum als zuvor.«⁵² Dass aber selbst dieser Fluchtweg in eine relativierte Originalität zunehmend verschlossen ist, deutet sich bereits an.⁵³

Es bleibt in der Folge bei der widersprüchlichen Geste eines geradezu lässig vorgetragenen Eingeständnisses eigener Epigonalität bei gleichzeitiger Produktivität: Tom McCarthy symbolisiert mitsamt der Titelei, den Interviews und Pressefotos für einen als prononciert autorlos bezeichneten Roman diesen Widerspruch, denn wäre er konsequent, würde er diesen Roman nicht nur anonym, sondern im Sinne einer Aushebelung des *Geistigen Eigentums* der Allgemeinheit unentgeltlich zur Verfügung stellen. Womit aufgrund einer umfassenden Transformation des Verständnisses von Originalität tatsächlich der Endpunkt produktiver Kafka-Rezeption erreicht scheint – auf dieser Ebene der intertextuell angelegten Bezugnahmen zumindest.

III.

Bisher konnte gezeigt werden, wie sich Rezeptionsbewegungen angesichts der diagnostizierten Erosion von Originalitätsdefinitionen in ihrer grundsätzlichen Struktur wandeln und auf welche Weise in der Folge die Taktik des literarischen Remix künstlerische Produktion gewährleisten soll. Ein interessanterweise zu weiten Teilen ausschließlich in der deutschen Literatur stattfindender Diskurs, den der Kafka-Biograph Reiner Stach im Jahre 2002 theoretisch zu beschreiben sucht, wobei er hierfür das ohnehin den Zeitgeist durchwirkende Schlagwort von der Empathie heranzieht,⁵⁴ etabliert eine weitere, den Remix deutlich übersteigende Möglichkeit, nämlich ganz einfach »*Franz Kafka zu sein.*«⁵⁵ Gemeint ist damit aber weniger die empathische Geste, tatsächlich ist der Begriff kaum nützlich zur näheren Beschreibung dieser Taktik, sondern eine notwendig epigonale angelegte Nacherzählung als Spielart der Kopie. So beschreibe Michael Kumpfmüller in seiner 2011 erschienen *Die Herrlichkeit des Lebens* »zauberhaft und exakt bis ins kleinste Detail«⁵⁶ die letzten Monate Kafkas mit Dora Diamant in Berlin; folgerichtig finden sich im Anhang auch Danksagungen an Kafka-Spezialisten, womit die Authentizität von wissenschaftlicher Warte aus bestätigt scheint. Gewiss zitiert Kumpfmüller oftmals wortwörtlich aus Kafkas Werken und gibt sich insgesamt geradezu bildungsbeftissen in der Aufzählung von Fakten sowie Details, aber eine derartige Genauigkeit ist insbesondere für einen historischen Roman entscheidendes Qualitätskriterium und daher weder über Gebühr zu loben noch unbesonnen zu verdammen. Relevanter aber ist das, was auf der Erzählebene stattfindet, in der ein theoretisch allwissender Erzähler nüchtern-distanziert kommentierend zwischen den erlebten Reden Dora Diamants und Kafkas pendelt: »Zu seiner Überraschung«, heißt es etwa über Kafka, »schreibt er ohne Pause weiter. Noch in der Nacht nach Ottlas Abreise beginnt er eine neue Geschichte, von der er nicht weiß, wohin sie ihn führt, jedenfalls nicht nach Berlin, denn die Geschichte spielt im unterirdischen Bau eines Tiers. Der Schlaf ist seit Tagen mittelmäßig, aber er schreibt, er lebt mit dieser Frau, zusammen in einer Wohnung, trotzdem schreibt er. Die Frau-Hermann-Geschichte [gemeint ist *Eine kleine Frau*] hat er Dora inzwischen vorgelesen, sie hat an mehreren Stellen gelacht, dabei ist es in Wahrheit keine Geschichte über Frau Hermann, was sie aber nicht weiß.«⁵⁷ Dora Diamant wiederum vermerkt die Außenperspektive: »Mit seiner Geschichte ist er immer noch nicht fertig. Aber es geht voran, regelmäßig ab zehn, halb elf setzt er sich hin, und ohne jede Verabredung bleibt sie jetzt manchmal bei ihm, liest ein Buch oder sitzt nur da und beobachtet seinen Rhythmus, die Pausen, bevor er den Faden wieder aufnimmt.«⁵⁸ Der

Erzähler wiederum steuert kanonische Informationen bei und zitiert aus dem Kafka-Text selbst.⁵⁹

Wie eingangs erwähnt, hat man in der Rezeption zwar so wie gut alles mit Kafka angestellt und sich hierbei jede erdenkliche Freiheit genommen, doch hat man bislang weitgehend darauf verzichtet, Kafka *zu sein*, wie Stach es im obigen Zitat formuliert. Natürlich, *wie* Kafka zu schreiben, das wollten einige Autoren, hin und wieder auch hat man die hinterlassenen Fragmente zu vervollständigen und, seltener noch, hierfür den Stil zu kopieren gesucht, doch *als* Kafka zu schreiben ist in der Tat neu und auch deshalb bemerkenswert, da Kumpfmüller und Stach nicht die einzigen sind, die sich Kafka derart annähern. Marianne Gruber hat mit ihrem 2004 erschienen Roman *Ins Schloss* den Versuch unternommen, *Das Schloß*-Fragment weiterzuschreiben, und die 2006 beziehungsweise 2008 erschienenen Romane *Franz Kafkas Puppengeschichte* von Alfons Schweiggert und Gert Schneiders *Kafkas Puppe* erzählen jeweils das biographische Geschehen um die Puppe nach, die einem Waisenmädchen abhanden gekommen ist und die Kafka nun in Form von Briefen auferstehen lässt.⁶⁰ Kumpfmüller fertigt diese Episode auf wenigen Seiten ab, indes Gerd Schneider und Alfons Schweiggert, die ebenfalls die erlebte Rede zur Darstellung Kafkas nutzen, zudem die mysteriösen Briefe an das Waisenkind literarisieren, hierbei sowohl Kafkas Ton zu treffen trachten als auch Motive aus Kafkas Texten einflechten: So flieht in Schneiders Roman die Puppe beispielsweise zu Beginn ihrer Reise vor einem Hund und zwei rote Springbälle helfen ihr, lenken nämlich das Tier ab, ein Verweis auf die Bälle in *Blumfeld, ein älterer Junggeselle*.⁶¹ Tatsächlich waren derartige Zugänge in der umfangreichen und ausgesprochen vielschichtigen Geschichte der Kafka-Rezeptionen bis vor wenigen Jahren undenkbar, da die These von der unbedingten Originalität sowie Einzigartigkeit unterschwellig jeden Diskurs beherrschte: Er sei letztlich keiner von uns, hieß es all die Zeit, sondern einzigartig auch in seinem Leben und daher unfassbar, weshalb jeder Einordnungs- und Beschreibungsversuch den eigentlichen Gehalt Kafka'schen Wirkens unterlaufe. Jorge Luis Borges wendet sich bereits 1935 gegen die Tendenz, Kafkas Werk auf irgendeine Art zu vereinnahmen, da ansonsten der eigentliche Gehalt verloren gehe: »Es ist allzu einfach, Kafkas Erzählungen als allegorische Spielereien zu verleumden. Mag sein; aber daß es so leicht ist, sie derart zu reduzieren, darf uns nicht vergessen lassen, daß Kafkas Größe sich bis zur Unsichtbarkeit verringert, wenn wir uns dem anschließen. Franz Kafka als Symbolist oder Allegoriker ist ein braves Mitglied einer Liste, die so alt ist wie die Literatur; Franz Kafka als Vater von selbstlosen Träumen, von Alpträumen ohne anderen Sinn als den ihres Zaubers, ist einzigartig.«⁶² Das Beschreiben Kafkas mit den Mitteln der erleb-

ten Rede aber ist als literarisierte Geste der Wiederholung und bewussten Epigonalität nun der lange Zeit verunmöglichte Versuch, Kafka gleichsam zu vermenschlichen und als Nebeneffekt zu normalisieren, ja zu normieren. So wird auch das große Interesse an ausgerechnet der Puppengeschichte verständlich, ist diese Episode doch nicht nur eine »rührende, bittersüße Geschichte, die oft und gern erzählt worden ist [...], die ein Beispiel dessen gibt, was Menschenliebe heißt, und die den späten Kafka als eine emblematische, gleichsam zeitlose Figur präsentiert«⁶³, sondern vor allem eine, die wie keine Episode sonst Kafka als »normalen« Menschen zeigt und am wenigsten kafkaeskes Potential beinhaltet.⁶⁴ Wie diese Normalisierung gestaltet ist, deuten etwa die Reflexionen über Kafkas Vergangenheit mit Prostituierten in Kumpfmüllers Roman an, wo ein historisch und biographisch höchst komplexer Sachverhalt stark vereinfacht und zudem mit Moralvorstellungen des 21. Jahrhunderts versetzt wird.⁶⁵ An gleicher Stelle ist besagte Puppengeschichte aufgrund der fiktionalisierten Selbstdeutungen Kafkas und Dora Diamants mit einer Bedeutsamkeit aufgeladen, die in der Originalanlage so nicht zu finden ist, immerhin reflektieren im Roman beide, dass diese Phase sie als Eltern initiiert habe: »Eine Weile haben sie sozusagen ein Kind«, heißt es aus der Sicht Kafkas, indes Dora Diamant auf Nachfrage Ottlas nach einem Kinderwunsch ebenfalls an die Puppengeschichte denkt, »denn natürlich haben sie nie darüber gesprochen, aber in gewissem Sinn eben doch, damals im Park für einige Tage.«⁶⁶ So wird die letztmalige Möglichkeit einer Vaterschaft in Kafkas Existenz angedeutet – ein, wie jeder Kafka-Leser weiß, äußerst vielschichtiges Thema, welches Kumpfmüller recht gefällig in ein Happyend ablenkt und hierbei den Kitsch wenigstens streift. Gleichgültig aber, wie jeder Autor Kafka nun gestaltet, ist doch wesentlich, dass nun unvermittelt die erlebte Rede und damit die scheinbar unverfälschte, ungebrochene und um Authentizität bemühte Darstellung von Kafkas Innenleben grundsätzlich möglich wird, was ohne Verweis auf eine Transformation des Originalitätsdiskurses wohl unverständlich bleiben muss. Dieser neueste Pfad der Kafka-Rezeptionen repräsentiert weder eine produktive Rezeption noch den Remix, sondern das, was man in der Kunstszene als *Reenactment* kennt und die möglichst genaue, authentische Nachstellung historischer Ereignisse meint – wohlgerne ohne Eigenanteil.

IV.

»Die große Biographie Franz Kafkas existiert nicht«, erklärt Stach zu Beginn von dessen Biographie, die natürlich eben diese Größe für sich in Anspruch nimmt, und fragt: »Was ist hier passiert? Woher dieses unvermittelte Schwei-

gen in all dem Lärm, woher diese Scheu?«⁶⁷ Eine berechtigte Frage. Kafka jedenfalls hat sich nicht verändert, sondern das Verständnis von Authentizität sowie Originalität und damit die Sichtweise der Interpreten *auf* Kafka, auf seine eigentümliche Originalität, die nicht mehr als eine solche erkannt wird: »Kafka selbst hat immer wieder das Bild eines inneren Abgrunds evoziert, im Tagebuch wie in Briefen l..l. Das Bild leuchtet ein, evident ist es zumindest *für ihn*, für seinen *Fall*, auch wenn man vielleicht anstelle der von Kafka vielerorts beschworenen »Wahrheit« lieber den vorsichtigeren Begriff der Authentizität setzen würde. Wenn dem aber so ist, wenn das Bild einer schwer zugänglichen inneren Tiefe tatsächlich etwas aussagt über Kafkas bisweilen überwältigende, bisweilen aber auch gänzlich versagende ästhetische Potenz, dann bleibt nichts anderes übrig, als ihm dorthin zu folgen, selbst ein Stück weit hinabzusteigen und nachzusehen.«⁶⁸ Dieser Anspruch einer Korrektur und Wiederholung Kafkas wird gegen die diagnostizierte Scheu gesetzt und dementsprechend als Mut gefeiert; als wäre diese als Scheu herabgesetzte Haltung der Vorgänger tatsächlich eine Form der Angst und nicht viel eher Ausdruck einer Empörung angesichts der Originalität Kafkas, welche die eigenen Leistungen einerseits schmälert, andererseits jedoch zur eigenständigen Schöpfung anregt und damit die eigene Authentizität sowie Originalität herausfordert: »Keine noch so unsinnige These«, fasst Stach die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Kafka zusammen, »die nicht irgendwo von irgendwem vertreten würde«⁶⁹, aber eben auch niemals das Verlangen, Kafka zu wiederholen, denn der Prager evoziert, hier ein strenger Lehrmeister, den Wunsch, sich und seine eigene Authentizität an ihm abzuarbeiten, an ihm erstrahlen zu lassen: Als Wiederholung der Kafka'schen Kreativität, jedoch mit *eigenen* Mitteln.

So könnte man gegen Stach erwidern, dass es nicht die fehlende Scheu ist, die nun den wiederholenden, »empathischen« Zugang ermöglicht, sondern eine lädierte Authentizität des Interpreten: Der Lehrer motiviert nicht mehr, drängt nicht mehr zur eigenen Authentizität – und sei es als Deklinieren Kafkas an unsinniger, aber immerhin eigenständiger These –, sondern dient als Blaupause zur Imitation als Form des Ich-Verlustes und letztlich zum beredten Schweigen. In diesen Zugängen wird der Autor tatsächlich zu einer Art Kurator, ohne »Wille[n] zur Synthese l..l, Mut zur These l..l oder gar die Lust zur Spekulation«⁷⁰ – nämlich ohne von Authentizität grundiertes, originelles Streben, da der Autor bewusst hinter der Faktizität verschwindet. Diese neue Beschreibungsart findet sich natürlich nicht nur in der Kafka-Rezeption und erfolgreiches literarisches Beispiel dieser Art der Wiederholung, die auf jeden Eigenanteil verzichtet, ist Kehlmanns *Die Vermessung der Welt* aus dem Jahr 2005.⁷¹ Ähnlich angelegt ist Martin Walsers Goethe-Roman *Ein liebender Mann* (2008), im

Gegensatz etwa zu Grass' Fontane-Roman *Ein weites Feld* (1995), der, gleich Thomas Manns Goethe-Rezeption, eine Übersteigerung versucht, indes Walser gänzlich im Historischen verbleibt. Extremes Exempel ist sicherlich Karl Ove Knausgård's Roman-Projekt *Min Kamp* (2009–11), in dem die erlebte Rede in einer reflexiven, gleichwohl mimetischen Geste den Autor selbst beschreibt.

Eine derartige Übersteigerung selbst des Remix markiert dann eine Kunstproduktion, welche die Erosion der Originalität zur Gänze vollzogen hat – eine Erosion, die in der Folge auch Kafka selbst transformiert, der in der Rezeptionsbewegung der Wiederaufführung seine Einzigartigkeit einbüßt und zu einem »normalen« Menschen wird. Wenn Friedrich Schliermacher noch annimmt, dass man, um ein geniales Werk tatsächlich zu verstehen, ebenfalls genial werden müsse,⁷² und damit sozusagen den theoretischen Unterbau der heißlaufenden Auseinandersetzungen mit Kafka bis zur Jahrtausendwende liefert, hat der in seinem Empfinden von Authentizität sowie Originalität angegriffene Künstler des 21. Jahrhunderts die Gegenbewegung vorgenommen und Kafka profaniert: Da »eilte Kafka ins Bad, um sich mit peinlicher Sorgfalt zu waschen, zu kämmen und zu rasieren«⁷³, vielleicht tatsächlich, wie seinerseits Schweiggert in einem anderen Zusammenhang phantasiert, den Gemeinplatz »versprochen ist versprochen«⁷⁴ denkend, oder er »liegt im Bett und lauscht auf den Lärm der Straße, drüben in der Küche die Stimme der Mutter, die Schritte des Vaters, das Schlagen der Standuhr, in den Momenten, in denen es still ist, von weit weg sein Herz, in seinen Schläfen das Pochen des Blutes, wie er sich einbildet, nicht richtig müde, halb im Dämmer, ohne genaue Gedanken.«⁷⁵ Ein Allerweltsmensch mit Allerweltsgedanken, *das* also ist der Kafka des zweiten Jahrtausends. – Er habe, erklärt Peter Handke im Jahr 1979, eine Zeit lang Kafka manisch »nur aus dem Grund noch einmal durchgelesen, weil ich herausfinden wollte, ob er vielleicht Pickel gehabt hätte.«⁷⁶ Jetzt immerhin wissen wir: Er hatte.

Anmerkungen

- 1 Vor allem: Hartmut Binder (Hg.), *Kafka-Handbuch in 2 Bänden. Unter Mitarbeit zahlreicher Fachgelehrter. Band 2: Das Werk und seine Wirkung*, Stuttgart 1979, das seinerzeit aber tatsächlich kaum über »name-dropping hinausgekommen« (Manfred Engel, Bernd Auerochs, *Vorwort*, in: Manfred Engel, Bernd Auerochs (Hg.), *Kafka-Handbuch. Leben - Werk - Wirkung*, Stuttgart 2010, XIII–XVI, hier XV) und heutzutage entsprechend veraltet ist; Manfred Engel, Dieter Lamping (Hg.), *Franz Kafka und die Weltliteratur*, Göttingen 2006 – Engel und Lamping konzentrieren sich auf Kafkas Lektüren und widmen der Rezeption weniger Raum, zudem sind die analysierten Autoren und Themen arg willkürlich ausgesucht; Steffen Höhne, Ludger Udolph (Hg.), *Franz Kafka. Wirkung und Wirkungsverhinderung*, Köln

- 2014, welches sich jedoch sehr einseitig auf die Rezeption Kafkas in den ehemaligen Ostblockstaaten konzentriert. – Es fehlt also bislang an einer übergreifenden Darstellung der Wirkungsgeschichte Kafkas, weshalb man notgedrungen auf Einzeldarstellungen angewiesen ist, die dafür in ausreichender Zahl vorliegen; ein umfassendes Literaturverzeichnis hierzu bietet: Engel, Lamping, *Kafka und die Weltliteratur*, 351–378. – Der Kafka-Atlas (<http://kafka-atlas.org> [letzter Zugriff 12.03.2016]) ist ein ambitioniertes, zu Beginn des Jahres 2016 jedoch noch eher rudimentär bestücktes Portal, welches eine vor allem länderspezifisch grundierte Einordnung anstrebt.
- 2 Vgl. David Foster Wallace, *Laughing with Kafka*, in: *Harper's Magazine*, 7 (1998), 23–27; hierzu auch: Roman Halfmann, *Nach der Ironie. David Foster Wallace, Franz Kafka und der Kampf um Authentizität*, Bielefeld 2012, 137–142.
 - 3 Albert Camus' Auseinandersetzung sei hier stellvertretend genannt, in dessen Verlauf Kafka zum Ahnherrn des Absurden wird; vgl. Roman Halfmann, *Kafka kann einen Schriftsteller lähmen. Dargestellt an Albert Camus, Philip Roth, Peter Handke und Thomas Bernhard*, Münster 2008, 18–40.
 - 4 Die chinesische Autorin Can Xue, Kafka im Sinne Camus' als Autor des Absurden deutend, übersteigt dieses Motiv in ihren Erzählungen bewusst, um Kafka gleichsam zu korrigieren; vgl. Roman Halfmann, »Literature of the Soul«. *Die Kafka-Rezeption der chinesischen Autorin Can Xue*, in: *Orbis Litterarum*, 64(2009)6, 478–499.
 - 5 Philip Roth negiert Kafkas Werk, indem er in einer ironischen Wendung den Autor leben lässt, vgl. Philip Roth, »I Always Wanted You to Admire My Fasting; or, Looking at Kafka«, in: ders., *Reading Myself and Others*, London 2001, 281–302; Hierzu: Halfmann, *Kafka kann einen Schriftsteller lähmen*, 58–63.
 - 6 Vgl. Paul Theroux, *My Other Life*, New York 1996, 19.
 - 7 Vgl. Imre Kertész, *Kafka kann einen Schriftsteller lähmen*, in: *Literaturen. Das Journal für Bücher und Themen*, 1 (2003), 41.
 - 8 Als Gegenentwurf dieser These: Klaus Schenk, *Kafka-Umschriften. Zur Inter- und Hypertextualität einer Rezeptionsweise*, in: Höhne, Udolph, *Franz Kafka*, 137–163. Schenk diagnostiziert ebenfalls eine übergeordnete Struktur, durch welche die Kafka-Rezeptionen zusammengefasst werden können, doch sieht er sie im eher allgemeinen Sinn in der »Prozessualität« (ebd., 137) der Kafka-Texte, indes er die Annahme von »Kreativitätsparadigmen« (ebd., 153) als unzureichend für eine Darstellung verwirft, hierbei jedoch in der reinen Behauptung verbleibt.
 - 9 Vgl. etwa Peter-André Alt, *Franz Kafka. Der ewige Sohn*, München 2005, 13; Reinert Stach, *Kafka. Die Jahre der Entscheidungen*, Frankfurt/Main 2002, 117; Dieter Lamping, *Franz Kafka als Autor der Weltliteratur*, in: Manfred Engel, Dieter Lamping (Hg.), *Franz Kafka und die Weltliteratur*, 9–23.
 - 10 Vgl. Renate Lachmann, *Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Literatur*, Frankfurt/Main 1990, 38.
 - 11 Vgl. Niklas Luhmann, *Copierte Existenz und Karriere. Zur Herstellung von Individualität*, in: Ulrich Beck, Elisabeth Beck-Gernsheim (Hg.), *Risikante Freiheiten. Individualisierung in modernen Gesellschaften*, Frankfurt/Main 1994, 191–200, hier 193.
 - 12 Vgl. Roman Halfmann, *Das Kafka-Problem. Wenn Autoren Kafka lesen*, in: Nadine Chmura u.a. (Hg.), *Kafka. Schriftenreihe der Deutschen Kafka-Gesellschaft*, Bonn 2008, Bd. 2, 63–82.
 - 13 Ansgar Nünning (Hg.), *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*, Stuttgart 2008, 552.

- 14 Vgl. Hans Joachim Kraemer, *Zu Konzept und Diagnose der Originalität*, München 1979, 3.
- 15 Arthur Koestler, *Der göttliche Funke. Der schöpferische Akt in Kunst und Wissenschaft*, Bern 1966, 371.
- 16 Vgl. Andreas Reckwitz, *Die Erfindung der Kreativität. Zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung*, Berlin 2012, 12 f.
- 17 Vgl. Schenk, *Kafka-Umschriften*, 158.
- 18 Christian Schärf, *Franz Kafka. Poetischer Text und heilige Schrift*, Göttingen 2000, 30.
- 19 Oliver Jahraus, *Kafka. Leben, Schreiben, Machtapparate*, Stuttgart 2006, 23.
- 20 »As«, schreibt David Foster Wallace 1987 in einem sehr ähnlichen Duktus, »Greg Sampson awoke one morning from uneasy dreams, he discovered that he had been transformed into a rock star. He gazed down at his red, as it were leather-clad, chest, the top of which was sprinkled with sequins and covered with a Fender guitar strapped tightly across his leather shoulders. It was no dream.« (David Foster Wallace, *The Broom of the System*, London 1997, 348).
- 21 Jonathan Lethem, Carter Scholz, *Kafka Americana*, New York 2001, 19.
- 22 Schenk, *Kafka-Umschriften*, 158.
- 23 Jonathan Lethem, *The Ecstasy of Influence. A Plagiarism*, in: *Harpers's Magazine*, 2 (2007), 59–71; David Shields, *Reality Hunger*, London 2011; Kenneth Goldsmith, *Uncreative Writing*, New York 2011; in Deutschland, wo die Argumentation sich zumeist und einseitig auf digitale Medien als Hauptverursacher der Wandlungen konzentriert (vgl. Roman Halfmann, »I have seen myself backward«. *Dave Eggers' Roman »The Circle« als Anamnese eines neuartigen Persönlichkeitsmodells*, in: *Weimarer Beiträge* 61(2015)2, 274–299, hier 290 f.); Philipp Theisohn, *Literarisches Eigentum. Zur Ethik geistiger Arbeit im digitalen Zeitalter. Essay*, Stuttgart 2012; Dirk von Gehlen, *Mashup*, Berlin 2011; Valie Djordjevic, Leonhard Dobusch (Hg.), *Generation Remix. Zwischen Popkultur und Kunst*, Berlin 2014.
- 24 David Foster Wallace hingegen betreibt seine Auseinandersetzung mit der (Un-)Möglichkeit originellen Schaffens im Werk, vor allem in *The Pale King*, wo die notwendig unoriginelle Produktionsweise des Finanzbeamten als einzig geltende Metapher für die Gegenwart diskutiert wird, vgl. David Foster Wallace, *The Pale King*, London 2011, 240; Halfmann, *Nach der Ironie*, 39 ff.
- 25 Simon Reynolds, *Retromania. Pop Culture's Addiction to its Own Past*, London 2011, 381.
- 26 Günter Blumberger, *Das Geheimnis des Schöpferischen. Oder: Ingenium est ineffabile?*, Stuttgart 1991, 31.
- 27 Reckwitz, *Erfindung der Kreativität*, 112.
- 28 Lethem, *Ecstasy of Influence*, 61 f.
- 29 Vgl. ebd., 67.
- 30 Reckwitz, *Erfindung der Kreativität*, 124.
- 31 Boris Groys, *Über das Neue. Versuch einer Kulturökonomie. Essay*, München 1992, 83.
- 32 Hans Ulrich Gumbrecht, *Unsere breite Gegenwart*, Frankfurt/Main 2010, 68.
- 33 Vgl. Reynolds, *Retromania*, 381–385.
- 34 Einmal nur spricht der Held über den berühmten Namensgeber, erklärt nämlich über *Die Strafkolonie*: »Statt zu versuchen, unsere Lebenssituation zu erklären, erklärt Kafka bloß die mechanische Funktionsweise dieser komplizierten Maschine. [...] Auf diese Weise kann er unsere Situation präziser erklären als jeder andere. Er

- schildert nicht die Situation, sondern die Einzelteile einer Maschine.« (Haruki Murakami, *Kafka am Strand*, übers. von Ursula Gräf, Köln 2006, 82) Das klingt weise und könnte so etwas wie eine Deutung sein, allein bei näherer Betrachtung ist und bleibt es ein wenig dünn und nichtssagend. »Els«, erklärt auch der Biograph Jay Rubin kritisch, »wird nie ganz klar, was es zu bedeuten hat, dass Murakami wie auch sein Protagonist sich für diesen Namen entschieden haben.« (Jay Rubin, *Murakami und die Melodie des Lebens. Die Geschichte eines Autors*, München 2006, 295).
- 35 Vgl. Haruki Murakami, *Questions for Haruki Murakami about ›Kafka on the Shore‹*, <http://www.randomhouse.com/features/murakami/printable.php?file=xml/books/kafka/qa.xml> [letzter Zugriff 12.03.2016].
- 36 Vgl. Rubin, *Die Melodie des Lebens*, 311 ff.
- 37 Franz Kafka, *Tagebücher*, hg. von Hans-Gerd Koch u.a., Frankfurt/Main 2002 (=Franz Kafka, *Schriften. Tagebücher. Kritische Ausgabe*, hg. von Jürgen Born u.a.), 546.
- 38 Sophie von Glinski, *Imaginationsprozesse. Verfahren phantastischen Erzählens in Franz Kafkas Frühwerk*, Berlin 2004, 9.
- 39 Jahraus, *Kafka*, 456 f.
- 40 Haruki Murakamis Werk wird immer wieder mit Kafka verglichen und im Jahre 2006 schließlich erhielt der Autor den Franz-Kafka-Literaturpreis der Franz-Kafka-Gesellschaft. Vgl. Gerhard Neumann, *Kafka und Goethe*, in: Engel, Lamping, *Kafka und die Weltliteratur*, 48–65, hier 64 ff; Takahiro Arimura, *Die frühe Kafka-Wirkung in Japan. Die Zeit um den Zweiten Weltkrieg*, in: Höhne, Udolph, *Franz Kafka*, 383–395, hier 384. Zudem beschäftigen sich gleich drei Beiträge anlässlich einer Konferenz der *Kafka Society of America* im Jahre 2007 in Chicago mit eben diesem Roman (vgl. www.kafkasocietyofamerica.org/programs/index.php [letzter Zugriff 12.03.2016]).
- 41 Kryptomnesie als »unbewusste Aneignung fremden geistigen Eigentums, die der Verwender später für seine Eigenleistung hält.« (Kathrin Ackermann-Pojtinger, *Fälschung und Plagiat als Motiv in der zeitgenössischen Literatur*, Heidelberg 1992, 10 f).
- 42 Besonders hervorstechend Silke Scheuermann, die sich, mit einem anscheinend eher rudimentär angelegten Humorempfinden ausgestattet, kaum »witzigere Anspielungen« auf Kafka vorstellen kann und insgesamt meint, Murakami erweitere die Kafka-Rezeption auf höchst originelle Art, vgl. Silke Scheuermann, *Der Käfer, der sich in eine Figur Franz Kafkas verwandelte*, in: *FAZ* (07.10.2014).
- 43 Reckwitz, *Erfindung der Kreativität*, 110.
- 44 Vgl. Christian Bos, *Shakespeare ist ein Remixer. Der britische Autor Tom McCarthy über Kunst als Kopie und das schwere Erbe der Moderne*, in: *Kölner Stadt-Anzeiger* (22.03.2012).
- 45 Maik Brüggemeyer, *›Ein guter Autor hat nichts zu sagen‹*, in: *Rolling Stone*, 3 (2012), 59.
- 46 Jürgen Petersen, *Mimesis - Imitatio - Nachahmung. Eine Geschichte der europäischen Poetik*, München 2000, 82. – Wie der Honig nicht mehr von den Zutaten her kenntlich und demnach zu einem originellen Produkt geworden ist, sind auch die Prätexte nach dem Transformationsvorgang nicht mehr zu identifizieren: »Das Aufgenommene, das im Vorgang der *imitatio* in das eigene *ingenium* aufgenommen wird, ist deshalb gar nicht mehr als etwas Fremdes erkennbar« (Alfons Reckermann, *Das Konzept kreativer imitatio im Kontext der Renaissance-Kunsttheorie*, in: Walter Haug, Burghart Wachinger (Hg.), *Innovation und Originalität*, Tübingen 1993, 98–132, hier 109).

- 47 Vgl. Bernhard Robben, *Nachwort des Übersetzers*, in: Tom McCarthy, *K*, München 2012, 471–473, hier 473.
- 48 McCarthy, *K*, 453.
- 49 Reckwitz, *Erfindung der Kreativität*, 358.
- 50 Ebd.
- 51 Niklas Luhmann, *Gesellschaftsstruktur und Semantik. Studien zur Wissenssoziologie der modernen Gesellschaft*, Frankfurt/Main 1993, Bd. 3, 152.
- 52 Ebd., 160.
- 53 Vgl. Halfmann, *›I have seen myself backward‹*, 274–299.
- 54 Vgl. Stach, *Kafka. Die Jahre der Entscheidungen*, XXIII.
- 55 Ebd., XXVII.
- 56 Andreas Langenbacher, *Kafkas letzte Liebe*, in: *NZZ* (11. Oktober 2011).
- 57 Michael Kumpfmüller, *Die Herrlichkeit des Lebens*, Köln 2011, 117.
- 58 Ebd., 122 f.
- 59 Vgl. ebd., 118.
- 60 Die Geschichte wird von Max Brod überliefert, vgl. Max Brod, *Über Franz Kafka*, Frankfurt/Main 1974, 338 f. Eine leicht variierte Fassung von Dora Diamant selbst findet sich recht aktuell in Reimer Stach, *Ist das Kafka? 99 Fundstücke*, Frankfurt/Main 2012, 209 f. Siehe auch Stach, *Kafka. Die Jahre der Erkenntnis*, 690, Fn. 45.
- 61 Vgl. Gerd Schneider, *Kafkas Puppe*, Würzburg 2008, 24 f.
- 62 Jorge Luis Borges, *Kafka und die Albträume*, in: ders., *Ein ewiger Traum. Essays*, hg. und übers. von Gisbert Haefs, München 2010, 34–38, hier 38.
- 63 Stach, *Kafka. Die Jahre der Erkenntnis*, 588.
- 64 Die Puppengeschichte ist zwar schon länger bekannt, wird aber erst nach der Jahrtausendwende literarisch verwertet, zuerst von Paul Auster in seinen *Brooklyn Follies* aus dem Jahr 2006; tatsächlich ist die Feststellung sicherlich nicht übertrieben, dass Auster die Puppenepisode überhaupt erst in den kulturellen *Mainstream* gebracht hat. Vgl. Paul Auster, *The Brooklyn Follies*, New York 2006, 154 ff.
- 65 Vgl. Kumpfmüller, *Herrlichkeit des Lebens*, 111 f.
- 66 Ebd., 121 f.
- 67 Stach, *Kafka. Die Jahre der Entscheidungen*, XVII.
- 68 Ebd., XV.
- 69 Ebd., XVI.
- 70 Vgl. Gumbrecht, *Unsere breite Gegenwart*, 70 ff.
- 71 Vgl. zu Kehlmanns Roman auch Marc Chraplak, *Ein postmoderner historischer Roman? Menippeische Satire und karnevalistische Tradition in Daniel Kehlmanns ›Die Vermessung der Welt‹ (2005)*, in: *Weimarer Beiträge*, 4(2015)4, 485–501.
- 72 Vgl. Friedrich Schleiermacher, *Hermeneutik und Kritik. Mit einem Anhang sprachphilosophischer Texte*, hg. von Manfred Frank, Frankfurt/Main 1977, 167 ff.
- 73 Stach, *Kafka. Die Jahre der Entscheidungen*, 10.
- 74 Alfons Schweiggert, *Franz Kafkas Puppengeschichte*, München 2007, 78.
- 75 Kumpfmüller, *Herrlichkeit des Lebens*, 54.
- 76 Peter Handke, *Zu Franz Kafka*, in: ders., *Das Ende des Flanierens*, Frankfurt/Main 1980, 153–155, hier 153.

Günter Häntzschel

Seidentopf und Krippenstapel

Kurioses und ernsthaftes Sammeln bei Theodor Fontane

Das 19. Jahrhundert, die Epoche des Historismus, ist zugleich eine Epoche des Sammelns. Raritätenkabinette, Kunst- und Wunderkammern der dynastischen Gesellschaft werden seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert in bürgerliche Museen umgewandelt. Neben Kunstmuseen entstehen kulturgeschichtliche, naturwissenschaftliche und technische Sammlungen. Hunderte von Museen werden in dieser Zeit in Deutschland gegründet. Die monarchischen, klerikalen und wissenschaftlichen Bibliotheken werden um kommunale, öffentlich zugängliche ergänzt. Man spricht von der Demokratisierung des Sammelns,¹ das jetzt auch in privaten bürgerlichen Kreisen eine Liebhaberei wird. Während nationale und regionale Literaturkompendien positivistisch die schriftliche Kultur akkumulieren und Sammlungen volksliterarischer Quellen die deutsche Vergangenheit auferstehen lassen, bringen Materialbesessenheit und wissenschaftliche Spezialisierung langfristige Projekte hervor: etwa die *Monumenta Germaniae Historica*, die von Freiherr von Stein initiierte Sammlung wesentlicher Quellen des deutschen Mittelalters oder das von Jacob und Wilhelm Grimm begonnene *Deutsche Wörterbuch*. Programmatisch äußert Jacob Grimm 1813: »das Sammeln und Vervielfältigen thut vor allem andern noth.«² 60 Jahre später beklagt Friedrich Nietzsche, dass »die antiquarische Historie [...] in dem Augenblicke lentartet, in dem das frische Leben der Gegenwart sie nicht mehr beseelt und begeistert.« Er spricht von dem »widrigel[n] Schauspiel einer blinden Sammelwuth, eines rastlosen Zusammenscharrens alles einmal Dagewesenen.«³

Sammelwut und Sammelnotwendigkeit – in der Spannung zwischen diesen beiden Polen gerät die positivistische Sammeltätigkeit in den Werken zahlreicher Autoren des 19. Jahrhunderts zum literarischen Thema.⁴ Hat Goethe ein ungebrochen positives Verhältnis zum Sammeln, so sieht es Theodor Fontane eher ambivalent. In dem vorliegenden Aufsatz möchte ich zeigen, wie der Sammler Fontane in der ihm eigenen heiter-ernsten Mischung, oft ironisch gefärbt, mit dem ihm am Herzen liegenden Thema umgeht. In aller Kürze suche ich im ersten Punkt Fontanes literarische Darstellungsweis vom idealistischen Konzept Goethes abzusetzen und seine Sammlerfiguren vor dem Hintergrund der historischen Wirklichkeit zu skizzieren. Im zweiten Abschnitt steht Pfarrer

Seidentopf aus Fontanes Roman *Vor dem Sturm* als ebenso kurioser wie zeit-typischer Sammler im Mittelpunkt. Ein Seitenblick auf andere Autoren zeigt Fontane im Kontext zeitgenössischer Satire, aus der er seine Sammlerfigur jedoch heraushebt. Drittens werden Lehrer Krippenstapel und Ritterschaftsrat Dubslav von Stechlin konfrontiert, woraus hervorgeht, wie Krippenstapel aus skurrilem Verhalten umschwenkt und sich zu einer ernsten, hintergründigen Figur entwickelt. Der letzte Abschnitt verbindet in der Sammelthematik die beiden Romane mit den *Wanderungen durch die Mark Brandenburg* als Sammelwerk des Sammlers Fontane.

I.

Fontanes Urteil über Goethes Dichtung schwankt zwischen ehrlicher Bewunderung und der Ablehnung, diese als Vorbild für sein eigenes Werk zu betrachten. Dass die klassische Literaturepoche eine »Glanzzeit bilde«, gilt ihm zweifellos, doch habe sie aufgehört, »die Menschheit, »die jetzt dran ist, noch lebhaft zu interessieren«⁵ (III.1, 889). Die idealistische Gestaltung der Personen und ihrer Sprache wirke heute wirklichkeitsfremd. So lasse Goethe etwa in *Hermann und Dorothea* »seine Personen Dinge sagen, die wohl vor das Ohr des *Publikums*, aber nicht vor das Ohr derjenigen Personen gehören, an die die Worte direkt gerichtet werden.« (III.1, 463) In *Wilhelm Meister* erscheinen ihm »alle die männlichen Gestalten nicht plastisch genug, ich kann sie mir nicht deutlich vorstellen; sie haben etwas Schemenhaftes, sind Begriffe, die Rock und Hose tragen. Das Interesse leidet darunter.« Sein Ideal sind Gestalten, »von denen ich glaube, die Knöpfe des Rockes und die Venen der Hand zählen zu können«, Goethes Gestalten erscheinen ihm dagegen als »Richtungen und Prinzipien vertretende Schatten.« (III.1, 467) Ähnlich die *Wahlverwandtschaften*: Er schätzt sie und findet sie gleichzeitig doch »tief-langweilig. Als Beobachtung des Lebens und Weisheits-Ansammelns klassisch, aber sonst kalt und farblos.« (III.1, 893) Daher sei es an der Zeit, sich aus dem »Goethebann« (III.1, 894) zu lösen. »Die Technik hat eben Fortschritte gemacht.« (III.1, 893)

Schauen wir mit Fontanes Augen auf Goethes idealistische Sammlerfiguren, so kann als sicher gelten, dass er auch in diesen Abstraktion und Stilisierung, Gedanklichkeit statt individueller Gestaltung bemängelt hätte. Die Figur des als Sammler tätigen Architekten in den *Wahlverwandtschaften* führt er in diesem Zusammenhang unter seinen kritischen Notizen zu dem Roman selber an. (Vgl. III.1, 472) Mag er den Novellen sammelnden Geistlichen der *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* als Musterbeispiel an geselliger

Bildung geschätzt haben, wäre ihm dessen auf Harmonie bedachte didaktische Absicht doch wohl zu konturenlos erschienen. Der anonyme, unter der programmatischen Bezeichnung eingeführte ›Sammler‹ der *Wanderjahre* hätte ihn kaum in seiner belehrenden Einwirkung auf Wilhelm überzeugen können, von dem Protagonisten der Kunsthovelle *Der Sammler und die Seinigen* als Sprachrohr Goethes ganz zu schweigen. Im Gegensatz zu den in idealer Sphäre spielenden Werken Goethes legt Fontane bekanntlich mit seinem *Roman aus dem Winter 1812 auf 13. Vor dem Sturm*, ein Werk vor, das gleich in doppelter Weise auf dem Boden der Wirklichkeit angesiedelt ist, historisch in der politischen Aufbruchsstimmung vor den Befreiungskriegen und geographisch in den Gefilden seiner märkischen Heimat, in der die literarisch stilisierte historische Topographie der *Wanderungen durch die Mark Brandenburg* Atmosphäre und Hintergrund für die Romanhandlung und ihre Personen bildet. Dieser doppelte Realitätsgehalt wirkt sich auf die Gestaltung der Romanpersonen aus: Viele von ihnen ähneln realen Vorbildern oder verkörpern in ihrem Handeln typische Verhaltensweisen der im Text geschilderten Zeit und Örtlichkeit. Einer ihrer Repräsentanten ist der als Sammler in Erscheinung tretende Pfarrer Seidentopf.

Sind Goethes Sammler außergewöhnliche Kunstfiguren, die als ethisch vorbildliche Instanzen Konflikte, Unruhen, Disharmonien ausgleichen und die Jugend unterweisen, so gehört das in Pfarrer Seidentopf verkörperte Sammelinteresse einer realen, allgemein verbreiteten und beliebten Zeiterscheinung an und resultiert aus der historischen Situation des ausgehenden 18. Jahrhunderts. Weit über die Neigung zum Sammeln als menschlicher Eigenschaft per se entwickelt sich infolge der beschleunigten Zeiterfahrung im Übergang von den Normen des Ancien Régimes zu moderner Fortgeschrittenheit generell die Tendenz, auf allen Lebensbereichen das nun immer schneller veraltende Neue jedweder Art durch ein Bewahren des Alten zu kompensieren. Besonders stark ist die Sammeltätigkeit in Deutschland ausgeprägt. Die von Herder, Möser, den Mitgliedern des Göttinger Hains und anderen Zeitgenossen initiierte patriotische Bewegung verstärkt sich am Beginn des neuen Jahrhunderts. Die Französische Revolution, die Napoleonischen Expansionskriege und die Auflösung des Deutschen Reichs verunsichern die Gewissheit über den Bestand einer deutschen Kultur und führen dazu, die Zeugnisse der eigenen Vergangenheit vor der befürchteten Überfremdung der heimischen Traditionswelt und vor ihrem Vergessen zu bewahren. Das historische Bewusstsein erreicht in den Befreiungskriegen gegen Napoleon seinen Höhepunkt und verleiht der Erinnerung an die heimische Geschichte neuen Wert. Das in der Tradition Herders stehende, von Arnim,

Brentano und den Brüdern Grimm ausgelöste Aufspüren von Märchen, Sagen, Liedern, Sprichwörtern, Urkunden und anderen volksliterarischen Quellen erweitert sich zu einer systematisch betriebenen Sammelaktion, die über private Liebhaberei hinaus nun institutionalisiert und innerhalb der einzelnen deutschen Regionen offiziell gefördert wird. Von mehreren Seiten werden Sammelkonzeptionen mit dem Ziel entworfen, das in seiner Gültigkeit bedrohte Kulturgut zu inventarisieren, Flüchtliges vor dem Untergang zu retten. Dem entsprechend entstehen zu dieser Zeit die ersten ethnologischen und kulturgeschichtlichen Museen. Häusliche Einrichtungen, Mobiliar, Schmuck, Trachten, Arbeitsgeräte und andere Gebrauchsgegenstände sollen vor ihrem Vergessen durch moderne Entwicklungen in Technik, Verkehr und sozialem Leben bewahrt werden und in ihrer bis dahin gültigen Funktion in Erinnerung bleiben. Im Zuge der sich etablierenden Volkskunde als wissenschaftlicher Disziplin und der beinahe in allen Regionen gegründeten historischen Vereine erstrecken sich die Sammelgebiete auch auf Archäologie und Paläontologie. Vor allem in den Grenzgebieten sucht man aus patriotischer Motivation nach vor- und urzeitlichen germanischen Spuren, um die Bedeutung deutscher Kultur und Geschichte so weit wie irgend möglich nachzuweisen. In erster Linie sind die Honoratioren der bürgerlichen Gesellschaft und unter ihnen besonders die Vertreter der akademischen Intelligenz, Pfarrer, Lehrer, Professoren und andere historisch und patriotisch ambitionierte Laien daran interessiert, durch Ausgrabungen und Fundstücke Provenienz und Rang der germanischen Kultur zu dokumentieren. Publikationen und Periodika der Altertumsvereine unterstützen und fördern die privaten Initiativen und regen zu breiterer Diskussion an.

II.

In diesem Kontext erweist sich Fontanes sammelnder Prediger Seidentopf aus dem Roman *Vor dem Sturm* trotz mancher Sonderbarkeiten als eine typische Erscheinung der Zeit. Seidentopf, »ein archäologischer Enthusiast, [...] sammelte nicht, um zu sammeln, sondern um einer Idee willen. Er war Tendenzsammler.« (I.3, 86) Was diese Idee besagt, erläutert Fontane während der Arbeit an seinem Roman in einem Brief an Wilhelm Hertz: »Ohne Moral und Brand und große Leidenschaftsgeschichten, hab ich mir einfach vorgesetzt eine große Anzahl märkischer (d. h. deutsch-wendischer [...]) Figuren aus dem Winter 12 auf 13 vorzuführen, [...]. Es war mir nicht um Conflicte zu thun, sondern um Schilderung davon, wie das große Fühlen das damals geboren wurde, die verschiedenartigsten Menschen vorfand und wie es auf sie wirkte. Es ist das Eintreten einer großen Idee, eines großen Moments in an und für sich sehr

einfache Lebenskreise.« (IV.2, 163) Doch weit entfernt, seine Sammlerfigur auf diese eine Idee zu fixieren oder diese gar durch sie zu verkörpern, stellt Fontane den sammelnden Pfarrer mit all seinen Stärken und Schwächen, in seinen Eigenheiten und kuriosen Verhaltensweisen vor Augen. Seiner humoristisch gefärbten realistischen Poetik gemäß steht Seidentopf sozusagen mitten im Leben, wo er als Mensch von Fleisch und Blut erscheint. Und gerade eine derart ambivalente Figur entspricht Fontanes eigenem ambivalenten Verhältnis gegenüber der patriotischen Bewegung der Befreiungskriege, zumal aus der zeitlichen Distanz zwischen historischem Geschehen und der Niederschrift seines Romans in liberaler Gesinnung um 1876.

Schon der Name charakterisiert seinen Träger, wiewohl nur indirekt. »Seidentopf«, mit dem Fontane den Namen eines Lehrers am Ruppiner Gymnasium aufgreift, (vgl. I.3, 791) bezeichnet weder eine typische Eigenschaft noch erinnert er an eine bekannte historische Persönlichkeit. Der Name spielt auch nicht auf eine körperliche Beschaffenheit an, wie das etwa bei einem der Bauern seiner Umgebung der Fall ist, der den Beinamen »Sahnepott« trägt, weil er als Kind in eine große »Sahnenschüssel« gefallen und »ihm sein Leben lang etwas Milchernes geblieben« (I.3, 57) war. Im Falle von Seidentopf dagegen erzielt die Komposition beider Substantive weder Differenzierung noch Erklärung, sondern lässt ihren Träger eher rätselhaft und mysteriös erscheinen. Und gerade in dieser Weise kann Fontane dieser Figur und ihrer Sammeltätigkeit aus ironischer Distanz einen interessanten Anstrich verleihen, der sie von ihrer Umgebung unterscheidet.

Seine Pfarre ist »das einzige größere Haus im Dorf, das noch ein Strohdach hatte.« Während der Dorfgemeinde das »despektierlich« erscheint und sie es gern durch ein Ziegeldach ersetzt hätte, hatte Seidentopf »beständig gegen solche Modernisierung protestiert.« (I.3, 83) Seinen Hang zum Althergebrachten bestätigt das Innere seines altertümlichen Hauses. Es dient Seidentopf zu großen Teilen als Museum: »An der linken Flurwand [...] standen allerhand Schränke, breite und schmale, alte und neue, deren Simse mit zerbrochenen Urnen garniert waren; dazwischen in den zahlreichen Ecken hatten ausgegrabene Pfähle von versteinertem Holz, Walfischrippen und halbverwitterte Grabsteine ihren Platz gefunden, während an den Querbalken des Flurs verschiedene ausgestopfte Tiere hingen, darunter ein junger Alligator mit bemerkenswertem Gebiß, der, sooft der Wind auf die Haustür stand, immer unheimlich zu schaukeln begann, als flöge er durch die Luft.« (I.3, 84)

Im Gegensatz zu Goethes seriösen Sammlerfiguren wie dem Architekten der *Wahlverwandtschaften* und dem Geistlichen der *Unterhaltungen*, die beide verantwortungsbewusst Beruf und Sammeltätigkeit miteinander ver-

binden, ist Seidentopfs Sammelleidenschaft seinem Beruf als Pfarrer eher abträglich. Wieder charakterisiert ihn Fontane im Spiegel anderer Personen seiner Umgebung: Er lässt den Kandidaten Uhlenhorst über ihn urteilen: »Innerhalb der Kirche lerscheint er als ein Halber, ein ›Lauwarmer‹, sobald es sich um Urnen und Totentöpfe handelte, [hatte er] die Dogmenstrenge eines Großinquisitors« (I.3, 86). Mit der Gegenüberstellung von ›Antikenkabinett‹ und ›christlicher Predigerstube‹ entwirft Fontane Seidentopfs Konflikt zwischen Liebhaberei und Beruf: »Die Studierstube besaß zwei nach dem Garten hinausgehende Fenster, zwischen denen unser Freund eine bis in die Mitte des Zimmers gehende Scheidewand gezogen hatte. So waren zwei große, fast kabinettartige Fensternischen gewonnen, von denen die eine dem *Prediger* Seidentopf, die andere dem *Sammler* und Altertumsforscher gleichen Namens angehörte. Innerhalb dieser Nischen war das Balancierensystem, das sich schon in ihrer äußeren Anlage zu erkennen gab, ebenfalls festgehalten, indem auf dem Arbeitstische in der Camera archaeologica ›Bekmanns historische Beschreibung der Kurmark Brandenburg, Berlin 1751–53‹, auf dem Arbeitstisch in der Camera theologica ›Dr. Martin Luthers Bibelübersetzung, Augsburg 1613‹ aufgeschlagen lag. Beides Prachtbücher, wie sie nur ein Sammler hat, groß, dick, in festem Leder, mit hundert Bildern.« Neben der reichbestückten Sammlungsabteilung »konnte freilich die theologische Bibliothek des Zimmers nicht bestehen, die, ihrer äußersten Verstaubung ganz zu geschweigen, auf einem schmalen, zweibrettrigen Regal zwischen Wandvorsprung und Ofen ihre Unterkunft gefunden hatte.« (I.3, 85 f.)

Bringt Goethes ›Sammler‹ der *Wanderjahre* seinem Adepten Wilhelm generell die Erinnerung als Wert zu Bewusstsein, indem er ihn für die Güter Tradition und Vergangenheit erwärmt und den Vorrang des Gegenwärtigen in Frage zu stellen lehrt, so sammelt Seidentopf, um seine unwandelbare Überzeugung zu beweisen, »daß die Mark Brandenburg nicht nur von Uranfang an ein deutsches Land gewesen, sondern auch durch alle Jahrhunderte *geblieben* sei.« (I.3, 86) Was im Kontext des Romangeschehens als skurriles Zeichen seiner »sanguinischen« (I.3, 629) Sammlernatur erscheinen mag, hat seine authentische Grundlage in der zeitgenössischen Diskussion um die märkische Geschichte, wovon Fontane in seinen *Wanderungen durch die Mark Brandenburg* berichtet und für deren Zusammenstellung er selber Bekmanns Chronik verwendet hat. Das Kapitel über den Wagen Odins basiert auf realhistorischem Befund, verdankt seinen heiteren, vergnüglichen Charakter im Roman jedoch der produktiven Spannung zwischen Faktentreue und literarischer Stilisierung. Und das geschieht folgendermaßen: In der *Grafschaft Ruppin*, dem ersten Band seiner *Wanderungen*, kommt Fontane im Bericht

über die Ruppiner Lateinschule auf die dort aufbewahrten Sammlungen und deren Prunkstück, den »dreirädrigen *Thors- oder Odins-Wagen*« (II.1, 195) zu sprechen. »Dieser *bronzene* Wagen [der sich übrigens noch heute dort befindet] wurde 1848 beim Frankfurt-Drossener Chausseebau ausgegraben und kam durch Kauf an den damals noch lebenden Grafen *Zieten* in Wustrau. Der Wagen, neun Zoll lang und viereinhalb Zoll hoch, besteht aus drei auf einer und derselben Achse gehenden Rädern und einer gabelförmigen Deichsel. Die Räder haben vier Speichen; die Deichselgabel, nach *innen* gekehrt, ruht auf der Achse des Wagens, der, wie ein moderner Perambulator, ein *Stoßwagen* ist. Man könnt' ihn auch, nur um die Gattung zu charakterisieren, mit einem dreirädrigen Schubkarren oder mit einem *Pfluge* vergleichen, der statt von Pferden gezogen, lediglich durch die Kraft eines starken Pflügers geschoben wird.« (Ebd.)

Nach einer die Beschreibung ergänzenden, gezeichneten Skizze folgen Vermutungen über die Bedeutung der auf Deichsel und Deichselgabel sitzenden Vögel, für deren Bestimmung Fontane mit Jacob Grimm, Friedrich Lisch, Wilhelm Schwartz, Ernst Kirchner und Hermann von Rosenberg die Spezialisten der germanischen Altertumskunde herangezogen hat, ohne jedoch von den voneinander abweichenden Resultaten überzeugt zu sein. Hingegen stimmt er den zitierten Auslassungen darin zu, dass dieser Wagen »unmöglich einem *technischen* Zwecke gedient haben kann. Kirchner vermutet in ihm einen Wagen *Thors*, der, bei dem Kultus dieses Gottes, in Priesterhand seine Verwendung fand; Lisch bezeichnet ihn als ein Symbol, beziehungsweise als ein Attribut Wodans oder Odins.« (II.1, 196 f.)

Aus dem nüchtern dargestellten Sachverhalt der *Wanderungen* gestaltet Fontane im Roman ein witzig-geistreiches Streitgespräch zwischen Seidentopf und seinem Freund, dem Justizrat Turgany, der ihn am zweiten Weihnachtstag in seinem Pfarrhaus besucht. Wie üblich in Fontanes Gesprächsszenen, bleiben die in wörtlichem Dialog geäußerten kontroversen Standpunkte auch in diesem Fall in der Schwebel. »Schon die Studentenzeit hatte beide Freunde, Mitte der siebziger Jahre, in Göttingen zusammengeführt, wo sie unter der »deutschen Eiche« Schwüre getauscht und, Klopstocks Bardengesänge rezitierend, sich dem Vaterlande Hermanns und Thusneldas auf ewig geweiht hatten.« Mittlerweile ist jedoch aus dem Freund zugleich ein Gegner Seidentopfs geworden, denn während diesen seine patriotische Gesinnung nach wie vor prägt, bedeutete sie für Turgany kaum mehr als eine Episode. Aus Vergnügen am Disputieren, nicht aus ernsthafter wissenschaftlicher Überzeugung gefällt er sich immer wieder »darin, wenigstens scheinbar, den Apostel des Panslawismus zu machen« (I.3 ,38) und damit Seidentopf stets aufs Neue zum Widerspruch

herauszufordern. Als er ihm in solcher Absicht einen kleinen Bronzewagen, eben jenes in den *Wanderungen* beschriebene Fundstück, zum Geschenk überreicht, meint der beglückte Seidentopf in ihm sogleich eine Zierde seiner patriotischen Sammlung zu erkennen. Turgany's Hinweis, es stamme »von jenseits der Oder« und sei also »wendisch« (I.3, 97), hält er für bedeutungslos und führt ins Feld, dass zu gewissen Zeiten diesseits und jenseits des Flusses Deutsche gewohnt haben.

Fontanes inszenierter Streit zwischen Turgany's wendisch-slawischer und Seidentopfs deutsch-germanischer These perpetuiert die Gesprächsspannung aufgrund des fehlenden Beweises, die beiden Kontrahenten ermöglicht, ihre Ansichten mit immer neuen Argumenten vorzubringen. Allerdings ist Fontane an dieser entscheidenden Stelle des Disputs von seiner *Wanderungen*-Version leicht zu Gunsten Turgany's abgewichen. Hatte er dort den konsultierten Untersuchungen folgend⁶ vermerkt, dass der Wagen beim »Frankfurt-Drossener Chausseebau« (II.1, 196) gefunden sei, so lässt er Turgany hier die weiter östlich gelegene Gegend »zwischen Reppen und Drossen« (I.3, 97) nennen. Doch nicht nur der Fundort, sondern auch die Funktion des Wagens bleibt Gegenstand erregender Auseinandersetzungen. Da Turgany die Deutschen dieser Gegend für barbarische »Wilde« hält, kann für ihn der Wagen als »Produkt höherer Kultur« nur von den »gesitteten Wenden« (I.3, 97 f.) stammen. Seine praktische Verwendung ausschließend, hält er den Wagen für »das Kinderspielzeug eines Lutizischen oder Obotritischen Fürstensohnes, irgend eines jugendlichen Pribislaw oder Mistiwoi« (I.3, 99). Ohne Seidentopf jedoch zu überzeugen, denn dieser erklärt aus genauerer Sachkenntnis: »Dieser Wagen ist bronzen, und weil er bronzen ist, ist er germanisch.« (I.3, 100) Als »Symbol des altgermanischen Kultus [...] versinnbildlicht [er] nichts anderes als den Wagen Odins.« (I.3, 98) Das sich an der Deutung der an Achsel und Gabeldeichsel befindlichen Vögel neu entzündende Streitgespräch beider endet des bevorstehenden Festmahls wegen in heiterer Versöhnung unentschieden.

Die Szene ist ein Beispiel für Fontanes beliebtes Verfahren, seine Figuren und deren Argumente im Ungewissen zu halten. Neigte er anfangs dazu, Seidentopf als skurrilen, in seine Idee verbohrtten Sammlertyp zu charakterisieren, zeichnet er ihn wenig später als kompetenten Archäologen. Aus der entsprechenden Passage in den *Wanderungen* geht nämlich hervor, dass Seidentopfs Odin-These genau dem damaligen Forschungsstand entspricht, nach dem der strittige Wagen als Symbol Thors, Wodans oder eben Odins eingeschätzt wurde, während die von Turgany ins Spiel gebrachte slawische Herkunft reine Willkür scheint und keine Rolle in der bis heute anhaltenden Diskussion über das Phänomen des ominösen Wagens spielt.⁷

Das heißt jedoch nicht, dass für Seidentopf schon das letzte Wort gesprochen wäre, denn im weiteren Romanverlauf wird er aufs Neue mancherlei Spötteleien ausgesetzt. Generalmajor von Bamme, dessen geistige Bedürfnisse »in Necken, Spotten und Mystifizieren [bestanden], weshalb er, wie kein zweiter, von allen Sammlern und Altertumsforschern in Barnim und Lebus gefürchtet war.« findet auch in Seidentopf ein Opfer. »Um seine Tücke besser ausüben zu können, war er Mitglied der Gesellschaft für Altertumskunde geworden. Feuerwaffen, bronzene Götzenbilder und verräucherte Topfscherben ließ er aussetzen und verstecken, wie man Ostereier versteckt, und war über die Maßen froh, wenn nun die »großen Kinder« zu suchen und die Perioden zu bestimmen angingen.« (I.3, 151) Und diese Situation macht sich wiederum Turgany zu nutze, denn »jedemal, wenn Seidentopf etwas Urgermanisches aufgefunden haben und zum letzten Streit gegen den Justizrat ausholen wollte, pflegte dieser wie von ungefähr hinzuwerfen: »Wenn nur nicht etwa Bamme...« (I.3, 151 f.)

Fontane greift damit ein in der Literatur des 19. Jahrhunderts geläufiges Thema auf, denn ähnliche Spöttereien über dilettierende Sammler begegnen auch bei anderen Autoren als humoristische oder ironische Reaktion auf die Sammelmanie ihrer Gegenwart. Möglicherweise ist Fontane durch eine Passage in Karl Immermanns Roman *Münchhausen* zu seiner Inszenierung Bammes angeregt worden. Fontane kannte den Roman genau und hat sein Exemplar mit detaillierten Anstreichungen und Marginalien versehen.⁸ Im *Oberhof*-Teil trifft ein mit einer Fülle von Fundstücken sich abschleppender Sammler, von den Bauern angestaunt, beim Hofschulzen ein und berichtet ausführlich von seinen Schätzen.

Was aber die allerwichtigste Entdeckung dieser Reise ist; ich habe nun wahr und wahrhaftig den Ort gefunden, wo Hermann den Varus schlug. [...] So dachte ich es mir immer, so, und jetzt habe ich die untrüglichsten Bestätigungszeichen entdeckt. Dicht an der Ruhr fand ich das korinthische Erz und kaufte die drei Götzen, und da sagte mir ein Mann aus dem Dorfe, daß kaum eine Stunde davon im Walde zwischen den Bergen eine Stelle liege, wo Knochen in ungeheurer Anzahl zwischen dem Sand und Kies aufgeschichtet seien. »Hui!« rief ich, »es wird Tag.« Ging mit einigen Bauern hinaus, ließ nachgraben, und siehe da, wir fanden Knochen, wie ich sie nur wünschte. Das ist also der Platz, wo Germanicus sechs Jahren nach der Teutoburger Schlacht die Überreste der römischen Legionen bestatten ließ, als er seine letzten Züge wider Hermann machte, und folglich habe ich dort das richtige Schlachtfeld entdeckt.

»An die tausend und mehrere Jahre pflegen sich Knochen nicht zu erhalten,« sagte der Schulze und bewegte zweifelmutig das Haupt.

»Sie haben sich versteinert in den Mineralien dort,« sprach der Sammler zorneifrig. »Ich muß Euch nur den Glauben in die Hand geben, da ist einer, den ich mitgebracht habe.«

Er zog einen großen Knochen aus dem Busen und hielt denselben seinem Widerpart unter die Augen. »He, was ist das?« fragte er triumphierend.

Die Bauern starrten den Knochen verdutzt an. Der Hofschulze antwortete, nachdem er ihn prüfend betrachtet hatte: »Ein Kuhknochen, Herr Schmitz. Sie sind auf einen Schindanger gestoßen und nicht auf das Teutoburger Schlachtfeld.«⁹

In *Westermanns Monatsheften* von 1864 hat Fontane vermutlich auch Wilhelm Raabes Burleske *Keltische Knochen* gelesen.¹⁰ Drei Freunde, der Ich-Erzähler, der Dichter Krautwurst und der Prosektor Zuckriegel, besuchen das Hallstätter Gräberfeld, begegnen dort Professor Steinbüchse aus Berlin und streiten darüber, ob die Relikte keltischer oder germanischer Herkunft seien, bis sie zu näherer Prüfung Knochen aus dem dortigen Museum zu stehlen versuchen. Später hat Fontane die dilettantische Sammeltätigkeit in einer Szene seines Romans *Cécile* noch einmal beiläufig aufgenommen, wo der Wirt des Hotels Zehnpfund in Thale in einem der beiden aufdringlichen Berliner Touristen einen »Urnenbudler« (I.2, 153) vermutet.

Doch noch einmal zurück zu *Vor dem Sturm*, wo Seidentopf von weiteren Sammlern umgeben ist: Kammerherr von Medewitz auf Alt-Medewitz, »sein langweiliger, pedantischer Herr,« »war ein Sammler, und man durfte füglich sagen, was Seidentopf für die Urnen war, das war von Medewitz für die Tabatièren und alles ihnen Anverwandte;« (I.3, 153 f.) Konrektor Orthegraven verschreibt Seidentopf seine archäologische Sammlung, bevor er von den Franzosen hingerichtet wird: (I.3, 654) Pastor »Lämmerhirt sammelt auch Totenköpfe und ist germanisch.« (I.3, 710)

Was Seidentopf jedoch gegenüber diesen kuriosen Sammlern auszeichnet, ist trotz aller Verschrobenheit seine Ernsthaftigkeit des Sammelns, das er eben »um einer Idee willen« (I.3, 86) betreibt. In seinem von der Kanzel verkündeten Aufruf zum Kampf gegen die napoleonische Besetzung konvergiert dann doch, was vorher Gegensatz schien: Liebhaberei und Beruf. Sein Sammeln brandenburgischer Reliquien aus Patriotismus entspricht dem Willen zum brandenburgischen – in Fontanes Roman noch misslingendem – Befreiungskampf. Die Sehnsucht nach politischer Freiheit resultiert aus dem gewünschten Nachweis, Preußen schon von Beginn seiner Geschichte an als frei von fremdländischen Einflüssen zu erklären.

III.

Trotz mancher Parallelen in Figurengestaltung, Dialogführung, Lokalkolorit und Struktur fehlt in Fontanes Altersroman *Der Stechlin* eine vergleichbare patriotische Gesinnung. Im Gegensatz zu *Vor dem Sturm* stehen ja hier eher die Relativierung und Auflösung aller bisher gültigen traditionsgebundenen Werte zur Debatte. Konsequenterweise kommt damit dem Phänomen des Sammelns eine andere Bedeutung zu. Während es dort als Teil der historischen Rückbesinnung aufgrund der bedrohlichen napoleonischen Macht verstanden werden konnte, so scheint es hier – zumindest auf den ersten Blick – fast nur wunderliche verschrobene und beinahe groteske Züge anzunehmen. Die Hauptfigur, Dubslav von Stechlin, Major a. D. und Ritterschaftsrat, ist kein ambitionierter Sammler, sondern einer, der das Interesse an seiner ehemaligen Liebhaberei verloren hat. Im Grunde hatte er sogar nie ein dringendes Bedürfnis zum Sammeln besessen, sondern war vor 20 Jahren nur zufällig durch einen Zeitungsartikel auf einen englischen Türensammler gestoßen, der ihm spontan einen so starken Eindruck hinterlassen hatte, dass er selber eine ähnliche Türensammlung anzulegen beschloss. Ohne dringlichen Sammeleifer ist er der Sache jedoch schnell wieder überdrüssig geworden, als sein erstes Sammelobjekt, ein Küstriner Schlossfenster, »an dem Kronprinz Friedrich stand, als Katze zur Enthauptung vorbeigeführt wurde.« (I.5, 275) in seiner Echtheit bezweifelt wurde. Wie Dubslav vieles nicht ernst nimmt, so »am wenigsten ernsthaft« (I.5, 281) sein Museum, das er einst eigens angelegt hatte, das aber mittlerweile schon seit langem verstaubt und verkommen ist und nur selten besucht wird. Pastor Lorenzen setzt der Gräfin Melusine auseinander, dass es kein »richtiges historisches Museum,« sondern »mehr etwas Groteskes« (I.5, 275) sei.

Dennoch wird die Sammeltätigkeit fortgeführt, nun aber nicht mehr von Dubslav selbst, sondern von dem Lehrer Krippenstapel, einer ebenso kuriosen wie geheimnisvollen Figur. Überzeugt von seinen Kenntnissen und seine geistigen Fähigkeiten überschätzend, amüsiert und brüskiert Krippenstapel Dubslavs Besucher durch allzu beharrliches, selbstbewusstes Auftreten, während er sich als konservativer Geist zugleich obrigkeitstreu und autoritätsgläubig verhält. »Diese Figur, die doch schon stark die Karikatur streifte, lgeselltel zu seinen sonstigen Sonderbarkeiten auch den ganzen Trotz des Autodidakten.« (I.5, 62) Obwohl für Dubslav »sein Prachtexemplar, jedenfalls ein vorzüglicher Lehrer,« traut er ihm nie ganz Rex gegenüber, der sich über »diese ABC-Pauker« im Allgemeinen mokiert, äußert Dubslav: »[...] er hat den Prioritätswahn. Wenn Koch das Heilserum erfindet oder Edison Ihnen auf fünfzig Meilen eine Oper

vorspielt, [...] so weist Ihnen mein Krippenstapel nach, daß er das vor dreißig Jahren auch schon mit sich rumgetragen habe.« (I.5, 54)

Andererseits achtet Dubslav ihn aber doch: »Krippenstapel kann eben alles – der reine Robinson.« (I.5, 72) Und vor allem ist er »der geborene Cicerone dieser Gegenden.« (I.5, 54) Fontane führt Krippenstapels komische Seite in seiner Rolle des Lokalpatrioten vor. Mit Übereifer an der Geschichte seiner Heimat interessiert, hat er das von Dubslav aufgebene Museum mit seinen eigenen aufgespürten Fundstücken bereichert um »phantastische Regentraufen« und »viele Wetterhähne [...] von alten märkischen Kirchtürmen« (I.5, 275) und dafür sogar einen Katalog angefertigt.

Wie in *Vor dem Sturm* inszeniert Fontane im *Stechlin* einen Streit um die Herkunft eines Fundstücks, einer Wetterfahne in Form eines Dragoners mit einer kleinen Standarte und der Jahreszahl 1675 unter dem brandenburgischen Adler. Und wieder wird dieser Streit von der einen Seite aus Freude am Widerspruch und damit ironisch, von der anderen in aller Ernsthaftigkeit ausgetragen. Die komische Wirkung ist hier noch größer als in der Szene des ersten Romans, denn da der Anlass jetzt viel geringer ist, wirkt der Disput um so grotesker, zumal er in dem ominösen Museum im Beisein der an dem Ergebnis kaum ernsthaft interessierten Gräfin Melusine geführt wird. Während Dubslav in der Figur besagter Wetterfahne einen Derfflinger'schen Dragoner erkennen will, der die Nachricht vom 1675 errungenen Sieg der Preußen unter dem Großen Kurfürsten über die Schweden überbringen wollte, vertritt Krippenstapel entschieden eine andere Meinung, die jedoch nur um eine Nuance abweicht. Von Dubslav zur Mitteilung seiner Ansicht gebeten, sucht er zunächst das Einverständnis der Gräfin zu erlangen und kann damit seinem Auftreten besonderes Gewicht verleihen. Er erklärt nämlich der vermeintlich gespannt lauschenden Gräfin, dass »der Streit [...] nun schon so lange, wie wir den Dragoner überhaupt haben [Schwebel, und Herr von Stechlin wäre wohl schon längst in das gegnerische Lager, in dem ich und Oberlehrer Tucheband stehn, übergegangen, wenn er nicht an meiner wissenschaftlichen Eiferung seine beständige Freude hätte«. Im Vertrauen auf die Autorität dieses Oberlehrers beteuert er, dass die Wetterfahne »aus dem wenigstens damals noch der alten Familie von Mörner zugehörigen Dorfe Zellin in der Neumark« stamme. »Das Regiment aber, das sich bei Fehrbellin vor allen andren auszeichnete, war das Dragonerregiment Mörner. Es ist also kein Derfflingerscher, sondern ein Mörnerscher Dragoner, der, in fliegender Eile, die Nachricht von dem erfochtenen Siege nach Zellin bringt.« Nach Melusines vermeintlich ernsthafter Bemerkung: »Herr von Stechlin, ich kann Ihnen nicht helfen, Sie sind besiegt.« (I.5, 278) kann gerade noch der Ausbruch eines neuen Streits um den

Ursprungsort zweier Windmühlen verhindert werden. Krippenstapel »als viel zu sehr ernster Wissenschaftsmensch« stellt eine vorläufige Einigung »zweier Berliner Herren vom Gewerbemuseum« darüber in Frage und genießt es sichtlich, als die Gräfin beim Verlassen des Museums an ihn herantritt, »um ihn, unter gewinnendem Lächeln, zu bitten, ihr, sobald ein ernsterer Streit über die beiden Mühlen entbrennen sollte, die betreffenden Schriftstücke nicht vorzuhalten.« (I.5, 279)

Wenden wir uns nach der komischen nun der geheimnisvolle Seite der Figur Krippenstapels zu: Sie führt aus dem Prätext in den Subtext, aus der wirklichkeitsnahen Sphäre der Romanhandlung in ihre symbolischen, metaphysischen Dimensionen. Folgt man weniger der Aktion und wendet sich der latenten Korrespondenz bildlicher Elemente zu, so erscheint Krippenstapel neben seiner biedereren Tätigkeit als Sammler und Museumsverwalter in geheimnisvollen Zusammenhängen: Erstaunt erblicken Woldemar und seine Freunde ihn auf einem Stück Wiese »das hochstehende Gras« (I.5, 72) mähen; als der Diener der Gräfin Melusine erzählt, Krippenstapel pflege den Spinnen im Museum Fliegen mitzubringen, zitiert er dessen Ausspruch: »Ja, Engelke, das is nun mal so; einer frißt den andern auf« (I.5, 276); und als Krippenstapel am Ende des Romangeschehens Woldemar und Armgard, die ihre Hochzeitsreise wegen Dubslavs Tod vorzeitig abgebrochen hatten, vom Bahnhof abholt, irritiert er Armgard durch seinen aufdringlich aus dem Hemd »hervorlugendeln Adamsapfel, der sich nun, wie ein Ding für sich, beständig hin- und herbewegte« (I.5, 386). Gemeinsam ist allen drei voneinander unabhängigen Momenten die Todes- und Sündenthematik: zuerst in dem bekannten allegorischen Bild vom Sensenmann als dem »Schnitter Tod; dann in Krippenstapels an die natürliche Auslese der darwinistischen Evolutionstheorie erinnernden Ausspruch. Und schließlich weist im Kontext von Dubslavs Tod Krippenstapels Adamsapfel auf das biblische Symbol hin, den von Eva angebotenen und in Adams Hals stecken bleibenden Apfel als Versuchung zum Sündenfall zu deuten. Demnach steht Krippenstapel eng mit Sünde und Tod in Verbindung und erweist sich als Personifikation des Todes.

Kann sein seltsamer Name Licht in diesen Zusammenhang bringen?¹¹ Auf der Handlungsebene bleibt er rätselhaft. Fontane spielt offensichtlich mit dem Namen bewusst Verstecken. Dubslav stellt ihn Rex und Czako mit den Worten vor: »Krippenstapel, was allein schon was sagen will« (I.5, 54); und nicht weniger enigmatisch äußert sich Pastor Lorenzen vor dem Besuch des grotesken Museums, als die erstaunte Melusine nach Krippenstapel fragt: »Ja. Der Name frappiert Sie.« (I.5, 275) Renate Böschstein erwägt, ob Fontane möglicherweise das im Bayerisch-Österreichischen vorkommende Wort »Krippe« für

›Gerippe‹ verwendet haben könne.¹² Einen Schritt weiter geht Eda Sagarra, wenn sie in Krippenstapels Mächtigkeit Parallelen zu dem ›Zeitgott‹ mit seiner ›Hippe‹ auf der Stechlin'schen Rokokouhr (I.5, 19) und zu dem Bild der sichelnden apokalyptischen Reiter von Peter Cornelius sehen will.¹³ Letzteres bestätigt der alte ›Malerprofessor‹ Cujacius (I.5, 204), der in diesem Bild die derzeitige ›Niedergangsepoche‹ zu erkennen meint, ›diese Zeit des Abfalls, so recht eigentlich eine Zeit der apokalyptischen Reiter. Bloß zu den dreien, die der große Meister uns da geschaffen hat, ist heutzutage noch ein vierter Reiter gekommen, ein Mischling von Neid und Ungeschmack. Und dieser vierte sichelt am stärksten.‹ (I.5, 205) Somit ist zu fragen, ob mit dieser vierten Figur Krippenstapel gemeint sein kann. ›Neid und Ungeschmack‹ könnte auf ihn deuten, empfindet er doch als Autodidakt ›Neid‹ auf angesehene Wissenschaftler und erweckt bei Rex den Eindruck von ›Ungeschmack‹, als dieser sich darüber mokiert, dass Dubslav Krippenstapel den Baustil der Stechliner Kirche erklären lässt, über den er selber nicht Bescheid weiß. (I.5, 62 f.) Träfe Böschenstein's Vermutung zu, in ›Krippe‹ die Bedeutung von ›Gerippe‹ anzunehmen, so wäre Krippenstapel jemand, der ›Gerippe‹, also Knochengestelle, Skelette stapelt.

Doch was wäre damit gewonnen? Für Böschenstein bleibt Krippenstapel immer noch ›eine sehr inkohärente Figur‹¹⁴. Die fehlende Kohärenz, so meine ich, stellt sich ein, wenn man die beiden Seiten Krippenstapels, Sammler und Todespersonifikation, in seiner Person vereinigt sieht. Unter ›Gerippe‹ wären dann nicht nur Skelette, sondern in weiterem Sinn ›tote‹, also außer Gebrauch geratene Materialien und vergessene, nicht beachtete Kunstgegenstände zu verstehen. Wie alle Sammler die Relikte der Vergangenheit aufheben, ›stapeln‹ wollen, so gilt auch Krippenstapels Sammeln im Bewusstsein von Tod und Vergänglichkeit dem Bewahren der ihm so viel bedeutenden, im Absterben begriffenen historischen Kultur. Er will deren dem Tod geweihten Produkte und Kunstobjekte am Leben erhalten, er will sie vor ihrer Zerstreuung und Zerstörung, vor ihrem Verschwinden und Vergessen retten. Und genau in diesem Bemühen erleben wir Krippenstapel. Was Dubslav und andere als gering achten oder für wertlos halten, sucht er bienenfließig zusammenzutragen. So die Wetterhähne, die im 19. Jahrhundert an Bedeutung verlieren, weil ihre Funktion durch Barometer ersetzt wird und die Menschen weniger vom Wetter abhängig werden, sodass die einst wichtigen Orientierungsmittel jetzt nur noch als Zierrat Verwendung finden. In diesem Sinne spricht Dubslav scherzhaft davon, sich einen ›Dragoner‹ auf seinen ›Dachreiter‹ (I.5, 281) stellen zu wollen. Ein anderes bedrohtes Kulturgut sind die Mühlen. Die bis dahin üblichen Wind- und Wassermühlen sind seit Ende des 19. Jahrhunderts dem allgemeinen Mühlensterben ausgeliefert. Beide Typen sind in Dubslavs Museum

vertreten; kümmert man sich in der alltäglichen Lebenspraxis nur noch wenig um sie, so stoßen sie dagegen bei den »Berliner Herren vom Gewerbemuseum« (I.5, 279) auf Interesse. Krippenstapel erkennt ihren Wert und plant ihre Herkunft ebenso genau zu erforschen wie diejenige anderer Reliquien. So stößt er etwa auf dem Dachboden der Stechliner Kirche »zwei vergoldete Bischöfe mit Krummstab« (I.5, 70) auf, von denen nicht einmal der Pfarrer gewusst hat. Alles in allem erweist sich der Sammler Krippenstapel als engagierter Bewahrer der im Absterben begriffenen Kultur und damit – wenn auch in seinen intellektuellen Grenzen und Eigenheiten – als eine tatkräftige, historisch ambitionierte kreative Figur. Oder mit Czako zu sprechen, der gegen Rex' herablassendes Urteil über den Autodidakten Krippenstapel, äußert: »Eigentlich ist es doch aber was Großes, sich immer selber helfen zu können. Er wird wohl 'nen Sparren haben, zugegeben, aber Ihrem gepriesenen Lorenzen ist er denn doch um ein gut Stück überlegen. Schon weil er ein Original ist und ein Eulengesicht hat. Eulengesichtsmenschen sind anderen Menschen fast immer überlegen.« (I.5, 72) Das Symbol der Eule ist doppeldeutig: Einerseits weist sie auf den Tod hin, zum andern gilt sie als Bild der Weisheit.¹⁵ Und »weiser« als die so blass gezeichneten, faden und phantasiearmen Freunde Rex und Woldemar ist der eulenspiegelartige Krippenstapel zweifellos.

IV.

Im »Schlußwort« der *Wanderungen durch die Mark Brandenburg* dankt Fontane neben den alten märkischen Familien ausdrücklich den »Landpastoren« für die vielen ihm so wichtigen Auskünfte. Sie sind ihm die »Geliebtesten« (II.2, 874) und Hilfreichsten.

Ein Zug allgemeinen Wohlwollens, entsprossen aus der richtigen Würdigung einer auf Versöhnung und Liebe gestellten Berufs- und Lebensaufgabe, bekundete sich in allem, in Großem und Kleinem, und rief mir die ganze Landpastoren-Schwärmerei meiner jungen Jahren wieder ins Leben zurück. Und aus *ihren* Reihen war es denn auch, daß mir meine recht eigentlichsten Mitarbeiter erwachsen, *solche*, die sich's nicht bloß angelegen sein ließen, mir den Stoff, sondern eben diesen Stoff auch in der ihm zuständigen Form zu geben.

Und dabei welch erstaunliches Wissen im Detail. Immer neue Seiten in Historie, Natur- und Volksleben erschlossen sich mir und vergewisserten mich in der übrigen längstgehegten Überzeugung, daß der Glückliche, dem es dermaleinst beschieden sein sollte, die *Gesamtheit* dieses in hundert Einzelforschungen eruierten und extrahierten Materials in sich zu vereinigen, der Sanspareil sein wird auf dem Gebiete märkischer Sozialgeschichte. (II.2, 875 f.)

Und »der Drittel I im Bunde,« vor dem sich Fontane verneigt, ist der »Lehrer, der sich mir, unbekümmert darum, ob ich ihn bei seinen Schulstunden oder bei seinen Bienen- und Rosenstöcken störte, von immer gleichem Entgegenkommen erwies.« (II.2, 876)

Was Fontane im Schlusswort beinahe hymnisch zum Ausdruck bringt, hat er in seinen beiden Romanen – *Vor dem Sturm* und *Der Stechlin* – durch Schauplatz, Kolorit und Mentalität eng mit den *Wanderungen* verbunden und in den Sammlern Pastor Seidentopf und Lehrer Krippenstapel als individuellen Beispielen literarisch umgesetzt. Derartige Persönlichkeiten ermöglichen mit ihren Sammlungen, Kenntnissen und Vorlieben dem Reisenden die Mark in ihrem »Reichtum« (II.1, 11) zu erschließen, wenn dieser unvoreingenommen »Liebe zu ›Land und Leuten‹, »Natur- und Landschaftssinn« (II.1, 12) und Geschichtsinteresse mitbringt. Damit gibt sich Fontane als Verfasser der *Wanderungen* nach eigener Aussage selbst als Sammler aus: »[...] das immerhin Umfangreiche, das ich in nachstehendem biete, ist auf im ganzen genommen wenig Meilen eingesammelt worden [...]. Und sorglos hab' ich es gesammelt, nicht wie einer, der mit der Sichel zur Ernte geht, sondern wie ein Spaziergänger, der einzelne Ähren aus dem reichen Felde zieht. Es ist ein Buntes, Mannigfaches, das ich zusammengestellt habe: Landschaftliches und Historisches, Sitten- und Charakterschilderung – und verschieden wie die Dinge, so verschieden ist auch die Behandlung, die sie gefunden.« (II.1, 11)

Ähnlich Seidentopf und Krippenstapel, wenn auch als Autor um vieles souveräner sucht Fontane mit seiner Sammeltätigkeit den spezifischen Charakter der Mark, ihre durch Industrialisierung und Modernisierungstendenzen bedrohte Kultur vor dem Vergessen in der Aufzeichnung zu bewahren. Damit handelt Fontane wie die eingangs erwähnten Sammler des 19. Jahrhunderts, die auf ihren Wanderungen durch einzelne Regionen die ländliche Bevölkerung nach Volksliedern, Märchen, Sagen oder Sprichwörtern befragen, Chroniken konsultieren, archäologische Spuren freilegen oder materielle Objekte vor ihrem Verschwinden retten. Während diese aber Dokumentationen, Inventare, Text- und Quellensammlungen anlegen, präsentiert Fontane seine Funde poetisch im Plauderton, durch Anekdoten angereichert und szenisch belebt. Die *Wanderungen durch die Mark Brandenburg* präludieren in ihrer Synthese von Fakten und Fiktion sein erzählerisches Werk. Fontanes Umgang mit den Realien entspricht Walter Benjamins Idee vom Sammeln, wie er sie zum Beispiel in seinem *Passagenwerk* erörtert: »Es ist beim Sammeln das Entscheidende, daß der Gegenstand aus allen ursprünglichen Funktionen gelöst wird um in die denkbar engste Beziehung zu seinesgleichen zu treten.«¹⁶ »Seinesgleichen«, Fontanes Romane und Erzählungen, haben speziell da Sammelcharakter,

wo wie im »Vielheitsroman« (I.3, 766) *Vor dem Sturm* und im »Zeitroman« (I.5, 420) *Der Stechlin* die Texte durch eine Fülle von Nebenfiguren belebt sind. Die Genese und Darbietung seiner Texte zeigen deutliche Spuren der für ihn charakteristischen Sammelleidenschaft.

Anmerkungen

- 1 Philipp Blom, *Sammelhunder. Sammelwahn. Szenen aus der Geschichte einer Leidenschaft*, Frankfurt/Main 2004, 271.
- 2 Jacob Grimm, *Vorrede*, in: *Altdeutsche Wälder*, hg. von den Brüdern Grimm, Cassel 1813, Bd. 1, V.
- 3 Friedrich Nietzsche, *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben* (1873/74), in: ders., *Werke. Kritische Gesamtausgabe*, hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Bd. III.1, Berlin-New York 1972, 264.
- 4 Vgl. Günter Häntzschel, *Sammel(bei)denschaft. Literarisches Sammeln im 19. Jahrhundert*, Würzburg 2014.
- 5 Fontanes Texte werden in Klammern nach Abteilung, Band- und Seitenzahl zitiert nach: Theodor Fontane, *Sämtliche Werke und Briefe*, hg. von Walter Keitel und Helmuth Nürnberger, München 1969–1986.
- 6 Klaus Düwel, *Archäologie im Roman. Zum Wagen Odins in Fontanes »Vor dem Sturm«*, in: *Prähistorische Zeitschrift*, 72(1997)2, 234–243.
- 7 Ebd.
- 8 Walter Hettche, *Fontane und Karl Immermann. Zu einem Kapitel aus »Vor dem Sturm«*, in: *Fontane Blätter*, 6(1986)4, 440–446.
- 9 Karl Immermann, *Münchhausen. Eine Geschichte in Arabesken*, hg. von Peter Hasubek, München 1971, 124 f.
- 10 Wilhelm Raabe, *Keltische Knochen. Eine rührend-heitere Geschichte*, in: *Westermanns Illustrierte Deutsche Monatshefte*, Neue Folge 1 (1864/65), 1–20.
- 11 Fontane hat wohl kaum den Namen einer seit 1545 bezeugten Prignitzer Familie Krippenstapel mit Nachkommen bis in das 19. Jahrhundert entnommen (so Ekhard Nadler, *Die Familie Krippenstapel. Ein Beitrag zu Fontanes »Stechlin«*, in: *Jahrbuch für brandenburgische Landesgeschichte*, 23 (1972), 119–122.), sondern möglicherweise eher an den Auskultator Krippenstapel in Wilhelm Raabes Roman *Die Chronik der Sperlingsgasse* von 1857 gedacht.
- 12 Renate Böschstein, *Caecilia Hexel und Adam Krippenstapel. Beobachtungen zu Fontanes Namensgebung*, in: *Fontane Blätter*, 62 (1996), 31–57, hier 52.
- 13 Eda Sagarra, *Der Stechlin. Roman*, in: Christian Grawe, Helmuth Nürnberger (Hg.), *Fontane-Handbuch*, Stuttgart 2000, 662–678, hier 673.
- 14 Böschstein, *Caecilia Hexel*, 52.
- 15 Vgl. Manfred Lurker (Hg.), *Wörterbuch der Symbolik*, Stuttgart 1991, 185.
- 16 Walter Benjamin, *Das Passagenwerk*, hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt/Main 1983, 269–280, hier 271.



WEIMARER BEITRÄGE

ZEITSCHRIFT FÜR LITERATURWISSENSCHAFT, ÄSTHETIK
UND KULTURWISSENSCHAFTEN

3

2016

62. Jahrgang

Claudia Öhlschläger Ethik kleiner Dinge ■ *Wolfgang Klein*

»Menschenpflege«. Zu Heinrich Manns Kulturbegriff ■ *Dietmar Voss*

Von deutscher Faszination des Bösen und des Schmerzes ■

Jürgen Heizmann Zu Christoph Ransmayrs »Die Schrecken

des Eises und der Finsternis« ■ *Theodore Ziolkowski*

Alexander von Humboldt im Roman des 21. Jahrhunderts ■

Johannes Sturm Schiller und das Stuttgarter Theater

Passagen Verlag

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

Dornhof, Sarah, Dr. – Brunnenstr. 34, 10115 Berlin, Deutschland

Heizmann, Jürgen, Prof. Dr. – 6558, rue Boyer, Montreal (QC) H2S 2J, Kanada

Kahl, Paul, Dr. – Universität Göttingen, Seminar für Deutsche Philologie, Käthe-Hamburger-Weg 3, 37073 Göttingen, Deutschland

Keller, Claudia – Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, Ludwig-Wucherer-Str. 2, 06108 Halle (Saale), Deutschland

Klein, Wolfgang, Prof. Dr. – Niederwaldstr. 3, 16348 Wandlitz, Deutschland

Kunz, Tanja Angela, Dr. – Humboldt-Universität zu Berlin, Institut für deutsche Literatur, Unter den Linden 6, 10099 Berlin, Deutschland

Öhlschläger, Claudia, Prof. Dr. – Universität Paderborn, Institut für Germanistik und Vergleichende Literaturwissenschaft, Warburgerstr. 100, 33098 Paderborn, Deutschland

Sauter, Caroline, Dr. – Zentrum für Literatur- und Kulturforschung, Schützenstr. 18, 10117 Berlin, Deutschland

Sturm, Johannes – Güterhallenstr. 15, 79106 Freiburg, Deutschland

Voss, Dietmar, PD Dr. – Sonnenallee 94, 12045 Berlin, Deutschland

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

Redaktionsschluss: 9. Juli 2016

Inhalt

Aufsätze

<i>Claudia Öhlschläger</i> Ethik kleiner Dinge. Adalbert Stifter, Francis Ponge, W.G. Sebald	325
<i>Wolfgang Klein</i> »Menschenpflege«. Der Kulturbegriff des Zivilisationsliteraten Heinrich Mann	346
<i>Dietmar Voss</i> Von deutscher Faszination des Bösen und des Schmerzes. Zu Motiven einer geschichtsphilosophisch inspirierten Literatur der Moderne (Büchner, Nietzsche, E. Jünger, Brecht, H. Müller, Weiss u.a.)	372
<i>Jürgen Heizmann</i> Metahistoriographische Fiktion in Christoph Ransmayrs »Die Schrecken des Eises und der Finsternis«.....	397
<i>Theodore Ziolkowski</i> Alexander von Humboldt im Roman des 21. Jahrhunderts	417
<i>Johannes Sturm</i> Schiller und das Stuttgarter Theater. Zur allegorischen Deutung der griechischen Mythologie in Schillers Umfeld	442

Rezensionen

<i>Caroline Sauter</i> Friedrich Balke, Bernhard Siegert, Joseph Vogl (Hg.): Medien des Heiligen	464
<i>Sarah Dornhof</i> Ottmar Ette, Uwe Wirth (Hg.): Nach der Hybridität. Zukünfte der Kulturtheorie	468
<i>Tanja Angela Kunz</i> Thorsten Carstensen: Romanisches Erzählen. Peter Handke und die epische Tradition	472
<i>Paul Kahl, Claudia Keller</i> Bilder der Zerstörung. Weimar 1945. Fotos von Günther Beyer	478

Begründet von Louis Fürnberg 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 Jahresabonnementpreis
(für 4 Hefte à EUR 20,-)
beträgt EUR 80,-,
der Studentenabonnementpreis EUR 56,-
und der Einzelheftpreis EUR 22,-,
jeweils zuzüglich Versandkosten.

Verlag: Passagen Verlag GmbH, Wien;
Walfischgasse 15/14, A-1010 Wien,
Telefon: +43 (1) 513 77 61,
Telefax: +43 (1) 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
Redaktionanschrift:
Weimarer Beiträge
c/o Zentrum für Literatur- und
Kulturforschung
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.

Claudia Öhlschläger

Ethik kleiner Dinge

Adalbert Stifter, Francis Ponge, W.G. Sebald¹

Seit Beginn der 2000er Jahre hat sich in den Kulturwissenschaften die so genannte Dingforschung etabliert, die nach dem Stellenwert materieller Güter und der Materialisierung von kulturellem Wissen fragt. Mit diesem methodischen Trend verbinden sich nähere Aufschlüsse über symbolische Prozesse kultureller Wissensgenerierung. Aber nicht nur die symbolische Funktion und Qualität von Dingen wurde diskutiert, sondern immer stärker deren pure materielle Existenz mit ihrer Wirkung auf soziale Kommunikation und Handlungsabläufe. Die Dingforschung erhielt im Wesentlichen von der Ethnologie Impulse, bis heute ist ein Boom an Publikationen über Dinge (des Alltags) zu verzeichnen.² Auch für die Literaturwissenschaften gewann der Ding-Begriff an Popularität. Das Spektrum der Beschäftigung reicht von der literarischen Auseinandersetzung mit der Materialität von Dingen bis zu Reflexionen über ihren Gebrauchswert, von ihrer phänomenologischen Erscheinungsweise bis zu ihrer poetologischen Funktion in Texten.

Der vorliegende Beitrag fragt nach der Valenz der in Texten von Adalbert Stifter, Francis Ponge und W.G. Sebald dargestellten und beschriebenen Dinge. Die drei genannten Autoren interessieren besonders, da sie eine offenkundige Aufmerksamkeit für kleine Dinge aufbringen und diese unabhängig von deren Gebrauchs- und Nützlichkeitswert aufwerten. Welche Rolle spielen hier alltägliche, nebensächliche Dinge? Übernehmen sie eine spezifische Bedeutung im Prozess kultureller Sinnstiftung? Eignet ihnen etwas Widerständiges, ein kritisches, vielleicht sogar ein erkenntnisleitendes Potenzial, sodass man sogar von einer Ethik kleiner Dinge sprechen könnte? Sind kleine Dinge dazu im Stande, herkömmliche Ordnungen des Verhältnisses von Mensch und Objektwelt und die damit verbundenen Implikationen von Macht und Verfügungsgewalt umzustülpen? Mit Adalbert Stifter, Francis Ponge und W.G. Sebald wird eine Konstellation gewählt, die auf den ersten Blick disparater nicht sein könnte und doch bei aller Unterschiedlichkeit Gemeinsamkeiten aufweist. In allen drei Fällen werden wir mit dem Eigensinn, mit der Widerspenstigkeit und der Unverfügbarkeit von Dingen konfrontiert. Während es Adalbert Stifter um eine Rettung kleiner, unscheinbarer Dinge und deren Ordnung stiftendes Potenzial

zu tun ist, interessiert sich Francis Ponge für die Materialität von Dingen, die er in Worte zu fassen sucht, um gleichzeitig die Erfahrung zu machen, dass nicht nur Dinge, sondern auch die zu Dingen gewordenen Worte ein Eigenleben entfalten. W.G. Sebald dagegen wertet selbst noch die kleinsten Dinge als Erinnerungsträger auf und denkt Prozesse kultureller Erinnerung innerhalb einer Netzwerkstruktur, in der das kleinste Detail eine wichtige Bedeutung hat. In allen drei Fällen haben wir es mit einer Aufwertung von Dingen zu tun, die zeigt, dass sich Moderne und Nachmoderne mit der Erfahrung einer Überwältigung des Menschen durch die Dinge auseinandersetzen. Den folgenden Textanalysen sollen einige Anmerkungen über die kulturhistorisch gewachsene Prominenz kleiner Dinge und über mögliche theoretische Ansätze, den Umgang mit Dingen ethisch zu denken, vorausgeschickt werden.

Prominenz und Ethik kleiner Dinge

Ein reflexiver Diskurs über kleine Dinge setzt in der Frühen Neuzeit ein. Hier nämlich wird das naturwissenschaftliche Paradigma der mikroskopischen Weltbetrachtung als Erkenntnisdispositiv bestimmend. Mit dem Mikroskop, das um 1600 in Gebrauch kam, eröffneten sich faszinierende Einblicke in die Mikrostrukturen der Welt. Kleine Dinge und Phänomene erfuhren mit dem Mikroskop eine »wissenschaftliche Nobilitierung« und eröffneten auch den Geisteswissenschaften neue Perspektiven auf »Lektüre[n] symbolischer Gebilde.«³ Marianne Schuller und Gunnar Schmidt betrachten literarische und philosophische Figuren des Kleinen unter dem Terminus »Mikrologien«, um Gegenstände und Verfahren des Vielfältigen und Vielgestaltigen auf motivischer, epistemischer und poetologischer Ebene in den Blick zu nehmen. Gleichwohl räumen sie ein, dass eine allgemeine Theorie des *Kleinen* problematisch erscheinen müsse.⁴ Die epistemologische Bedeutung des Kleinen entwickelt der italienische Historiker Carlo Ginzburg am Leitfaden des so genannten »Indizienparadigmas«. Er zeigt, dass gegen Ende des 19. Jahrhunderts im Bereich der Humanwissenschaften eine neue methodische Vorgehensweise, ein epistemologisches Modell eingeführt wird, das am unauffälligen Detail als Erkenntnisinstrumentarium orientiert ist. Das »Indizienparadigma« stützt sich auf die Semiotik, deren Ursprünge Ginzburg bis in die Anfänge menschlicher Spurensuche zurückverfolgt.⁵ In den 70er Jahren des 19. Jahrhunderts entwickelte der italienische Kunsthistoriker Giovanni Morelli eine Methode, die vorschlug, künstlerische Originale anhand von Details zu bestimmen. Da der Künstler Details weniger Aufmerksamkeit schenke und sie von der Schule, der er angehöre, weniger beeinflusst seien, könne man gerade ihnen seine

authentische Handschrift entnehmen. Trotz der Morelli entgegengebrachten Kritik wurde seine Methode rezipiert und für weitere Wissenschaftsbereiche fruchtbar gemacht. Ginzburg verweist auf die Kriminologie mit dem Paradigma Sherlock Holmes einerseits, auf Sigmund Freud andererseits. Sowohl die Kriminalistik (Indizien) als auch die Psychoanalyse (Symptome) sahen in unwichtigen, trivialen oder gar wertlosen Details Spuren, die es erlaubten, »eine tiefere, sonst nicht erreichbare Realität einzufangen.«⁶

Im Zuge der Ausdifferenzierung von Privatheit und Öffentlichkeit zeigt sich insbesondere seit dem 19. Jahrhundert ein verstärktes literarisches Interesse an der Darstellung von Dingen des alltäglichen Gebrauchs.⁷ Mit der Einsicht in die »erkenntnisgenerierende Qualität« von Dingen⁸ wird, wie Dorothee Kimmich darlegt, die Aufmerksamkeit für literarische und künstlerische Beschreibungsmodelle von sinnlicher Erfahrung mit dem Materiellen und den Materialien geweckt. Dargestellte Dinge generieren spätestens seit dem 19. Jahrhundert eine eigenständige Ding-Ästhetik oder gar eine von der Lebenswirklichkeit losgelöste ästhetische oder gar symbolische Ordnung von Realität. Mit der medienhistorischen Veränderung, Realität fotografisch einzufangen, spitzt sich dieser Sachverhalt zu. Die bildliche Präsenz von Dingen verstärkt den Eindruck von deren Gegenwärtigkeit, die Bedeutung der Präsenz von Dingen nimmt zu: »Zeigen«, so Dorothee Kimmich, »hier als Modus des Bildes, entspricht dem Ideal des Unvermittelten, Unmittelbaren und Ungedeuteten.«⁹ Gegenüber der Narration oder der Deskription erzeugt die phänomenologische Präsenz von Dingen eine Faszination, die, wie Martin Seel darlegt, uns auch das Fürchten lehrt: »Die Präsenz der Dinge übersteigt unser Fassungsvermögen: Wir bestaunen und fürchten sie. Sie erinnern uns daran, dass nicht alles, was es gibt, in unserer oder sonst einer Ordnung ist.«¹⁰ Hier kommt etwas ins Spiel, das auch Ginzburg interessiert hat: die unheimliche Seite von Dingen, die aus ihrer für uns Menschen unzugänglichen und unergründlichen materiellen Dimension resultiert. So verstehen sich auch Ginzburgs »Indizien« als Zeichen, die mit einem emotionalen Wissen versehen sind, »Spürsinn, Augenmaß und Intuition«¹¹ in sich tragen. Der moderne Spurensucher sollte seine Eigeninteressen zurückstellen, sich gewissermaßen neutralisieren und einen unvoreingenommenen Blick auf die Dinge richten, um unsichtbare, innere Zusammenhänge zu erkennen. Dieser unvoreingenommene Blick hat sich gewissermaßen im Fremd-Sehen zu üben. Der russische Formalist Viktor Šklovskij, auf den Ginzburg in einem 1998 erschienenen Artikel über Verfremdung rekurriert,¹² unterscheidet zwischen einer ästhetischen und einer ethischen Funktionalisierbarkeit des Prinzips der Verfremdung. In beiden Fällen geht es darum, Dinge so darzustellen, wie sie wahrgenommen werden, und nicht etwa

so, wie sie vermeintlich sind. Auch in der Phänomenologie Merleau-Pontys tritt der Mensch, der sich dem Ding annähert, im performativen Akt der Darstellung hinter es zurück.¹³ Dorothee Kimmich spricht im Rekurs auf Kracauers *Denken durch die Dinge* von einem Verfahren der »Dekontextualisierung und Rekontextualisierung«: Dinge und Ereignisse werden in der Literatur der Moderne aus ihrer gewohnten Umgebung herausgelöst und damit von ihrer ursprünglichen Funktion »entlastet«.¹⁴

Dass kleine Dinge des alltäglichen Gebrauchs selbst zum Auslöser und Gegenstand philosophischer Reflexionen wurden, zeigt Manfred Geier in seiner Studie *Die kleinen Dinge der großen Philosophen*.¹⁵ Kulturphilosophen wie Walter Benjamin, Siegfried Kracauer und Georg Simmel nahmen alltägliche Dinge in Augenschein, um aus ihrer Phänomenologie entweder Maßstäbe des Ästhetischen oder aber Grundzüge des modernen Warenverkehrs abzuleiten. Walter Benjamin beschreibt die sich in den Passagen der modernen Großstadt spiegelnden Ding-Welten,¹⁶ Georg Simmel den »Henkel« oder die »Ruine«,¹⁷ Siegfried Kracauer die Warenauslagen der modernen Großstadt, oder das Klavier, das »Schreibmaschinchen«, die Hosenträger oder Regenschirme.¹⁸ Dinge beginnen in der Moderne ein Eigenleben zu entwickeln, das ihnen dem Menschen gegenüber Autonomie einräumt. Daher rührt ihre eigentümliche, gleichsam überhistorische Macht. So ermittelt der Frankfurter Soziologe Tilman Allert in seiner jüngst erschienenen Studie *Latte Macchiato. Die Soziologie kleiner Dinge* Gesellschaftsstrukturen über eine soziologische Befragung alltäglicher Gegenstände: Redewendungen, Mode-Getränke, Formate des Feierns, kleine Details des gesellschaftlichen Umgangs werden hier verhandelt,¹⁹ um über Veränderungen im menschlichen Umgang mit den Dingen zu eruieren, ob das Subjekt als ein dem Ding unterworfenes oder aber als Herrscher über die Dinge erscheint. Aktuell ist ein bibliophiler Katalog mit dem Titel *Die 100 wichtigsten Dinge* erschienen, der sich in einer explizit intellektuell-spielerischen Geste mit der Bedeutsamkeit von Dingen auseinandersetzt. Dinge seien dann wichtig, wenn sie als Repräsentant einer bestimmten Dinglichkeit, einer speziellen Form, Funktion oder Idee, eines Problems oder einer Materialität fungierten, wenn sie selbst das Sein ihrer Dinglichkeit kritisch reflektierten und schließlich in einer tautologischen Zuspitzung unabhängig von ihrem Gebrauchswert für Wichtigkeit einstünden.²⁰

Deutlich wird also, dass sich der kulturwissenschaftliche Diskurs über die Dinge im Verlauf des 20. und 21. Jahrhunderts ausdifferenziert hat und die Bedeutung von Dingen für Prozesse symbolischer Sinnstiftung, sozialer Interaktion, Regulierung von Machtverhältnissen sowie die Entstehung neuer ästhetischer Paradigmen über Disziplinen hinweg hat deutlich werden lassen.

Eine sich abzeichnende, imaginär wie real erfahrene Übermacht von Dingen stellt nicht nur eine Herausforderung für den Menschen dar, sondern verlangt zugleich eine kritische Revision des Verhältnisses zwischen Mensch und Ding. Andererseits eignet Dingen nicht zuletzt bedingt durch ihre materiellen Eigenschaften eine Eigenheit und Eigenständigkeit, die sich deren umstandsloser Integration in pragmatische, ökonomische und funktionale Abläufe menschlichen Handelns widersetzt. Da Dinge allerdings, wie dies Peter Geimer ausgedrückt hat, von der Geschäftigkeit um sie herum nichts merken, »diskrete Wesen«²¹ sind, gestaltet sich der mögliche Umgang mit ihnen nicht wertfrei. Hier zeichnet sich eine ethische Dimension ab, die in den folgenden Textanalysen konkretisiert werden soll.

Ein wichtiger Ansatz, die Widerständigkeit von Dingen ethisch zu denken, findet sich bei Walter Benjamin. Für Benjamin entziehen sich Dinge ihrem Gebrauchs- und Tauschwert, wenn sie ins Allegorische gewendet werden und sich der »Verklärung der Warenwelt«²² widersetzen. Voraussetzung hierfür ist, wie Benjamin in seiner Habilitationsschrift über den *Ursprung des deutschen Trauerspiels* darlegt, ein kontemplativer Blick, eine erkenntnisfördernde Versenkung ins Detail, die mit einer melancholischen Disposition einhergeht.²³ Wenn Waren als von Menschen hergestellte Dinge – Heidegger prägte hierfür den Begriff »Zeug«²⁴ – sich der »Flüchtigkeit und Wiederholbarkeit« der ökonomischen Zirkulation entziehen, überwinden sie die Vergänglichkeit des Dings zugunsten seiner »Einmaligkeit und Dauer«. Sie entfalten eine Aura, die sie gleichermaßen unverwechselbar und unzugänglich macht.²⁵ Damit beanspruchen Dinge aus sich heraus eine Valenz, aus der Verbindlichkeiten, wie beispielsweise Verantwortung oder gar Nachhaltigkeit, erwachsen. Roland Barthes wiederum erblickt in der Funktion des Objekts, in seinem Verwendungszweck, das es als Mittler zwischen Mensch und Welt ausweist, den Eigensinn des Dings. Denn jedem Objekt eigne ein Sinn, der seine Verwendung übersteige, teile doch das Objekt jenseits seiner Funktion Informationen mit. Der Sinn, so Barthes, habe aber keinen transitiven Wert, »der Sinn ist gewissermaßen unbelebt, unbewegt; man kann also sagen, daß es im Objekt eine Art Ringen zwischen der Aktivität seiner Funktion und der Inaktivität seiner Bedeutung gibt.«²⁶ Die Widerständigkeit des Dings liegt genau in dieser Paradoxie, potenziell nützlich, zugleich aber auch nur einfach da zu sein. Der Mensch glaubt über die ihn umgebenden Dinge zu herrschen, da er deren Sinn für natürlich hält, sitzt jedoch einem Irrtum auf, da der Sinn immer ein »kulturelles Faktum«²⁷ ist, das gerne naturalisiert wird. Hinzu kommt, dass Dinge »polysemisch«, d.h. »mehreren Sinnlektüren zugänglich« sind.²⁸ Wenn Dinge rätselhaft bleiben, entziehen sie sich einer letzten Ausdeutbarkeit und damit auch der

Verwertbarkeit. Gerade diese Nicht-Verrechenbarkeit mit den zweckrationalen Anforderungen in modernen Industriegesellschaften erlaubt es, »Lebenswelten anders«, jenseits ihrer semiotischen Funktion von ihrer materiellen Beschaffenheit und schieren Existenz her zu verstehen.²⁹

Ein anderer, prominent gewordener Ansatz, nämlich die wissenssoziologisch angelegte Akteur-Netzwerk-Theorie von Bruno Latour, radikalisiert den Ding-Begriff, indem sie zwischen Mensch und Nicht-Mensch nicht mehr unterscheidet. Auch Dinge werden hier als »Akteure« begriffen, die Kultur- und Erkenntnisprozesse konstituieren, Handlungen initiieren (*agency*): »Die Eigenschaften eines Akteurs sind das Resultat der Einwirkungen aller Beziehungen, die ein Akteur hat, also des Netzwerks, in dem der Akteur eingebunden ist.«³⁰ Dabei geht es Latour nicht um Dinge in ihrer symbolischen Qualität, sondern um ihre spezifische »Form, Materialität und Anwesenheit.«³¹ Die Materialität eines Dings schafft gewissermaßen die Bedingungen, die spezifische Formen sozialen Handelns hervorbringen: »Eine Bodenwelle zwingt den Autofahrer auf andere Weise dazu, langsam zu fahren, als eine Verkehrsregel das tut.«³² Latour unterscheidet gleichwohl zwischen dem Handeln nicht-menschlicher und menschlicher Akteure, da erstgenannte keine Intentionen haben und keinen Zwecken folgen.³³ Aus Latours Überlegungen lassen sich Schlussfolgerungen über soziale Machtbeziehungen ziehen, sie werfen zugleich aber ethische Fragen, wie die nach einem Recht für die Dinge, auf.³⁴ Die Literatur und die Künste sind, was eine eigenen Untersuchung wert wäre, seit der Moderne damit befasst, die von Latour proklamierte Aufhebung der Subjekt-/Objektdifferenzierung konsequent auszuformulieren und zu radikalisieren.³⁵

Rettung der Dinge: Adalbert Stifter

Die Stifter-Forschung hat zu Recht auf den prominenten Stellenwert von Dingen in Stifters Werk hingewiesen, eine Systematisierung von deren Verwendungscharakter und Funktion steht allerdings noch aus.³⁶ Stifters Ding-Begriff ist schillernd. Er reicht vom »Gegenständlich-Konkreten«³⁷ bis zum Abstrakten, in semiotischer Hinsicht von seiner Funktion, als Signifikant Bedeutung zu stiften bis hin zur sprachlichen Selbstreferenz, insofern gerade in Stifters Spätwerk die Worte selbst den Charakter von Dingen annehmen. Thomas Macho verweist auf das Spannungsverhältnis von Natur- und Kulturding bei Stifter und auf die Medialität von Dingen in Stifters Texten, die diesen zuweilen ein Eigenleben verleiht. Als naturwissenschaftlich gebildeter Autor hat sich Stifter für geologische Dinge und naturwissenschaftliche Ding-Phänomene interessiert, etwa für Steine, für Licht, Wolken, für Schnee und Eis. In kultureller

Hinsicht sind es vornehmlich Realien, die Stifters Texte bevölkern: Sie werden gesammelt, aufbewahrt, archiviert, ausgestellt, gepflegt und wie Fetische verehrt. Man denke nur an den »Sammelgeist« (Macho) des Freiherrn von Risach aus dem *Nachsommer*, aber auch an Stifters eigene Obsession für das Sammeln, die er in Briefen zum Ausdruck bringt, und die sich in Gestalt von Listen und Aufzählungen zu erkennen gibt. In Stifters Spätwerk, in seinem Roman *Witiko* (1864) etwa, werden wir mit einer Poetologie der »dichten Beschreibung« konfrontiert, die einem »Ethos der Vollständigkeit« folgt und Dinge ohne Beistriche hintereinander reiht.³⁸

Wo zeigt sich bei Stifter eine ethische Dimension kleiner Dinge? Programmatische Ansätze liefert Stifter im Vorwort zu seiner Erzählensammlung *Bunte Steine*. Hier tritt er dafür ein, kleinen, unscheinbaren Dingen mehr Aufmerksamkeit zukommen zu lassen als diesen gewöhnlich zu Teil wird. Programmatisch kehrt er die Valenz zwischen vermeintlich großen und kleinen Ereignissen um:

Das Wehen der Luft das Rieseln des Wassers das Wachsen der Getreide das Wogen des Meeres das Grünen der Erde das Glänzen des Himmels das Schimmern der Gestirne halte ich für groß: das prächtig einherziehende Gewitter, den Blitz, welcher Häuser spaltet, den Sturm, der die Brandung treibt, den feuerspeienden Berg, das Erdbeben, welches Länder verschüttet, halte ich nicht für größer als obige Erscheinungen, ja ich halte sie für kleiner, wie sie nur Wirkungen viel höherer Geseze sind.³⁹

Seine Erzählungen verstehen sich nicht als moralische Handlungsanweisungen (»Es soll sogar in denselben nicht einmal Tugend und Sitte gepredigt werden [...]« [HKG, 9]), sondern sie wollen »ein Körnlein Gutes zu dem Baue des Ewigen« (HKG, 10) beitragen. Als narrative »Körnlein«, die das Gute lehren wollen, lassen sich die Erzählungen der *Bunten Steine* mit den in der Studienfassung Titel gebenden Gesteinsnamen »Granit«, »Kalkstein«, »Turmalin«, »Bergkristall«, »Katzensilber« und »Bergmilch« verstehen. Schillernd wie die materielle Struktur einiger dieser Gesteinsarten entfalten sich in den einzelnen Erzählungen die Facetten von Störung und Stabilisierung natürlicher und kultureller Ordnungen.⁴⁰ Der Rückgriff auf Gesteinsarten spricht für Stifters Interesse an der Geologie, die ausgehend von der Naturforschung der Goethezeit sich im Biedermeier großer Popularität erfreute. Diese modische Hinwendung zu Gegenstandsbereichen der Erdgeschichte findet nicht zufällig in einer Zeit revolutionärer technischer und sozialer Umbrüche statt: In den Steinen manifestieren sich Dauer und Beständigkeit, Prinzipien, die der von der Revolution erschütterte Stifter den (gewaltsamen) Beschleunigungstendenzen seiner Zeit entgegen setzt. Andererseits repräsentieren Steine eine historische

Tiefenzeit, die der Geschichte des Menschen vorausgeht und für ihn insofern eine Kränkung bedeutet, als sie mit der biblischen Zeitauffassung bricht und die Zeit der Menschen gegenüber der der Erdgeschichte als »bloße Episode [...] herabstuft.«¹¹ Jeder Stein findet in der jeweiligen Erzählung Stifters »seine Entsprechung als Symbol einer bestimmten Disposition.«¹²

Die Erzählungen der *Bunten Steine* zeigen, dass Stifters Ding-Begriff weit reicht, bis hin zum Menschen. »Unter den Dingen, die ich von dem Steine aus sah, war öfter auch ein Mann von seltsamer Art,« heißt es in *Granit*, jener Erzählung, in der der Ding-Begriff gleichsam inflationär und sehr vielgestaltig auftaucht.¹³ Hier führt eine banale Begebenheit, das Bestreichen der Füße des jugendlichen Ich-Erzählers mit Wagenschmiere durch den alten Andreas, eine psychische Katastrophe metaphysischen Ausmaßes herbei: »Ich war, obwohl es mir schon von Anfang bei der Sache immer nicht so ganz vollkommen geheuer gewesen war, doch über diese fürchterliche Wendung der Dinge, und weil ich mit meiner theuersten Verwandten dieser Erde in dieses Zerwürfniß gerathen war, gleichsam vernichtet.« (HKG, 27) Die Mutter ruft: »Was hat denn dieser heillose eingefleischte Sohn heute für Dinge an sich?« (HKG, 26) Die Naivität des jugendlichen Ich-Erzählers führt zu einer Erosion der (familiären) Ordnung, die erst wieder durch einen Spaziergang mit dem Großvater stabilisiert werden kann: Durch Akte der Benennung setzt der Großvater im Dialog mit seinem Enkel das Verhältnis zwischen Dingen und Wörtern erneut in Stand, es ereignet sich das Faszinosum glückender Referentialität und damit auch möglicher Sinnstiftung. Durch die Aufbewahrung der Dinge in den Worten, die ihrerseits Ding-Charakter annehmen (»Pestwiese«, »Peststeig«, »Pesthang« [HKG, 44]), stabilisiert sich zugleich das kulturelle Gedächtnis: »Dann wurde um den Ort eine Planke gemacht, und ungelöschter Kalk auf denselben gestreut. Von da an bewahrte man das Gedächtniß an die Vergangenheit in allerlei Dingen.« (HKG, 44)

Auch in *Turmalin* garantieren Dinge sowohl des Gebrauchs wie des Schmucks zunächst das Funktionieren einer familiären Ordnung, bestehend aus Vater, Mutter und Kind. Die Räume des Rentherrn und seiner Frau sind mit Dingen bestückt, über deren detailgenaue Beschreibung sich das soziale Rollenverständnis und die psychische Disposition der Protagonisten bestimmen lässt. In der »Stube« des Rentherrn hatten alle Dinge Rollen, »daß man sie leicht von einer Stelle zu der andern bewegen konnte« (HKG, 136), um Bildnisse berühmter Männer in Augenschein zu nehmen. Das Zimmer der Frau, das »nach ihrer Art eingerichtet« war, schmückten ein »Spiegel«, »einige schöne Dinge von Silber und Porzellan«, »ein sehr feines Arbeitstischchen«, ein »Stikrahmen mit einem gleichen Stühlchen«, Schreibgerät, diverse Gläser, ein

zweites kleineres Zimmer, das als Schlafzimmer dient, ist mit weißen Dingen bestückt. (HKG, 138) Die soziale Ordnung der Geschlechter kristallisiert sich durch die Dinge heraus: Erhaben und exklusiv positioniert sich der Hausherr, der Besuch von außen empfängt, die Hausfrau dagegen wird ganz in eine Welt des Innen verwiesen, in der häusliche Pflichten und mütterliche Fürsorge dominieren. Diese durch Dinge verbürgte Ordnung einer kleinfamilialen Struktur wird durch das Liebesverhältnis, das die Frau mit einem Freund ihres Mannes eingeht, zunichte gemacht. Traumatisiert verbringt der von seiner Frau verlassene Rentherr sein Leben fortan mit seiner Tochter in einem Kellerverlies. Aber selbst in der Situation offenkundiger Traumatisierung werden eine Flöte und eine Dohle als Dinge sichtbar, die das sozial und psychisch verkümmerte Mädchen nach dem Tod ihres Vaters als Ordnung stiftende Utensilien mit sich führt: »Dafür sprach es oft, für uns unverständlich, mit der Dohle, wir trafen es zuweilen singend an, und es konnte auf der Flöte des Vaters, die wir ihm hatten verschaffen müssen, ein wenig spielen.« (HKG, 175) Schon in der Kellerwohnung stellten Dinge des alltäglichen Lebens, denen aufgrund ihrer betonten Ausschnitthaftigkeit eine fetischistische Bedeutung zukommt, eine Verbindung zur Normalität der Außenwelt her: »Wenn ich dann mit der Aufgabe, wie der Vater tot auf der Bahre liegt, und wie die Mutter in der Welt umher irrt, und in der Verzweiflung ihrem Leben ein Ende macht, fertig war, stieg ich auf die Leiter, und schaute durch die Drahtlöcher des Fensters hinaus. Da sah ich die Säume von Frauenkleidern vorbei gehen, sah die Stiefel von Männern, sah schöne Spizen von Röcken oder die vier Füße eines Hundes.« (HKG, 173 f)

Diese gleichsam apotropäische, Trauma, Scham und Schrecken abwehrende Funktion von Dingen begegnet uns auch in Stifters *Kalkstein*. Hier erhält die weiße Wäsche des Protagonisten, eines schamhaften Landgeistlichen in dem Maße an Bedeutung, wie sie vor der Welt versteckt werden soll. In Gestalt von Handkrausen tritt das Weiß aus den Ärmeln seines schwarzen Anzugs immer wieder hervor. Die Erzählung vom Pfarrer im Kar entfaltet einen Zusammenhang von Scham und Reinheitsdrang, der über Dinge reguliert wird. Eine Binnenerzählung berichtet von seiner früheren Begegnung mit der Tochter einer verwitweten Nachbarin, in deren Garten »immer sehr schöne weiße Tücher und andere Wäsche auf langen Schnüren aufgehängt« (HKG, 112) waren. Der Landgeistliche fügt hinzu: »[...] und ich hatte die weißen Dinge sehr lieb.« (HKG, 113) »Einmal bath ich sie, mir die Dinge in dem Körbchen zu zeigen. Sie zog den linnenen Dekel mit kleinen Schnürchen auseinander, und zeigte mir die Sachen. Da lagen Krausen feine Ärmel und andere geglättete Dinge.« (HKG, 114)

Die angeführten Beispiele aus Stifters Erzählensammlung *Bunte Steine* verdeutlichen, dass Dinge bei Stifter jenseits ihrer ökonomischen, ästhetischen

und wissenschaftlichen Semantik⁴⁴ Prozesse sozialer Interaktion regulieren, dass ihnen die Macht und das Potenzial zugesprochen wird, zerstörte Ordnungen zu restaurieren, sie zugleich aber auch den Blick auf krisenhafte Situationen und Konstellationen lenken. Schon bei Stifter entwickeln die Dinge ein Eigenleben, es geht eine »formative Kraft« von ihnen aus: »Dinge tun etwas mit den Menschen (und nicht nur wir mit ihnen). Je dichter das Netz der Dinge ist, das die Menschen umgibt, desto eher stellt sich eine irritierende Erfahrung ein: Man steht im Zentrum eines verzweigten Energiefeldes, das die Subjektform determiniert.«⁴⁵ Stifiers Dinge entwickeln auch dem Interpreten gegenüber eine gewisse Widerständigkeit, denn ihre Fülle, ihre Listung und Aufzählung sprengt zuweilen ihre Funktionalität für den Text. Dieser Überschuss lässt sich einmal im Sinne der These Roland Barthes' lesen, dass die Literatur des 19. Jahrhunderts an der Erzeugung einer eigenen ästhetischen Wirklichkeit interessiert ist, als deren Konstituenten Dinge gelten dürfen. So sind denn in Stifiers Texten Dinge ihrem Gebrauchs- und ihrem Tauschwert selbst dann enthoben, wenn, wie etwa in *Granit*, der Stein über Generationen hinweg als Sitz dient und sich über die Jahre abnutzt. Vielmehr werden hier ganz im Sinne Benjamins Dinge in einen Bereich des Auratischen, Dauerhaften überführt, der ihnen eine symbolische oder auch allegorische Funktion verleiht. Die Rettung (kleiner) Dinge durch deren Benennung, Listung, Beschreibung dient somit der Konstitution einer ästhetisch-literarischen Ordnung, die sich gegen die großen Umbrüche der Zeit abschottet. Als Garanten einer zu rettenden und geretteten Ordnung bürgen diese Dinge für deren Unverbrüchlichkeit, ohne dass die pragmatische oder ökonomische Seite ihrer Funktionalität ins Gewicht fallen würde.

Eigenheit und Widerstand der Dinge: Francis Ponge »Der Tisch/La Table«

Der französische Autor Francis Ponge verfasste in den 1930er und 40er Jahren mehrere kurze Prosatexte, die sich dem Vorhaben widmen, Dinge in ihrer Dinghaftigkeit zu beschreiben: »Es geht mir darum die Dinge zum Sprechen zu bringen«, schreibt er in seiner »Einführung in die Parteinahme für die Dinge«.⁴⁶ Das Spektrum reicht von Naturdingen zu Kulturdingen: Von der Seife über die Aprikose, die Brombeere, die Schnecke, die Auster bis hin zum Kieselstein, von den Meeresküsten bis zum Wasser.⁴⁷ Francis Ponge will der Materialität der Dinge mit Mitteln der Sprache möglichst nahe kommen. »Im übrigen können gewisse Dinge – oder vielmehr *die* Dinge – einzig und allein (vielleicht) ausgedrückt werden wenn man von den besonderen Eigenschaften des Wortmaterials ausgeht.«⁴⁸ Dabei geht es Ponge nicht nur um eine objektive

Betrachtung der Dinge, sondern um die Neutralisierung des betrachtenden Subjekts und um eine Befreiung der Dinge von den ihnen zugesprochenen Bedeutungen. Um einen Modus der intentionslosen Annäherung an die Dinge, die der Haltung des Flaneurs und Vagabunden entspricht, dem auf einem Spaziergang die Dinge begegnen und der sich ihnen unvoreingenommen nähern kann.⁴⁹ Jean-Paul Sartre, der Ponge mit seinem Essay über den *Mensch und die Dinge* berühmt gemacht hat,⁵⁰ stellt heraus, dass dieser an einer Erneuerung der Sprache arbeite, die sie von ihrer Komplizenschaft mit Zweckbedeutungen zu befreien suche. Durch Techniken der semantischen Verdichtung versuche er, den Dingen in ihrer raumzeitlichen Verortung möglichst nahe zu kommen. Allerdings wisse er sehr wohl, dass dieses Vorhaben einer Entblößung der den Dingen übergestülpten Bedeutungsschichten ein Ideal sei, denn die Dinge setzten den Wörtern in dem Maße einen Widerstand entgegen wie die Wörter dem Menschen entglitten.⁵¹ In seiner 1928 notierten »Einführung« in »Die Parteinahme für die Dinge« erwägt Ponge tatsächlich die Möglichkeit, über das Studium der Dinge zu neuen Gefühlsqualitäten vorzustoßen, hier liegt für ihn der »moralische (wie auch der ästhetische) Fundus des Sichtbaren.«⁵² Von einer »Revolution« ist die Rede, die man in den Gefühlen des Menschen bewirken könne durch die Enthüllung der »enigmatischen Fülle« der Dinge.⁵³ Entscheidend ist, dass wie bei Stifter Dinge – und das betrifft sowohl ihre Gegenständlichkeit wie ihre Begrifflichkeit – von ihrem Nutzen losgelöst für sich selbst eintreten, wobei das Wort, so Ponge, »genau« und »dürftig« zugleich sei: Denn je näher man die Dinge betrachte, desto deutlicher würden die »Schwellungen, Loslösungen«, ein »wildwucherndes Sinn, eine ganz geheimnisvolle und nutzlose Dimension [...]«⁵⁴ In dieser nutzlosen Dimension zeigt sich der Eigensinn und die Widerspenstigkeit des Dings, das sich seiner zweckgeleiteten Instrumentalisierung entzieht. Darüber hinaus implizieren Betrachtung und Benennung der Dinge wie bei Stifter »ein privilegiertes Ausruhen«, eine Entschleunigung.⁵⁵ Die sprachliche Ergründung des stummen Seins der Dinge münde, so Weiland, in einer Rehabilitierung der Stummheit der Wörter.⁵⁶

Im Zeitraum von November 1967 bis zum Herbst 1973 nähert sich Ponge in Form von tagebuchähnlichen Notizen dem Ding ›Tisch‹ an. Es sei, so Ponge, »eines der 2 einfachsten Möbel eines Zimmers, eines der Elemente eines rudimentären Mobiliars.«⁵⁷ Dabei geht es Ponge nicht vordergründig um eine »Idee des Tisches«, sondern um eine naturwissenschaftlich inspirierte, eine »poetische Physik«, die sich auf die atomistische Physik des Epikur und des Lukrez beruft. Auf diese Physik stützt Ponge seine »Moral«. So lautet ein Eintrag vom 15. Februar 1970 und mit einer geringen Abweichung einer vom 7. Oktober 1973: »Nicht auf eine Metaphysik stützen wir unsere Moral sondern

auf eine Physik« mit dem Randvermerk »Die atomistische Physik: die der Zeichen, der im Raum verteilten Zeichen, (der diskreten), die der Buchstaben.« (T, 36) Im Zuge dieses Unterfangens nimmt Ponge semantische Bezüge zwischen Wörtern, die mit dem Wort *table* verwandt sind, unter die Lupe (*tableau, tablature, établir, étable*), fragt nach der Etymologie des Begriffs, untersucht in einer phonetischen Analyse die implizite Semantik der vier letzten Buchstaben »able«, die in anderen Adjektiven vorkommt und »so etwas wie die passive Notwendigkeit oder Möglichkeit ausdrückt.«⁵⁸ Von einer Ethik der Dinge lässt sich im Falle Ponges dort sprechen, wo die genaue Betrachtung von Dingen mit einer sprachreflexiven Bewegung einhergeht, in deren Folge neue semantische Verbindungen und damit auch neue Gefühlsqualitäten und Wertigkeiten hervorgebracht werden. Nachgerade dekonstruktivistisch geht diese Arbeit am Sprachmaterial vor, um die Dinge neu zu perspektivieren. Begriffe, so schreibt der Autor, werden von Dingen ausgefüllt, um aber an den Kern der Dinge zu gelangen, bedarf es einer sprachlichen Operation, die neuartige Wertigkeiten erzeugt, indem sie den Begriff zerstört und Wörter auf neue Weise zusammenstellt. (T, 11) Auf diese Weise produziert der Schriftsteller *seinen* Tisch, der ihm zu einem Vertrauten wird, nicht von ihm losgelöst und abstrakt gedacht, sondern in einem sowohl die Materialität des Dings wie die des Wortes umfassenden Sinn als mit seinem Körper verbunden: »In Anbetracht und im Eingeständnis der Tatsache, dass das, was natürlicherweise vom Tisch meinem Körper begegnet, auch das (alte) Wort ist, jedoch als (semantische) Materialität, als Objekt der Wörterwelt, außerhalb seiner abstrakten, üblichen Bedeutung.« (T, 11) Die Notizen zum Tisch lesen sich zugleich als eine Liebeserklärung an einen Gegenstand, der eng mit der Tätigkeit der Schriftstellerei verknüpft ist. An den Tisch im allgemeinen – »welcher auch immer« (T, 8) – soll erinnert werden, zugleich avanciert er zum Subjekt des Erinnerns, wenn es heißt, dass er sich an das *ich* des Lesers erinnern möge. Im Zuge einer dialogischen Annäherung adressiert Ponge seine Notizen direkt an den Tisch, es heißt nicht »Notizen über den Tisch«, sondern »Notizen für den Tisch«. (T, 9; 25) Dieses Ding ist also Subjekt und Objekt des Begehrens zugleich: »Tisch, du wirst mir dringend« (T, 9; 34; 36), heißt es mehrfach, oder: »Ich liebe den Tisch der mich erwartet, auf dem alles vorbereitet ist damit ich schreibe und ich schreibe nicht sondern ich setze mich neben ihn, ich habe ihn an meiner Seite [...]«. (T, 19) Er ist Stütze und Halt nicht nur in einem materiellen Sinn. Als Partner des Schreibers, der beharrlich wartet und immer zur Verfügung steht, nimmt er verschiedene Gestalten an, etwa ein »mütterliches Antlitz« (T, 9). Als Mutter ist er »Trösterin« (T, 33), aus seinem »Körper« sollen die Werke des Schriftstellers Ponge entbunden werden. (T, 22) Tisch und Schreiber werden in Ponges Noti-

zen in verschiedenen Varianten zueinander in eine Konstellation gebracht, die Häufung unterschiedlicher Präpositionen, wie »neben, vor, auf, an« bestimmt das Verhältnis zwischen Subjekt und Objekt immer wieder aufs Neue, ohne dass zwischen beiden eine hierarchische Ordnung etabliert würde.

In einer poetologischen Perspektive gewinnen Ponges Notizen gerade dort, wo sie Diagrammelemente und Randbemerkungen aufweisen, ihrerseits eine Dinglichkeit.⁵⁹ Jedoch lassen sich seine Sprach-Dinge trotz der konkreten Datumsangaben nicht nach einem bestimmten Muster ordnen; vielmehr flottieren die Eintragungselemente, die zuweilen den Charakter von Gedicht-Formen annehmen und einige Wiederholungen aufweisen, wie frei schwebende Dinge im Raum. In dieser offenen Werkstruktur liegt ein ethisches Moment beschlossen, da sich die Notizen dem Ding immer nur annähern, ohne jemals einen Verfügungsanspruch auf es zu erheben. Aus dieser über Jahre hinweg reichenden »Akkumulierung der Motive« ergebe sich, so bemerkt Seitter zu Recht, eine »große Erzählung« von einer kleinen Sache.⁶⁰ Ponge selbst schreibt: »[...] ich sehe nicht ein, weshalb ich nicht anfangen sollte, uneingeschränkt zu zeigen, daß es möglich ist, endlose Abhandlungen über die einfachsten Dinge zu schreiben.«⁶¹ Einer kleinen, unscheinbaren Sache wie dem Tisch den Raum einer »großen Erzählung« zu geben, die sich wiederum einer konventionellen Gattungstypologie entzieht, heißt neue Maßstäbe für eine Verhältnisbestimmung von Groß und Klein auch in formaler Hinsicht zu finden. Auch darin liegt eine Ethik der (kleinen) Dinge: Diese fordern zu einem epistemologischen Perspektivwechsel und zu einer neuen Gewichtung des Werk- und Literatur-Begriffs heraus. Ponges Dialog mit dem Tisch gewährt diesem jenen Eigensinn, den Roland Barthes in seinen Überlegungen zur Semantik des Objekts herausgestellt hat. Der Sinn, den der Schreiber seinem geliebten und begehrten Objekt zuschreibt, weitet sich konnotativ aus. Das Objekt bleibt in seiner Macht über das Subjekt spröde.

Erinnerungsfunktion von Dingen: W. G. Sebald

Gerade kleine Dinge eignen sich als Medien der Erinnerung, denn sie sind vergleichsweise rasch herstellbar und mobil.⁶² Kleine und mobile Dinge als Gedächtnismedien sind schon seit der Antike nachweisbar, belegt ist etwa »der Typus des Reisesouvenirs«⁶³ in Gestalt von Silberbechern oder Statuetten. Aus dem Mittelalter sind »seriell gefertigte Erinnerungsobjekte«⁶⁴ aus dem Kontext der Pilgerreisen bekannt, in der Renaissance entsteht dann ein Individualisierungsschub, der bis in das 18. und 19. Jahrhundert hineinreicht. Das Souvenir, von frz. *se souvenir* (sich erinnern), wird im Verlauf des 18. Jahrhunderts über

seine Erinnerungsfunktion definiert und mit einer zunehmenden Beschleunigung der Lebensverhältnisse zum prominenten Erinnerungsträger: Während bis in die Aufklärung hinein ein an der antiken Mnemotechnik orientiertes, räumlich koordiniertes Gedächtnismodell vorherrschend war, formierte sich zunehmend »das Bild einer dynamisch und konstruktiv gefassten Erinnerung, die ihre Gegenstände mit Hilfe der Einbildungskraft immer wieder neu konstruieren muss.«⁶⁵ Natascha Hofer zeigt am Beispiel von Mörike, dass kleine Dinge mit Andenkenfunktion in der Literatur des 19. Jahrhunderts ihr narratives Potenzial entfalten,⁶⁶ und Michael Niehaus legt dar, dass aus der Zirkulation von Dingen in Zeiten des modernen Warenverkehrs Geschichten generiert werden.⁶⁷ Das Bewegungspotenzial, das gerade kleinen Dingen durch ihre Handlichkeit eigen ist, generiert neue semantische Bezüge und schafft damit neue Ordnungen (fiktiver) Lebenswirklichkeit. Indem Dinge über Generationen und Epochen hinweg von einem Ort zum anderen wandern, versetzen sie ihre Träger in eine spezifische Subjektposition. Das Ding »besitzt ungeahnte Eigenschaften, sein Besitz zeitigt unvorhergesehene Folgen, es legt überraschende Verbindungen frei.«⁶⁸

In der Literatur der Gegenwart wird die Erinnerungsfunktion von Dingen bei W.G. Sebald prominent verhandelt. In vielen Texten Sebalds treffen wir auf »katalogartige Aufzählungen von teils heterogenen Gegenständen«⁶⁹. Axel Dunker spricht von Sebalds »Poetologie der Dinge«, die wie in *Austerlitz* nicht zuletzt für eine Re-Lektüre der Schrecken des Holocaust bedeutend wird.⁷⁰ Einschlägig wird über den Stellenwert von Dingen nachgedacht in Sebalds Essay über den Maler Jan Peter Tripp aus dem Erzählband *Logis in einem Landhaus*.⁷¹ Sebald nimmt hier im Kontext einer kunsttheoretischen Illusionismus-Debatte verschiedene Gemälde und Aquarelle Jan Peter Tripps in den Blick, um an ihnen das Hineingewandert-Sein bestimmter Dinge, die einst ihren Ort woanders hatten, zu rekonstruieren und zu studieren. Dabei erweckt Sebald den Anschein, als ob wir es bei Dingen mit autonomen Gegenständen zu tun hätten, die sich unabhängig von menschlichem Einfluss in den gezeigten Bildräumen positionieren, um ihre Geschichte oder Geschichten zu erzählen. In Anlehnung an Merleau-Ponty spricht Sebald Dingen ein Eigenleben zu, das sie zu Subjekten des Schauens und den Menschen zum Objekt des Angeschaut-Werdens macht: »Die *nature morte* ist bei Tripp, weit deutlicher als je zuvor, das Paradigma unsrer Hinterlassenschaft. An ihr geht uns auf, was Maurice Merleau-Ponty in *L'Œil et L'Esprit* den »regard préhumain« genannt hat, denn umgekehrt sind in solcher Malerei die Rollen des Betrachters und des betrachteten Gegenstands. Schauend gibt der Maler unser allzu fertiges Wissen auf; unverwandt blicken die Dinge zu uns herüber.« (LL, 174) So stehen nicht

Ereignisse oder Handlungen im Zentrum der von Sebald betrachteten Aquarelle oder Stillleben Jan Peter Tripps, sondern menschliche Physiognomien, die in ihrer Detailliertheit befremdlich wirken und uns etwas zurück zu spiegeln scheinen, sowie leblose Gegenstände, zu denen wir Menschen »in einem untergeordneten und abhängigen Verhältnis stehen. Da die Dinge uns (im Prinzip) überdauern, wissen sie mehr von uns als wir über sie; sie tragen die Erfahrungen, die sie mit uns gemacht haben, in sich und *sind* – tatsächlich – das vor uns aufgeschlagene Buch unserer Geschichte.« (LL, 173) Diese Dinge bewahren also nicht nur persönliche Erfahrungswerte auf, sondern stellen sich dem Vergehen von Zeit entgegen. In ihnen kristallisiert sich vergehende und vergangene Zeit, »ephemere Augenblicke und Konstellationen« (LL, 183), die dem zeitlichen Ablauf eines Geschehens entzogen werden: »Ein roter Handschuh, ein abgebranntes Zündhölzchen, eine Perlzwiebel auf einem Schneidbrett, diese Dinge tragen dann alle Zeit in sich, sind durch die passionierte Geduldsarbeit des Malers gewissermaßen für immer gerettet. Die Erinnerungsaura, die sie umgibt, verleiht ihnen den Charakter von Andenken, in denen Melancholie sich kristallisiert.« (LL, 183)

Ausgehend von Jan Peter Tripps großformatigem Bild *La déclaration de guerre* entfaltet Sebald ein »Bilderrätsel«, dessen Zentrum ein »feines Paar Damenschuhe« (LL, 184 f.) bildet, das auf einem gekachelten Untergrund mit ornamentalem Muster steht. Schon der Titel wirft Fragen auf, erschließt sich doch der Zusammenhang zwischen einer Kriegserklärung und einem Paar Damenschuhe kaum. Für Sebald ergibt sich aus der Struktur von Licht und Schatten, aus dem Ineinander-Blenden eines Rautennetzes, dass sich von einem unsichtbaren Fenster ausgehend durch Lichteinwirkung auf das Ornament des Fußbodens legt, eine Komplexität, die Rätsel aufgibt. Erst aus einem zwei Jahre älteren Bild des Künstlers, das im Format deutlich kleiner ist, so Sebald, ließen sich weitere Aufschlüsse über mögliche Hintergründe gewinnen: Auf diesem zweiten Bild taucht das erste Bild mit den Damenschuhen als Zitat auf. Wir sehen eine Frau, versunken in die Betrachtung des Bildes *La déclaration de Guerre*, zu ihrer linken steht ein Hund, der seinen Blick dem Betrachter außerhalb des äußeren Bildraumes zuwendet. Die Betrachterin selbst hat einen ihrer Schuhe ausgezogen, so dass man den Eindruck gewinnt, der ausgezogene Schuh könnte in das Bild im Hintergrund hineingewandert sein. »Ursprünglich«, so habe er, Sebald, sich sagen lassen, »hat sie diesen ausgezogenen Schuh in der linken Hand gehalten, dann war er rechts neben dem Sessel am Boden gelegen, und schließlich war er ganz verschwunden.« (LL, 186) Nicht nur der schwarze Damenschuh scheint an einen anderen Ort gewandert zu sein, sondern auch eine Holzpantolette, die der Hund, der seinerseits »unterwegs« (LL,

187) gewesen ist, herbeigebracht hat. Diese Holzpantolette kommt nun, wie Sebald in seinem Essay suggeriert, aus jenem berühmten Hochzeitsbild, das Jan van Eyck 1434 für Giovanni Arnolfini gemalt hat. Damit ergibt sich sowohl innerhalb wie außerhalb des Bildraumes ein metonymischer Verweisungszusammenhang, der eine mögliche Entzifferung des Bildrätsels immer wieder aufschiebt. Entscheidend ist die Spiegelstruktur, die den Betrachter immer wieder mit der Bildhaftigkeit seiner Wahrnehmung konfrontiert. Denn auch in van Eycks Hochzeitsgemälde taucht die gezeigte Szene im Miniaturformat noch einmal auf, in einem Rundspiegel, der das Geschehen von seiner Rückseite noch einmal zu sehen gibt. Dieses Prinzip einer Verdopplung der Perspektive, einer Geste des Sehens, die nicht nur das gezeigte Ereignis aus einer anderen Perspektive, sondern das Sehen selbst zeigt, kulminiert im Schlüsselbegriff der *Zeugenschaft*. Auf dem Gemälde Jan van Eycks bezeugen die Signatur des Malers, der Spiegel und der Hund nicht nur das eheliche Treueversprechen des dargestellten Paares, sondern auch sein Gesehen-Worden-Sein. Der Hund mit der Pantolette, der aus dem Gemälde van Eycks in den Bildraum Jan Peter Tripps hineingetreten zu sein scheint, bezeugt gleichsam als Revenant aus einer anderen Zeit »die Offenbarung« eines Geheimnisses, das sich auch jetzt kaum entschlüsseln lässt: »Die rothaarige Frau, die in dem Bild Jan Peter Tripps nachsinnt über die Geschichte ihrer Schuhe und einen unerklärlichen Verlust, ahnt nicht, daß die Offenbarung des Geheimnisses hinter ihr liegt – in Form eines analogen Gegenstands aus einer längst vergangenen Welt.« (LL, 188)

Sebald lenkt damit den Fokus erneut auf das Ding als ein Medium von Erinnerung, das das Einzelschicksal übersteigt und den Eindruck vermittelt, es bestünden zwischen unterschiedlichen historischen Zeiträumen und Situationen Verbindungslinien, die es zu entziffern gilt. So konkretisiert sich in Jan Peter Tripps Bildern ein amorphes Sichtbarkeitsverhältnis, insofern jedes Einzelding eine unsichtbare Kehrseite hat, die erst das Auge des Malers offen zu legen vermag. Mit der Steigerung der Wirklichkeitstreue, wie sie sich in den Bildern Jan Peter Tripps bis zur Perfektion vollzieht, nimmt der Eindruck des Enigmatischen, der den Dingen anhaftet, zu: »Je länger ich die Bilder Jan Peter Tripps betrachte, desto mehr begreife ich, daß sich hinter dem Illusionismus der Oberfläche eine furchterregende Tiefe verbirgt. Sie ist sozusagen das metaphysische Unterfutter der Realität.« (LL, 181) Dinge scheinen also jenseits des Sichtbaren eine Dimension zu eröffnen, an die kein Betrachter-Auge heranreicht und die das Malerauge doch offenzulegen imstande ist. Der Schluss des Essays legt es nahe, in dem »wildem«, nicht domestizierten Auge des Hundes, das anders als sein domestiziertes, nicht den Blick auf uns richtet,

sondern »abseitig und fremd« (LL, 188) wirkt, den Zugang zur Entschlüsselung dieser unsichtbaren Dimension finden zu können. Es scheint dieser abseitige und fremde Blick zu sein, der Zeugnis ablegt über all das zu Sehende und Gesehene. Ihm eignet eine genuin melancholische Qualität, insofern er das in der Erinnerung Vergegenwärtigte als immer schon Verlorenes ausstellt. Abschließend lässt sich festhalten: Dinge bewahren bei Sebald das »Mysterium der verfließenden und der verflossenen Zeit«⁷² in sich auf, sie sind eingelassen in ein Netzwerk anderer Dinge, zu denen sie in eine Sinn stiftende Konstellation treten und das ihre Rätselstruktur potenziert. Als bewegte Dinge verlassen sie ihren ursprünglichen Kontext, um in neue Ordnungen einzutreten, von denen aus wiederum neue Sinnstrukturen erschlossen werden. Dieses transmediale, Bild- und Genregrenzen überschreitende Verfahren nimmt den Rezipienten in die erzählte Zeit mit hinein und überträgt ihm die Verantwortung der Ausdeutung von Geschichte und Erinnerung.

»Es geht also im Bereich der Ästhetik letzten Endes immer um ethische Fragen«⁷³, hat W.G. Sebald in seinem Essayband *Unheimliche Heimat* vermerkt. Die vorgelegten paradigmatischen Analysen zu einer Ethik kleiner Dinge konnten zeigen, dass Literatur der Ort ist, an dem die Widerständigkeit und der Eigensinn der Dinge narrativ bzw. performativ entfaltet werden können. Literatur ist zugleich der Ort, an dem sich die Unzugänglichkeit der Dinge, die stumm ihrem bloßen Sein aufrufen, auf sprachlich-rhetorischer Ebene manifestiert, wenn hier Zeichen an die Grenzen ihrer Referenzfunktion getrieben werden.⁷⁴ Stifters Obsession für eine Benennung und umfassende Kartierung der Dinge ließ sich als Reaktion auf eine brüchig gewordene Weltordnung deuten. Auch Ponge geht es um eine Rettung der Dinge in und durch die Sprache: Hier jedoch wird gerade die »Verweigerung der Dinge gegenüber ihrer Einbindung in Benennungs-, Repräsentations- und Nutzungsverhältnisse«⁷⁵ stark gemacht. Ponges poetischer Arbeit an der Widerspenstigkeit dinglicher und sprachlicher Materialität entspricht eine Absage an den Gebrauchs- und Nutzungswert des Dings im Sinne des Heidegger'schen *Zeug*. Ponge plädiert für eine »humane Ordnung«, die nicht in einer Vermenschlichung der Dinge aufgeht, sondern ihnen das Potenzial zuspricht, »im Menschen neue Gefühle und Wahrnehmungsweisen«⁷⁶ zu erschließen: »Indem die Künstler neue Perspektiven der Welt eröffnen, verändern sie, wie Ponge sagt, die menschliche Bleibe. Dies allerdings, wie hinzuzufügen ist, auf dem Weg einer *Unterbietung*.« Wir werden an die allereinfachsten Gegenstände erinnert.⁷⁷ Mit der Loslösung vom Ballast alter Bedeutungen verbindet sich die Vorstellung einer Erlösung der Dinge, aber auch eine humanitäre Neuausrichtung des Verhältnisses von Mensch und

Ding. Während sich Ponge aber immer an die Materialität der Worte hält, messen Stifter und Sebald den Dingen noch jenseits ihrer Transformation in Sprache eine auratische Funktion zu: Diese entfaltet sich, wie wir gesehen haben dort, wo die Dinge in ihrer symbolischen und allegorischen Funktion auf Dauer gestellt werden, oder im Sinne Latours dort, wo Dinge als Akteure in einem Netz wirken, das Raum und Zeit übergreifende Verbindungen schafft.

Anmerkungen

- 1 Ich danke Matthias M. für wichtige Impulse zur Wertigkeit und zum Phänomen des Kleinen.
- 2 Das 2015 bei Metzler erschienene Handbuch *Materielle Kultur* enthält Artikel, die den Stellenwert und die Bedeutung von Dingen für kulturwissenschaftliche Disziplinen erörtern. Stellvertretend seien des Weiteren genannt: Dorothee Kimmich, *Alltägliche Dinge*, in: *Plurale. Zeitschrift für Denkversionen*, Heft 7: Alltag, Berlin 2008, 23–42; Anke Ortlepp, Christoph Ribbat, (Hg.), *Mit den Dingen leben. Zur Geschichte der Alltagsgegenstände*, Stuttgart 2009; Bill Bryson, *Eine kurze Geschichte der alltäglichen Dinge*, München 2011; Sebastian Hackenschmidt, Klaus Engelhorn (Hg.), *Möbel als Medien. Beiträge zu einer Kulturgeschichte der Dinge*, Bielefeld 2011; Thomas Brandt (Hg.), *Das Gedächtnis der Dinge. Eine Geschichtensammlung*, Düsseldorf 2014; Tilmann Allert, *Latte Macchiato. Soziologie der kleinen Dinge*, Frankfurt/Main 2015; Institut für Zeitgenossenschaft IFZ (Hg.), *Die 100 wichtigsten Dinge*, Ostfildern 2016.
- 3 Marianne Schuller, Gunnar Schmidt, *Mikrologien. Literarische und philosophische Figuren des Kleinen*, Bielefeld 2003, 7.
- 4 Schuller, Schmidt, *Mikrologien*, 7.
- 5 Carlo Ginzburg, *Spurensicherung. Der Jäger entziffert die Fährte. Sherlock Holmes nimmt die Lupe. Freud liest Morelli - die Wissenschaft auf der Suche nach sich selbst*, in: ders., *Spurensicherung. Die Wissenschaft auf der Suche nach sich selbst*, Berlin 1983, 1995, 2002, 7–57.
- 6 Ginzburg, *Spurensicherung*, 17.
- 7 Hartmut Böhme nennt das 19. Jahrhundert das »Sacculum der Dinge«: »Dingstistiken weisen aus, dass gegenüber dem 18. Jahrhundert die Anzahl der verfügbaren Dinge z.B. in einem Haushalt außerordentlich zunimmt.« Als Ursachen führt Böhme die Industrialisierung und eine Vermehrung künstlicher Dinge im täglichen Gebrauch und Verbrauch an, sowie den im Zuge der Kapitalisierung entstehenden modernen Waren- und Konsumverkehr. (Ders., *Fetischismus und Kultur. Eine andere Theorie der Moderne*, Reinbek bei Hamburg 2006, 17 f.).
- 8 Dorothee Kimmich, *Literaturwissenschaft*, in: Stefanie Samida, Manfred K.H. Eggert, Hans Peter Hahn (Hg.), *Handbuch Materielle Kultur. Bedeutungen, Konzepte, Disziplinen*, Stuttgart 2014, 305–308.
- 9 Dorothee Kimmich, *Lebendige Dinge in der Moderne*, Konstanz 2011, 29.
- 10 Martin Seel, *Wie phänomenal ist die Welt?*, in: ders., *Paradoxien der Erfüllung*, Frankfurt/Main 2006, 171–189, hier 186. Diesen Hinweis verdanke ich Kimmich, *Lebendige Dinge*, 29.
- 11 Ginzburg, *Spurensicherung*, 49.

- 12 Carlo Ginzburg, *Verfremdung. Vorgeschichte eines literarischen Verfahrens*, in: ders., *Holzaugen. Über Nähe und Distanz*, Berlin 1998, 11–41.
- 13 Vgl. Claudia Öhlschläger, *Medialität und Poetik des trompe l'œil*, in: Yahya Elsaygh, Luca Liechti, Oliver Lubrich (Hg.), *W.G. Sebald. Neue Wege der Forschung*, Darmstadt 2012, 167–186, hier 171 ff. Zuerst abgedruckt in: *Gegenwartsliteratur*, 6 (2007), 21–43.
- 14 Kimmich, *Lebendige Dinge*, 52.
- 15 Manfred Geier, *Die kleinen Dinge der großen Philosophen*, Hamburg 2001.
- 16 »Die Passagen sind die Biotope der Dinge, die sich dort in kaum nachvollziehbaren Zeit- und Raumdimensionen aufhalten.« (Kimmich, *Lebendige Dinge*, 60).
- 17 Georg Simmel, *Der Henkel*, in: ders., *Philosophische Kultur. Über das Abenteuer, die Geschlechter und die Krise der Moderne*, Berlin 1998, 111–124.
- 18 Siegfried Kracauer, *Straßen in Berlin und anderswo*, mit Anmerkungen von Gerwin Zohlen, Berlin 1987, 97 ff.
- 19 Allert, *Latte Macchiato*, Frankfurt/Main 2015.
- 20 Institut für Zeitgenossenschaft IFZ (Hg.), *Die 100 wichtigsten Dinge*, Ostfildern 2016, 18.
- 21 Peter Geimer, *Über Reste*, in: Anke te Heesen, Petra Lutz (Hg.), *Dingwelten. Das Museum als Erkenntnisort*, Köln–Weimar u.a. 2005, 109–118, hier 117; zit. nach: *Handbuch materielle Kultur*, 10.
- 22 Walter Benjamin, *Zentralpark*, in: ders., *Illuminationen* (=Ausgewählte Schriften 1), Frankfurt/Main 1974, 230–250, hier 239.
- 23 Anita Duttlinger, Artikel *Benjamin*, in: Michael Niehaus, Claudia Öhlschläger (Hg.), *Sebald-Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*, erscheint Stuttgart 2016.
- 24 Aida Bosch, *Identität und Dinge*, in: *Handbuch Materielle Kultur*, 70–77, hier 73.
- 25 Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, in: ders., *Illuminationen* (=Ausgewählte Schriften 1), Frankfurt/Main 1974, 136–169, hier 143. Vgl. dazu auch Axel Dunker, *Poetik der Dinge*, erscheint in: *Sebald-Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*.
- 26 Roland Barthes, *Semantik des Objekts*, in: ders., *Das semiologische Abenteuer*, Frankfurt/Main 1988, 187–198, hier 197.
- 27 Ebd., 197.
- 28 Ebd., 195.
- 29 Hans Peter Hahn, Manfred K.H. Eggert, Stefanie Samida, *Einleitung. Materielle Kultur in den Kultur- und Sozialwissenschaften*, in: *Handbuch Materielle Kultur*, 8.
- 30 Andréa Belliger, David Krieger, *Netzwerke von Dingen*, in: *Handbuch Materielle Kultur*, 89–96, hier 92. Die einschlägigen Studien von Bruno Latour zum Thema lauten: Ders., *Das Parlament der Dinge. Für eine politische Ökologie*, Frankfurt/Main 2001 und ders., *Wir sind nie modern gewesen*, Frankfurt/Main 2008. Vgl. auch Andréa Belliger, David Krieger (Hg.), *ANThology. Ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie*, Bielefeld 2006.
- 31 Barbara Stollberg-Rilinger, *Macht und Dinge*, in: *Handbuch Materielle Kultur*, 85–88, hier 88.
- 32 Ebd., 88.
- 33 Ebd.
- 34 Vgl. Cornelia Vismann: *Eigene Rechte für Dinge?*, in: Friedrich Balke, Maria Muhle, Antonia von Schönning (Hg.), *Die Wiederkehr der Dinge*, Berlin 2011, 129–145.
- 35 Vgl. etwa die Benjamin und Musil-Lektüren von Kimmich, *Lebendige Dinge*.

- 36 Thomas Macho, *Stifters Dinge*, in: *Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken*, 59(2005)676, 735–741.
- 37 Vgl. das Exposé zu einer projektierten Tagung zur Konzeption von Dingen zwischen Phänomen, Materie, Zeichen, Wort und Schrift von Isolde Schiffermüller und Jana Schuster (unveröffentlichtes Typoskript, Sommer 2015).
- 38 Macho, *Stifters Dinge*, 736 f.
- 39 Adalbert Stifter, *Vorrede*, in: ders., *Werke und Briefe* (=Historisch-kritische Gesamtausgabe), hg. von Alfred Doppler und Wolfgang Frühwald, Bd. 2.2, Stuttgart u.a. 1982, 9–16, hier 10. In der Folge wird dieser Band, der die Erzählammlung *Bunte Steine* enthält, im Text mit der Sigle *HKG* und Seitenzahl angegeben.
- 40 Vgl. hierzu auch Barbara Natalie Nagel, *Ambige Aggression. Häusliche Gewalt im Realismus*, in: *Weimarer Beiträge*, 61(2015)2, 181–201.
- 41 Vgl. Benjamin Bühler, Stefan Rieger (Hg.), *Bunte Steine. Ein Lapidarium des Wissens*, Berlin 2014, 13 mit Verweis auf den Paläontologen und Wissenschaftshistoriker Stephen Jay Gould, der für die Beurteilung der Bedeutung der Geologie an Sigmund Freuds Rede von den Kränkungen des Menschen anschließt. Vgl. auch das von Georg Braungart verantwortete Forschungsprojekt *Poetik der Natur. Eine Literaturgeschichte der Geologie* an der Universität Tübingen; <http://www.germ.uni-tuebingen.de/abteilungen/neuere-deutsche-literatur/mitarbeitende/lehrstuhl-braungart/projekte/poetik-der-natur.html> [letzter Zugriff 30.03.2016].
- 42 Tilmann Spreckelsen, ›*Bunte Steine*‹. *Das Jahrhundert der Mineralogen*, in: *FAZ* vom 20.06.2005.
- 43 Adalbert Stifter, *Granit*, in: ders., *Werke und Briefe* (=Historisch-kritische Gesamtausgabe), hg. von Alfred Doppler und Wolfgang Frühwald, Band 2.2., Stuttgart, u.a. 1982, 21–60, hier 24. In der Folge mit der Sigle *HKG* im Text angegeben.
- 44 Bühler, Rieger, *Bunte Steine*, 11.
- 45 Böhme, *Fetischismus und Kultur. Eine Theorie der Moderne*, Reinbek bei Hamburg 2006, 18 f.
- 46 Francis Ponge, *Schreibpraktiken oder Die stetige Unfertigkeit*, München–Wien 1988, 71.
- 47 Francis Ponge, *Einführung in den Kieselstein und andere Texte*, Frankfurt/Main 1986.
- 48 Ponge, *Schreibpraktiken*, 82.
- 49 Vgl. Kimmich, *Lebendige Dinge*, 111.
- 50 Jean-Paul Sartre, *Der Mensch und die Dinge*, in: Ponge, *Einführung in den Kieselstein*, 245–294.
- 51 Sartre, *Der Mensch und die Dinge*, 246 f., 256 f.
- 52 Ponge, *Schreibpraktiken*, 73.
- 53 Ebd., 73, 42.
- 54 Sartre, *Der Mensch und die Dinge*, 251.
- 55 Ponge, *Einführung in den Kieselstein*, 149.
- 56 René Weiland, *Ausdrucksrut und Unterbietung. Das Laboratorium des Francis Ponge*, in: *Merkur*, 42(1988)474, 692–696, hier 692.
- 57 Francis Ponge, *Der Tisch. Ein Textauszug*, übers. und mit einem Nachwort versehen von Walter Seitter, hg. von Sebastian Hackenschmidt und Klaus Engelhorn, Klagenfurt–Graz–Wien 2011, 24. Vgl. auch den Eintrag vom 7. Oktober 1973, 22. Diese Ausgabe wird in der Folge im Text mit der Sigle *T* abgekürzt.
- 58 Walter Seitter, *Poetische Physik*, in: Ponge, *Der Tisch*, 43–77.
- 59 Ebd., 47.

- 60 Walter Seitter, *Nachwort zu »Der Tisch«*, in: Ponge, *Der Tisch*, 45–77, hier 50.
- 61 Ponge, *Einführung in den Kieselstein*, 145.
- 62 Vgl. Christiane Holm, *Erinnerungsdinge*, in: *Handbuch Materielle Kultur*, 197–201.
- 63 Ebd., 198.
- 64 Ebd.
- 65 Ebd.; Michael Niehaus, *Dinge in Bewegung*, in: *Handbuch Materielle Kultur*, 132–140.
- 66 Natascha N. Hofer, *Geraubte Augenblicke. Andenken und Inspiration bei Mörke, um Mozart, im 19. Jahrhundert*, Heidelberg 2007.
- 67 Michael Niehaus, *Das Buch der wandernden Dinge. Vom Ring des Polykrates bis zum entwendeten Brief*, München 2009.
- 68 Ebd., 26.
- 69 Axel Dunker, *Dinge/materielle Kultur*, erscheint in: Niehaus, Öhlschläger (Hg.), *W.G. Sebald. Leben-Werk- Wirkung*.
- 70 Ebd.
- 71 W.G. Sebald, *Wie Tag und Nacht - Über die Bilder Jan Peter Tripps*, in: ders., *Logis in einem Landhaus*, München-Wien 2002, 169–188. Diese Ausgabe wird im Folgenden mit der Sigle *LL* und Seitenzahl abgekürzt.
- 72 W.G. Sebald, *Ein Kaddisch für Österreich - Über Joseph Roth*, in: ders., *Unheimliche Heimat. Essays zur österreichischen Literatur*, Frankfurt/Main 1995, 104–117, hier 113.
- 73 Ebd., 115.
- 74 Vgl. Ulrike Vedder, *Sprache und Dinge*, in: *Handbuch Materielle Kultur*, 39–46, hier 45.
- 75 Ebd., 45.
- 76 Weiland, *Ausdruckswut und Unterbietung*, 693.
- 77 Ebd., 692 f., 695.

Wolfgang Klein

»Menschenpflege«

Der Kulturbegriff des Zivilisationsliteraten Heinrich Mann

Kulturwissenschaft heute

Zwei Überlegungen haben die Wahl des Gegenstandes bestimmt. Die erste ist pragmatisch-systematischer Art. Als die Denkschrift *Geisteswissenschaften heute* 1991 den von ihr ins Auge gefassten Wissenschaften »als Kulturwissenschaften eine neue Perspektive« vorzeichnete und dazu »Kultur« als »Inbegriff aller menschlichen Arbeits- und Lebensformen« charakterisierte,¹ hat sie zumindest hierzulande eine Welle zuvor ungesehener transdisziplinärer Gegenstandsbestimmungen, Forschungsparadigmen, Projekte und Professurdenominationen ausgelöst. Dies alles hat entschieden über frühere Rahmen wie *Cultural Studies*, *Sciences de la culture* oder (für in Deutschland so genannte ›Fremdphilologien‹) Landeskunde hinausgegriffen und hinausgeführt. Entsprechend den vielfältigen Aspekten, die ›Kultur‹ zu bieten vermag, stehen deren Erkundung tendenziell kaum endliche Räume offen. Neue und bedeutende Erkenntnisse über jeweils besondere Ordnungen »des geselligen Verkehrs der Menschen« und die darin wirkenden »Absichten« wurden und werden erarbeitet.² Die Folge von ›turns‹, die nicht selten auf ernste Erkenntnis zielen, mit deren Propagierung aber auch Aufmerksamkeit, Netzwerke und Drittmittel für einzelne Bereiche dieser Arbeit geschaffen werden sollen, ist beeindruckend. Nicht alle Beteiligten möchten andererseits die aus dem 19. Jahrhundert hergebrachte Organisation der Wissenschaft in voneinander getrennten Disziplinen überhaupt in Frage gestellt sehen – seien es deren Vertreter selbst, die das Bewährte als zu Bewahrendes betrachten, seien es die Administratoren nach älteren Mustern gewirkter Universitäten, die Finanz- und Stellenpläne sparversessen weiter oder wieder so zu stricken suchen wie bisher. Extremistische Tendenzen entweder zum Aufgeben der Disziplinen zugunsten kleinteiliger Gegenstandsbereiche oder zur Rücknahme der kulturwissenschaftlichen Öffnung, zum Beispiel zugunsten einer erneuten Rephilologisierung, sind in Wissenschaftsgremien und Wissenschaftsverwaltungen unverkennbar. Aber es ist wichtig, die Balance zu halten zwischen der historisch gewachsenen Vernunft der Wissenschaftsformationen und dem Umstand, dass die gewachsene Erkenntnis der

»menschlichen Arbeits- und Lebensformen« das Hinausgehen über die alten Strukturen wissenschaftlichen Denkens und dessen organisatorische Gestalten erfordert. Dazu sind die Forschung und ihre Institutionen (bis in die akademische Lehre) dem – sich verändernden und wachsenden – verfügbaren Wissen über ihren Gegenstand entsprechend einzurichten, und also ist zu berücksichtigen: Die Probleme menschlichen Lebens und Arbeitens, um deren Erkenntnis es geht, sind nach heutigem Wissen in den überkommenen Wissenschaftsdisziplinen häufig nicht zu bearbeiten, ja bisweilen nicht einmal präzise zu bestimmen, und zugleich braucht interdisziplinäre Arbeit weiterhin disziplinäre Kompetenz. Kulturwissenschaft ist keines der vorübergehenden spezialisierten Forschungsparadigmen – sie vermag zu deren dauerhaften Grundorientierungen Wesentliches beizutragen: Sie strukturiert Erkenntnisprozesse so, dass die Komplexität der Bezüge im Leben und Arbeiten der Menschen sowie zwischen diesen und den anderen Wirklichkeiten genauer verstanden werden kann. Deshalb ist die kulturwissenschaftliche Öffnung der Disziplinen wichtig. Zugleich bleiben die Disziplinen wesentlich. Das ist Universitätsleitern zu sagen, die sich als Manager missverstehen.³ Und es gilt für Kulturwissenschaftler, die sich auf den neuen Wegen verlieren.

Die zunächst gelegentlich zu hörende Kritik, ein Verlassen der disziplinären Ordnungen müsse notwendig im Dilettantismus enden, kann inzwischen als erledigt betrachtet werden: Zu viele kulturwissenschaftliche Forschungen haben die (nach aufklärerischem Verständnis) wissenschaftlichen Standards des Denkens – »kontrollierter empirischer Bezug, Diskursivität und Zusammenhangsorientierung«⁴ – keineswegs verfehlt. Vielmehr haben diese Forschungen die Vielgestalt ihres Gegenstandes deutlich stärker bewusst gemacht. Antworten auf die Frage allerdings, was »Kultur« eigentlich sei, sind dadurch eher noch komplizierter geworden, und hier ist kritische Reflexion dringlich. Eine jüngere Darstellung der Geschichte des Begriffs geht davon aus, dass in einer insgesamt »inflationären Wortverwendung seit zweihundert Jahren« schon in der Mitte des 20. Jahrhunderts »etwa 150 Definitionen [...] für den Kulturbegriff zusammengestellt« werden konnten – in und nach denen dieser Begriff sich aber vor allem »immer wieder der Definition entzieht.«⁵ Der »Revue« der unterschiedlichen Fassungen – inzwischen sind etliche hinzugekommen – stellt sie zudem den Befund bereits voran, dass dieser Begriff »vielleicht zu seinem eigenen Schaden [...] nur selten ohne eine Wertung auskam«. So mündet sie in eine so wolkige wie entsagende Vermutung: Die Gesellschaft sei »so komplex geworden«, dass »die Leistung und gesellschaftliche Funktion der modernen Kultur [...] nicht in der Rückbindung der Gegenwart an die Tradition, sondern darin [liegt], den Orientierungsverlust so zu forcieren, daß die Zukunft ins Os-

zillieren zwischen verschiedenen und unterschiedlichen Möglichkeiten« gerate – »ohne irgendeinen Anhaltspunkt dafür zu liefern, worum es« bei einer solchen »Neubeschreibung und Neugestaltung unseres Ichs und unserer Umwelt« gehen könnte.⁶

Autoren, die es in die Literaturempfehlungen am Ende dieser Darstellung noch nicht schaffen konnten, hielten es dagegen inzwischen weiterhin (wie andere vor ihnen) für vertretbar und erforderlich, den Kulturbegriff positiv und bestimmter zu fassen. In allgemeiner Form wurde er zum Beispiel als jener »Gegenbegriff zur Natur« bestimmt, der »sich auf die sinnbildenden Tätigkeiten des menschlichen Geistes in allen Formen und Dimensionen der Lebenspraxis« bezieht.⁷ Zu den Funktionen der so entstehenden Deutungen ist unter anderem hervorgehoben worden, dass der Begriff »zu einer Form von immanenter Kritik« werde, »indem er der Gegenwart den Spiegel vorhält und sie an Normen misst, die sie selbst hervorgebracht hat«.⁸ Das setze voraus, »unter Kultur einen Aspekt oder eine Dimension [zu] verstehen«, der oder die allen gesellschaftlichen Bereichen »als etwas alle Abgrenzungen Durchquerendes zueigen« und durch eine »produktive | Bildungsmacht« ausgezeichnet sei, »die wie ein utopischer Funke am Grunde der menschlichen Realität wirkt«.⁹

Ob überhaupt und gegebenenfalls wie weit durch die kulturwissenschaftliche Öffnung Kritik und Sinnbildung oder Orientierungsverlust befördert werden – die kulturwissenschaftlichen Forschungen also einem »gesamtgesellschaftlichen | Gedächtnis«¹⁰ zuarbeiten oder Orientierung weiter dekonstruieren, wenn nicht destruieren –, ist nicht abschließend ausgemacht, also weiter zu erörtern.

In einer solchermaßen sowohl pragmatisch wie systematisch ungeklärten Lage könnte es nützlich sein, nicht im Metadiskurs der theoretisierenden Verallgemeinerungen zu verweilen, sondern nach weiteren besonderen Formen des Verständnisses von Kultur zu fragen, die in gesellschaftlichen Auseinandersetzungen gewirkt haben. Einer Gruppe solcher Formen nähert man sich durch die Erinnerung daran, dass die Bestimmung von Kultur nicht allein und möglicherweise nicht einmal zuerst durch diejenigen erfolgt, die sie erforschen (wobei selbstverständlich die Erforschung von Kultur ebenfalls Kulturproduktion ist). Es scheint unbestritten, dass Kultur von Menschen produziert wird. Ob von Allen, die Natur bearbeiten, von Gruppen, die eine bestimmte Lebensweise entwickeln, oder von Wenigen, die besondere geistige Werte hervorbringen, kann hier dahingestellt bleiben – Terry Eagletons These sei jedoch benannt, dass diese Scheidungen »Reaktionen auf das Scheitern von Kultur als wirklicher Zivilisation, als menschlicher | Selbstvervollkommnung«¹¹ seien. Von Interesse ist vorerst nur, dass es bereits unter den Kulturproduzenten einige

gibt, die das Wort ›Kultur‹ mit Bedeutungen füllen – im Allgemeinen nicht, um einen Begriff zu bilden, sondern um im Ring ihrer Arbeit und Lebenspraxis, in geistigen, sozialen und politischen Auseinandersetzungen zu agieren. Diese Primärbedeutungen sind selbstverständlich nicht daran zu messen, ob sie den Begriffsbildungen der Sekundärakteure genügen. Umgekehrt jedoch sieht es anders aus: Wenn der namensgebende Begriff der Kulturwissenschaft Anspruch auf Geltung erheben will, muss er darauf geprüft werden, ob er die verständige Verallgemeinerung des Gebrauchs einschließt, den Gesellschaften, Gruppen und Individuen von ihm machen.

Zivilisationsliterat ohne Kulturbegriff?

Der Kulturproduzent (der Schriftsteller und der Intellektuelle) Heinrich Mann gehört zu denen, bei denen sich eine solche Prüfung lohnt. Dies ist Ausgangshypothese des Folgenden. Das zweite Interesse bei der Wahl des Gegenstandes ergibt sich aus der Person dieses Produzenten. In einer Auseinandersetzung, die immer wieder als paradigmatisch für die Wege der Intellektuellen in den inzwischen vergangenen hundert Jahren bezeichnet worden ist,¹² hat Heinrich Manns Bruder im Oktober 1918 gemeint, dass »das nationale Wesen selbst aus mir wirkt«, als er postulierte: »Deutschtum, das ist Kultur, Seele, Freiheit, Kunst und *nicht* Zivilisation, Gesellschaft, Stimmrecht, Literatur.« Den Gegenpol erläuterte Thomas Mann im Folgenden unter anderem so: »Man ist nicht Literat, ohne von Instinkt die ›Besonderheit‹ Deutschlands zu verabscheuen und sich dem Zivilisationsimperium verbunden zu fühlen; genauer: man ist beinahe schon Franzose« und »gehört mit Leib und Seele zur Entente, zum Imperium der Zivilisation.«¹³ Diese Scheidung von Kultur und Zivilisation – in Ausarbeitungen zu einer von etwa 1905 bis 1913 verfolgten unvollendeten, aber in mehreren Artikeln genutzten großen Abhandlung mit dem Titel *Geist und Kunst* formuliert, 1909 erstmals publiziert und dann in einem Aufsatz aus dem Herbst 1914 eingangs breiter ausgeführt¹⁴ – hatte er noch zu Beginn des Krieges nicht militant in dessen Fronten entwickelt. »Kultur ist Geschlossenheit, Stil, Form, Haltung, Geschmack, ist irgendeine gewisse geistige Organisation der Welt [...]. Zivilisation aber ist Vernunft, Aufklärung, Sänftigung, Sittigung, Skeptisierung, Auflösung, – Geist«, hieß es zunächst, und der Bruder bezog so Position für sein damaliges Selbstverständnis als Künstler, noch nicht jedoch als Nationalist: »Die Kunst ist fern davon, an Fortschritt und Aufklärung, an der Behaglichkeit des Gesellschaftsvertrages, kurz, an der Zivilisierung der Menschheit innerlich interessiert zu sein. Ihre Humanität ist durchaus unpolitischen Wesens, [...] und ganz sicher steht sie mit den Leidenschaften und

der Natur auf vertrauerem Fuße, als mit der Vernunft und dem Geist.« Der Absatz endete zwar 1914 schon: »Man darf sie noch einer anderen Elementar- und Grundmacht des Lebens an die Seite stellen, die eben wieder unsern Erdteil und unser aller Herzen erschüttert: ich meine den Krieg.«¹⁵ Erst und noch vier Jahre und die ganze Unmenschlichkeit des Ersten Weltkrieges später aber stellte dieser Künstler den angeblichen Gegensatz von Kultur und Zivilisation ausdrücklich und direkt in den Dienst eines nationalistischen Verständnisses von Kultur (immer noch: auf derselben Höhe wie der Krieg) – wirkungsreich weit über das Kriegsende und über das Ende der eigenen antidemokratischen Kriegsbegeisterung hinaus.

Gegen diese Auswüchse selbst stolz benannter »Unverantwortlichkeit«¹⁶ hatte der in den *Betrachtungen eines Unpolitischen* immer wieder so genannte »Zivilisationsliterat« das Recht des vernünftigen Geistes schon 1915 in dem Essay *Zola* behauptet und ist er später vielfach als der Einsichtsvolle gewürdigt worden, nach einiger Zeit auch von seinem Bruder. Nicht gefragt wurde in dieser Verteidigung der Aufklärung bisher jedoch danach, ob die von Thomas Mann vorgenommene intellektuelle Enteignung überhaupt einen Gehalt jenseits der Diffamierung hatte: Propagiert Heinrich Mann wirklich nur die Zivilisation, hatte er gar keine Auffassung von Kultur? Oder war diese (wie auch die der Zivilisation) vielleicht nur anders gebildet als die ihm bestrittene?

Die im Folgenden dazu versammelten Auskünfte stützen sich auf Heinrich Manns gesamte Essays und Publizistik – auf die in der Kritischen Gesamtausgabe bereits erschienenen wie auf die für diese Ausgabe schon elektronisch erfassten Texte (nicht berücksichtigt sind die Bücher *Zur Zeit von Winston Churchill* [1939–1941/2004] und *Ein Zeitalter wird besichtigt* [1946]). So war es möglich, der Darstellung den vollständigen Überblick über die Belegstellen zu Grunde zu legen. Ein für die angestrebte philologische Eindringlichkeit erwünschter Nebeneffekt dieses Vorgehens ist es, dem Terminus im Kontext der ihn umgebenden Wörter unmittelbar zu begegnen – nicht schon in den wesentlichen, die hier gewählte Perspektive aber auch trübenden Verbindungen zu anderen Bereichen und Bezeichnungen, die für die intellektuelle Biographie ihres Autors von Bedeutung sind, im Folgenden aber vernachlässigt werden. Es geht um die Rekonstruktion eines Begriffsverständnisses, die philologisch so exakt und im Material so weit ausgreifend wie in einem Aufsatz möglich erfolgen soll. Nicht, um es nochmals zu betonen, um Heinrich Mann als Kulturwissenschaftler zu etablieren und zu deren zeitgenössischen oder gar späteren Forschungen in ein Verhältnis zu setzen, sondern um jener Kulturwissenschaft, die den Kulturbegriff eigenverantwortlich bestimmen zu können meint, eine nicht wissenschaftlich, sondern in den Lebens- und Handlungs-

teressen eines Schriftstellers und Intellektuellen begründete Auffassung von Kultur zum weiteren Nachdenken über diese und über das Verständnis ihrer eigenen Arbeit zur Verfügung zu stellen.

Wie die Untersuchung zu gliedern ist, ergibt sich aus zwei Feststellungen am Material. Zum einen: Dass Heinrich Mann in einem im April 1895 erschienenen Artikel im selben Satz sowohl, wie schon früher, »Kultur« als auch, noch einmal und nie wieder, »Cultur« schrieb,¹⁷ war die letzte Änderung, die er aus seiner Verwendung des Worts öffentlich werden ließ (auch in Handschriften ist »Cultur« später nicht mehr nachweisbar; in einem Brief findet sich die Schreibung noch Ende 1900;¹⁸ »Civilisation« schreibt Heinrich Mann dagegen noch im Manuskript zu dem 1949 erschienenen Essay *Der König von Preussen*,¹⁹ und einen »nachdenkliche[n] Civilisierte[n]« nennt er seinen Neffen Klaus noch in dem vor dem eigenen Tod 1950 nicht mehr ganz fertig gestellten Gedenkartikel²⁰). Die Aspekte, unter denen der Terminus ins Feld geführt wird, unterscheiden sich durchaus. Aber eine Entwicklung der eigenen Auffassung findet – mit einer Ausnahme, auf die zu kommen sein wird – nicht statt. Für diesen Autor steht von Anfang an im Grunde fest, was Kultur sei. Selbst in der die eigene Position umwälzenden Bewegung »von der Behauptung des Individualismus zur Verehrung der Demokratie«²¹ nach 1900 verändert der Kulturbegriff sich nicht. Wo Heinrich Mann ihn ausdrücklich bestimmt, geschieht das nicht, um ihn umzuprägen: Dann geht es darum, eine Kette von Überlegungen zu verdeutlichen, eine Behauptung zu bekräftigen, einen Beweis als unwiderlegbar vorzuführen. Immer handelt es sich um Arbeit im Bestand. Der Terminus wird, wo er gebraucht wird, sozusagen aus dem Fundus genommen. (Wie der eigene aus den Einflüssen der Überlieferung gebildet worden war, bleibt außerhalb der folgenden Betrachtung).

Zum anderen und damit verbunden: »Kultur« ist ein von Heinrich Mann nicht selten verwendeter, aber es ist für ihn kein tragender, kein die Position bestimmender Begriff. Um nur das wichtigste, dieses Intellektuellen-Leben orientierende Begriffspaar herauszugreifen: »Geist und Tat« bilden einzeln und in ihrer Verbindung, in ihren Synonymen und in ihren Ableitungen das Zentrum, um das die eigene Position gebaut und die Polemik geführt wird (die zeitliche und architektonische Parallelität zwischen der oben erwähnten Abhandlung Thomas Manns über *Geist und Kunst* und Heinrich Manns gleichzeitig verfolgte und ebenso in der geplanten Form nicht abgeschlossene Arbeit an einem Buch mit dem Titel *Der Geist und die That*²² ist ebenso offensichtlich wie, schon in den Titeln, die Differenz der Denkrichtungen).²³ »Kultur« hat demgegenüber keinen auch nur annähernd vergleichbaren Status. Heinrich Mann »verteidigt« sie (um eine Formel aus dem antifaschistischen Engagement

aufzugreifen), er kämpft mit ihr – aber er kämpft nicht um sie. Er verwendet ›Kultur‹ – aber in geläufigen, nicht in von ihm geprägten Bedeutungen und um anderes zu verdeutlichen als die Kultur selbst.

Die Geschichte dieser Begriffsverwendung ist daher nicht primär in chronologischer Ordnung darzustellen; ihre Präsentation hat eher systematischen Gesichtspunkten zu folgen. Drei Bestimmungsrichtungen ergeben sich aus den Texten: die räumliche Ausdehnung der Kultur; ihre Träger; ihre Synonyme und Gegenbegriffe. Innerhalb der drei Komplexe können die Belege dann allerdings wieder chronologisch gruppiert werden, um die Übersichtlichkeit herzustellen: den frühen Positionen im ausgehenden 19. Jahrhundert folgen jeweils die aus dem ersten Drittel des 20. und die des Exils – zuerst die Belegstellen, dann knappe Resümees. Am Schluss wird auch auf den Terminus ›Zivilisation‹ zurückzukommen sein.

Räume der Kultur

Welche Räume stehen Heinrich Mann vor Augen, wenn er – erstmals im April 1895 und dann bis 1935 – von »unserer Kultur«²⁴ spricht? Die erste Ausgrenzung betrifft einen »jungen Erdtheil«²⁵ – Amerika. Das erste das Possessivpronomen ersetzende Adjektiv spricht von »deutscher Kultur«.²⁶ Die erste »Ergänzung« der deutschen Kultur sieht der Autor in »der französischen« – bis hin zu der Möglichkeit einer »gemeinsameln friedliche[n] Kulturentwicklung«,²⁷ in der Deutschland und Frankreich als die »beiden größten Kulturländer | des europäischen Continents«²⁸ wirken könnten. Die erste Bezeichnung »Europas als Kulturträger« findet der Leser im September 1895 – synonym mit der »westlichen Kultur«.²⁹ Die erste Gefährdung dieser Kultur wird gleichzeitig situiert bei Völkern im Osten, »deren Leben sich auf ungesattelten Pferderrücken zuträgt und sich täglich mit den Waffen in der Hand erhält« – Völkern, die »dumpfen und fatalistischen Träumen« nachhingen, bis »sich ihre unwiderstehliche Wucht über unsern in seiner Kultur erschlafften Erdtheil« schieben werde.³⁰ Der erste Gegner in diesem »Kulturkampf« heißt »Rußland«, im Bündnis mit den »Nichteuropäern« aus China und Amerika, Türken und Bulgaren sowie dem »Negerkaiser« von Abessinien.³¹

So die Ausgangsbestimmungen am Ende des 19. Jahrhunderts – sehr weitgehend konform mit dem in Deutschland herrschenden Denken: Die deutsche Kultur war die eigentliche europäische Kultur oder stand zumindest an deren Spitze. Außerhalb herrschte Unkultur, existenzbedrohend im Osten, in unausgereifter Beschränktheit in den USA. Nur dadurch, dass Heinrich Mann auch Frankreich in den Abwehrkampf gegen die Gefahr aus dem Osten einbeziehen

wollte, unterschied er sich von seinen diskursbestimmenden Zeitgenossen. Dieses Koordinatensystem wurde im 20. Jahrhundert zum Teil bewahrt, zum Teil anders begründet, zum Teil verworfen.

Die pauschale Setzung »europäische Kultur« wird 1910 erstmals nach innen aufgeschlüsselt: »Nordische Menschen« und die »Kultur des Südens« bilden dort »Frankreich«. ³² In vorausgehenden Entwürfen werden die Komposita als »Germanen« und »Italien« konkretisiert, ³³ als Vorstufe lässt sich die 1907 erfolgende Bemerkung zur eigenen Person deuten, »Heinrich Mann [...] hat sich gleichmäßig an der Kultur der beiden Rassen entwickelt, die sein Blut vereinigt« ³⁴ – der des Vaters aus Lübeck und der der in Brasilien geborenen Mutter. 1915 wird die Unterscheidung einer »ausschließlich deutschen Kultur von der allgemeinen« erstmals ausdrücklich zurückgewiesen. Gleichzeitig werden ein einziges Mal – aber an der besonders wichtigen Stelle der ersten öffentlichen Äußerung im Weltkrieg – zusammenfassend die historischen Bereiche benannt, die diese allgemeine Kultur gebildet hätten: »Griechentum oder Christentum, Humanismus, Reformation und Revolution«. ³⁵ 1919 gilt die »Versöhnung« Deutschlands mit Frankreich als die »mit dem nächsten Genossen seiner Kulturwelt« – obwohl dieses Land nach seinem Sieg und mit dem Versailler Vertrag gerade in seiner »Menschlichkeit [...] gekürzt« sei. ³⁶ Zugleich wird die Differenz zu Russland zwar nicht mehr als »Kulturkampf« bezeichnet, aber im Blick auf mögliche Orientierungen an der Oktoberrevolution deutlich abwehrend behauptet: »Sie stehen im Kulturellen zu tief, um politisch und wirtschaftlich euer Vorbild zu sein.« ³⁷ 1924 gerät die Welt außerhalb Europas erstmals selbstkritisch – allerdings im Appell an die Eigenen, »innerhalb Zerwürfnis, offenkundigen Verfall« zu überwinden – in den Blick: »wir« hätten immer noch »das Gefühl, die Höchstentwickelten zu sein«, und »ganz Europa« glaube fälschlich, »die Welt bestehe seinetwegen, es sei Kulturbringer und Nutznießer«. ³⁸ Ein Jahr später wird in der Antwort auf eine Umfrage *Haben wir eine internationale Kultur?* die vorgegebene Fügung nicht aufgenommen. ³⁹ Ende 1926 ist in einem Interview wieder die Rede von der »deutsch-französischen Seelen- und Kunstverwandtschaft« als »Basis der europäischen Kultur« – nicht allerdings als Tatsache, sondern als »Synthese, die zu suchen« sei. ⁴⁰ Zwei Jahre später heißt es in einem französisch geschriebenen Beitrag zu der Umfrage einer Pariser Zeitschrift *Über die europäische Kultur* zwar zu deren Zukunft wieder: »Was Europas ist, wird es bewahren. Nicht abgeschafft wird seine Kultur, weit gefehlt. Teil seiner Lebenskraft ist sie, in jedem Augenblick.« ⁴¹ Ein globaler Anspruch wird jedoch nicht mehr erhoben, und im privaten Austausch bleibt der Zweifel. ⁴² 1931 ist einmal von der »abendländischen Kultur« ⁴³ die Rede – der Text reagiert aber auf ein Manifest aus Frankreich

und ist nicht allein von Heinrich Mann formuliert worden. Im selben Jahr gibt die Pariser Kolonialausstellung Gelegenheit zu der ebenso vereinzelt Forderung nach »Zusammenarbeit mit den Einheimischen, vor allem mit den Arabern, der höchsten Kulturschicht Afrikas«⁴⁴. Ende 1932 fehlt in dem großen Bilanzessay *Bekanntnis zum Übernationalen* jeder Hinweis auf Räume einer entsprechenden Kultur.

Im ersten Drittel des vergangenen Jahrhunderts hob Heinrich Mann somit keine »deutsche« Kultur mehr gesondert heraus und propagierte er ebenso wenig noch einen Kampf gegen andere Kulturen. Bedeutsam wurden die asiatischen Kulturen, Russland oder die USA damit jedoch nicht, und dass die arabische Kultur erwähnt wurde, scheint eher einer zufälligen Begegnung geschuldet. Die französische Kultur sollte gemeinsam mit der deutschen in einer europäischen aufgehen. Ob diese europäische Kultur sich in der Welt behaupten könnte, wurde zweifelhaft.

Im Exil gilt der erste Hinweis im April 1934 den »Kulturgüterlnl, die das Deutschland des 18., 19. und 20. Jahrhunderts hervorgebracht und der Welt übergeben hat« – unmittelbar gefolgt von dem Ruf nach »Hilfe der englischen, französischen und amerikanischen Freunde unserer gemeinsamen Gesittung«.⁴⁵ Vor der Völkerbund-Kommission für internationale Flüchtlingshilfe erinnert Heinrich Mann im November 1935 im gleichen Sinn an »die deutsche Kultur, die früher mit Recht als ein moralischer Aktivposten der Menschheit galt«⁴⁶; ein von ihm mitverfasstes Manifest spricht noch Anfang 1938 von der »Kraft [Deutschlands], mit der es die ältere Gesittung zu seiner gemacht und die Kultur der Welt schöpferisch verarbeitet hat«⁴⁷. Nach dem Internationalen Pariser Schriftstellerkongress im Juni 1935 ist die Rede von der »Kultur, die wir alle verteidigen«; das Vorrecht unter ihren Trägern wird jetzt den »Russen« eingeräumt.⁴⁸ Würde die Sowjetunion, heißt es kurz darauf in bedingter und fordernder Solidarisierung, die Kultur zu ihrer »eigenstenl Angelegenheit« erklären, wäre das »gut für die überlieferte Kultur und noch besser für *das neue Russland*«.⁴⁹ Die Juden, heißt es im Herbst 1935 in einer Botschaft an den Palästina-Aufbaufonds Keren Hajessod, »werden das Land reich machen, es mit Kultur durchdringen«⁵⁰. Zwei Jahre später ist, wie schon 1934, nicht mehr allgemein von der deutschen Kultur, jedoch auswählend von der »Kultur der grossen Deutschen«⁵¹ die Rede. Wenig später wird darauf verwiesen, dass das »III. Reich [...] alle grossen Errungenschaften der europäischen Kultur« bedrohe.⁵² Ende 1938 konstatiert der über den Deutschen Freiheitssender 29,8 und als Tarnschrift verbreitete Aufruf *Deutsche Arbeiter! Ihr seid die Hoffnung!* bereits »die Entsittlichung Europas, seine vernichtete Kultur«⁵³. Nach dem sogenannten Anschluss Österreichs im März 1938 wird Wien auf französisch und

deutsch gepriesen als Ort »eines Durcheinander von Rassen und Sprachen, einer Begegnung verschiedener Kulturen«⁵⁴; ein knappes Jahr später gilt der wiederholte Gruß der »kulturelle[n] Vielfalt und Milde« eines »reichen Genius«, der »Völker, die keine deutschen waren, mit sich verbinden« konnte.⁵⁵ Im Sommer des Jahres kommt in einem nur französisch veröffentlichten Artikel über *Kultur und Internationalismus* – nach nochmals Wien, zu dessen »großartigen [...] kulturelle[n] Bemühungen [...] Deutsche, Slawen und Italiener« sowie »die jüdische Geistigkeit« beigetragen hätten – erstmals Amerika zu Ehren: noch immer als »ein neues Volk, das sich mit Spitzfindigkeiten nicht aufhält«, aber doch als ein »Kontinent, auf dem die Kultur des unseren ihren ersten Glanz bewahrt zu haben scheint.«⁵⁶ Das Vorwort zu der letzten Sammlung von Artikeln vor dem Beginn des Zweiten Weltkriegs setzt ein mit dem Gedanken: »Die Kultur kann nur noch international verteidigt werden. [...] Eine vereinzelte, nationale Kultur kann ihr [der vom deutschen Regime verbreiteten Barbarei] nicht mit Erfolg widerstehen.«⁵⁷ In diesem Krieg wird ein einziges Mal, und erst nach fast drei Jahren, betont: »Das deutsche Volk kann nur werden was es ist [...] unter anderem auch ein Kulturvolk.«⁵⁸ Am Ende des Kriegs wird »Kultur« zweimal auf »Europa« bezogen,⁵⁹ und wenig später nochmals »weltbuergerlich verstanden wie einst von hochsinnigen Deutschen: die Achtung und Kenntnis der anderen alten und grossen Gesittungen mit einbegriffen«⁶⁰. Die letzten Worte zu den Räumen der Kultur gelten im Nachkrieg der »westlichen Kulturzone«⁶¹ und der erneuerten Feststellung: »Die Einheit der europäischen Kultur bleibt, wie je, die vollendete Tatsache.«⁶²

Der Überblick macht klar: Im Exil behauptete Heinrich Mann zwar weiter eine auch kulturell besondere Bedeutsamkeit Frankreichs. Vor allem jedoch internationalisierte er den Kulturbegriff und suchte Bestärkung des eigenen Anliegens in zahlreichen bisher nicht beachteten oder abgewerteten Räumen, darunter an vorderer Stelle in der Sowjetunion. Den Rang deutscher Kultur betonte er weiterhin, band ihn nun jedoch ausschließlich an deren Geschichte. Das Zentrum des Begriffs lag wie zuvor in Europa.

Träger der Kultur

Wer sind in Heinrich Manns Augen die Träger der Kultur? Um die Frage zuzuspitzen: Gilt auch im Bereich dieses Begriffs (wie nach Volker Riedels Befund im Bezug auf das »Welt- und Geschichtsbild [«], dass »Heinrich Mann sowohl die Herrschaft des Geistes und des Volkes verkündet als auch die »dunklen Seiten« des Volkes und die Unerreichbarkeit seines Ideals reflektiert«⁶³ hat? Tragen »Geist« und »Volk« – wie nach einem so entschieden wie im vorliegenden

Fall vorgetragenen Bekenntnis zur Demokratie anzunehmen wäre – gemeinsam die Kultur, sind es doch eher oder gar ausschließlich die Gebildeten (die ›Geistigen‹, die ›Intellektuellen‹), auf die zu zählen ist, wo Kultur existiert oder hervorgebracht werden soll, oder sind die Mischungen auch in diesem Fall komplexer?

Die ersten Hinweise stammen wieder aus den Jahren 1895/96. »Wir mögen immerhin einer Kultur angehören, die alle Bestrebungen immer mehr zu vergeistigen neigt«, heißt es damals in einem Artikel über »eine literarische Erscheinung«⁶⁴, und wer »unserer Kultur fremd geblieben« ist, entfesselt »alle Instinkte des wilden Thieres«, ist verbittert wie die »besitzlosen Stände« und verspricht »Barbarei«, falls er siegt.⁶⁵ Vor der »Thierheit«⁶⁶ wird kurz darauf nochmals gewarnt; die bereits erwähnten kulturfeindlichen Völker Asiens werden in gleichem Sinn verortet »an der Brust einer ursprünglichen Natur«⁶⁷. Noch im selben Jahr ist aber auch die Mahnung zu lesen, »der alten, überempfindlichen und übervernünftigen Kultur wieder ein gutes Maß Bauerngeist zuzuführen«⁶⁸. In einem anderen Bezug wird es einmal, ohne weitere Folgen, als »nichts Wunderbares« bezeichnet, wenn der Mann, »ein so alter Kulturträger«, sich anschiebe, »vorläufig einmal einen Teil seiner kulturellen Funktionen an die Frau abzugeben«⁶⁹ (aus gefestigter Herablassung ist 1928 zu lesen: »Je mehr schöne Frauen da sind, um so weiter ist eine Stadt in der Kultur«⁷⁰).

Diese Unbestimmtheiten und das Fehlen weiterer Bekundungen zeigen, dass der fünfundzwanzigjährige Autor Probleme, die sich aus der Frage ergeben könnten, von wem Kultur eigentlich getragen sei, nicht sah. Dass diese ihm zufolge eher als Vergeistigung, vor allem die des Mannes, zu verstehen war, kann aber wohl gesagt werden.

1904 bekennt sich Heinrich Mann erstmals öffentlich zu »Republik«, »Gleichheit« und »Demokratie«, besonders den französischen.⁷¹ Bedeutend für seine Auffassung von Kultur werden die damit ins Auge gefassten Schichten aber nicht, im Gegenteil. Die gleichzeitige neue Fügung »Kulturmensch« bezieht sich auf Aristokraten⁷² und auf Flaubert⁷³, der »höchsten Kulturschicht« gehören die durch Heirat geadelte Tochter eines Professors und ihr Bruder an,⁷⁴ und eine Variante in einer Handschrift verdeutlicht diese Sicht: Heinrich Mann schreibt erst »Verfeinerung«, streicht dann das Wort, ersetzt es durch »Kultur« und lässt dies drucken.⁷⁵ Dass er 1910 Deutschland und Frankreich durch Goethe bzw. Voltaire repräsentiert sieht, entspricht dem. Ersterer wird dabei jedoch von »faule[n] Vergnüglingen« abgesetzt, die Kultur nur behaupten, letzterer »daheim in den tiefen Schichten seines Volkes« gesehen – auch wenn diese »von seiner Kultur nichts wissen«.⁷⁶ Beide Kontextualisierungen sind neu und werden für die Folgezeit bedeutsam. Die erste wird 1913 weitergetrieben

in einer Kritik der »bourgeoisien Kultur«: »das Land die Jagdbeute von Abenteurern, die Orgien der Gier, die Feerien der Spekulation« bis zum »Hinabrasen durch jenen Schlamm von Gold, Geschlecht, Schande und Blut«, das Zola dargestellt hat⁷⁷ – das Zweite Kaiserreich ist hier Exempel. Zehn Jahre später lässt die Nachkriegskrise in Deutschland den Gegensatz als eigene Erfahrung begreifen: Die »geistigen Arbeiter | und Kulturträger |« – »Wir« heißen sie kurz zuvor –, die »geistig höchste Schicht des Landes«, stehen gegen »Wirtschaft«, »Bank«, »die reichsten Leute«, »die großen Männer der Wirtschaft«, um »in Gestalt ihrer Kultur« den »Bestand der Nation« zu schützen.⁷⁸ Ende 1924 werden allerdings wiederum die Gefahren bloßer Vergeistigung betont: »Wenigen tausend snobistischen »Kulturträgern«, die der »Demokratisierung entgegen« wirken, steht die Fähigkeit der »Massen« gegenüber, »aus ihren Erfahrungen« ein »Gesellschaftskapital an Intelligenz« zu bilden. Zweifelnd folgt sofort die Frage: »Ob hoch genug, um die Gesellschaft an großen Geisteswerten zu beteiligen?« Aber dann, erstmals, radikalisiert und im Bezug auf Deutschland, das Wiederaufnehmen der Bemerkung zu Voltaire: »Die Kultur einer Gesellschaft verlangt nicht notwendig Geist.« Es bleibt als »Frage an die Zukunft: wird Kultur wieder Geist haben?«⁷⁹ 1926 wägt Heinrich Mann zwischen den »snobistischen Kulturträgern« und den »Massen« in etwas hellerer Perspektive ab: »Das Kapital an mittlerer Intelligenz ist bestimmt schon heute höher als 1914.«⁸⁰ In einem Interview für eine polnische Zeitung formuliert er etwas später, nicht ohne Skepsis über die soziale Entwicklung in Deutschland insgesamt: »Das kulturelle Niveau steigt ohne Zweifel.«⁸¹ Von der Feier Victor Hugos in Paris 1927 berichtet er über einen Vortrag zur Prosodie, bei dem »5000 Menschen aus dem Volk [...] an den richtigen Stellen Beifall klatscheln«, und schließt die Hoffnung auf »eine so hohe literarische Kultur [...] in Deutschland« an.⁸² Für Frankreich wird 1928 der Antisnobismus erläutert, der auf den Höhen der Kultur zu fordern sei: Europa werde »von neuem eine rein geistige Elite« ausbilden, »die geistige Kultur« könne aber nur dann der Epoche entsprechen, wenn »der geistige Produzent [...] näher zum Manne der Tat« trete. Hinzu kommt eine so bisher nicht artikulierte Sorge: In den jüngsten Veränderungen der Gesellschaft verschwinden langsam die »alten geistigen Eliten«, und es würden wohl nur »einige weltliche Mönche« überdauern in »jenem | neuem | Mittelalter [...], das sich vorzubereiten scheint.«⁸³ Bis diese Vorzeichen 1933 die Wirklichkeit bestimmen, liegen Äußerungen zu den Trägern der Kultur nicht mehr vor, weder zu höheren Kulturschichten noch zum kulturellen Niveau des Volkes.

Die Überzeugung von der besonderen Bedeutung einer gebildeten Schicht für die Produktion und die Wirksamkeit von Kultur lag auch nach Heinrich

Manns Wendung zur Demokratie seinem Kulturbegriff erkennbar zugrunde. Deren Verankerung in der Gesellschaft wurde jetzt allerdings deutlich präziser bestimmt. Die Polemiken richteten sich gegen eine verantwortungslose Selbstisolierung kultureller Eliten und gegen eine Bestimmung von Kultur aus dem Selbstverständnis der Großbourgeoisie. Aufmerksamkeit und Hoffnung galten dem Anwachsen des kulturellen Niveaus der dreißig Jahre zuvor in *Reaction!* nur als »besitzlose Stände« abgetanen Klassen und Schichten. Mit dem Beginn der Weltwirtschaftskrise und der sozialen und politischen Erschütterungen, in denen die Weimarer Republik dem deutschen Faschismus zum Opfer gebracht wurde, blieben weitere Äußerungen zu diesen Konstellationen jedoch aus. Damit verstummten auch die Hoffnungen.

Nach dem Januar 1933 ist die Scheidelinie anfangs anders bestimmt. Den nun Herrschenden – »infolge Unbegabtheit [...] Verkrachte!«, Deutschlands »Bestien und [...] Verrückte«⁸⁴ – steht gegenüber »das Land für dessen Kultur und Gesittung wir alle gearbeitet haben«⁸⁵, »eine ganze, emsig Kultur schaffende Gesellschaft«, die »jäh aufgehalten« wurde,⁸⁶ eine »Kultur, die wir alle verteidigen«⁸⁷. Als Einheit im Widerstand beschworen werden »alle Intellektuellen, alle geistig Interessierten und Bemühten«⁸⁸. Im Sommer 1935 heißt es, noch einen Schritt weiter gehend, wieder aus persönlicher Erfahrung (diesmal bei der Einbürgerung in der Tschechoslowakei): Der »denkende Mensch« könne »Zustimmung und guten Willen nur beim Proletariat finden«, weil bei diesem »die Menschlichkeit geachtet, die Kultur verteidigt wird.«⁸⁹ Noch immer kommt 1937 aber auch die ältere Überzeugung zur Sprache: »Die Kultur [...] ruht auf den Eroberungen des Geistes«⁹⁰. Kurz darauf ist sinngleich formuliert: »Die ganze Kultur der grossen Deutschen [...] will auf die Erziehung jedes Einzelnen hinaus.«⁹¹ Anfang 1939 verweist Heinrich Mann darauf, dass früher »die schöpferischen Geister« ein Gemeinwesen »kulturvoll« zumindest aussehen ließen.⁹² Daher gilt: »Wir wollen daran denken, das Proletariat zu intellektualisieren.« Hinzugefügt und hervorgehoben wird nun jedoch auch der entgegengesetzte Aspekt der »Zusammenarbeit« von Intellektuellen und Proletariat: »Das Proletariat list] fortan die staatsbildende Klasse und der Träger der Kultur«. Gesagt ist das allerdings über die Sowjetunion – den im August 1936 einsetzenden Großen Terror wegen der dort verkündeten »Idee« übergehend.⁹³ Für den eigenen Lebensumkreis gilt – im Bewusstsein des nahenden Krieges – weiterhin und verstärkt das Gemeinsamkeitsgebot, ohne Klassen- oder Bildungsunterschiede: Auf die »alleräußerste Verteidigung« der Kultur »sei jeder bedacht.«⁹⁴ In einem nach dem Münchner Abkommen Ende 1938 geschriebenen Artikel wird einmal auch einem Einzelnen, der sich von dem appeasement-Politiker Chamberlain durch Entschlossenheit unterscheiden müsste, zugetraut und zu-

gemutet: »Ueber alles wird er die Kultur stellen.«⁹⁵ Für die Sowjetunion sollen im Frühjahr 1939 weiterhin die schon zwei Jahre zuvor benannten beiden Aspekte gelten: »Kulturell heben – das Volk! Eine historische Sache, daß aus Arbeitern – Intellektuelle werden!«⁹⁶ Im Krieg ist all dies wortlos abgelegt. Erst danach ist von Kulturträgern wieder die Rede. Die erste Erinnerung gilt nun jedoch wieder allein den »hochsinnigen Deutschen«⁹⁷. Über »die gewöhnlichen Leute« wird radikal kritisch gesagt: »Den wesentlichen Sinn ihrer Klassiker, die eigene Verantwortung, haben sie bei aller Verehrung, die zeitweilig echt war, nie gelernt.«⁹⁸ Und dass es in Berlin vor 1933 die »hohen Gewohnheiten einer Kultur für tiefe Schichten« gegeben habe, heißt nun »eine phantastische Erinnerung«.⁹⁹

Im Exil galten Hoffnung und Bemühung gleich nach der Niederlage und erneut in der unmittelbaren Kriegsgefahr der Einheit aller human Gesinnten und nun Verfolgten, ohne Klassen- oder Bildungsunterschiede. Den inneren Differenzierungen dieses Volkes trug Heinrich Mann dazwischen Rechnung in Beschreibungen des Verhältnisses von Gebildeten und Proletariern, die – wie schon in der Weimarer Republik – auf die Erziehung der letzteren setzten und deren Erfolg wie damals, nun allerdings im Bezug auf die Sowjetunion, beschworen. Einmal schien auch die Diktatur eines geistig hochstehenden Einzelnen als Möglichkeit auf, die Kultur zu behaupten. Das Schweigen im Krieg lässt sich verstehen als das Wissen um das Scheitern beider Erwartungen. Nach ihm sah Heinrich Mann die Träger von Kultur wieder ausschließlich in jenen »höchsten Kulturschichten« versammelt, in denen er sie schon zu Beginn des Jahrhunderts gesehen hatte, und berücksichtigte bei der Zuordnung des Volks zu diesen dessen Unterstützung oder Duldung der Herrschaft der Unkultur.

Begriffe und Gegenbegriffe von Kultur

Welche Bereiche sind gemeint, wenn Heinrich Mann »Kultur« schreibt, und welche werden ausdrücklich ausgegrenzt? Der Fluchtpunkt ist mit dem Terminus »Menschenpflege« schon benannt, der über diesem Beitrag steht. Apodiktisch hat Heinrich Mann bereits 1909/1910 in den Entwürfen zu *Frankreich. Aus einem Essai* formuliert und in den veröffentlichten Text übernommen: »als ob es Kultur gäbe ohne Menschlichkeit.«¹⁰⁰ Den Terminus »Menschenpflege« verwendet er erstmals 1915 und dann mehrfach¹⁰¹ – bis zu dem kurzen Artikel *Lenin. fünfzehn Jahre nach seinem Tode*, der 1939 endet: »Wir [...] sollen allerdings dienen – aber niemandem sonst als der Pflege des Menschen: seiner leiblichen, geistigen, sittlichen Pflege, die Kultur heißt.«¹⁰² Wie sehen die Linien aus, die zu dieser Auffassung hin gezogen werden?

Am Anfang steht eine flotte Polemik, in der der junge Mann en passant das »Schrifttum |« und die »Litteratur« als ein »Kulturgebiet« bezeichnet¹⁰³ – offensichtlich neben anderen. Bald folgt ein Reisebericht, in dem »die kulturellen Segnungen« der kleinen Stadt Bozen – das »Zusammentreffen alter und moderner Poesie« in dem »Alabaster-Denkmal des Herrn Walther von der Vogelweide« und der »Elektricität« auf deren Johannisplatz – von deren »Tagesgeschäften« und speziell dem »Viehmarkt« abgesetzt werden.¹⁰⁴ Wenig später werden »Religion« sowie »Genüsse«, »Kunst« und »Wissenschaft« als Teile von »Kulturarbeit« bzw. »Kultur« den »Instinkten | des wilden Thieres« und der »Barbarei« entgegen gesetzt,¹⁰⁵ und die »abstrakte Erkenntniß« und der »sublimirt | Genuß« gelten als »die beiden Endpole menschlicher Geisteskultur«.¹⁰⁶ Aus der »Moral« ist »am Ende unsere ganze Kultur hervorgegangen«,¹⁰⁷ und »unsere Kulturarbeit« wird angeblich durch die Juden »zum Geschäft entwürdigt«.¹⁰⁸ Eine definierende Pose begegnet erstmals, als der »wesentliche Unterschied zwischen Unkultur und Kultur« darin bezeichnet wird, »daß erstere den Kampf der Einzelwesen gegen ihres Gleichen, letztere denjenigen der Kollektivwesen untereinander bedeutet«. Wem diese Bestimmung von Kultur erstaunlich erscheint, erhält den Hinweis, dass es keinesfalls »nöthig« sei, »den Krieg zu den Kulturwerken in Gegensatz zu bringen« – da er doch »trotz allem den Menschen mit einem Ideal krönt«.¹⁰⁹ Als Apposition zu »einer wirklichen kulturellen Errungenschaft« steht (subjektiv im Einklang mit dem Lob des Krieges): »seinem geistigen oder sittlichen Werthe«.¹¹⁰

Von Anfang an war Heinrich Manns Kulturbegriff also keinesfalls auf Kunst oder Literatur eingeeengt. Er umfasste darüber hinaus weitere Traditionen und Ergebnisse der geistigen Arbeit der Menschen: Religion, Moral, Genussfähigkeit, Wissenschaft samt deren Anwendungen. Als kulturlos galten instinkt- statt verstandesgesteuertes Verhalten und wirtschaftsbezogenes Handeln. Unerwähnt blieben Aspekte von materieller Arbeit. Und der Krieg galt, wie damals und noch lange üblich, als Kulturtat auf höchstmöglicher Höhe.

Dass Krieg nicht Kultur sei, sondern ihr entgegenstehe, bildet die einzige Korrektur im Begriffsverständnis überhaupt. Sie wird 1905, ohne expliziten Bezug auf die frühere Überzeugung, öffentlich. In erlebter Rede sich selbst einbeziehend, schreibt Heinrich Mann über Gustave Flaubert, ohne jede Relativierung: »Der Krieg ist eine Schande, unter der ein Kulturmensch erbebt.«¹¹¹ Dem folgt 1910 die bereits zitierte Bindung von »Kultur« an »Menschlichkeit«.¹¹² Der innere Bezug beider Aspekte steht in der ersten Veröffentlichung, die im Ersten Weltkrieg erscheinen kann, im Zentrum einer längeren Überlegung und der darin enthaltenen Begriffsbestimmung (der ausführlichsten, die überliefert ist): Deutschland sei nicht – wie damals allenthalben, darun-

ter durch Bruder Thomas, behauptet – Ort oder Träger der Kultur, sondern verfehle gerade »das Moralische, die Errungenschaften der Seele, die Anwendung des Geistes auf das Leben, eben das, was man die Kultur nennt. [...] Gebildet wird Kultur heute einzig von der Demokratie. [...] Demokratie aber, was bedeutet das. Zuletzt nichts anderes, als was auch Kultur bedeuten sollte: Menschenpflege, die Würde und das Gewissen Aller. Also eine sittliche Grundforderung.«¹¹³ Wenig später nimmt das Notizbuch eine empörende Erfahrung sarkastisch auf: »Wir sind Thiere. Es giebt keine Kultur. Der Geist, die Ideen, Faxen. Menschen- u. Geist-feindlich.«¹¹⁴ Unmittelbar nach dem Krieg begegnen erneut die Differenzierung zwischen dem »Kulturellen« und dem »politischlen und wirthschaftlichlen« Handeln¹¹⁵ und die Entgegensetzung der »Kultur« der Nation zu deren »kurzsichtigeln Aberglaube[n] an die Wirtschaft«¹¹⁶. 1923 wird daraus eine Mahnung an »Staat« und »Wirtschaft«: »Menschenpflege [...] sollte der Kern der Politik sein.«¹¹⁷ Das hier verwendete Synonym für »Kultur« bildet wenig später den Zielpunkt einer Reihe: »die Entdeckungen und Erfindungen, das ungehemmte Forschen, freie Denken, kühnere Schaffen, ja die Menschenpflege.«¹¹⁸ Schon 1919 ist gesagt: »mehr als in Operetten-Theatern oder Kabarett« kann »der Film eine wichtige, hochbedeutsame Kulturaufgabe erfüllen.«¹¹⁹ Und bei anderer Gelegenheit wird »Kultur« von »wirtschaftliche[n] und soziale[n] Umschichtung« abgesetzt, aber mit »reine[n] Geistesleben«, »Sport«, »Musik«, »Literatur« und »höheren Schulen« verbunden.¹²⁰ 1926 wird das »Theater« zu den »Kulturgüter[n]« gezählt,¹²¹ und ebenso werden noch 1931 »Lehrbücher[n] [...] die Literatur und das Theater« als Teile »der gesamten geistigen Kultur« bezeichnet.¹²² »Kulturempfinden« heißt »Verantwortung für geistiges Geschehen, ja [...] Gefühl für Menschenwürde« und kann nun »ebenso sehr auf sozialem Wege wie auf kulturellem« verbreitet werden – durch »einen neuen Humanismus, die Vereinheitlichung der Volksbildung, die gleichmäßige Ausbildung von Geist, Seele und Körper.«¹²³ Weiterhin begegnen die Gemeinsamkeit von »Sittlichkeit und Technik, körperliche[n] und geistige[n] Kultur«¹²⁴ oder das Benennen einer, von anderen offensichtlich zu unterscheidenden, »literarische[n] Kultur«.¹²⁵ Deren besonderer Rang wird noch im Januar 1933 hervorgehoben: wer »die Literatur« als »Zusammenhang zwischen den Menschen, zwischen den Zeiten« begreife, habe »Teil an der Kultur.«¹²⁶ Statt Kultur der Politik und der Wirtschaft entgegensetzenden begegnet man seit 1927 ab und an zwar weiterhin unterscheidenden, aber nicht mehr absondernden Reihen: »die Kunst, Kultur und selbst das zeitgenössische Leben«¹²⁷; »auf allen Gebieten, [...] wirtschaftlich, sozial und kulturell«¹²⁸; »allen Absichten, moralischen und kulturellen nicht weniger als politischen«¹²⁹; »ästhetisch, kulturell und sozial«¹³⁰. Ausgegrenzt bleibt das Wirtschaftliche allerdings an zahlreichen

anderen Stellen, auch noch in dem Urteil, die Sozialdemokratie habe »nur eine gewerkschaftliche, keine politisch-kulturelle«¹³¹ Ideologie.

Im ausgehenden Kaiserreich und in der ersten deutschen Republik hielt Heinrich Mann an seinem frühen weiten Kulturbegriff fest, der alle Bereiche der geistigen Arbeit der Menschen umfasste. Der Volksbildung erkannte er eine zuvor nicht benannte kulturelle Bedeutung zu. Entschieden revidierte er das frühere Verständnis des Krieges als Kulturtat. Indem »Menschenpflege« zur Grundbedingung und -funktion der Kultur erklärt wurde, war Deutschland in seiner Weltkriegsgestalt der Anspruch aberkannt, Kulturnation zu sein. Kultur galt als undenkbar ohne sittliche Verantwortung. In der Republik schien Heinrich Mann der kulturlose oder gar kulturfeindliche Status der Politik zeitweise veränderbar zu werden; den der Wirtschaft bezweifelte er weiterhin kaum.

Im Sommer 1933 gilt das Miteinander von »Kultur und Gesittung, [...] geistigem Besitz«, »Wissen und Gewissen«¹³² weiterhin als beispielhaft. Ähnlich ist Anfang 1934 von der »geistigen und sittlichen Kultur«¹³³ die Rede, fünf Jahre später von der »leiblichen, geistigen, sittlichen Pflege [des Menschen], die Kultur heißt«¹³⁴, und von »geistigen Fähigkeiten und sittlichen Begriffen«¹³⁵. Wenn Heinrich Mann den Blick darüber hinaus auf die Verbindung von »geistiger Kultur« und »sozialen Gefügen« richtet, wendet er sich nun jedoch gegen jene »am wenigsten Zivilisierten«,¹³⁶ denen die Macht übertragen worden ist. Im Jahr 1938 benennt der Essay über Nietzsche den Grund für den bisherigen weitgehenden Ausschluss der Politik aus der Kultur: den Gegensatz des »hellen und freien Denkens« zu allem, »was den Gedanken dienstbar macht, besonders ein Staat, der auf sich selbst bedacht ist, anstatt auf die Kultur. Da andere Staaten nicht oft vorkommen, entscheidet Nietzsche: »Die Kultur und der Staat sind Antagonisten.«¹³⁷ In dieser Auseinandersetzung wird der Kulturbegriff nochmals ausgeweitet und zugleich sein Gegenpol präziser beschrieben. Auf der einen Seite wird 1935 »eine Gesellschaft mitsamt all ihrer Kultur, der geistigen, wirtschaftlichen, politischen« beschworen – auf der Gegenseite (die »in Deutschland schon seit Generationen [...] sich besser befestigt hatte«) steht die »Barbarei«, unter der man »das Unbeseelte, Unmenschliche, die geistlose Zucht und den öden Betrieb, [...] Organisation, technische Pünktlichkeit, Beiseitelassen des Individuellen und seines sittlichen Inhaltes [...] Mechanisierung [des] Lebens« zu verstehen habe.¹³⁸ Für französische Leser ist im selben Jahr positiv von der Reihe »Politik, Verwaltung, Wirtschaft, Kultur«¹³⁹ die Rede; wenig später heißt es, die deutsche Gesellschaft sei »kulturell sowohl wie wirtschaftlich [...] zu Grunde gerichtet«¹⁴⁰. Ebenso, nur entgegengesetzt wertend, werden Ende 1937 im Bezug auf die Sowjetunion »Wirtschaft und Kultur«¹⁴¹ gereiht. Auf der Ebene nicht der Bereiche der menschlichen

Tätigkeit, sondern des Zusammenhangs von Formen der Vergesellschaftung erscheint 1936 als »Reihe gegebener Zusammenhänge: Sozialismus, Kultur, Freiheit« (in hellsichtiger Skepsis folgt der Satz: »Eins ohne das andere wird nicht mehr vorkommen, auch der Sozialismus nicht ohne die beiden anderen«).¹⁴² »Gewissens- und Freiheitskämpfe«, »Kultur«, »Pflege, Menschenpflege«, »Gesittung und Menschenpflege« werden 1938 in eins gesetzt.¹⁴³ Gelegentlich finden weiterhin »die wahre Literatur und die echte Wissenschaft« ihr Gemeinsames als »Kultur«.¹⁴⁴ Häufiger wird diese jetzt jedoch identifiziert mit dem »freien Gedanken« und dem »menschliche[n] Gewissen«¹⁴⁵ oder dem »Gut der Gesittung«¹⁴⁶. 1948 kommt eine letzte Bestimmung, erfahrungsgesättigt, auf die früheren zurück: »In Kunst, Wissenschaft, im ganzen Reich der Ideen« wird »die Einheit der europäischen Kultur« ausgemacht, die »politisch« noch zu vollziehen, deren »wirtschaftliche Notwendigkeit« anerkannt sei und die »die Gesittung« hochzuhalten gestatte.¹⁴⁷

Im Exil wurden die Unterschiede zwischen den einzelnen Bereichen der geistigen Tätigkeit der Menschen unerheblich. Zudem sollte nach der Politik auch die Wirtschaft als Teil der Kultur gelten. Gegen die erfahrene und genauer bestimmte Barbarei rückten Gewissen und Gesittung ins Zentrum des Kulturbegriffs. Damit wurde der Terminus »Menschenpflege« abschließend umfassender bestimmt.

Kultur und Zivilisation

Die Antwort Heinrich Manns auf die Unterscheidung von »Kultur« und »Zivilisation«, die sein Bruder Thomas gegen Ende des deutschen Kaiserreiches getroffen hatte, wird nach diesem Gang durch das Material genauer verständlich. Dass für ihn der nationalistische blutige Schaum, mit dem der Jüngere (immerhin über Vierzigjährige) seine Überlegung im Krieg zu krönen meinte, sowohl »voraussehen [war]« als auch schlimmstes Verkennen der »allgemeinen Noth u. Gefahr«¹⁴⁸ und von »10 Millionen Leichen«¹⁴⁹ bedeutete, erledigte den Ideologen – Heinrich Mann war darüber hinaus, bevor er dreißig war. 1895 hatte auch er noch geschrieben: »Es ist eine rückständige und überlebte Meinung, Wissenschaft und Aufklärung für die Förderer der Zivilisation im unwissenden und armen Volke zu halten. Es ist ein reactionäres Verbrechen, Gott und die Unsterblichkeit zu leugnen.«¹⁵⁰ Nur bis zur Säkularisierung war sein Bruder zwanzig Jahre später gedanklich vorangekommen. Über die Opposition der Reihen »Geschlossenheit, Stil, Form, Haltung, Geschmack, Seele, Freiheit, Kunst« und »Vernunft, Aufklärung, Sänftigung, Sittigung, Skeptisierung, Auflösung, Gesellschaft, Stimmrecht, Literatur«¹⁵¹ war damit aber noch nicht

entschieden (sie waren ja auch nicht erst das Produkt der Kriegsbegeisterung). Waren »Kultur« und »Zivilisation« generell zu trennen, wenn nicht sogar als Alternativen zu betrachten?

Auch Heinrich Mann machte Unterschiede, wenn er (durchaus nicht selten, aber hier nicht bis in alle Details zu verfolgen) den Begriff »Zivilisation« verwendete. So ließ er 1931 einen Franzosen über die Deutschen sagen: »Jedes Kunstwerk ist innerlich verbunden mit dem geistigen Inhalt der Zivilisation – der Kultur, wie sie sagen«¹⁵². Als nach 1914 und nach 1933 in Deutschland und von Deutschland aus Vernunft, Aufklärung, Sänftigung, Sittigung, Gesellschaft, Stimmrecht, Wahrheit, Gerechtigkeit, Brüderlichkeit, Gleichheit – der soziale Gehalt des Freiheitsbegriffs – bekriegt und verfolgt wurden, verwies er in seinen Artikeln als Gegenpol weit häufiger auf die »Zivilisation« als auf die »Kultur«. In *Zola* wird 1915 der Terminus »Kultur« nicht verwendet, dagegen von »Zivilisation« gesprochen, wo es um »menschliche[n] Fortschritt«, »Wahrheit und Gerechtigkeit« und »Gleichheit« geht;¹⁵³ auch in seiner Rede auf dem Kongress »zur Verteidigung der Kultur« 1935 gebraucht Heinrich Mann ausschließlich den Terminus »Zivilisation«¹⁵⁴. Und dem 1919 ermordeten bayerischen Ministerpräsidenten Kurt Eisner gibt er in einer der sehr wenigen Reaktionen auf die Schmähungen seines Bruders »den ehrenvollen Namen eines Zivilisationsliteraten«, weil er »unwandelbar in der Leidenschaft der Wahrheit und, ebendarum, so mild im Menschlichen« gewesen sei¹⁵⁵ (Thomas Mann notierte dazu in seinem Tagebuch: »Nicht übel«¹⁵⁶). Aber seine grundsätzliche Position zu der Scheidung von »Kultur« und »Zivilisation« findet sich explizit in einem Artikel aus dem Jahr 1917: »Kennet den Menschen und pflegt ihn, dann habt ihr in einem Zivilisation und Kultur.«¹⁵⁷ Am Beginn des Spanienkrieges heißt es fast zwanzig Jahre später: »Die Zivilisation hatte zu ihrem Unglück vergessen, dass ihr einziger Wert und ganzes Dasein der Mensch ist. [...] Pflege des Menschen und Menschengröße, nichts anderes war gemeint, als die Zivilisation noch feststand.«¹⁵⁸

Auch Zivilisation, wie Kultur, als Menschenpflege – gerieten hier einem unscharfen Denker die Begriffe durcheinander? Anderes ist zu konstatieren: Die Verbindung entsprang logisch einem Konzept, in dem die Freiheit für Seele und Geschmack nicht zu trennen war von der für Gesellschaft und Vernunft – in dem »Gesittung« zum Kern der Kunst gehörte. Die Logik ist die, der Heinrich Mann folgte, als er seine erste Essaysammlung nicht *Geist und Kunst*, sondern *Der Geist und die That* betiteln wollte. Sein Kulturbegriff war von Anfang an, mit aller Erfahrung des Künstlers, der eines von der Aufklärung geprägten Intellektuellen,¹⁵⁹ dem es sowohl um die Kenntnis als auch um die Pflege des Menschen ging. Seine Leistung und Haltung gegenüber der Schei-

dung von »Zivilisation« und »Kultur« bestand darin, dass »Kultur« für ihn – es wurde zitiert¹⁶⁰ – »die Anwendung des Geistes auf das Leben« bedeutete, und gerade nicht deren Trennung. Ihn als »Zivilisationsliteraten« zu bezeichnen ist in dieser Perspektive noch dann blind, wenn der Betrachter nicht in Kriegsbegeisterung versunken ist.

Damit ist auch gesagt, was die heutige Kulturwissenschaft aus einem Wissen um Akteure der Begriffsgeschichte wie diesen gewinnen könnte. Der Gang durch das Material erweist, wie in den Zwischenresümées festgehalten, dass Heinrich Mann über einen nach heutigen Begriffen weiten Kulturbegriff verfügte, dessen Räume, Träger und Gehalte er im Wesentlichen konstant bestimmte, aber entsprechend den Situationen, in denen er lebte und handelte, auch wechselnd akzentuierte und insbesondere in der Bedrohung zunehmend ökumenisch (in der säkularen Bedeutung des Wortes) zu fassen suchte. Sein als solcher nicht explizierter, aber durchgehend wirkender Kulturbegriff war differenziert, reflektiert und vernunftvoll. Zu in den letzten Jahrzehnten in ihrer Bedeutung neu entdeckten Komplexen wie Mentalität, Körper, Gedächtnis, Minderheit oder Subalternität ließe sich bei ihm (nicht immer mit dem Terminus »Kultur« verbunden und hier nicht ausgeführt) Wesentliches finden. Postkoloniale und Gender-Gesichtspunkte, wie sie in jüngerer Zeit entwickelt wurden, oder die schon etwas älteren Einsichten in die kulturelle Dimension der materiellen Produktion blieben dagegen durchgehend unwesentlich (wenn ein Interviewpartner die Äußerung richtig wiedergegeben hat, war Heinrich Mann – von der Industriearbeit seiner Zeit zu schweigen – schon die ursprüngliche Bedeutung von »Kultur« als Bodenbearbeitung nicht mehr zugänglich: »trotz ihres hohen kulturellen Niveaus« seien jüdische Siedler in Palästina dabei, »den Boden fruchtbar zu machen«, habe er 1926 gesagt).¹⁶¹ Heinrich Mann verstand sich und seine Kultur als Europäer, als Mann und als Geistiger. In diesem Rahmen dachte und wollte er die Kultur jedoch übernational, von Belang für alle Menschen und keinesfalls auf Kunst oder gar Literatur begrenzt. Aber all dies ist sekundär.

Grundlegend war die so selbstverständliche wie radikale Distanz zu der Vorstellung, die Gesellschaft sei so komplex, dass die Kultur nur noch als Oszillieren zwischen verschiedenen und unterschiedlichen Möglichkeiten zu begreifen sei und dass Wertung ihrem Begreifen schade. Beglaubigt nicht allein durch die Erfahrung eines Lebens im Widerstand gegen Unmenschlichkeit, sondern ebenso (im eigenen Verständnis: mehr noch, da »unsere Vernunft« gemacht sei »aus den unendlichen Erlebnissen unserer Vorgänger«¹⁶²) durch eine Geschichte der Kultur, die nicht als Aufstieg, aber als immer neuer Anlauf¹⁶³ zu

begreifen sei, setzte Heinrich Mann auf jene Potenz der Kultur, die durch Kritik der Lebensverhältnisse der Menschen Sinn bildet, Orientierung ermöglicht, auf menschliche Selbstvervollkommnung zielt. Sein Verständnis von Kultur war fundiert in Lebens- und Handlungsinteressen und aus ihnen differenziert.

Im Licht seiner Überlegungen wäre es »schimpflich«¹⁶⁴, wenn die Kulturwissenschaftler von diesem Anspruch selbstbezogen absähen oder vor ihm abdankten und wenn die Verwalter von Wissenschaft sie daran hinderten, sich diesem Anspruch zu stellen.

Anmerkungen

- 1 Wolfgang Frühwald u.a., *Geisteswissenschaften heute. Eine Denkschrift*, Frankfurt/Main 1991, 10.
- 2 Dirk Baecker, *Kultur*, in: Karlheinz Barck u.a. (Hg.), *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch*, Bd. 3, Stuttgart–Weimar 2001, 510–556, hier 511.
- 3 Vgl. Wolfgang Klein, *Wissen für das Volk. Zu Geschichte und Gegenwart eines Projektes der Aufklärung*, in: *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte*, 36(2012)3–4, 309–333.
- 4 Jürgen Kocka, *Bemerkungen im Anschluß an das Referat von Dietrich Harth*, in: Hartmut Eggert, Ulrich Profitlich, Klaus R. Scherpe (Hg.), *Geschichte als Literatur. Formen und Grenzen der Repräsentation von Vergangenheit*, Stuttgart 1990, 24–28, hier 26; vgl. auch Kocka, *Geschichte und Aufklärung*, Göttingen 1989, besonders 159.
- 5 Baecker, *Kultur*, 510 f.
- 6 Ebd., 511, 555.
- 7 Jörn Rüsen, *Sinnverlust und Transzendenz. Kultur und Kulturwissenschaft am Anfang des 21. Jahrhunderts*, in: Friedrich Jaeger, Jörn Rüsen (Hg.), *Handbuch der Kulturwissenschaften*, Bd. 3, Stuttgart–Weimar 2004, 533–544, hier 535.
- 8 Terry Eagleton, *Was ist Kultur?*, München 2001, 35.
- 9 Wolfgang Fritz Haug, *Die kulturelle Unterscheidung. Elemente einer Philosophie des Kulturellen*, Hamburg 2011, 12 f.
- 10 Baecker, *Kultur*, 555.
- 11 Eagleton, *Was ist Kultur?*, 32; vgl. ebd., 7–47.
- 12 Beobachtungen zu der Auseinandersetzung sind zu finden in: Wolfgang Klein, *Vernunft und Kontingenz. Bemerkungen zum Krieg der Brüder Mann*, in: *Weimarer Beiträge*, 40(1994)3, 325–334.
- 13 Thomas Mann, *Betrachtungen eines Unpolitischen*, in: ders., *Große kommentierte Frankfurter Ausgabe*, hg. von Heinrich Detering u.a., Frankfurt/Main (im Folgenden: GKFA), Bd. 13.1, hg. von Hermann Kurzke, 2009, 34 f., 63, 65.
- 14 Vgl. GKFA, Bd. 14.1.: *Essays I. 1893–1914*, hg. von Heinrich Detering, 2002, 213 und den Stellenkommentar in: Bd. 14.2, 302, sowie zu dem Gesamtprojekt die Ausführungen ebd., 588–590, 488–497.
- 15 Thomas Mann, *Gedanken im Kriege*, in: GKFA, Bd. 15.1: *Essays II. 1914–1926*, hg. von Hermann Kurzke, 2002, 27–46, hier 27, 29.
- 16 Ebd., 28.
- 17 Heinrich Mann, *Reaction!*, in: ders., *Essays und Publizistik. Kritische Gesamtaus-*

- gabe, hg. von Wolfgang Klein, Anne Flierl, Volker Riedel, Bielefeld 2009 ff. (im Folgenden: HMEP), Bd. 1: *Mai 1889 bis August 1904*, hg. von Peter Stein unter Mitarbeit von Manfred Hahn und Anne Flierl, 2013, 119–125, hier 125. Texte von Heinrich Mann werden im Folgenden ohne Verfasserangabe belegt; soweit sie noch nicht in HMEP erschienen sind, werden sie im Allgemeinen nach dem ersten Druck zitiert. Übersetzungen aus dem Französischen stammen vom Verfasser.
- 18 Vgl. HMEP, Bd. 2: *Oktober 1904 bis Oktober 1918*, hg. von Manfred Hahn unter Mitarbeit von Anne Flierl und Wolfgang Klein, 2012, 337.
- 19 Deutsches Literaturarchiv, Marbach, A: Mann, Heinrich 92.2.41.
- 20 *[Beitrag zu: »Klaus Mann zum Gedächtnis«]*, kommentiert von Cordula Greinert, in: *Heinrich Mann-Jahrbuch*, 32 (2014), 215–246, hier 228.
- 21 *[Autobiographie], 1910*, in: HMEP, Bd. 2, 112.
- 22 Vgl. HMEP, Bd. 2, insbes. 477–482.
- 23 Vgl. die Andeutungen bei Heinrich Detering (GKFA, Bd. 14.2, 328) und Helmut Kopmann (*Thomas Mann - Heinrich Mann. Die ungleichen Brüder*, München 2005, 211–217).
- 24 *Reaction!*, 123. Von »unserer Kulturzone« ist 1926 die Rede (*Herr Staatsanwalt!*, in: HMEP, Bd. 4: *1926 bis 1929*, hg. von Ariane Martin, Idemnächst erscheinend!, 50–53, hier 52), von den »Völkerlnl unseres Kulturkreises« 1929 (*Der Antisemitismus und seine Heilung*, in: ebd., 349–350, hier 349). Im selben Jahr findet sich erstmals die französische Entsprechung »notre culture« (*Geist und Friede III*, in: ebd., 348). Letztmalig wird die pauschal zusammenführende Bezeichnung (»unserer gesamten Kultur«) im Mai 1932 verwendet (*Beitrag zur Umfrage: Die Existenz des Provinztheaters!*, in: HMEP, Bd. 5: *1929 bis Februar 1933*, hg. von Volker Riedel, 2009, 282). Nach der Machtübertragung an den Faschismus in Deutschland steht sie im September 1935 noch einmal in der Vergangenheitsform – die »Länder, die zusammen unser Kulturkreis waren« (*Deutschland - ein Volksstaat*, in: HMEP, Bd. 6: *Februar 1933 bis 1935*, hg. von Wolfgang Klein mit Vorarbeiten von Werner Herden, 2009, 567–569, hier 569); mit einem Appell gegen die Realität verschwindet sie einen Monat später aus Heinrich Manns Sprachgebrauch: »Die Wahrheit ist, dass unser gesamter Kulturkreis, Europa und Amerika auf die Dauer nur einheitlich können regiert werden.« (*Die Krise der Diktatur*, in: ebd., 593–597, hier 594).
- 25 *Ethische Kultur*, in: HMEP, Bd. 1, 125–129, hier 128.
- 26 *Das Elend der Kritik*, in: ebd., 131–135, hier 131.
- 27 *Beobachtungen eines französischen Studenten in Deutschland*, in: ebd., 136–143, hier 136, 142.
- 28 *Bismarck und die Franzosen*, in: ebd., 150–155, hier 150.
- 29 *Kriegs- und Friedensmoral*, in: ebd., 225–242, hier 228.
- 30 Ebd., 227.
- 31 *Russland*, in: ebd., 325–327, hier 327.
- 32 *Geist und Tat*, in: HMEP, Bd. 2, 113–119, hier 115.
- 33 Ebd., 506.
- 34 *Selbstbiographie*, in: ebd., 92.
- 35 *Vorwort zu einer Abhandlung über Zola*, in: ebd., 147–148, hier 147.
- 36 *Kaiserreich und Republik*, in: HMEP, Bd. 3: *November 1918 bis 1925*, hg. von Bernhard Veitenheimer mit Vorarbeiten von Barbara Voigt, 2015, 34–74, hier 73.
- 37 *Entwürfe [zu »Kaiserreich und Republik«]*, in: ebd., 584–604, hier 598.
- 38 *V. S. E.*, in: ebd., 251–260, hier 253.
- 39 Vgl. *[Beitrag zu: Besitzen wir eine internationale Kultur? Rundfrage von Henri Pou-*

- laillel*, in: HMEP, Bd. 4, 131–133 (der Text wurde bereits Ende Mai 1925 geschrieben; vgl. Heinrich Mann, Félix Bertaux, *Briefwechsel 1922–1948*, mit einer Einleitung von Pierre Bertaux, bearb. von Wolfgang Klein, Frankfurt/Main 2002, 109).
- 40 *Aktuelle Unterredungen. Heinrich Mann*, in: HMEP, Bd. 4, 413–415, hier 414.
- 41 *Sur la Culture européenne*, in: ebd., 294–299, hier 296, 299. In seiner Sammlung *Sieben Jahre* gab Heinrich Mann dem Text 1929 den Titel *L'avenir de la Culture*.
- 42 Vgl. die Briefe vom 27. April und vom 20. Mai 1928 in: Mann, Bertaux, *Briefwechsel*, 204–206.
- 43 *Antwort an 186 französische Schriftsteller, Künstler und Gelehrte*, in: HMEP, Bd. 5, 139–140, hier 139; vgl. ebd., 560 f.
- 44 *Kolonial-Ausstellung*, in: ebd., 198–200, hier 200.
- 45 *Die Deutsche Freiheits-Bibliothek*, in: HMEP, Bd. 6, 335.
- 46 *Rede vor dem Völkerbund*, in: ebd., 625–627, hier 626.
- 47 Heinrich Mann, Willi Münzenberg, Carl Spiecker, *Manifest der Deutschen Freiheit von Ulrich von Hutten*, in: Ursula Langkau-Alex, *Deutsche Volksfront 1932–1939*, Bd. 3: *Dokumente [...], Chronik und Verzeichnisse*, Berlin 2005, 202–218, hier 204.
- 48 *Die Verteidigung der Kultur*, in: HMEP, Bd. 6, 529–533, hier 529.
- 49 *Die Sowjetunion ist der fortgeschrittenste Staat der Welt*, in: ebd., 536–537, hier 536. Die Leser der KPdSU-Zeitung *Pravda* lasen davon nur, die Sowjetunion »hat das Recht«, die Kultur zu ihrer Sache zu erklären (vgl. die Variante ebd., 1025).
- 50 *Die Wiederansiedlung in der alten Heimat*, in: ebd., 606.
- 51 *Das geistige Erbe*, in: *Die neue Weltbühne*, 33(1937)36, 1116–1121, hier 1121.
- 52 *Manifest der Deutschen Einheit*, 215.
- 53 *100 timbres - stamps - Briefmarken*, [Tarnschrift], o. O., [1939], 10.
- 54 *Une Conquête. Eine Eroberung*, in: *La Dépêche. Journal de la démocratie*, 28.04.1938, 1, in: *Mut*, Paris 1939, 30–34, hier 31.
- 55 *Gruss an Oesterreich. Brief an die pariser Gedächtniskundgebung vom 11. März 1939*, in: *Nouvelles d'Autriche. Oesterreichische Nachrichten. Mensuel*, 1(1939)3, 95–96, hier 95.
- 56 *Culture et internationalisme*, in: *Europe. Revue mensuelle*, 47(1938)188, 539–542, hier 540 f.
- 57 *Mut!*, in: *Mut*, 9–11, hier 9.
- 58 *Ein Kulturvolk*, in: *The German American*, 1(1942)2, 10.
- 59 Vgl. *Der Angreifer war ein Schwindler*, in: *Argentinisches Tageblatt. Diario Argentino*, 03.05.1945, 9; *An das Volk von Berlin*, in: *Freies Deutschland. Revista Antinazi. Antinazi Monthly*, Sondernummer, 09.05.1945, 4–7, hier 5.
- 60 *Antwort auf ein Manifest aus Deutschland*, in: *Freies Deutschland. Alemania Libre. Revista Democrática. German Democratic Monthly*, 4(1945)12, 6–7, hier 6.
- 61 *Einführung*, in: *Morgenröte. Ein Lesebuch*, hg. von den Gründern des Aurora Verlages, New York [1947], 11–23, hier 19 (geschrieben vor März 1946).
- 62 *München und der europäische Geist*, in: *Münchener Merkur. Unabhängige Tageszeitung*, 02.01.1948, 3.
- 63 Volker Riedel, *Konservatismus, Autorität, Diktatur. Der »geistige Adel« im Demokratieverständnis des Skeptikers Heinrich Mann*, Bielefeld 2011, 106, 14.
- 64 *Barbey d'Aurevilly*, in: HMEP, Bd. 1, 92–115, hier 114, 92.
- 65 *Reaction!*, 123–125.
- 66 »Jüdischen Glaubens«, in: HMEP, Bd. 1, 195–202, hier 200.
- 67 *Kriegs- und Friedensmoral*, 227.
- 68 *Bauernichtung*, in: HMEP, Bd. 1, 173–181, hier 178.

- 69 *Zwei Gedichtbücher*, in: ebd., 317–325, hier 323.
70 *[Beitrag zur Umfrage: Was unsere Dichter unseren Frauen zu sagen haben]*, in: HMEP, Bd. 4, 305.
71 *[Brief an »Die Zukunft«]*, in: HMEP, Bd. 2, 15 f.
72 *Liaisons dangereuses*, in: ebd., 16–28, hier 18.
73 *Eine Freundschaft. Gustave Flaubert und George Sand*, in: ebd., 33–64, hier 58.
74 *Tullio und Linda*, in: ebd., 74–78, hier 76.
75 *Der Fall Murri*, in: ebd., 80–88, hier 85; vgl. zu der Variante ebd., 439.
76 *Frankreich. Aus einem Essai*, in: ebd., 107–111, hier 111.
77 *Der Tod in Venedig*, in: ebd., 130–132, hier 130.
78 *Ihr müsst wollen*, in: HMEP, Bd. 3, 152–155, hier 153–155.
79 *Geistiges Gesellschaftskapital*, in: ebd., 260–262, hier 260 f.
80 *Zeit und Dichtung*, in: HMEP, Bd. 4, 23–27, hier 25.
81 *Godzina z Heinrichem Mannem*, in: ebd., 450–458, hier 453, 457.
82 *Heinrich Mann in Paris*, in: ebd., 445–447, hier 447.
83 *Sur la Culture européenne*, 296 f., 299.
84 *Im Reich der Verkrachten*, in: HMEP, Bd. 6, 52–57, hier 56 f.
85 *Ihr ordinärer Antisemitismus*, in: ebd., 171–176, hier 175.
86 *Verfall einer geistigen Welt*, in: ebd., 425–428, hier 426.
87 *Die Verteidigung der Kultur*, 529.
88 *Die Sowjetunion ist der fortgeschrittenste Staat der Welt*, 536.
89 *Dank*, in: HMEP, Bd. 6, 547–548, hier 548 (das den Gedanken verabsolutierende »nur« im Zitat findet sich in allen Drucken, aber nicht in den überlieferten beiden Handschriften und dem Typoskript).
90 *Kämpferischer Humanismus!*, in: *Deutsche Volkszeitung*, 25.07.1937, 5.
91 *Das geistige Erbe*, 1121.
92 *Der herrschende Typ*, in: *Die neue Weltbühne*, 35(1939)3, 70–77, hier 72.
93 *Verwirklichte Idee*, in: *Internationale Literatur. Deutsche Blätter*, 7(1937)11, 141–143, hier 143. Die Bitte aus Moskau, »zum zwanzigsten Jahrestag des Bestehens der Sowjet-Macht (November 1937)« zu einem »Sammelbuch« der »in der Sowjetunion lebenden antifaschistischen deutschen Schriftsteller« beizutragen, auf die hin der Artikel entstand, wurde bereits am 17.06.1936 an Heinrich Mann gerichtet (Rossijskij Gosudarstvennyj Archiv Literatury i Iskusstva, Moskau, 631/13/76, Bl. 73). Wann der Artikel geschrieben wurde, ist nicht bekannt; ob das Buch in der Sowjetunion erschien, ist noch zu ermitteln.
94 *Kultur. Geschrieben aus Anlaß des Volkskulturtages in Reichenberg*, in: *Deutsche Volkszeitung*, 26.06.1938, 1.
95 *Der kommende Mann*, in: *Argentinisches Wochenblatt*, 31.12.1938, 21–23, hier 23.
96 *Eine große, historische Sache*, in: *Internationale Literatur. Deutsche Blätter*, 9(1939)4, 3.
97 *Antwort auf ein Manifest aus Deutschland*, 6.
98 *Einführung*, 19.
99 *Die geliebte Hauptstadt*, in: Herbert Ihering (Hg.), *Theater der Welt. Ein Almanach*, Berlin 1949, 14–21, hier 18.
100 HMEP, Bd. 2, 508, 111.
101 *Vorwort zu einer Abhandlung über Zola*, 148. Ausdrücklich von »Menschenpflege« sprach Heinrich Mann des weiteren im Notizbuch 1916 (vgl. HMEP, Bd. 3, 542) sowie in: *Dresdner Rede, gehalten zur Feier der Verfassung* (1923; in: ebd., 192–199, hier 198), *Problem Europa* (1923; in: ebd., 219–225, hier 220), *Deutsche*

- Republik* (1927; in: HMEP, Bd. 4, 112–114, hier 113), *Familie und Masse* (1932; in: HMEP, Bd. 5, 390–392, hier 391), *Sammlung der Kräfte* (1934; in: HMEP, Bd. 6, 389–397, hier 392) und *Kultur. Geschrieben aus Anlaß des Volkskulturtages in Reichenberg* (1938; 1). Ende 1932 ist einmal von »Geistespflege oder Kultur« die Rede (*Entwurf zu einer öffentlichen Warnung vor Paul Fechters Buch »Dichtung der Deutschen«*), in: HMEP, Bd. 5, 418–419, hier 418).
- 102 In: *Mut*, 146.
- 103 *Ein kritisches Genie*, in: HMEP, Bd. 1, 19–21, hier 20.
- 104 *Stimmungen einer Stadt*, in: ebd., 47–52, hier 49 f.
- 105 *Reaction!*, 123, 125; ähnlich in: »*Jüdischen Glaubens*«, 200.
- 106 *Das Elend der Kritik*, 134.
- 107 *Die Moral der Entwicklungslehre*, 173.
- 108 »*Jüdischen Glaubens*«, 197.
- 109 *Kriegs- und Friedensmoral*, 236, 241.
- 110 *Weltstadt und Großstädte*, 288.
- 111 *Eine Freundschaft. Gustave Flaubert und George Sand*, 58. Vgl. zu dem Komplex Wolfgang Klein, »*Eine Schande, unter der ein Kulturmensch erbebt*«. *Der Krieg in Heinrich Manns Publizistik*, in: Marie-Therese Mäder u.a. (Hg.), *Brücken bauen - Kulturwissenschaft aus interkultureller und multidisziplinärer Perspektive. Festschrift für Dorothee Röseberg zum 65. Geburtstag*, Bielefeld 2016, 443–460 (demnächst erweitert in: *Heinrich Mann-Jahrbuch 34* [2016]).
- 112 HMEP, Bd. 2, 508, 111.
- 113 *Vorwort zu einer Abhandlung über Zola*, 147 f.
- 114 HMEP, Bd. 2, 694.
- 115 *Entwürfe* [zu »*Kaiserreich und Republik*«], 598.
- 116 *Ihr müsst wollen*, 154.
- 117 *Dresdner Rede, gehalten zur Feier der Verfassung*, 198.
- 118 *Problem Europa*, 220.
- 119 *Heinrich Mann über den Film*, in: HMEP, Bd. 3, 337–338, hier 338.
- 120 *Geistiges Gesellschaftskapital*, 260 f.
- 121 [Beitrag zu: »*Kampf um München als Kulturzentrum*«], in: HMEP, Bd. 4, 73–80, hier 76.
- 122 *Sektion für Dichtkunst*, in: HMEP, Bd. 5, 130–133, hier 130.
- 123 »*Die Jugend bewahren*«, in: HMEP, Bd. 4, 67–70, hier 67, 69f.
- 124 *Sur la Culture européenne*, 296, 299.
- 125 *Heinrich Mann in Paris*, 447.
- 126 *Rede bei Wertheim*, in: HMEP, Bd. 5, 388–389, hier 389.
- 127 *Nach einer Reise*, in: HMEP, Bd. 4, 176–182, hier 179.
- 128 [Geist und Friede III], 348.
- 129 [Beitrag zur Umfrage: *Soll das Drama eine Tendenz haben?*], in: HMEP, Bd. 4, 291.
- 130 *Lessing*, in: HMEP, Bd. 5, 133–139, hier 135.
- 131 *Die zweite Republik*, in: ebd., 342–345, hier 345.
- 132 *Ihr ordinärer Antisemitismus*, 175f.
- 133 *Denken nach Vorschrift*, in: HMEP, Bd. 6, 291–297, hier 291.
- 134 Vgl. Anmerkung 101.
- 135 *Eine große, historische Sache*, 3.
- 136 *Der Hass*, in: HMEP, Bd. 6, 42–47, hier 44.
- 137 *Nietzsche*, in: *Nietzsches unsterbliche Gedanken*, eingeleitet von Heinrich Mann, ausgewählt von Golo Mann, Berlin 1992, 7–43, hier 35.

- 138 *Aufbau einer geistigen Welt*, in: HMEP, Bd. 6, 437–440, hier 437.
139 *Remerciements*, in: ebd., 454–459, hier 457.
140 *Die Spaten von Nürnberg*, in: ebd., 573–576, hier 575.
141 *Die UdSSR - das große Vorbild*, in: *Stimmen aus aller Welt zum 20. Jahrestag der Sowjetunion*, Moskau 1938, 166–167, hier 166.
142 *Worte der Zuversicht*, in: *Pariser Tageblatt*, 29.03.1936, 3.
143 *Kultur. Geschrieben aus Anlaß des Volkskulturtages in Reichenberg*, 1.
144 *Culture et internationalisme*, 541.
145 *Der kommende Mann*, 23.
146 *Nietzsche*, 28.
147 *München und der europäische Geist*, 3.
148 Heinrich Mann an Thomas Mann, 30.12.1917, in: Thomas Mann, Heinrich Mann, *Briefwechsel 1900-1949*, hg. von Hans Wysling, 3. erw. Ausgabe, 2. Aufl., Frankfurt/Main 2005, 17.
149 Heinrich Mann an Thomas Mann, 05.01.1918 (nicht abgeschickt), in: ebd., 176.
150 *Reaction!*, 125.
151 Thomas Mann, *Gedanken im Kriege*, 27, 29.
152 *Das deutsche Rätsel*, in: HMEP, Bd. 5, 206–211, hier 206.
153 *Zola*, 196.
154 Vgl. *La Dignité de l'esprit. Die Verteidigung der Kultur*, 526–533.
155 *Rede Heinrich Manns bei der Gedächtnisfeier für Kurt Eisner am 16. März im Odeon*, in: HMEP, Bd. 3, 28–31, hier 30.
156 Vgl. HMEP, Bd. 3, 483.
157 *Das junge Geschlecht*, in: HMEP, Bd. 2, 218–222, hier 221.
158 *Rettung der Zivilisation*, in: *Die neue Weltbühne*, 32(1936)43, 1345–1348, hier 1348.
159 Vgl. zu dessen Begriff Wolfgang Klein, *Die Figur des Intellektuellen*, in: Walter Fähnders, Wolfgang Klein, Nils Plath (Hg.), *Europa. Stadt. Reisende. Blicke auf Reisetexte 1918-1945*, Bielefeld 2006, 215–230.
160 *Vorwort zu einer Abhandlung über Zola*, 147.
161 *Heinrich Mann über die Judenfrage und die Völkerverständigung*, in: HMEP, Bd. 4, 407–410, hier 408.
162 *Zur Zeit von Winston Churchill*, hg. von Hans Bach, Frankfurt/Main 2004, 175.
163 Vgl. *Die kleine Stadt. Brief an Fräulein Lucia Dora Frost*, in: HMEP, Bd. 2, 106–107.
164 *Zola*, 204.

Dietmar Voss

Von deutscher Faszination des Bösen und des Schmerzes

*Zu Motiven einer geschichtsphilosophisch inspirierten Literatur der Moderne
(Büchner, Nietzsche, E. Jünger, Brecht, H. Müller, Weiss u.a.)*

»Der Mensch ist gar nicht gut/ Drum hau ihn auf den Hut/ Hast du ihn auf den Hut gehaut/ Dann wird er vielleicht gut.«¹ Mit dem grotesk-frivolen, bänkelsängerischen Ton verpackt Brecht im *Lied von der Unzulänglichkeit* ein durchaus ernstes geschichtsphilosophisches Programm: den Menschen – in schlechter, kapitalistischer Gegenwart – besser zu machen. Dazu reichen aber guter Wille, gute Absichten und Pläne keineswegs aus: »Denn für dieses Leben/ Ist der Mensch nicht schlecht genug/ Doch sein höh'eres Streben/ Ist ein schöner Zug.«² Damit der Mensch die Gesellschaft und sich selbst besser machen kann, muss er zunächst vorübergehend härter, skrupelloser, »böser« werden. Erst wenn er zunächst einmal klüger und »böser« wird, ist er befähigt, an einer besseren Zukunft zu arbeiten. Das ist dialektische Revolutions- bzw. Geschichtsphilosophie; das ist im Kern eine dialektische Figur in der Tradition der Theodizee.

Voltaire prägte 1767 den Begriff einer »philosophie de l'histoire«, nachdem Leibniz 1710 den Begriff der Theodizee eingeführt hatte – als eine Lehre zur Rechtfertigung Gottes angesichts der Übel, des Bösen in der Welt.³ Die radikale Freiheitsphilosophie des Deutschen Idealismus ist im Kontext der Theodizee begreifbar. Sie entlastet Gott, indem sie zeigt: »nicht Gott ist verantwortlich für diese schlimme Welt, denn nicht er macht und lenkt sie – sondern ein anderer: nämlich der Mensch oder (wie Kant, Fichte, Schelling statt dessen sagen) das Ich.«⁴ Kant rief nicht zufällig »Gott« als wichtigste der »Vernunftideen« herbei, die zwar keine Erkenntnisse stiftet, den Erkenntnisprozess aber produktiv, regulativ begleitet. Hegel begreift – im Anschluss an Schiller – Geschichte als *Universalgeschichte* mit dem »Endzweck«, »die Freiheit sich zum Bewußtsein [...] und damit zur Wirklichkeit zu bringen«, zugleich als eine »Theodizee«, denn jener Endzweck ist genau »das, was Gott mit der Welt will.«⁵ Bevor es dazu kommt, ist der Weltgeist jedoch unabsehbar lange Zeit »unterirdisch« tätig wie ein Maulwurf, »der an die Außenwelt wie an eine Schale klopft und sie sprengt.«⁶ lässt er »das Übel, das Böse« (Grausamkeit, Wollust, Größenwahn)

listig für sich arbeiten, was die Geschichte zu einer »Schlachtbank« macht, was die »ungeheuersten Opfer« fordert.⁷

Marx begreift früh, dass die deutsche Freiheits- bzw. Geschichtsphilosophie ein ideelles Komplement der *realen* Revolutionspraxis in Frankreich darstellt. Hegels »spekulative Rechtsphilosophie« sei das »überschwengliche Denken des modernen Staats, dessen Wirklichkeit [...] jenseits des Rheins« liegt. »Die Deutschen haben in der Politik *gedacht*, was die andern Völker *getan* haben. Deutschland war ihr *theoretisches Gewissen*.«⁸ Gebannt vom »materialistischen« Charakter der von ihm angebahnten Revolutionsphilosophie,⁹ sah Marx nicht, dass auch eben diese Geschichtsphilosophie im Bann der deutsch-idealistischen Theodizee-Tradition verbleibt: Das Übel der kapitalistischen Industrie – Entfremdung, Ausbeutung, Elend – verbirgt in der Tiefe ein hohes, heilbringendes Gut – den Fortschritt der Technologien, der Vergesellschaftung, der Kooperation und dessen sozialen Träger, »das Proletariat«. Das Übel ist ein dialektisch Gutes, Erlösendes und dieses – etwas Deutsches: »Die *Emanzipation des Deutschen* ist die *Emanzipation des Menschen*.«¹⁰

Gegen die Theodizee-Lastigkeit der *deutschen* Geistesgeschichte war die französische Aufklärung immun. Schon Voltaire blieb seines Deismus zum Trotz skeptischer Materialist: bestimmte Übel, wie das Lissaboner Erdbeben 1755, sind immanent notwendiger Bestandteil der materiellen Welt, begrenzen auch Gottes Schöpfungswillen. Das Dominieren materialistischer Philosophie (La Mettrie, Diderot, Holbach) war ein wesentlicher Faktor dafür, dass sich in Frankreich eine Kunst und Literatur, die auf *ästhetische Faszination des Bösen* jenseits moralischer Belangbarkeit ausgeht, durchsetzen konnte, während dies in Deutschland das – oft uneingestandene – Gewicht der Theodizee-Tradition verhinderte.¹¹ Stattdessen entwickelte sich spezifisch in Deutschland die avantgardistische Ästhetik eines geschichtsphilosophisch inspirierten, motivierten Bösen, eines Bösen, das insofern nicht moralisch belangbar ist, als es im Dienst einer geschichtsphilosophischen Heilserwartung, im Horizont einer erlösenden Zukunft steht. Die Dichtung, die solch eine Imagination des Bösen mit deutsch-geschichtsphilosophischer Lizenz ermöglicht, geht dabei darauf aus, das konkrete Übel, die einzelnen Gräueltaten, deren Wahrnehmung die Geschichtsphilosophie verstellt (indem sie sie *an sich* legitimiert), offenzulegen, und den Schmerz der Opfer und Täter, das Lusterleben in sadistischen und masochistischen Triebphantasien – von Theodizee und Geschichtsphilosophie verdrängt, dämonisiert – mit geschichtsoperativer, politischer Sinngebung zu verschränken. So entstehen einzigartige Konfigurationen von unbewusster Triebmythologie, historisch-politischem Sinn und überlieferten Kollektivmythen. Der einsame, frühe Herold einer solchen Ästhetik des Bösen ist Georg Büchner.

Der Strom der Revolution und die Wollust der Revolutionäre

Wenn Robespierre – in Büchners *Dantons Tod* (1835) – allein ist, wird er sich selbst unheimlich. Von Danton, dem er vorwirft, er wolle »die Rosse der Revolution am Bordell halten machen«, als raffinierter, seiner selbst nicht bewusster »Epikureer« entlarvt, geht er in sich und »weiß nicht, was in mir das Andere belügt«, sieht er sich (Desmoulins Polemik aufgreifend) als »Blutmessias« und beneidet Christus um »die Wollust des Schmerzes«. ¹² Eben diese »Wollust des Schmerzes« vermisst auch Büchner selbst im Brief an seine Braut (»Ich verwünsche meine Gesundheit«). ¹³ Sein Revolutionsdrama bringt keinen Geschichtsfatalismus auf die Bühne, auch macht es nicht »das historisch Begrenzte Büchnerscher Einsicht« in »die Unvermeidlichkeit des Scheiterns der Revolution« zum Thema. ¹⁴ In seinem Fokus steht vielmehr »das Böse« (bzw. dessen körperliche Evidenz: der »Schmerz« ¹⁵) – Gegenstand weder einer moralischen Warnung oder Abschreckung noch einer blasphemischen Beschwörung, vielmehr einer *polyperspektivischen ästhetischen Imagination*, worin sich die semantischen Felder sadistischer und masochistischer Triebphantasien, geschichtsoperativen, politischen Handelns sowie geschichtsphilosophischer Diskurse (in der Tradition der Theodizee) ineinander schieben, überblenden und neue, ungewöhnliche Bilder entstehen lassen.

Nicht um belehrende oder moralische Botschaften zu verbreiten, sondern als Element einer ästhetischen Konstruktion bringt Büchners Stück die hegelische Geschichtsphilosophie und ihren Theodizee-Zusammenhang ins Spiel: St. Just beschwört den »Weltgeist«, der sich der Revolutionäre als seiner »Arme« oder als »Marionetten« (Desmoulins) und »Puppen« (Danton) bedient, um seine dialektische Bahn zu ziehen. ¹⁶ Thomas Payne weist in seinem Gespräch mit Mitgefangenen auf den wunden Punkt der dialektischen Lösung der Theodizee hin, das Böse, die Übel in der Welt als unvermeidliche Widerstände, vermittelnde Negativität der Güte (Vollkommenheit) Gottes zu »beweisen«: die Frage nämlich, warum Gott, wenn er schon »nur was Unvollkommenes schaffen« kann, es nicht »gescheuter ganz bleiben« ließ. ¹⁷ Diese Frage: »Warum hat Gott das Schaffen dann nicht bleiben lassen«, ist – so Odo Marquard – genau *die* Frage, welche die »Leibnizlösung für die Entlastung Gottes [...] unbeantwortet« ¹⁸ lässt – und welche auf die Lösung durch die deutsche Subjekt- und Geschichtsphilosophie führt ¹⁹ – eine Lösung, die Büchner Payne implizit in den Mund legt: »Gott« hat »die Welt nicht geschaffen«, das war vielmehr »unser Ich«. ²⁰

Büchners dramatische Dichtung *stellt* das geschichtsphilosophisch lizenzierte Böse, welches – spekulativ-abstrakt gerechtfertigt – in seinen je kon-

kreten, aktuellen Gestalten von ideologischen Reden und Riten verstellt und umnebelt wird, legt es frei und kreist es ein, ohne es moralisch anzuprangern oder blasphemisch zu feiern (»Ich gewöhnte mein Auge ans Blut«²¹). Dabei gleitet der politisch-historische Sinn des Bösen ins »Böse« der Triebkräfte des Unbewussten, verschränkt sich »der böse Genius der Revolution«, die Pariser »Schlachtbank« der Geschichte²² mit den Facetten der »böseln Liebe«²³ und den sie steuernden Triebphantasien. So etwa mit den sadistischen Neigungen der jakobinistischen Hardliner: mit den gewaltlüsternen Sexualpraktiken eines Legendre,²⁴ mit der heimlichen Lust in der (moralischen) »Qual des Henkers« (Robespierre), an Blutorgien und Zerstüklungsphantasien (St. Just)²⁵ oder mit dem diabolischen Vergnügen eines Collot d'Herbois, der das Bittgesuch einer Gefangenen nach baldigem Tod sarkastisch ablehnt (»Bürgerin, es ist noch nicht lange genug, daß du den Tod wünschtest«), was sogar seinen Kollegen im Wohlfahrtausschuss, Barrère, anekelt (»Die Ungeheuer!«).²⁶

Hellsichtiger als Bohrer, der in seinem Entwurf einer avantgardistischen Ästhetik des Bösen von Psychoanalyse nichts wissen will, gleichzeitig jedoch nolens volens das Böse auf die sadistische Perspektive verengt, den sadistischen Genuss implizit generalisiert,²⁷ schließen die büchnerschen Imaginationen des Bösen von vornherein die Perspektive des Masochisten mit ein, der das Böse eher sucht, herausfordert, anzieht, als dass er es ausübt; schließen sie mithin auch die erst viel später entzifferte Welt der masochistischen Triebphantasien²⁸ mit ein. Sie räumen dieser Welt, wie es scheint, sogar einen besonderen Platz ein: »Der Schmerz ist die einzige Sünde und das Leiden das einzige Laster«²⁹, lässt Büchner den »Verräter« Laflotte sagen.

Es wäre übertrieben zu behaupten, Büchners Drama zeichne Danton als Masochisten. Allerdings nimmt sein »Danton« starken Anteil am Kosmos der masochistischen Triebmythologie. Nicht nur kennt er (wie Büchner) die »Wollust des Schmerzes«: Er, der aus der düster-trostlosen »Perspektive des Thermidor« urteilt und handelt, dabei »den blind in der Aktion Befangenen« überlegen ist,³⁰ agiert durchaus lustvoll als Marionette, »von unbekanntem Gewalten am Draht gezogen«³¹; und nicht aus Zwang, sondern mit Lust lässt er *das Böse geschehen* (die Septembermorde,³² die Exekution der Hébertisten). Hier durchdringen einander masochistische Triebdynamik, die Eigendynamik politischen Handelns und geschichtsphilosophische Desillusionierung. Ähnlich ist es um die Lasterhaftigkeit bestellt, deren Robespierre die Dantonisten anklagt, die damit »die heiligsten Quellen« der Volkskraft »vergiften« wollten.³³ Die Entwicklung der Laster, aller möglichen, auch »perverser« Bedürfnisse, der Raffinessen von Genuss und Luxus (»nackte Götter, Bacchantinnen [...] die gliederlösende, böse Liebe«) ist keineswegs allein auf die hedonistische

Lebenslust der Dantonisten zurückzuführen, sondern ist engstens mit ihrem politischen Ziel verbunden, das System einer entfesselten Marktgesellschaft zu verwirklichen, wo »jeder [...] seine Natur durchsetzen«, »seiner Natur gemäß« handeln kann, wo mithin gerade »das Böse« (inklusive Unglücke, Katastrophen, Kriege) zum strukturellen Hebel wirtschaftlichen Wohlstands, ökonomischer Aufschwünge, technologischen Fortschritts avanciert.³⁴ Die Tugend, wie sie Robespierre über-ich-gesteuert, »empörend rechtschaffend«³⁵, mit messianischem Fanatismus vertritt, gibt hingegen niemandem etwas zu tun, sie ist – gleichsam als Bedürfnis- und Genusskiller – objektiv dysfunktional im entfesselten kapitalistischen »System der Bedürfnisse«.

Plastisch tritt die Nähe von Büchners Danton zur Welt masochistischer Triebphantasien hervor, wenn er sich dem weiblich kodierten dionysischen »Strom« des Begehrens unterwirft: gleich zu Beginn bettet er seinen Kopf in den Schoß seiner Julie, womit er – tellurische Mythen aufgreifend – beinahe »schon unter der Erde« liegt; bei seinen »heiligen« Hetären, die eher an antike Priesterinnen der »sakralen Prostitution« denken lassen als an moderne Huren, will er in den »Wellen« der Körper – »einleml Meer, was alles verschlang« – versinken, selbst »ein Teil« des dionysischen Strömens werden.³⁶ Büchners Danton trägt in sich Elemente der souveränen Lust der Grenzüberschreitung, wie sie für den hegelschen »Herrn« charakteristisch waren, und die nach dessen Untergang durch den in der Arbeit zu sich selbst kommenden »Knecht« gleichsam herrenlos, heimatlos wurden.³⁷ Für seine gefährlichen Transgressionen braucht dieser Danton ein starkes Ich (das ihn auch ohne Lamoryanz in den Tod gehen lässt) – und gerade ein solches entsteht dem Anschein zum Trotz in der symbolischen Triebordnung des Masochisten. In seiner Spottlust, seinem sarkastischen Humor spiegelt sich »der Triumph des Ich über das Über-Ich«³⁸, der möglich wurde, da er lernte, Schmerz, Schuld, Angst in Lustquellen zu verwandeln. Das mythische Netz seiner Triebphantasien, die ihm gestatten, sich durch Schuld und Schmerz (zur Lust) zu befreien, wirkt wie Drachenblut auf ein – tendenziell masochistisches – Ich, das sich magisch unverwundbar wähnt. Die Neigung, Über-Ich-Tugenden lächerlich zu machen (»Das Gewissen ist ein Spiegel vor dem ein Affe sich quält«), verbindet sich entsprechend bei Büchners Danton sowohl mit der Fähigkeit, mangels Über-Ich spontan gewissenlos zu handeln (das Dulden der Septembermorde), als auch mit Attitüden von Unbesiegbarkeit (sein Mantra »sie werden's nicht wagen«) und narzisstischem Größenwahn, der ihn sich selbst als »Genie der Freiheit« ins Pantheon unsterblicher Heroen einziehen sieht.³⁹

Ganz anders Robespierre und sein Clan, von Büchner mit komplementärer Psychostruktur gezeichnet: Robespierre als »ein Monstrum, reduziert auf ein

Über-Ich«, hat – wie der Sadist – »ein so starkes Über-Ich, daß er sich mit diesem völlig identifiziert: er ist sein eigenes Über-Ich.«⁴⁰ Dieser Chefarzt des Volks-Organismus, der sich – in der Nachfolge Rousseaus – zum Tugendwächter und Messias aufwirft, verliert, sobald der Panzer des Über-Ichs brüchig wird, jede innere Stabilität (»Alles wüst und leer«).⁴¹ St. Just stellt in seiner Rede das triebmythologische Material des latenten Sadismus heraus und lässt es mit der Semantik des Politisch-Historischen verschmelzen: die Revolution erscheint zum einen als »ein Auflodern des tellurischen Feuers«, »ein vulkanischer Ausbruch«, zum andern (mit anfänglicher Referenz auf den »revolutionären Strom« – die Rhone) als ekelregender »Strom, der [...] bei jedem Absatz, bei jeder Krümmung seine Leichen ausstößt«.⁴² Das erste Bild, der Feuerstrom, überblendet die politische Eigendynamik der Revolution mit der Sades *erster* Natur: ein feuerspeiendes, wütendes, vernichtendes Chaos, das der »sadistische Vater« verkörpert. Das zweite Bild eines trüben Stromes, wo Fäulnis, Verwesung mit fruchtbaren Laugen zusammenfließen, nimmt Zeichen von der Sades *zweiter* Natur auf: die mütterliche Natur, den kreatürlichen Kreislauf des Lebendigen; Zeichen, die in der sadistischen Triebmythologie, die auf »die Abschaffung des mütterlichen Instinkts«⁴³ ausgeht, zugleich Zeichen sind, worin sich misogyner Hass, Ekel und Abscheu verdichten. Ein anderer Hardliner der Jakobiner, Collot d'Herbois, führt das Phantasma des Feuerstroms – »die Lava der Revolution fließt« – mit einem weiteren Phantasma der sadistischen Zeichenwelt zusammen: den »Verrätern« und »Schwächlingen« unter den Revolutionären werde das Tribunal »wie Jupiter der Semele unter Donner und Blitz erscheinen und sie in Asche verwandeln«.⁴⁴ Unter dem Schleier des griechischen Mythos (Zeus schwängerte Semele in Gestalt eines tödlichen Blitzstrahls) sind die Zeichen eines vernichtenden Phallus⁴⁵ kaum zu verkennen.

Auch Büchners Danton nimmt verschiedentlich Bezug auf tellurische Kollektiv-Mythen: Er will – wie später Baudelaires lyrisches Ich – versinken in den dionysischen »Strom«, die entfachte »Glut« eines »weiblich« kodierten Begehrens, das den bürgerlichen Aneignungs- und Identitätszwang, die homogene Ordnung des Ichs und der (quantifizierten) Zeit überwindet. Wenn – wie in der Rede Collots – die Revolution als »verhurter weiblicher Körper« erscheint, der mit seinem »mächtigen Schoß« verschlingen kann, dann reizt dies Danton nicht – wie die Montagnards – zu gewaltlüsternen Zerstörungsphantasien, sondern zu Phantasien wollüstiger Unterwerfung: für ihn ist das »Leben« bzw. die Revolution »eine Hure«, die »mit der ganzen Welt Unzucht treibt«, und als *eben solche* ein Idol, dem man sich lustvoll unterwirft.⁴⁶ In der masochistischen Zeichenwelt verknüpfen sich Sexuellust und Todestrieb: die Annahme seines politischen Schicksals, die Unterordnung unter den »Strom der Revolution«

verschränkt sich bei Danton sowohl mit der Hingabe an die Macht weiblichen Begehrens als auch mit der Bereitschaft, buddhistisch gelassen in den Tod zu gehen. Denn der Tod erscheint ganz im Sinn des chthonischen Mythos als Vereinigung mit der Erdmutter: als Weg »in die Erde«, die Guillotinierten wirft »man der Bettlerin Erde in den Schoß«.47 Wenn über Danton gesagt wird: »er wagte sich an seine Mutter, aber sie war stärker als er«, dann bezieht sich das *prima vista* auf »die Revolution«, die – nach Dantons berühmtem Chiasmus – »uns [Revolutionäre] gemacht« habe.48 Aber es bezieht sich zugleich auf Goethes »positiven« Tellurismus (»Wer zu den Müttern sich gewagt./ Hat weiter nichts zu überstehen«49) und damit auf das masochistische Phantasma einer mächtigen Frauengestalt, worin Mutter, Geliebte, Schwester verschmelzen, eines weiblichen Idols, das zärtlich und grausam, empfindsam und kalt ist, das einen nährt und verschlingt.

Positivierung des Schmerzes

Die das 19. und frühe 20. Jahrhundert durchziehenden Versuche, den Schmerz, die körperliche Präsenz des Bösen, umzuwerten, stehen einerseits im Zusammenhang einer sich herausbildenden Ästhetik des Bösen, andererseits – besonders in Deutschland – im Kontext der Theodizee-Tradition und ihrer dialektischen Figuren. Das gilt sogar für Nietzsche, den erklärten Feind aller Geschichtsphilosophie. Seine zentralen Mythologeme vom »Tod Gottes« und vom »höheren Menschen«50 lassen Nietzsches Philosophie, die Gott entlastet, indem sie ihn sterben lässt und – keineswegs rassistisch51 – ersetzt, als eine extreme Position im Spektrum der Theodizee der Moderne begreifen.52 Hier vermittelt das Böse, das im Schmerz, im Leiden, in der Ohnmacht des Leidens liegt, zwar kein geschichtsphilosophisches Gut der Zukunft; gleichwohl ist es auch gut, das heißt zu etwas gut: Der Schmerz verschafft »Weisheit« – sei es, indem er die Menschen lehrt, bei »großer Gefahr« »mit verminderter Energie zu leben«; sei es, indem er »ihnen ihre größten Augenblicke« gesteigerter Lebensenergie in der Ekstase (Erotik, Kampf) schenkt.53

Die »Entübelung« des Schmerzes avanciert zu einem Leitmotiv der Moderne: Von Dostojewskis subversivem Ich-Erzähler im Kellerloch, der im modernen Subjekt trotz aller Schmerzabwehr ein dunkles Verlangen nach dem »Leiden« wittert, das ihm unerwartete »Erkenntnis« schafft;54 bis hin zur atemlosen spätavantgardistischen Erzähl-Poesie Wolfgang Koeppens. Hier sucht ein kindhaftes Erzähl-Ich den Schmerz: Es geht »auch bei schneidender Kälte mitten im Winter so bloß«, »mit nackten Beinen, nackten Schenkeln, um den Frost auf der Haut und mit dem Frost meinen Körper zu fühlen«, die schmerzhaft

»Begrenzung« der zu engen Hosennähte zu spüren – alles Exerzitien, um die neue »Seele meines Körpers« zu erkennen, welche die »andere«, von der die Pfarrer reden, »bedrängt«, aber unvergleichlich »mächtig« macht.⁵⁵ Solch ein Körper-Ich wird – so Freud – durch die »gleichzeitig äußere und innere Körperwahrnehmung«, zumal durch den »Schmerz« entscheidend gekräftigt.⁵⁶

Diese Funktion des Schmerzes bringt Ernst Jünger in der Erfahrung des Front-Soldaten im großindustriellen Krieg zur Geltung: Das permanente »Gefühl, ohne Deckung zu sein«, ist »unheimlich [...]. Man empfindet gleichsam an jeder Stelle des Körpers Schmerz, weil man das Bewußtsein hat, daß man sofort an jeder Stelle getroffen werden kann. Dieser Schmerz ist natürlich nur in der Vorstellung vorhanden, aber deshalb nicht weniger unangenehm.«⁵⁷ Der Schmerz der Schmerzerwartung prägt das Selbstbewusstsein des Front-Soldaten. So zeichnet sich in der Welt »der modernen Empfindsamkeit«⁵⁸ ein *in sich widersprüchliches, quasi schizophrenes Verhältnis* zum Schmerz ab: Einerseits wird er zu einem *verhassten Übel*, das man – dabei immer »neue« Arten des Schmerzes entdeckend⁵⁹ – verdrängen, vergessen, betäuben will (man wolle – empört sich Nietzsche – »das Leiden abschaffen«, wenn schon Mückenstiche als »böartig« gelten⁶⁰); andererseits gibt es die Tendenz zur *Aufwertung* des Schmerzes, der Wille, in ihm ein *bonum in malum* zu erkennen, das den Menschen Überlebenstechniken, (Körper-)Ich-Bewusstsein, ekstatische Augenblicke zu vermitteln mag.

Im Namen der Würde des Schmerzes wenden sich Nietzsche und Jünger dagegen, ihn durch Narkotisierung zu verdrängen. Gleichwohl schätzen sie – wie alle Protagonisten der ästhetischen Avantgarde – den Rausch als Element einer Ästhetik des Bösen. Das »Bedürfnis, aus der Realität in die siedenden Kessel des Rausches zu stürzen«, die »Sucht nach dem Rausche ist das Bestreben, sich zeitweilig dem *Bösen* zu vermählen.«⁶¹ Vorübergehende Auflösung des Realitätsprinzips, »la vaporisation du moi« (Baudelaire) geleiten in eine »ästhetische Ekstase«, »in das magische Höhlensystem der Rausche und Träume«, in eine unterirdische »dämonische Welt«.⁶²

In diametralem Gegensatz dazu sind die institutionellen Mächte der modernen Gesellschaft offiziell bestrebt, den Schmerz ebenso zu verdrängen wie den Rausch, den sie nur nolens volens als Nebenwirkung der Schmerz-Betäubung in Kauf nehmen. *Inoffiziell* nehmen die militärischen Mächte der Moderne den Rausch allerdings in Dienst: Gerade, dass er im Abschirmen gegenüber der Realität, gegenüber den Selbsterhaltungsgeboten des Ich gleichzeitig »die Vitalität in unerhörtem Maße« steigert, eine »furchtbare Angriffslust« entfacht,⁶³ machte etwa den Methamphetamin-Rausch für die Wehrmachtsleitung während des Zweiten Weltkriegs eminent bedeutsam – massenhaft eingesetzt

nicht nur bei Kampffliegerstaffeln, sondern auch in großen Infanterie- und Panzerverbänden. Ohne solche Drogen, die eine neuronale Dauer-Euphorie hervorrufen, wäre beispielsweise der Blitzkrieg im Mai 1940 gegen Frankreich nicht möglich gewesen.⁶⁴ Wenn der Tod ein Meister aus Deutschland ist, wie es bei Celan heißt, ist er auch ein pharmakologisch versierter Alchimist.

Am prägendsten für die moderne Ästhetik des Bösen erwies sich die Rolle des Schmerzes in unbewussten Triebphantasien, deren mythische Zeichenwelten in der modernen Poesie zur Sprache kommen. In Baudelaires Gedicht *Alchimie de la Douleur* schillert der Schmerz (allegorisiert zum »Hermès inconnu«) dunkel zweideutig in einem Chiasmus, der sowohl zu ekstatischem Glück als auch ins Grab führen kann.⁶⁵

Prousts Ich-Erzähler blickt nach dem Tod Albertines auf die ihn mit ihr verbindende Beziehung zurück und entdeckt, dass unter den Ursachen, die »meine Liebe zu ihr verstärkt haben würden, [...] immer Eifersucht und Schmerz an erster Stelle standen.«⁶⁶ Noch zu ihren Lebzeiten hatte der Erzähler erkannt: »Durch das Leiden wurde meine quälende Anhänglichkeit an sie [Albertine] genährt. Sobald dies Leiden verschwand [...], spürte ich, welches Nichts sie für mich und welches ich selbst gewiß auch in ihren Augen war.«⁶⁷

Angesichts der Alchimie des Trieblebens versagt die »dialektische« Logik der Theodizee: Hier kann der Schmerz nicht wie das Böse in der geschichtlichen Welt die Aussicht auf das Gute vermitteln, weil das, was er vermitteln könnte, die Lust, selbst – christologisch – als Böses gilt. So versteht Freud die Rolle des Schmerzes im Masochismus keineswegs dialektisch, spricht von einem ominösen Gemisch, der sog. »Schmerzlust«, die das »weibliche« Sexualempfinden kennzeichne und den »femininen« Charakter des Masochisten bezeuge.⁶⁸ Daraus spricht das patriarchalische Klima des Fin-de-Siècle, Nietzsches antifeministisches Ressentiment,⁶⁹ was zu bis heute fortwirkenden Vorurteilen über den Masochismus führte.⁷⁰ In der masochistischen Triebdynamik *ersetzt* der Schmerz jedoch nicht sexuelle Lust, noch *verschmelzen* Lust und Schmerz. Das Lusterleben steht hier vielmehr unter dem zwanghaften Vorbehalt, dass stets ein Schmerz, eine Demütigung, eine Strafe absolviert sein müssen, bevor sich Lust einstellen kann. Der Schmerz *vermittelt* hier also im hegelschen Wortsinn die Lust, statt mit ihr – gar »weiblich« – zu fusionieren.⁷¹ Die spannungsgeladene Dialektik von Lust und Leiden, Zärtlichkeit und Grausamkeit durchlebt der Ich-Erzähler Prousts: In »Augenblicken sinnlicher Süße« lauern phantasierte Gefahren, »um den Schmerz zu erzeugen«, eine »schmerzhaft Unruhe«, die »ohne die vorausgegangene Güte nicht [hätte] entstehen können«. Umgekehrt ist die sinnliche Lust das Hauptmittel der »Linderung« der Leiden, »notwendig, um das Leiden erträglich zu machen und den Bruch zu verhindern.«⁷²

›Perverses‹ Begehren, das Böse und die Geschichte

In Heiner Müllers Drama *Philoktet* (1965) ist der Schmerz – Philoktets Schlangenbiss – mit der »andern Wunde«, »mit dem Geschlecht« verkoppelt.⁷³ Der Schmerz schließt zugleich »die Süßigkeit/ Der Unterwerfung«, die »Wonne des Getretenen« ein, die »Lust ein Staub zu sein unter der Sohle«. Das macht den Schrecken des Schmerzes freilich nicht geringer: Er ist »der *großkrallige Vogel*«, der »seine Kreise wieder durch mein Fleisch« zieht.⁷⁴ Diese Metapher erinnert deutlich an ein Bild aus Baudelaire's Gedicht *Bénédiction*: die nymphomane Geliebte erscheint hier als Harpye (einer jener unheimlichen, großen Raubvögel aus dem tropischen Regenwald), deren »Krallen« den »Nägeln« des tragisch geliebten Wesens gleichen, die in die Brust des lyrischen Dichter-Ichs dringen, um sich »zu seinem Herzen einen Weg zu graben«.⁷⁵

Müllers Drama entfaltet sich zwischen Odysseus, Neoptolemos, dem Sohn Achills, und Philoktet, den die Griechen auf dem Weg nach Troja – seiner stinkenden Schlangenwunde wegen – auf der Insel Lemnos aussetzten. Mittendrin erscheint (mit dem ›Raubvogel des Schmerzes‹) ein Idol der masochistischen Schreckens-Lust. Im Unterschied zu Baudelaire ist bei Müller jene Lust jedoch in eine *übergreifende politisch-›geschichtsphilosophische‹ Konstellation* eingespannt. Das masochistische Verlangen fungiert hier als Köder einer listigen Vernunft der Macht, der Geschichte – verkörpert in Odysseus. Dieser vertritt das zivilisatorische ›Böse‹, das für den Sieg des Allgemeinen, des Guten – den Sieg der Griechen – arbeitet: Herzlos und kalt lässt er den verwundeten Philoktet auf der einsamen Insel aussetzen; betrügt er Neoptolemos um die wertvolle Rüstung seines Vaters Achill; verführt er Neoptolemos zu einem betrügerischen Komplott gegen Philoktet, um diesem den Bogen des Herakles zu rauben; ersinnt er schließlich eine lügnerische Legende, um den Mord an Philoktet zu verschleiern.⁷⁶ Zwischen den grausamen Odysseus als Henker, und das Opfer – Philoktet – schiebt sich in Müllers Drama der unglückliche Neoptolemos, der *Opfer und Henker zugleich* ist: *Opfer* in bezug auf Odysseus, der ihn um das väterliche Erbe betrog, ihn zur Intrige gegen Philoktet anstiftet; *Henker* in Bezug auf Philoktet, den er listig täuscht und dem er schließlich, um Odysseus zu retten, sein Schwert in den Rücken rammt. »Ein schneller Schüler bist du mir«, kommentiert Odysseus lakonisch,⁷⁷ bei dem sich *politisches* Kalkül mit Elementen sadistischer Triebphantasie (Gefühlskälte, Apathie, aggressive Ratio) auflädt. In Müllers Stück werden Triebmythologien des Unbewussten im Blick auf ›höhere Ziele‹, ›Notwendigkeiten‹ der Geschichte, der Politik hin vertieft. Dabei ist die Überlieferung der Theodizee als eine Art ›negative Theologie‹

der Geschichte spürbar, die sich vampirhaft von den ›bösen‹, sadistischen oder masochistischen Antrieben der Individuen ernährt.

Schon Jaroslavs Hašeks ›braver Soldat‹ Schwejk – eine mythopoetische Figur, worin *Picaro*, Hermes und das Dionysoskind verschmolzen – entfesselte in schwieriger politischer Lage ungehemmte *Lust am Bösen*. Und zwar sowohl mit sadistischen als auch masochistischen Facetten: lustvoll legt er die Schwächen seiner Vorgesetzten, Kameraden, Mitgefangenen bloß (›Ich hab Selbstmörder sehr gern, also nur lustig ans Werk!‹), lustvoll genießt oder erträgt er zumindest die Demütigungen des Militäralltags.⁷⁸ Dabei liegt die geschichtsoperative Sinngabe des ›Bösen‹, die höhnische Subversion der patriarchalischen Ordnung der Habsburger Monarchie, weniger im Bewusstsein dieses Antihelden als vielmehr im Geschichtsbewusstsein des idealen Lesers, was es diesem erleichtert, die Lust am Bösen zu teilen.

Der historisch-politische Sinn-Horizont ist in Bertolt Brechts *Schweyk im Zweiten Weltkrieg* (1943) stärker akzentuiert. Die Schwejk-Figur agiert hier im Reich des historisch realisierten Bösen, im Prag unter der Nazi-Besetzung, und arbeitet bewusst an der Subversion des Terror-Regimes der Nazis. In Brechts Antiheld ist das hašekische Vorbild auf *einen* Grundtrieb verengt – den masochistischen: ›In solchen Zeiten muss man sich unterwerfen. Es is Übungssache‹; ›in den Arsch kriechen‹ ist ›eine Kunst‹.⁷⁹ Daraus entstehen Zeichen eines lustvollen Bösen, das moralisch nicht belangbar ist, da es mit Zeichen von Ich-Stärke, Geduld, Leidensfähigkeit verknüpft ist, die für die Subversion gebraucht werden. Indem der Masochist seine Angst, Schuld und Ohnmacht in Lustquellen verwandelt, wenn er sich der Macht unterwirft, von ihr Zeichen des Bösen herausfordert, erfährt er im Schmerz der Unterwerfung, der Strafe, gleichzeitig eine Stärkung des Ich. Die masochistische Triebstruktur macht ›unverwundbar‹. Sich der Ordnung der Nazis unterwerfend, paktiert Schwejk libidinös am Bösen der Macht. Kraft solch humoristischer Verdrehung verspottet er die Macht, wird ein Ich ›frech aus Unterwürfigkeit, aufsässig durch Unterwerfung‹.⁸⁰ Was nur lustvoll böse schien – so der verborgene Theodizee-Sinn von Brechts Stück – erweist sich als gut – für den politischen Widerstand im Untergrund.

In Peter Weiss' *Marat/Sade*-Stück (1965) sind die Zeichen des Bösen, das heißt sadistischen bzw. masochistischen Begehrens, mit geschichtsphilosophischer, historisch-politischer Dramatik komplex verklammert. Die Revolutionäre zapfen zunächst ihre *sadistischen* Lustquellen an, um Intriganten, Verräter, Konterrevolutionäre zu entlarven und zu bestrafen; wobei Sade nostalgisch der ›Poesie der Martern‹ des Ancien Regime nachtrauert, der gegenüber ›unser Beil‹ milde sei, ›keinlenl schönlenl individuellen

Tod mehr« biete.³¹ Doch gleichzeitig haben – wenigstens der Legende nach – Royalisten, Konterrevolutionäre ihren Feinden mit Charlotte Corday ein Idol masochistischen Begehrens (mit Zügen der ›phallischen‹ Frau, der Judith-Gestalt) geschickt, um die *masochistischen* Lustquellen der Revolutionäre anzuzapfen. »Breitbeinig über ihm« stehend, peitscht die Corday Sade aus, der währenddessen gesteht, dass er eigentlich gar kein Sadist ist, statt Apathie, Gefühlskälte, vielmehr Empathie mit den Delinquenten entwickelte, was der masochistischen Empfindsamkeit entspräche.³² Charlotte Corday verführt die Revolutionäre – wie auch den Girondisten Duperret, Sansculottenführer Marat – zu masochistischer Lust und lähmt damit ihren revolutionären Aktivismus, macht sie zu starren Gestalten eines »heroischen Schauspiels«.³³

Strahlende und Schwarze Messen des Weltgeistes

Gelangt Geschichts- bzw. Revolutionsphilosophie an die politische *Macht* – ob in der jakobinischen Diktatur des Wohlfahrtsausschusses 1792–94, ob in der sowjetrussischen Diktatur der Bolschewiki ab 1917 oder der stalinistischen Terror-Herrschaft ab 1929 –, wird sie, nunmehr ideologischer Staatsapparat, nicht allein in volkspädagogischer Absicht abgewandelt, in denköonomische Schemata, Module, Dogmen gezwängt. Sie offenbart zugleich eine Tendenz, die schon in Hegels Geschichtsphilosophie angelegt ist, deren »Theodizee der Notwendigkeit« eine Ontologie, ein *Seinlassen* des Zufalls und des Bösen einschließt.³⁴ Die ›revolutionären‹ Machthaber sowie die Masse ihrer loyalen Untertanen neigen – sei es im Bewusstsein der revolutionär beschleunigten Zielnähe des Reichs der Freiheit, sei es im Bewusstsein der Notwendigkeit, Revolutionsergebnisse gegen konterrevolutionäre Feinde zu verteidigen, oder sei es schließlich im Bewusstsein der vermittelnden ›Notwendigkeit‹ des Bösen *an sich* für den künftigen Sieg des revolutionär Guten – zu einer bestimmten Haltung und Wahrnehmungsinsuffizienz. Sie tendieren dahin, die Haltung einer ›vernünftigen Gleichgültigkeit‹ gegenüber *einzelnen* Gräueln oder Übeln anzunehmen, deren Wahrnehmung zu betäuben oder sich vor ihr, das heißt vor dem partiell selbst gemachten Bösen, abzuschirmen.

Wenngleich die beiden Diktaturtypen der Moderne, die proletarische bzw. kommunistische Diktatur und die zeitlich nachfolgende faschistische bzw. NS-Diktatur, weit davon entfernt sind, einander zu *gleichen* – wie die anti-kommunistische Totalitarismus-Doktrin aus der Zeit des Kalten Krieges suggerierte –, so haben sie doch über ihre gegenseitige Feindschaft hinaus strukturell und funktional *etwas miteinander zu tun*. Der Typus der faschistischen Bewegung bzw. Diktatur ist in der Regel die *imitatorische Reaktion* auf eine

linke sozialrevolutionäre (Arbeiter-)Bewegung, deren Zeichen, Symbole und Ausdrucksformen in einem irrationalen Potpourri nachgeahmt werden.³⁵ Eine Nachahmung jedoch, die wesentlich *entstellt*: So entstellt sie das – sozialökonomisch begründete – proletarische Klassensubjekt zum kollektiven Rassen-Subjekt einer affektgeladenen ›Volksgemeinschaft‹. So entstellt sie die revolutionären Massenrituale, die ›strömenden‹, blumenschäumenden Massenfeste zur kultischen Verehrung der Vernunft und des Vaterlandes, der Natur und des ›Höchsten Wesens‹, während der Jakobinerherrschaft (von Künstlern wie David konzipiert),³⁶ zur Inszenierung einer in militärischer Disziplin und Uniformität ›geschlossenen Masse‹ unter dem Führerblick (›Die Fahne hoch, die Reihen fest geschlossen‹). So entstellt sie Protestdemonstrationen Revoltierender, Empörungsgesten, Hassgesänge, Barrikadenkämpfe politisch aufgebrachter Massen zur Organisation rauschhafter Kollektiv-Ekstasen, Kollektiv-Trancen der Unterwerfung (Aufmärsche mit Fackelzügen, Trommeln, Fahnenwäldern usw.) – dabei nationalistischen Größenwahn und entfesselten Todestrieb buchstäblich auf den Lippen tragend (›Wir werden weiter marschieren, bis alles in Trümmer fällt, denn heute gehört uns Deutschland und morgen die ganze Welt‹).

Zugleich wird die dem Deutschen Idealismus entspringende Geschichts- und Revolutionsphilosophie (eines Marx, Trotzki oder Lenin) in der NS-Ideologie einer *grausig verzerrenden Travestie* unterzogen: In affektiv beschwörenden, ekstatischen Reden wird der auf rationaler Analyse der Kapitalwirtschaft gegründete Anti-Kapitalismus der Linken zu einem nationalrevolutionären, rassistischen Anti-Kapitalismus mit antisemitischem Affront gegen das ›raffende‹ Kapital; wird die geschichtsphilosophische Zukunftsorientierung zur mystischen ›Vorsehung‹ verzerrt, der Endzweck einer befreiten, vernunftgesteuerten Gesellschaft zum Vulgärmythologem eines ›Tausendjährigen Reiches‹, das die Nazis, basierend auf der Ausrottung ›fremder‹ Rassen, als Reich des Bösen realisierten. Solche schauerlich verzerrende Travestie des revolutionär Guten der Geschichtsphilosophie vermittelt eine zuvor unvorstellbare *Verwirklichung des Bösen* – den Holocaust, die Hölle großindustrieller Massenvernichtung, die Todesfabriken (die mit den fraglos grausamen und menschenverachtenden Straflagern der stalinistischen Diktatur *nicht* zu vergleichen sind). Über dem Tor des KZ Theresienstadt brachten die Nazis in einem Akt unüberbietbaren Sarkasmus ein Motto an, das durchaus Spuren der hegel-/marxschen Geschichtsphilosophie aufweist – »Arbeit macht frei«. Das NS-Regime zelebriert *Schwarze Messen des Weltgeistes*, Satanskulte eines diabolisch pervertierten ›Endzwecks der Geschichte‹.

*Ästhetische Imagination des Bösen -
in deutsch-geschichtsphilosophischer Variation*

Müller bekennt sich offen zu einer Imagination des Bösen jenseits moralischer Belangbarkeit: Kunst, Dichtung muss »eiverstanden sein [...] mit der Grausamkeit«, ja dies ihr »Eiverständnis auch mit Brutalität« ist ein konstitutives Element von moderner Kunst, die mit dem moralisch Humanen »nichts [...] zu tun« hat.⁸⁷ Damit partizipiert Müllers – vor allem dramatische – Poesie an der von Bohrer als *differentia specifica* der historischen Avantgardedichtung herausgestellten *ästhetischen Imagination des Bösen* jenseits von moralisierenden, von theoretisch-philosophischen Diskursen.⁸⁸ Aber Müller partizipiert an diesem Projekt der radikalen Moderne auf eigentümlich »deutsche« Weise, die – wenngleich kritisch-reflexiv – noch durch jene Theodizee-Lastigkeit der deutschen Geistesgeschichte geprägt ist, die eine rein *ästhetische* Imagination des Bösen so erschwert.⁸⁹ Diese Prägung zeigt sich daran, dass bei Müller die Imagination des Bösen unvermeidlich im semantischen Feld der Themen *Geschichte, Revolution, Verrat* auftaucht und dabei eine Referenz auf politische Geschichte, »Geschichtsphilosophie« herstellt.

Wie Müllers literarische Prosa erhellt, war er mit beiden Diktaturtypen der Moderne auf *existenzielle* Weise verbunden, was tief in sein Unbewusstes eingriff und einen Zerfallsprozess des – kaum gebildeten – väterlichen Über-Ichs, der ödipalen Vater-Identifizierung hervorrief. Als vierjähriger Junge beobachtet Müller eines Nachts, wie dunkle SA-Männer seinen Vater schlagen, verhaften und fortschleppen. Als der Vater, zu einem schmalen Schatten geschrumpft, sich verabschieden will, »habe ich mich schlafend gestellt, auch als mein Vater meinen Namen rief.«⁹⁰ Einen »Verratsschock« auslösend, war der Vater plötzlich nicht mehr die »Festung«, der sich und die Familie zusammenhält, sondern nurmehr ein schmerzhafter »Riß«. Das Aufbrechen der Vater-Identifizierung setzt ein »Rachebedürfnis«, ein »Haßpotenzial« frei,⁹¹ die jedoch nicht der Macht gelten, sondern – das bewusste Mitgefühl konterkarierend – dem »schwachen« Vater selbst. Unbewusst paktiert das Kind mit der feindlichen Macht, die den Vater – den ödipalen Rivalen – verschwinden ließ, was trügerisch den »Weg zur Mutter« freizumachen schien. Daraus entwickelte sich, was man als »Hamlet-Müller-Syndrom« bezeichnen kann.⁹² Die zweite Stufe jenes Zerfallsprozesses: Der Vater gerät als Sozialdemokrat nach Kriegsende immer stärker unter Druck des SED-Regimes, wird offenbar bespitzelt, verhält sich allerdings opportunistisch, drängt auf Anpassung, was den Sohn empört. Eine Empörung, die sich zum Hass steigert, als der Vater 1951 (Müller ist zweiundzwanzig) »feige in den Westen, den Amerikanischen Sektor flieht, um

sich »aus dem Krieg der Klassen« herauszuhalten, die Familie, wie der Sohn empfindet, verräterisch zurücklassend.⁹³ Dem *unbewussten* Pakt des Kindes mit der unbekanntem Nazi-Macht, die den Vater zum Verschwinden brachte, folgt später ein durch ödipale Trotz- und Wutreaktionen motivierter *bewusster* Pakt mit der Staatsmacht der DDR: »Über mein Rachebedürfnis für meine einigermaßen demolierte Kindheit konnte ich mich mit der zweiten [Diktatur] eine Zeitlang identifizieren, obwohl ich alles über sie wußte.«⁹⁴

Kraft Müllers Vaterkomplex wird Shakespeares *Hamlet* zum »wichtigsten Stück«, das »am meisten mit mir zu tun hat, und mit Deutschland.«⁹⁵ Das Experimental-Drama *Hamletmaschine* (1977) bearbeitet später diesen Komplex, der für die deutsche Geschichte paradigmatisches Gewicht hat. Zu diesem Vaterkomplex gehört nicht nur, dass das Kind im Kontext der ödipalen Dramatik sich – unbewusst sadistisch – mit den Mächten identifiziert, die den Vater *unterwerfen*, sondern auch, dass es sich unbewusst mit dem Vater in dessen Eigenschaft *als unterworfenem Objekt* identifiziert. Das ruft latente masochistische und homosexuelle Triebwerte hervor sowie einen dagegen ausgefochtenen Kampf, der in Müllers Werk auftaucht: »Nieder mit dem Glück der Unterwerfung. Es lebe der Hass, die Verachtung, der Aufstand, der Tod«⁹⁶, so die pathetische Rede der zu Elektra mutierten Ophelia aus der *Hamletmaschine*. Auf solche Weise sind sadistische und masochistische Impulse in der Triebmythologie des Unbewussten verankert, die im dichterischen Transformationsprozess dahin strebt, sich mit Elementen von Kollektiv-Mythologien aus antiker Überlieferung zu verschränken. Das bildet die *Kraft-Quelle* der ästhetischen, dramatischen Produktivität Heiner Müllers wie den Grund für die ästhetische *Faszinationskraft*, die bis heute – postavantgardistisch – von vielen seiner Werke ausgeht. Müllers Dramatik läuft auf eine Ästhetik des uneingestandenem »Bösen« der modernen Revolutionen hinaus, auf eine Ästhetik dessen, was die moderne Geschichtsphilosophie – oft ohne es zu wissen – ausblendete.

Unbewusste Triebphantasien und tellurische Mythologie der Antike

Baudelaires *Fleurs du Mal* verknüpfen oftmals Zeichen des masochistischen Phantasmensystems mit Elementen archaischer, tellurischer Mythologie. So »tanzt« dem lyrischen Ich das Bild der herrischen Geliebten »wie eine lebendige Fackel« vor Augen, dem es gleichsam blind »gehorsam« ist.⁹⁷ Das verweist auf die chthonische Nacht- und Spukgöttin *Hekate*, deren Emblem – neben Schlangen im Haar – die Fackel ist, die sie in ihrem nächtlichen Schwarm trägt. Der Hund, mit dem sich das Ich offenbar identifiziert,⁹⁸ war ihr – wie schon

der Isis – »heiliges« Tier.⁹⁹ Zuweilen bettet Baudelaire masochistische Motive fügenlos in tellurische Mythen ein: In *La Géante/Die Riesin* lagert sich das lyrische Ich »wollüstig« zu Füßen einer gigantischen Frauengestalt, entlehnt der phrygischen Kybele, die auf Bergeshöhen thront: Ihre Brüste sind Gebirge, ihre Knie Böschungen.¹⁰⁰ In *Correspondances* erscheint »Cybèle« als zärtliche Wölfin, die ihre Söhne säugt und »die Welt aus ihren braunen Zitzen« trinkt.¹⁰¹

Bei Sacher-Masoch, der jenem abweichenden Trieb unfreiwillig seinen Namen gab, entwickelte sich das entsprechende System von Triebmythen eng verflochten mit politischen Revolutionserfahrungen: Der zehnjährige Leopold »erlebte« (als Sohn des Lemberger Polizeidirektors) den blutigen Galizischen Aufstand von 1846, bei dem die ruthenischen Bauern von der österreichischen K.-u.-k.-Verwaltung zum Aufstand gegen die lokalen polnischen Grundherrschaft mobilisiert wurden, um die Insurrektion des polnischen Adels gegen die monarchistische Administration zu verhindern. In Prag verfolgte Leopold im Juni 1848 den Aufstand slawischer Untertanen gegen die K.-u.-k.-Monarchie, wobei er sich als »kindlichen Revolutionshelden an der Seite einer tschechischen Amazone«¹⁰² erfindet. Schon die galizische Revolutionserfahrung wurde durch das Bild einer machtvollen Muttergestalt, der ruthenischen Amme Handscha, triebmythisch überblendet.

Solch innerpsychische Mutter-Bilder, worin Zärtlichkeit, Fürsorge und Grausamkeit verschmelzen, weitet Sacher-Masoch tellurisch aus zu Bildern »der finsternen, schweigenden, ewig schaffenden und verschlingenden Göttin«, die fordert, ihren »strengen Gesetzen« zu gehorchen, deren Arme »stets geöffnet«, bleiben um »dich wieder aufzunehmen«, zu nähren – und zu verschlingen.¹⁰³ Mit beschwörenden Bildern endloser grünwogender Ebenen oder gefrorener Tundren hat Sacher-Masoch die Tellus Mater aus der Unterwelt, aus dem Abgrund (bzw. aus dessen erhabenem Supplement, dem Gebirge) befreit, wohinein sie die Erzählungen der deutschen Romantiker – und das Christentum – verbannt hatten, und in die Helle des Tages und des offenen Himmels zurückgeholt. Auch unter einer »Eisdecke«¹⁰⁴ leuchtet die beseelte Haut der Erdmutter hindurch. Die starre, eisige Fassade fasziniert, indem sie – wie archetypisch das versteinerte Gesicht der Mutter – einen dialektischen Umschlag verspricht.

Die Landschafts-Bilder erhöhen das Ideal einer empfindsam-grausamen Muttergestalt zu einer Art »Traumbild des agrarischen Kommunismus«¹⁰⁵: Severin, Protagonist der *Venus im Pelz*, lässt sich von Wanda vor einen Pflug spannen und von ihren »Negerinnen« führen und peitschen.¹⁰⁶ Damit spannt sich ein imaginärer Bogen von Revolutionen der Moderne zu solchen archaischer Zeit, zur sogenannten »neolithischen Revolution«, als gentilgesellschaftliche

Kulturen von Jäger- und Hirtennomaden in sesshafte Agrargesellschaften mit hierarchischer Ordnung, Familie, Eigentum übergangen. In Übergangsphasen entstanden – etwa in Ägypten, Lykien, Kreta – Kulturen mit starken maternitären Elementen (Matrilinearität, rechtliche Gleichstellung von Mann und Frau), mit zentralen Kulturen erdmütterlicher Gottheiten (Isis, Ishtar, Kybele, Gaia usw.). Zwar hat es niemals, wie Bachofen sich ausmalte, ein »Matriarchat« gegeben. Aber es gab Kulturen mit maternitärer Ausrichtung, in denen – anstelle der folgenden patriarchalischen Rechts- und Staatsordnung – noch das mütterliche *ius naturale*. »das Gesetz der natürlichen Freiheit und Gleichheit« herrschte oder die mutterrechtliche *aequitas*, welche das Prinzip der *gerechten Verteilung* und das Primat des Gemeineigentums einschließt, denn schon Aphrodite war »jedes Sondereigentum verhaßt«, weshalb man »das gleiche Recht aller an dem Meere, den Ufern, der Luft, überhaupt die *communis omnium possessio* auf das *ius naturale*« zurückführt.¹⁰⁷ So sind die Zeichen des Bösen, die Sacher-Masochs Severin herausfordert, sucht und anzieht, komplex mit politisch-historischen Konnotationen verwoben.

Brechts *Schweyk*-Stück verbindet das eingefangene und politisch verdrehte »Böse« mit der eigentümlichen Triebmythologie des Masochismus: Schweyk irrt lange durch die »winterlichen Steppen Rußlands«, dick »vermummt [...] der Kälte wegen«.¹⁰⁸ Als Teil des masochistisch herausgeforderten Bösen ist die »gefrorene Steppe« ein Ort, der erregende, umwälzende Kräfte verborgen hält: die Haut der Erdmutter, der *Tellus Mater*, deren Kälte den fruchtbaren Humus schützend verbirgt. Die »Mutter der Steppen« wird von Brecht eigens herausgestellt: Schweyk begegnet ihr, allegorisch personifiziert, als alter Bäuerin in der Taiga, die ihr »Söhnchen« segnet. So wird der »Winter« zur »echt bolschewistischen Kriegslist«.¹⁰⁹ Dabei ist die Weite der Steppe zugleich Metapher der Zeit, die der Masochist bzw. der Revolutionär spannungsvoll abwarten, während der sie den Schmerz *abwarten* müssen, bis sich Lust und Befreiung einstellen können. Brechts *Schweyk* verwandelt das Böse, sofern ihm der Masochist eine Falle stellt, es lustvoll einfängt und verkehrt, in eine geschichtsphilosophische Tugend.

Betont grausam fällt im Werk Müllers die poetische Vision der Erdmutter aus: Herakles entdeckt mit »aufsteigender Panik« auf der Suche nach dem »zu tötenden Monstrum«, dass der Wald selbst das Monstrum ist: »Der Wald war das Tier, lange schon war der Wald, den zu durchschreiten er geglaubt hatte, das Tier gewesen, das ihn trug im Tempo seiner Schritte, die Bodenwellen seine Atemzüge und der Wind sein Atem«.¹¹⁰ Der wellige Boden, die dünne »Haut« über den »Eingeweiden der Welt« zieht die Füße des Heros »mit einer saugenden Bewegung« an. Daraus »wurde ein Abmessen« – für die zerstöre-

rische »Umklammerung« durch »den Schoß der ihn behalten wollte« (den er schon kannte, denn »jeder Schoß, in den er irgendwie geraten war, wollte irgendwann sein Grab sein«).¹¹¹ Die im Wald als »Personalunion von Feind und Schlachtfeld« erscheinende Tellus Mater zerlegt den Heros »skandiert vom Knacken seiner Halswirbel im mütterlichen Würgegriff. TOD DEN MÜTTERN« – um »aus seinen Trümmern« eine monströse Kampfmaschine zu bauen.¹¹²

Die Imaginationen des Bösen bei Müller weisen deutlich auf die sadistische Triebmythologie. Sie richten sich im Namen der Ratio gegen die »mütterliche« Gefühlswelt, gegen familiäre Zärtlichkeit und Erotik. Im Stück *Die Hamletmaschine* dringt die sadistische Triebladung in die Sprachstruktur:¹¹³ »verteilte den toten Erzeuger FLEISCH UND FLEISCH GESELLT SICH GERN an die umstehenden Elendsgestalten. Die Trauer ging in Jubel über, der Jubel in Schmatzen, auf dem leeren Sarg besprang der Mörder die Witwe SOLL ICH DIR HINAUFHELFFEN ONKEL MACH DIE BEINE AUF MAMA.«¹¹⁴ Herausgewürgte Wortbrocken in Versalien zerreißen die syntagmatischen Zusammenhänge, tränken die Sprache mit zerstörerischer Lust. Diese entsteht aus ödipalem Vaterhass sowie aus der Angriffslust gegen mütterliche Figuren, die sich andern Männern unterwerfen¹¹⁵ und den phantasmatischen »väterlichen« Phallus in sich tragen.¹¹⁶

In Müllers Stück *Der Auftrag* (1980) wird der Mutterschoß, der »Schoß der Familie« mit der »Geborgenheit der Sklaverei« kurzgeschlossen: »Das ist der Mensch: Seine erste Heimat ist die Mutter, ein Gefängnis« (so die Allegorie der Ersten Liebe). »Sklaven heben der Mutter im Schrank die Röcke über den Kopf. [...] Hier gähnt er, der Schoß der Familie. Sag ein Wort, wenn du zurück willst und sie stopft dich hinein, die Idiotin, die ewige Mutter.«¹¹⁷ Die Revolutionäre suchen sich vom ödipalen Drama zu befreien, das in seiner »matriarchalen« Variante vom unbewussten Bündnis Mutter-Sohn geprägt ist und masochistische Triebphantasien entstehen lässt. Die »Befreiung« aus diesem Bündnis geschieht (ähnlich wie in Sacher-Masochs *Venus im Pelz*) im finalen sadistischen Umschlag: Die Revolutionäre bekämpfen »Sklaverei« und »Familie« aus den *gleichen sadistischen Triebquellen* heraus, die letztlich auf die Zerstörung von Familie und Mütterlichkeit aus sind.¹¹⁸

Der jakobinische Revolutionär Debuissou – Dantonist und Sklavenhaltersohn – wird in *Der Auftrag* von einer allegorischen »Schlange« zum Verrat verführt. Sie ist – Büchners Bild aufgreifend – eine Metonymie der »Revolution« als großer »Hure. Die Schlange mit der blutsaufenden Scham.«¹¹⁹ All das konkrete Grauen, das »revolutionäre« Geschichtsphilosophie aufgrund des in ihr noch enthaltenen idealistischen Elements, der Theodizee, verstellt – das offenbart sich in der Dramatik Müllers in Visionen eines grausam verschlin-

genden Schoßes der Erdmutter, die mit einem »Aufstand der Toten«¹²⁰ droht. Müllers Dramatik mündet in einer Ästhetik des Bösen der Revolution, das die Geschichtsphilosophie ausblendete.

In Alfred Döblins Roman *Wallenstein* (1920) wird das kaiserliche Söldnerheer Wallensteins in dem auf Büchner zurückgehenden Bild eines Stromes dargestellt: »Sie warfen sich von Ort zu Ort, drückten ihre Leiber fest an den Boden, umklammerten Gehöfte Dörfer Flecken, und wie sie abzogen, ließen sie Schlamm Kot Blut zurück, Schutt, glimmende Asche, gelbe Leichen mit verbogenen Gliedern, offenen Mäulern.«¹²¹ Büchners bzw. Döblins Bild sollte Geschichte machen – als Bild der Geschichte. In Arthur Koesters Roman *Sonnenfinsternis* (1940), erklärt Rubaschow, der Protagonist, einem jungen zweifelnden Parteikämpfer: »Die Geschichte kennt kein Schwanken und keine Rücksichten. Sie fließt, schwer und unbeirrbar, auf ihr Ziel zu. An jeder Krümmung lagert sie Schutt und Schlamm und die Leichen der Ertrunkenen ab. Aber – sie kennt ihren Weg.«¹²² Hier gewinnt jenes Bild Züge einer Allegorie: ein grausamer unerforschlicher Geschichtsgott – verkörpert in einem Natur-Bild.

Bei Wolfgang Koeppen fügen sich die Elemente zu einer symbolischen Komposition. In *Tauben im Gras* (1951) sitzt Dienstmann Josef »am Ufer des Stroms«, hört »ein Lautrauschen [...] eine Brandung aus dem Äther«, die ihm der Musikkoffer zuspült, »unverständlich das Geplätscher«. Darin gewahrt der Erzähler: »Der Strom der Geschichte rauschte vorüber.«¹²³ Die Klimax des Grauens, das ihm innewohnt, verschiebt sich auf eine für Koeppen typische Weise: »Der Strom der Geschichte floß. Zuweilen trat der Strom über die Ufer. Er überschwemmte das Land mit Geschichte. Er ließ Ertrunkene zurück, er ließ den Schlamm zurück, die Düngung, das stinkende Mutterfeld, eine Fruchtbarkeitslauge.«¹²⁴ Das Grauen verlagert sich von der mitreißenden Gewalt des Geschichtsstroms auf das von ihm zurückgelassene sumpfig mütterliche Gelände, wo Verschlungenwerden droht. Doch die Spuren von Döblins phallisch codierten, »titanischen« Schreckensströmen – maßlose Grenzüberschreitung, unendliches Machtstreben – sind noch spürbar. Die Polysemie von Büchners »Strom der Revolution« spaltet sich in Döblins imaginativer Grammatik auf, entfaltet sich zu einem oppositionellen Gewebe titanischer und dionysischer Ströme.¹²⁵

Das Bild eines überwältigenden Stroms der Geschichte wirkt auch in der *verselbständigten Eigendynamik*, die in Peter Weiss' *Marat/Sade*-Drama der Prozess der Revolution annimmt. Wie die Revolutionäre zunehmend in Abhängigkeit von Idolen ihrer eigenen, masochistischen Triebdynamik (der »phallischen«, grausamen, bestrafenden Frau in Gestalt der Charlotte

Corday) geraten, so werden sie abhängig von der Eigendynamik des Revolutionsgeschehens, das sie, statt es aktiv zu gestalten, mehr und mehr zu Marionetten eines erhabenen »Schauspiels« macht; das sie nicht mehr beherrschen und durchschauen können, in dessen »Sümpfen« sie zu versinken drohen.¹²⁶

Ernst Jünger benutzte schließlich die tellurische Mythologie zu einer grandiosen mythopoetischen Vision der modernen Welt, die – jenseits von Gut und Böse – eine permanente Revolution von technischen, gesellschaftlichen Elementarkräften, eine ungeheure Entgrenzungsdynamik, das heißt einen »titanisch-tellurischen Zug« in sich trägt. Ihre Agenten, vaterlose titanische Erdsöhne, Früchte einer Parthenogenese, pflanzlicher Klonung, verbünden sich mit der Erdmutter, machen aus der Erdhülle ein »glühendes Netz«, unterziehen die Erde einer technologisch vermittelten planetarischen »Beseelung«. Angriffsziel der titanischen Dauer-Revolution sind die paternitären Mächte, die durch sie geschaffenen, gewahrten und geheiligten Grenzen, die vernichtet werden. So wird »die Erde grenzenlos [...] und götterloser Grund.«¹²⁷ Die Geschichtsphilosophie ist damit an ihr Ende gebracht, Geschichte wird zum Prozess ohne Subjekt.

Anmerkungen

- 1 Bertolt Brecht, *Die Dreigroschenoper*, in: ders., *Gesammelte Werke*, Bd. 2, Stücke 2, Frankfurt/Main 1967, 467.
- 2 Ebd., 465.
- 3 Vgl. Odo Marquard, *Entlastungen. Theodizeemotive in der neuzeitlichen Philosophie*, in: ders., *Apologie des Zufälligen. Philosophische Studien*, Stuttgart 1986, 21, 17.
- 4 Odo Marquard, *Idealismus und Theodizee*, in: ders., *Schwierigkeiten mit der Geschichtsphilosophie*, Frankfurt/Main 1973, 59.
- 5 G.W.F. Hegel, *Philosophie der Geschichte*, in: *Werke*, Bd. 12, hg. von Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, Frankfurt/Main 1970, 33.
- 6 Ebd., 46.
- 7 Ebd., 34 f.
- 8 Karl Marx, *Zur Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie*, in: Arnold Ruge, Karl Marx, *Deutsch-Französische Jahrbücher* (1844), Frankfurt/Main 1973, 170 f.
- 9 »Wenn das Proletariat die *Negation des Privateigentums* verlangt, so erhebt es nur zum *Prinzip der Gesellschaft*, was die Gesellschaft [...] schon ohne sein Zutun verkörpert« (ebd., 179).
- 10 Ebd., 179.
- 11 Siehe Karl-Heinz Bohrer, *Die permanente Theodizee. Über das verfehlte Böse im deutschen Bewußtsein*, in: *Merkur*, 41(1987)458, 272 ff.
- 12 Georg Büchner, *Dantons Tod*, in: ders., *Werke und Briefe*, hg. von Werner R. Lehmann, Darmstadt 1980, 24 f., 27 f.
- 13 Im berüchtigten »Fatalismus«-Brief vom März 1834; siehe ebd., 257, 256.

- 14 Hans Mayer, *Georg Büchner und seine Zeit*, Frankfurt/Main 1980, 217, 210.
- 15 »Man kann das Böse leugnen, aber nicht den Schmerz«, lässt Büchner Thomas Payn sagen (*Dantons Tod*, 44).
- 16 Ebd., 41, 33, 37.
- 17 Ebd., 43.
- 18 Marquard, *Entlastungen*, 17.
- 19 »Gott hat das Schaffen bleibenlassen, denn nicht Gott ist der Schöpfer der Welt, sondern [...] der Mensch, und zwar – so Kant – als Schöpfer der artifiziellen Experimentalwelt der exakten Wissenschaften und ihrer technischen Anwendungswelt sowie [...] als Schöpfer der Geschichte« (ebd., 18).
- 20 Büchner, *Dantons Tod*, 42.
- 21 So Büchner im erwähnten Brief an seine Braut (*Werke und Briefe*, 256).
- 22 Büchner, *Dantons Tod*, 45, 47.
- 23 Ebd., 10.
- 24 Der den »Nönnlein von der Offenbarung durch das Fleisch [...] die Disziplin« gibt (ebd., 20 f.).
- 25 Ebd., 28, 42.
- 26 Ebd., 52, 54.
- 27 Vgl. Karl-Heinz Bohrer, *Das Böse - eine ästhetische Kategorie?*, in: *Merkur*, 436(1985)6, 467 f., 464, 470.
- 28 Siehe vor allem Gilles Deleuze, *Sacher-Masoch und der Masochismus* [1968], in: Leopold von Sacher-Masoch, *Venus im Pelz* [1869], Frankfurt/Main–Leipzig 1997, 163–281.
- 29 Büchner, *Dantons Tod*, 50.
- 30 Mayer, *Georg Büchner*, 215, 220.
- 31 Büchner, *Dantons Tod*, 37.
- 32 Wenn er auch vor dem Tribunal taktisch seinen aktiven Anteil übertreibt: »Ich habe im September die junge Brut der Revolution mit den zerstückten Leibern der Aristokraten geätzt.« (Ebd., 49).
- 33 Ebd., 17.
- 34 Ebd., 10, 24. – Vgl. Bernard Mandeville, *Die Bienenfabel oder Private Laster, öffentliche Vorteile* [1724], Frankfurt/Main 1980.
- 35 Büchner, *Dantons Tod*, 24.
- 36 Ebd., 8, 19 f.
- 37 Darauf deutet indirekt Dantons »Langeweile« am prosaischen Alltag, sein Überdruß an bürgerlichen Identitäts- und Zeitwängen (siehe ebd., 28). Siehe auch Dietmar Voss, *Ohnmächtige Souveränität. Zur Figur des Antihelden im Kontext der Moderne*, in: *Weimarer Beiträge*, 61(2015)1, 23–45.
- 38 Deleuze, *Masochismus*, 270.
- 39 Büchner, *Dantons Tod*, 24, 23, 30, 35, 48.
- 40 Deleuze, *Masochismus*, 268.
- 41 Büchner, *Dantons Tod*, 28.
- 42 Ebd., 40 f., 15, 42.
- 43 Pierre Klossowski, *Der ruchlose Philosoph*, in: Roland Barthes u.a., *Das Denken des Marquis de Sade*, Frankfurt/Main 1988, 33.
- 44 Büchner, *Dantons Tod*, 53.
- 45 Vgl. hierzu Hartmut Böhme, *Umgekehrte Vernunft. Dezentrierung des Subjekts bei Marquis de Sade*, in: ders., *Natur und Subjekt*, Frankfurt/Main 1988, 278 f.
- 46 Siehe Büchner, *Dantons Tod*, 53, 61; vgl. auch 63.
- 47 Ebd., 45, 59.

- 48 Ebd., 45, 29.
- 49 So die dem Homunculus in den Mund gelegte Devise von *Faust II*. Siehe Johann Wolfgang von Goethe, *Werke*, Bd. 3, Hamburger Ausgabe, hg. von Erich Trunz, 216. Wie Goethe selbst sieht sich Faust nun als »einlen! Antäus an Gemüte« (ebd., 217).
- 50 »Auch Gott hat seine Hölle: das ist seine Liebe zu den Menschen.« [...] »Gott ist tot; an seinem Mitleiden mit den Menschen ist Gott gestorben«; Pan flößt als einer der *demoni meridiani* zur Mittagszeit dem schlafenden Zarathustra die Traum-Vision vom »höheren Menschen« ein (Friedrich Nietzsche, *Also sprach Zarathustra*, in: ders., *Werke*, Bd. 2., hg. von Karl Schlechta [Nachdruck], Frankfurt/Main-Berlin-Wien 1984, 622, 787 ff., 796 ff.
- 51 Nietzsche nimmt die Nazi-Konstruktion eines überlegenen Rasse-Subjekts durchaus nicht vorweg, denn nicht der »höhere Mensch« mit seiner »vornehmen« Herrenmoral hegt rassistische Ressentiments, sondern umgekehrt der »gemeine« Mensch mit seiner »Sklaven-Moral«, der den »Feind«, statt ihn zu achten, als »den Bösen« betrachtet (siehe Friedrich Nietzsche, *Zur Genealogie der Moral*, in: ders., *Sämtliche Werke*, Kritische Studienausgabe, Bd. 5, hg. von Giorgio Collo und Mazzino Montinari, München 1999, 270–274).
- 52 Vgl. Marquard, *Entlastungen*, 20.
- 53 Friedrich Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft*, in: ders., *Werke*, Bd. 2, hg. von Karl Schlechta, [Nachdruck] Frankfurt/Main-Berlin-Wien 1984, 459 f.
- 54 Fjodor M. Dostojewski, *Aufzeichnungen aus dem Untergrund* [1864], in: ders., *Der Spieler*, Späte Romane und Novellen, München 1991, 467 f.
- 55 Wolfgang Koeppen, *Jugend*, Frankfurt/Main 1976, 70 f.
- 56 Denn »das Ich ist vor allem ein körperliches, [...] selbst die Projektion einer Oberfläche«; es ist »ultimately derived from bodily sensations, chiefly from those springing from the surface of the body. It may be regarded as a mental projection of the surface of the body« (Sigmund Freud, *Das Ich und das Es* [1923], in: ders., *Studienausgabe*, Bd. 3, Frankfurt/Main 1975, 294. – Fußnote im Original englisch).
- 57 Ernst Jünger, *Das Wäldchen*, Berlin 1929, 104.
- 58 Ernst Jünger, *Über den Schmerz*, in: ders., *Blätter und Steine*, Hamburg 1942, 175.
- 59 Siehe ebd., 174, 171.
- 60 Friedrich Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse*, in: ders., *Sämtliche Werke*, Kritische Studienausgabe, Bd. 5, hg. von Giorgio Collo und Mazzino Montinari, München 1999, 161; Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft*, 345.
- 61 Ernst Jünger, *Das abenteuerliche Herz*, Erste Fassung [1929], in: ders., *Werke*, Bd. 7, Stuttgart o. J., 137.
- 62 Ebd., 143.
- 63 Ebd., 149, 142.
- 64 Siehe dazu: Norman Ohler, *Der totale Rausch. Drogen im Dritten Reich*, Köln 2015.
- 65 Charles Baudelaire, *Die Blumen des Bösen/Les Fleurs du Mal*, München 1986, 162 f. »L'un féclaire avec son ardeur./ L'autre en toi met son deuil, Nature!/ Ce qui dit à l'un: Sépulture!/ Dit à l'autre: Vie et splendeur!« (Der eine erhellt dich mit seiner Glut, der andere legt seine Trauer in dich, Natur! Was zu dem einen: Grab! sagt, sagt dem andern: Leben und Glanz!).
- 66 Marcel Proust, *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit* [1913–1927], Bd. 11, Frankfurt/Main 1964, 172.

- 67 Proust, *Auf der Suche*, Bd. 9, 34.
- 68 Sigmund Freud, *Das ökonomische Problem des Masochismus*, in: ders., *Studienausgabe*, Bd. 3, Frankfurt/Main 1975, 346.
- 69 Vgl. Nietzsche, *Fröhliche Wissenschaft*, 462.
- 70 So erklärt etwa noch Peter-André Alt: »Die Ambivalenz des Lustschmerzes [...] wird bei Sacher-Masoch ästhetisches Prinzip.« (Ders., *Ästhetik des Bösen*, München 2010, 301).
- 71 Siehe hierzu Deleuze, *Masochismus*, 239.
- 72 Proust, *Auf der Suche*. Bd. 9, 105 f.
- 73 Heiner Müller, *Philoktet*, in: ders., *Werke*, Bd. 3, hg. von Frank Hörnigk, Stücke 1, Frankfurt/Main 2000, 306.
- 74 Ebd., 309, 306.
- 75 Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, 17. Im Original: »Et mes ongles, parcs aux ongles des harpies, / Sauront jusqu'à son cœur se frayer un chemin.«
- 76 Vgl. Müller, *Philoktet*, 306 f., 325 f.
- 77 Ebd., 323.
- 78 Siehe Jaroslav Hašek, *Die Abenteuer des braven Soldaten Schwejk* [1923], Berlin 2011, 122, 128, 56, 41, 44, 25; sowie Dietmar Voss, *Schwejk und das schwarze Lachen des Maschinenhelden. Ein Antiheld zwischen Hermes, Harlekin und Rambo*, in: *KulturPoetik*, 14(2014)2, 205–223.
- 79 Bertolt Brecht, *Gesammelte Werke*, Bd. 5, hg. von Elisabeth Hauptmann, Frankfurt/Main 1967, 1938, 1973.
- 80 Deleuze, *Masochismus*, 239.
- 81 Peter Weiss, *Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats dargestellt durch die Schauspielgruppe des Hospizes zu Charenton unter Leitung des Herrn de Sade*, in: ders., *Dramen*, Bd. 1, Frankfurt/Main 1968, 178 f.
- 82 Siehe ebd., 203 ff.
- 83 Vgl. ebd., 208, 239 ff., 235 f., 243 ff.
- 84 Vgl. hierzu Dieter Henrich, *Hegel im Kontext*, Frankfurt/Main 1971, 163 f.
- 85 Siehe hierzu Wolfgang Fritz Haug, *Kritik der Warenästhetik*, Frankfurt/Main 1971, 169–173.
- 86 Vgl. Pierre Bertaux, *Hölderlin und die Französische Revolution*, Frankfurt/Main 1969, 74–84.
- 87 Heiner Müller in: Alexander Kluge, Heiner Müller, »Ich schulde der Welt einen Toten«. *Gespräche*, Hamburg 1996, 60.
- 88 Siehe Bohrer, *Das Böse*, 464 ff., 472.
- 89 Vgl. Bohrer, *Die permanente Theodizee*, 267–286.
- 90 Heiner Müller, *Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen*, Köln 1992, 18; sowie Heiner Müller, *[Im Herbst 197...starb...]*, in: ders., *Werke*, Bd. 2, *Die Prosa*, hg. von Frank Hörnigk, Frankfurt/Main 1999, 178.
- 91 Müller, *Krieg ohne Schlacht*, 24 f.
- 92 Siehe dazu Dietmar Voss, *Nehmen wir den Vater mit? Randglossen zum Vaterschaftsprozess der Moderne*, in: *KulturPoetik*, 4(2004)2, 183 f.
- 93 Siehe Heiner Müller, *Der Vater*, in: ders., *Werke*, Bd. 2, 83 ff.
- 94 Müller in: Kluge, Müller, *Gespräche*, 62.
- 95 Müller, *Krieg ohne Schlacht*, 266.
- 96 In: Heiner Müller, *Werke*, Bd. 4, Stücke 2, hg. von Frank Hörnigk, Frankfurt/Main 2001, 554.
- 97 Siehe die Gedichte *Le flambeau vivant* und *Tout Entière (Les Fleurs)*, 88–93).

- 98 »Nichts gleicht der Süße ihrer Herrschaft über uns« [Rien ne vaut la douceur de son autorité] (ebd., 90 f). Dergleichen führte Michel Butor auf die Formel, »daß Jeanne [Duvall, Antiope, Delphine die Herrin ist, daß er [Baudelaire] nur Schüler oder Sklave« ist (*Ungewöhnliche Geschichte. Versuch über einen Traum von Baudelaire* [1961], Frankfurt/Main o. J., 61).
- 99 Sowie die strukturelle Verbindung zur Hetäre. Siehe Johann Jakob Bachofen, *Der Mythos von Orient und Occident. Eine Metaphysik der alten Welt*, München 1926, 238 f.
- 100 Siehe *Les Fleurs*, 46 f.
- 101 Ebd., 25.
- 102 Lisbeth Exner, *Leopold von Sacher-Masoch*, Reinbek bei Hamburg 2003, 31.
- 103 Leopold von Sacher-Masoch, *Der Wanderer*, in: ders., *Mondnacht. Erzählungen aus Galizien*, Berlin 1991, 19 f. Sowie ders., *Mondnacht*, in: ebd., 151.
- 104 Leopold von Sacher-Masoch, *Der Kapitulant*, in: ebd., 88.
- 105 Deleuze, *Masochismus*, 244.
- 106 Leopold von Sacher-Masoch, *Venus im Pelz* [1869], Frankfurt/Main–Leipzig 1997, 97 ff.
- 107 Bachofen, *Der Mythos von Orient und Occident*, 272 f., 279. – Siehe auch Uwe Wesel, *Der Mythos vom Matriarchat. Über Bachofens Mutterrecht und die Stellung von Frauen in frühen Gesellschaften*, Frankfurt/Main 1980, 36–53.
- 108 Brecht, *Schweyk*, in: ders., *Gesammelte Werke*, Bd. 5, 1977.
- 109 Ebd., 1985, 1992. – Das düstere, betont »uterine« und strenge Pendant zu Schweyks »alter Bäuerin« (eine in quasi heiligem Glanz verklärte Allegorie der Erdmutter), bildet die »Mutter Courage« genannte Marketenderin Anna Fierling aus *Mutter Courage und ihre Kinder* (1939). Diese Allegorie der Tellus Mater akzentuiert deren *Unterwelts*aspekt: Sie führt »in den Höllenschlund« der Triebe und der Gewalt (in: Brecht, *Gesammelte Werke*, Bd. 4, Stücke 4, Frankfurt/Main 1967, 1351), wenngleich der »orale« fürsorgliche Aspekt (Schutz der Kinder vor der »Schlachtbank« des Krieges) nicht fehlt.
- 110 *Herakles 2 oder die Hydra* [1974], in: Heiner Müller, *Werke*, Bd. 2, 96.
- 111 Ebd., 94 ff.
- 112 Ebd., 97.
- 113 Siehe dazu Julia Kristeva, *Die Revolution der poetischen Sprache*, Frankfurt/Main 1978, 152–170.
- 114 Müller, *Hamletmaschine*, in: ders., *Werke*, Bd. 4, 545.
- 115 Vgl. Müller, *Der Vater*, in: ders., *Werke*, Bd. 2, 81 ff.
- 116 Vgl. Melanie Klein, *Die Psychoanalyse des Kindes*, München 1979, 165 ff.
- 117 Müller, *Werke*, Bd. 5, Die Stücke 3, Frankfurt/Main 2002, 22.
- 118 Siehe auch Deleuze, *Masochismus*, 218 ff.
- 119 Müller, *Der Auftrag*, in: ders., *Werke*, Bd. 5, 41, 20, 21.
- 120 Ebd., 40.
- 121 Alfred Döblin, *Wallenstein*, Olten–Freiburg i. Br. 1980, 256.
- 122 Arthur Koestler, *Sonnenfinsternis*, Wien–München–Zürich 1978, 52.
- 123 Wolfgang Koeppen, *Tauben im Gras*, Frankfurt/Main 1977, 76 f.
- 124 Ebd., 78.
- 125 Siehe dazu Dietmar Voss, *Ströme und Steine. Studien zur symbolischen Textur des Werkes von Alfred Döblin*, Würzburg 2000, 90–108; sowie ders., *Das Meer, der Wahn und die Großstadt. Magische Bildräume bei Döblin und Koeppen*, in: Walter Erhart (Hg.), *Wolfgang Koeppen & Alfred Döblin. Topographien der literarischen Moderne*, in: *Treibhaus*, Bd.1, München 2005, 239–255.

- 126 Siehe Weiss, *Marat/Sade*, 247 ff., 235 f. – Vgl. Hans-Thies Lehmann, *Georg Büchner, Heiner Müller, Georges Bataille. Revolution und Masochismus*, in: *Georg-Büchner-Jahrbuch*, 3 (1983), 308–329.
- 127 Ernst Jünger, *An der Zeitmauer*, Stuttgart 1959, 103, 218, 224 f., 249, 255.

Jürgen Heizmann
Metahistoriographische Fiktion
in Christoph Ransmayrs
»Die Schrecken des Eises und der Finsternis«

Eine doppelte Quest

Die historischen Ereignisse, die in Christoph Ransmayrs *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* nach und nach aufgerollt werden, muten zunächst so an, als hätten sie sich Karl Kraus, Robert Musil und Fritz von Hermanovsky-Orlando gemeinsam an einem von vielen Flaschen Gumpoltskirchner befeuerten Abend ausgedacht. Sie sind, wie der als Chronist auftretende Ich-Erzähler selbst anmerkt, »so dramatisch, so bizarr und am Ende so unwahrscheinlich [...] wie sonst nur eine Phantasie«¹. Es handelt sich um die 1872 unter dem Kommando von Carl Weyprecht und Julius Payer gestartete österreichisch-ungarische Expedition im Nordpolgebiet, die den letzten weißen Fleck auf dem Globus erforschen wollte. Wie so viele habsburgische Unternehmungen endete auch dieses in einem grandiosen Fiasko: Das K.-u.-k.-Expeditionsschiff, die *Admiral Tegetthoff*, saß nach bereits vier Wochen im Packeis fest. Mehr als zwei Jahre hielt die Besatzung in der Arktis aus, dann trat sie, unter unvorstellbaren Strapazen, den Heimweg nach Europa zu Fuß übers Eis an und wurde schließlich von russischen Transchiffen aufgelesen. Das einzig vorzeigbare Ergebnis der Expedition war die Entdeckung eines Archipels im Polarmeer, gelegen auf 79 Grad 43 Minuten nördlicher Breite und 59 Grad 33 Minuten östlicher Länge, etwa 60 von gewaltigen Gletschern überzogene Inseln aus rauem Urgestein, welche die österreichischen Kommandanten zu Ehren ihres Kaisers *Franz-Joseph-Land* nannten. Auch wenn das völlig unwirtliche Konglomerat aus Fels und Eis heute zu Russland gehört, der Name ist ihm geblieben (*Semlja Frantsa Josifa* lautet er auf Russisch), ebenso die anderen österreichischen Benennungen: Insel Klagenfurt, Insel Wiener Neustadt, Kap Tyrol und Kap Klagenfurt.

Die Geschichte dieser österreichisch-ungarischen Nordpolarexpedition, die dem lang gehegten Menschheitstraum vom eisfreien Polarmeer und einer Passage vom Atlantik in den Stillen Ozean ein Ende bereitete, wird nicht wie im traditionellen realistischen historischen Roman in fiktionalem Gewand und linear-chronologischer Verlaufsform dargeboten, vielmehr nimmt der Leser teil

an der Rekonstruktion der Expedition von 1872–1874, und diese Arbeit der Rekonstruktion aus Berichten, Aufzeichnungen, Fotos und Zeitungsartikeln macht einen großen Teil des Romans aus. Die Erzählform ist die einer doppelten Quest. Zunächst ist da Josef Mazzini, eine fiktive Figur österreichisch-italienischer Herkunft. Mazzini weiß von der Expedition durch Erzählungen aus seiner Kindheit, sein Urgroßonkel, der aus Triest stammende Antonio Scarpa (eine authentische Figur), gehörte sogar zur hauptsächlich sich aus Italienern zusammensetzenden Mannschaft der *Admiral Tegetthoff*. Angeregt durch diese Geschichten von Helden und Entdeckern phantasiert Mazzini zunächst von wilden Abenteuern in der Arktis, doch als er in einem Wiener Antiquariat den 1876 erschienenen Bericht des Expeditionskommandanten zu Lande, Julius Payer, über die österreichisch-ungarische Nordpolexpedition entdeckt, beginnt er »mit einem geradezu fanatischen Eifer [...], den wirren Verlauf dieser Entdeckungsreise zu rekonstruieren. Er durchwanderte die Archive. (In der Marineabteilung des Österreichischen Kriegsarchivs lag das zerschlissene Logbuch der *Admiral Tegetthoff* verwahrt, lagen unveröffentlichte Briefe und Journale Weyprechts und Payers, in der Kartensammlung der Nationalbibliothek das Tagebuch des Expeditionsmaschinisten Otto Krisch und die [...] Aufzeichnungen des Jägers Johann Haller aus dem Passeieretal...) [...] Mazzini rannte einer verjährten Wirklichkeit nach.« (S, 23 f.) Auf der Ebene der Diegese sammelt Mazzini Fragmente, Zitate, Dokumente, um sich die Geschichte der Expedition zu erarbeiten. Später wird der Chronist seinem Beispiel folgen. Mazzini und der Ich-Erzähler vollführen, was Ransmayr als Autor getan hat. So ist dem Roman sein poetologisches Verfahren eingeschrieben. Die in der oben zitierten Passage aufgelisteten historischen Dokumente, die Mazzini studiert, entsprechen denjenigen, die Ransmayr im Paratext als seine Quellen angibt. Wenn Ransmayr dazu anmerkt: »Die Figuren des Romans haben an ihrer Geschichte mitgeschrieben« (S, 277) stellt er zwischen diegetischer und extradiegetischer Welt eine enge Verbindung her, die insofern die Illusion des Dargestellten durchbricht als auf die Konstruktion des Romans aufmerksam gemacht wird.

Der Romanfigur Mazzini genügt schließlich die Arbeit in den Archiven nicht mehr, die geschichtlichen Ereignisse werden für sie zur Obsession, und so fährt der aus Triest stammende Fernfahrer und Autor exotischer, zwischen Tatsache und Erfindung angesiedelter Abenteuer Geschichten 1981 selbst in den hohen Norden; der Route der Payer-Weyprecht-Expedition folgend, versucht er diese nachzustellen, nachzuempfinden und auf Tuchfühlung mit der Geschichte zu kommen, bis er schließlich im Eismeer verloren geht.

Die zweite Quest besteht in den Nachforschungen des Ich-Erzählers nach dem verschwundenen Mazzini, den er in der Wohnung einer Wiener Antiqua-

rin kennen gelernt hat. »Mazzini wurde für mich zum *Fall*. Ich führte schließlich sogar jene polargeschichtlichen Nachforschungen weiter, die er so unbeherrschbar betrieben hatte, vertiefte mich immer mehr in seine Arbeit« (S, 25). Die spitzbergischen Journale und Aufzeichnungen Mazzinis vor sich, versucht der Erzähler, dessen Reise zu rekonstruieren, zugleich schreibt er aber auch jenes Buch über die Expedition von 1872, das der Italiener geplant hat. An einem solchen Buchprojekt zu arbeiten, gibt Mazzini jedenfalls vor, um an Bord des norwegischen Forschungsschiffes *Cradle* die Reise zum Franz-Joseph-Land antreten zu können. Ransmayrs Roman weist also eine komplexe Erzählstruktur auf, der Leser liest den Bericht eines Chronisten, den dieser erstellt hat nach der Lektüre offizieller Dokumente und der Aufzeichnungen Mazzinis, die wiederum auf dessen Studium der Dokumente und eigenen Forschungen beruhen.² Dadurch ergibt sich eine mehrfache perspektivische Distanzierung von den Vorkommnissen und eine Polyphonie in der Darstellung. Nina Peter spricht gar von einer »generisch schwer zu kategorisierenden Mischform, die die Frage nach den Formaten, Bedingungen und Zielsetzungen literarischen und historiographischen Schreibens aufwirft.«³ Ransmayrs Erzählverfahren inszeniert, wie seine Darstellung der Geschichte entstand. Geschichte erscheint so nicht als etwas Naturgegebenes, sondern als Produkt, als Hervorbringung handelnder Subjekte.

Literatur und Historiographie

Ransmayrs erster Roman, der 1984 zunächst nur in einer Auflage von 4000 Exemplaren im Wiener Verlag Brandstätter erschienen und erst durch den erstaunlichen Erfolg seines 1998 erschienenen Romans *Die letzte Welt* eine größere Leserschaft fand, ist mit seinen komplexen Erzählverfahren beispielhaft für die innovativen Erscheinungsformen des historischen Romans seit den 1980er Jahren. Das postmoderne Paradigma erlebte zu jenem Zeitpunkt seine Hochphase, und so ist es nicht verwunderlich, dass *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* in seinem Zeichen gelesen wurde. Die Zuordnung zur Postmoderne erfolgte jedoch in der Regel nicht unter formal-ästhetischen Kriterien, sondern leitete sich vom Sujet und damit verbundenen Endzeitvisionen und Diskursen der Erhabenheit ab.⁴

Erhellender scheint mir, Ransmayrs Roman im Rahmen jener Entwicklung des historischen Romans zu betrachten, die Ansgar Nünning als einen »Wandel von fiktionalisierter Historie zur metahistoriographischen Fiktion«⁵ beschrieben hat. Kennzeichen dieses Typs postmoderner historischer Romane ist für Nünning, dass es in ihnen im Gegensatz zum klassischen Modell nicht

allein um die Veranschaulichung eines geschichtlichen Geschehens geht, sondern dass sie auf einer Metaebene Probleme der Geschichtstheorie und der Historiographie thematisieren und inszenieren. Sie zeigen, dass die Fakten eben nicht für sich selbst sprechen. Fakten repräsentieren die Bedeutung, die Historiker ihnen zuschreiben. Standortgebundenheit und Subjektivität, Konstruktivität und Pluralität gehören zu den Verfahren und Prinzipien der Darstellung. Eine bedeutende Rolle spielt in diesen historischen Romanen der Vorgang des Entdeckens, Erkennens, der Aneignung, Bewältigung, Revision, Vermittlung von Geschichte, das heißt gleichberechtigt neben die Darstellung historischer Akteure und Ereignisse tritt eine Selbstreflexion über den Zugriff auf Geschichte.⁶

Mit der Bezeichnung »metahistoriographische Fiktion« bietet Nünning eine sinnvolle Alternative zu dem durch Linda Hutcheon populär gewordenen Begriff »historiographische Metafiktion«⁷, mit dem die kanadische Literaturwissenschaftlerin die im Vergleich zum traditionellen Modell subversiven, selbstreflexiven historischen Romane bezeichnet, mit dem sie aber auch eine generelle Haltung der Postmoderne zu Geschichte, Theorie und Fiktion verbindet, eine Haltung, die alle Präntionen simpler Mimesis zurückweist und Geschichte wie Fiktion als Diskurse auffasst, mit denen wir Versionen der Wirklichkeit konstruieren. Nünnings Begriff ist insofern präziser als es in den postmodernen historischen Romanen nicht wie sonst in der Metafiktion darum geht, die erzählte Geschichte als Fiktion zu entlarven, sondern innerhalb der Fiktion über Geschichte und Geschichtsschreibung zu reflektieren. Ob historiographische Metafiktion oder metahistoriographische Fiktion: das Phänomen kann nur verstanden werden, wenn man es einerseits als Resultat der von Jean-François Lyotard und Frederic Jameson diagnostizierten postmodernen Krise der Repräsentation und andererseits als Antwort auf die Frage nach dem epistemologischen Status historischen Wissens und der Rolle des Narrativen im Verstehensprozess betrachtet.⁸ Auch wenn Hayden Whites Thesen von der Poetik und der Topologie des historischen Diskurses bis heute in der Geschichts- und Literaturwissenschaft kontrovers diskutiert werden, haben sie kanonischen Status, wenn es um die Interferenzen zwischen Geschichte und Literatur geht. Darüber ist schon viel geschrieben worden und es wäre müßig, diese Debatte hier noch einmal aufzugreifen. Wichtig für uns sind die Konvergenzen zwischen Literatur und Geschichte wie auch zwischen Literatur- und Geschichtswissenschaft, die in der Postmoderne zutage treten. Sie bestehen zum einen in der Einsicht, dass Erkenntnisgegenstände nicht naturgegeben, sondern vom Menschen konstruiert sind, und dass auch Historiker sich narrativer Verfahren bedienen, welche im chaotischen Ablauf der Ereig-

nisse erst jene Ordnung und jene Zusammenhänge schaffen, welche wir als Geschichte zu bezeichnen gewohnt sind. Zum anderen hat die Verabschiedung von Meta-Erzählungen, die ja ein Ende aller teleologischen Weltbilder und von jedem umfassenden Sinn bedeutet, den man in der Vergangenheit entdecken könnte, sowohl in der Geschichtsschreibung als auch in der Literatur zur Verabschiedung von Konzepten der Kontinuität und der Totalität geführt. Postmoderne Romane sind nicht nach dem Modell Georg Lukács' konzipiert, bei dem typische Figuren einen neuen Sinnhorizont aufscheinen lassen und so Geschlossenheit vermitteln, vielmehr betonen diese Romane Offenheit, Ungeschlossenheit, Diversität und Pluralität.⁹ Auch wenn sich die institutionellen Rahmenbedingungen von Literatur und Geschichtsschreibung unterscheiden und es beim historiographischen Erzählen einen »Wahrhaftigkeitsaspekt zwischen Autor und Leser«¹⁰ gibt, stellt die Geschichtsschreibung eine Erzählvariante der Literatur dar, und zwar eine Variante, die in narratologischer Hinsicht keineswegs weniger komplex sein muss. In der postmodernen Historiographie lassen sich ganz ähnliche Textverfahren beobachten wie in literarischen Werken der Postmoderne. Die Absenz einer »großen Erzählung«, also eines klar umrissenen Ziels der Geschichte, stellt den Historiker ja vor das Problem, wie er zwischen Wesentlichem und Kontingentem unterscheiden soll. Dies ist auch der Ausgangspunkt des Neohistorismus, der die Vergangenheit als eine Ansammlung gleichberechtigter Ereignisse ohne verborgene Struktur begreift und sich vornimmt, einzelne Diskursfäden im dichten Gewebe von Kultur und Geschichte zu verfolgen, »um jeweils ein Stück Komplexität, Unordnung, Polyphonie, Alogik und Vitalität der Geschichte zu rekonstruieren«¹¹.

Der Historiker kann die große Erzählung ganz zurückweisen, kann sie lediglich heuristisch als Regulativ benutzen oder sie als ironisches Prinzip verwenden, indem er sie in Frage stellt. Für welche rhetorische Strategie auch immer er sich entscheidet, sie wird, im Rahmen postmoderner Theorie, immer dazu dienen, den Vorgang des Interpretierens und die Unsicherheit über den »wahren« Verlauf der Ereignisse sichtbar zu machen.¹² So missachtet beispielsweise James Livingstone in seiner Untersuchung *Pragmatism and Political Economy of Cultural Revolution, 1850-1940* die Grenzen seiner Disziplin, indem er Wirtschafts- und Geistesgeschichte mit literarischen Fiktionen verbindet. Darüberhinaus zeigt er die Unsicherheit interpretativer Konstrukte zum historischen Wandel. Zwar hält Livingstone an einer großen Erzählung fest – er schreibt von einem linken Standpunkt aus –, doch er stellt diese Erzählung durch rhetorische Verfahren immer wieder in Frage, so dass sein Buch letztlich einer autoreflexiven Re-examination größerer Konzepte gleicht. Judith R. Walkowitz hingegen verharrt in ihrer feministisch orientierten Geschichtsstudie

City of Dreadful Delight. Narratives of Sexual Danger in Late-Victorian-London in der Unsicherheit, sie lässt offen, ob ihre Geschichte progressiv, zirkulär oder regressiv verläuft. So nimmt ihre Darstellung keine eindeutige Form im Sinn von Hayden Whites archetypischen Plotstrukturen historischen Erzählens an. Komödie, Tragödie oder ein Epos der zyklischen Wiederkehr werden zwar vorgeschlagen, doch zu Gunsten historischer Ungewissheit fallen gelassen. Für den Ethnologen Henry Glassie schließlich ist Geschichte immer transitorisch, eine endlose Konstruktion und Rekonstruktion autorisierter Geschichten. Die Form der Geschichte ist ihre Formlosigkeit, sie bleibt amorph, instabil und unabschließbar, denn jeder historische Wandel, sei er progressiv oder regressiv, bleibt in Glassies Sicht nur provisorisch angesichts der größeren Wellenbewegungen in der Geschichte. Sogar die partikularen Geschichten erscheinen bei Glassie instabil, denn alles hängt immer vom Standpunkt des Beobachters ab.

Zuletzt sei auf den britischen Kulturhistoriker Simon Schama hingewiesen, der mit seinem 1992 erschienen Buch *Dead Certainties* in der Historikerzunft einen Sturm der Entrüstung auslöste. In dieser Darstellung der Entscheidungsschlacht zwischen Franzosen und Engländern, die 1753 auf den Abrahamsfeldern bei Quebec stattfand, wird der Tod des englischen Generals James Wolfe multiperspektivisch beleuchtet, wobei sich Schama auch der dichterischen Einbildungskraft bedient. In seiner Quellenangabe weist Schama darauf hin, dass er die historischen Ereignisse zum Teil mit Hilfe der Phantasie dargestellt und Dialoge sowie die Gedankenrede einer Figur aus verschiedenen Dokumenten konstruiert habe.¹³ Schama wendete also Erzählverfahren an, die nach traditionellem Verständnis als Fiktionalitätskriterien angesehen werden. Der Untertitel von Schamas Studie, *Unwarranted Speculations*, kann dabei als auto-reflexiver Kommentar zur eigenen experimentellen Methode und zum Wahrheitsanspruch des Dargestellten aufgefasst werden. Schamas Text, so Stephan Jaeger, »reflektiert stärker die eigene Gemachtheit sowie seine historiographischen Darstellungs- und Erkenntnismöglichkeiten, als dass er geschichtliche Wirklichkeit erzählen würde. Die in den meisten Fällen intuitiv funktionierende pragmatische Unterscheidung von historiographischem und fiktionalem Erzählen wird unterlaufen.«¹⁴

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass Geschichte auch in postmodernen historiographischen Darstellungen oft als Konstrukt präsentiert wird, als Reinszenierung und als *eine* Weise der Wahrnehmung geschichtlicher Ereignisse, neben die andere Wahrnehmungen treten können. Heutige Geschichtswissenschaftler reflektieren ihre Darstellungs- und Erkenntnismöglichkeiten und betonen das Moment der *poiesis*, das schaffende und erschaffende Element der Geschichtsschreibung.

Auch in Romanen, die zum Typus der metahistoriographischen Fiktion gehören, geht es neben der Darstellung eines geschichtlichen Geschehens um Bewusstseins- und Erinnerungsprozesse und die Arbeit am Erschreiben der Vergangenheit. Da die griechische Vorsilbe *meta* soviel wie »nachher« oder »später« bedeutet, ist mit dem neuen Genrebegriff das Phänomen der nachträglichen historiographischen Konstruktion und der Reflexion über diese Konstruktionstätigkeit treffend beschrieben. Metahistoriographische Fiktion spielt grundsätzlich auf mindestens zwei Zeit- und Handlungsebenen, denn es gibt immer eine Figur der Gegenwart, die einem Ereignis der Vergangenheit nachspürt. Es verwundert nicht, dass die Protagonisten in der Regel Historiker, Archäologen, Biographen, Archivare oder Hobbyforscher sind, die in detektivischer Arbeit, mit Hilfe von Dokumenten, Journalen und Briefen Geschichte zu rekonstruieren versuchen. Nicht selten werden dabei die Probleme, die mit jeder historischen Forschung verbunden sind, explizit aufgezeigt. Fast immer sind diese Romane darum als Quest-Erzählung angelegt. Während im traditionellen historischen Roman die Vergangenheitsdimension bestimmend ist, werden in der metahistoriographischen Fiktion durch die Thematisierung der Rekonstruktion die Dominanzverhältnisse der Zeitebenen zu Gunsten der Gegenwart verschoben. So gibt es in diesen Romanen oft ein Oszillieren zwischen verschiedenen Zeit- und Handlungssträngen, die sich wechselseitig aufeinander beziehen.

Konstitutives Merkmal dieser innovativen Gattungsausprägung des historischen Romans ist somit die Reflexion über unterschiedliche Geschichtsauffassungen, über Fragen des Verhältnisses zwischen Fiktion und Historiographie sowie über Probleme der Rekonstruktion, Deutung und Darstellung von Geschichte. [...] Während im traditionellen bzw. realistischen Roman die Differenz zwischen Geschehen und Geschichte, den *res gestae* und der *historia rerum gestarum*, weitgehend nivelliert wird, hebt historiographische Metafiktion [bzw. metahistoriographische Fiktion] deren Diskontinuität und Inkongruenz explizit hervor.¹⁵

Da Geschichte in diesem Romantyp als Objekt von Erinnerung, Nachprüfung und Rekonstruktion präsentiert wird, findet man neben narrativ-fiktionalisierten auch diskursiv-reflexive Darstellungsformen, wobei die Gewichtung sehr unterschiedlich ausfallen kann. Die Probleme der Historiographie und der Historik können vom Erzähler oder einer Figur direkt erörtert, sie können aber auch durch die Darstellungsformen eines Romans deutlich gemacht werden. In der Regel weist metahistoriographische Fiktion ein dichtes intertextuelles Bezugsfeld auf, das fiktionale und nicht-fiktionale Texte einschließt.

Zuletzt muss auf die Bedeutung des Raums bei diesem Romantypus hin-

gewiesen werden. Er ist, ebenso wie manche Gegenstände, immer semantisch aufgeladen, denn Orte und Gegenstände tragen dazu bei, die Präsenz der Vergangenheit in der Gegenwart zu veranschaulichen. Räume können Geschichte physisch konkretisieren und sind im Bewusstsein der Figuren mit Geschichten, Erleben und Assoziationen verbunden.¹⁶ Die räumliche Konkretisierung von Geschichte signalisiert zudem, dass die Tradierung des kulturellen Gedächtnisses nicht allein im Medium der Historiographie stattfindet.

Die hier in aller gebotenen Kürze vorgestellte Matrix der metahistoriographischen Fiktion soll uns im Folgenden als Landkarte dienen, um Ransmayrs Erzählverfahren in *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* genauer zu erfassen.

Arbeit an der Geschichte

Am 15. Mai 2014 sprach Christoph Ransmayr im Literaturarchiv Marbach anlässlich der Eröffnung der Ausstellung *Reisen. Fotos von unterwegs* über die Entstehungsgeschichte seines Romans. Das Verlagshaus Brandstätter hatte ihm angeboten, zu einem geplanten Bildband mit historischen Fotos der Expedition Begleittexte zu schreiben. Bei den historischen Forschungen, die Ransmayr daraufhin begann, wurde ihm jedoch rasch bewusst, dass er mit bloßen Ergänzungstexten zu den Fotos nichts würde produzieren können, dass diesen Fotos oder den Erlebnissen der Expeditionsteilnehmer gerecht werden konnte, er musste den Stoff zu seiner eigenen Geschichte machen. Die Arbeit daran sollte ihn dann fünf Jahre kosten.¹⁷

Bei der Ausstellung in Marbach wurden auch Fotos von Christoph Ransmayr gezeigt, darunter eines vom Franz-Joseph-Land. Dieses Foto war jedoch erst 2003 entstanden, als der Autor auf Einladung Reinhold Messners an Bord eines russischen Eisbrechers seine erste Fahrt in die Nordpolregion antrat. Diese Reise ist Gegenstand des Reiseberichts »Zweiter Geburtstag« in dem Band *Atlas eines ängstlichen Mannes*, und es findet sich darin die autobiographische Bemerkung:

Ich war zur Polarfahrt an Bord der Kapitän Dranitsyn eingeladen worden, weil ich fast zwanzig Jahre zuvor einen Roman über die Entdeckung des Franz-Joseph-Landes geschrieben hatte – allerdings ohne je in der Arktis gewesen zu sein. Ich hatte damals weder die vielen Farben des Packeises noch das Wehen und Flackern des Nordlichts oder auch nur den kreisenden Schein der Mitternachtssonne gesehen, sondern mich meiner Erzählung genähert, indem ich Polarreisende und heimgekehrte Bewohner arktischer Stationen befragt, ihre Tagebücher und Berichte gele-

sen, Gemälde und Fotos betrachtet oder Tiefenlotungen mit den Blauschattierungen auf meinen Eismeerarten verglichen hatte.¹⁸

Die Quellen sind, wie oben erwähnt, am Ende seines Romans aufgelistet (S. 277). Ransmayr dankt bei diesem Hinweis auch einigen Freunden »für die langen Gespräche über das Eis«, darunter »Rudi«, womit zweifellos der österreichische Autor und Filmemacher Rudi Palla gemeint ist, mit dem Ransmayr vor *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* einen Artikel über das Franz-Joseph-Land und einen über Spitzbergen veröffentlichte¹⁹ und der ihn mit Polarreisenden in Kontakt brachte. Die 1984 bei Brandstätter erschienene Erstausgabe von Ransmayrs Roman enthielt acht Farbfotografien Rudi Pallas, welche in der späteren Ausgabe bei Fischer wegfielen.

Mehrere Schwierigkeiten bei der Beschäftigung mit historischen Ereignissen werden in Ransmayrs Roman in Szene gesetzt. Josef Mazzini will die Archive verlassen, Geschichte erleben und die Erfahrungen der Expeditionsteilnehmer wiederholen. Damit erinnert er in gewisser Hinsicht an die Protagonistin Gabi Teichert in Alexander Kluges Film *Die Patriotin*. Kluges Film spielt in der Gegenwart, doch er befasst sich mit der Erforschung der Vergangenheit und geht der Frage nach, wie Geschichte geschrieben und verbreitet wird. Unzufrieden mit dem Material, das ihr in den Büchern zur Verfügung steht und mit dem sie ihren Schülern Geschichte lehren soll, macht sich die Geschichtslehrerin Gabi Teichert auf die Suche nach besseren Quellen. Sie zieht mit einer Schaufel in den Wald, um wie eine Archäologin zu Tage zu fördern, was vergraben, verloren oder vergessen wurde. Gabi Teichert wird von dem Wunsch getrieben, Geschichte auf eine neue Weise zu erfassen und zugänglich zu machen. Eine ähnliche Motivation treibt Mazzini wobei er seine Identifikation mit den vergangenen Geschehnissen so weit treibt, dass er sich Weyprecht nennt. Mazzini ist ein Geschichtensucher, dessen Faszination zum Gegenstand seiner Recherchen ihn jede Distanz verlieren lässt. Sein Streben nach der Wahrheit treibt ihn an, er widmet sein Leben der Suche nach dieser Wahrheit – und kommt bezeichnender Weise dabei um. Mazzini schreibt sich gewissermaßen selbst in die Romanwelt ein und verschwindet im Imaginationsraum. Der Chronist hingegen bleibt bei aller Faszination für die Arktis rational, ein Quellenforscher, der die Fragmente zu einem sinnvollen Ganzen zusammenfügen will – um damit am Ende ebenso zu scheitern. Davon wird noch die Rede sein.

Mazzinis Aufsuchen der historischen Schauplätze verdeutlicht das Diskontinuierliche der Geschichte, die man darum auch nicht zu fassen bekommt. Die Parallelmontage seiner Reise im späten 20. Jahrhundert und der Expedition von 1872 lässt immer deutlicher werden, dass sich die Vergangenheit nicht

wiederholen lässt. Je mehr sich Mazzini geographisch seinem Ziel nähert, desto mehr schieben sich seine eigenen Erfahrungen vor das historische Ereignis, das er zu begreifen versucht.

Ich (der Erzähler) stelle mir Josef Mazzini während der ersten Stunden auf dem Schiff vor, in der Behaglichkeit seiner Kabine, und fragte mich, ob er nicht schon im Verlauf dieser Tage in Longyearbyen begonnen hatte, seine Reise von den Erinnerungen an die Fahrt der *Tegetthoff* allmählich abzulösen; schließlich lag ja auch über der Arktis nichts als die Gegenwart, eine unumgängliche Gegenwart, die nicht zuließ, daß dieses kahle Land zur bloßen Kulisse einer Erinnerung verkam. (S, 136 f)

Als Mazzini sich schließlich im Zeitalter der Motorscooter und Helikopter beibringen lässt, wie man einen Hundeschlitten lenkt, um so vergangenes Leben nachzustellen, versucht er tatsächlich ein *re-enactment* der Geschichte – und prompt verschwindet er für immer aus der Geschichte. Die Figur Mazzini mag im Roman etwas unscharf bleiben, was jedoch der Tatsache geschuldet ist, dass Mazzini nicht als Individuum, sondern als Typ geschildert wird, nämlich als zu spät gekommener Vertreter all jener Nordpolabenteurer, von denen im Buch immer wieder die Rede ist. Das Touristische seines Versuchs, auf der Route einer früheren Expedition zu reisen, ist den Einwohnern Spitzbergens beinahe zuwider:

Jetzt, wo der rachitische Urlauber diesen Scheißpol in einer Boeing einfach überfliegen konnte, na klar, in Anzug und Krawatte, ein Steak aus der Plastiktüte auf den Knien und die Kodak am Bullauge – gerade jetzt wurden sie alle wieder scharf auf ein paar Irre, die anno Schnee mit wurmstichigen Kähnen oder mit'm Schlitten und Ballon und blaugefrorenen Köpfen dahingewollt hatten, verrückt. (S, 132)

Mazzinis Vorgehen verdeutlicht die Kluft, die zwischen vergangenen Ereignissen und ihrer nachträglichen Aneignung liegt; seine Erfahrungen zeigen die Unmöglichkeit, die Vergangenheit, wie sie unsere Vorfahren lebten, sinnlich zu erfahren. Bei der am 15. Oktober 1982 ausgestrahlten ORF-Fernsehreportage über die Peyer-Weyprecht-Expedition verzichteten der Kameramann und der Tonmeister denn auch auf die ihnen anachronistisch erscheinende Hundeschlittenfahrt: Die Arbeit des Filmteams im Eis machte den Unterschied zwischen heute und gestern zu deutlich, um durch solches Nachstellen Authentizität für einen Zwanzigminutenbeitrag vorzutäuschen.²⁰

Mit den Erlebnissen Mazzinis, die in Teilen aus der Reportage »Der letzte Mensch« übernommen wurden, wird den zahlreichen Geschichten, die im kollektiven Gedächtnis mit dem Nordpol verbunden sind, eine weitere Episode

hinzugefügt. Eine Episode freilich, die der Komik nicht entbehrt. Der in seinem hellblauen Anorak umherreisende und mit der Bürokratie des heutigen Spitzbergen kämpfende Mazzini scheint jenes Wort von Karl Marx aus dem 18. Brumaire zu bestätigen, wonach weltgeschichtliche Tatsachen sich zweimal ereignen: einmal als Tragödie, das zweite Mal als Farce. Dabei bleibt rätselhaft, was diesen an sich chimärischen Ort so begehrenswert macht, dass Männer deswegen ihr Leben riskieren. Der Erzähler wird selbst vom Sog der Arktis erfasst,²¹ die Faszination Mazzinis für Seefahrer und Polarforscher überträgt sich auf ihn, so dass er in die Rolle dessen schlüpft, der ihm zunächst so fremd schien, dessen Arbeit fortführt und dessen Phantasien erlebt, »so zwangsläufig wie eine Brettspielfigur.« (S, 25) Hier wird das subjektive Interesse des Geschichtssuchenden deutlich, das gerade im Fall Mazzinis auch mit persönlichen Motiven zu tun hat. Die zahlreichen Einschübe und Exkurse über Polarreisende, Entdecker und Mythen des Eismeers, die sich dem Faszinosum der Arktis auf immer neuen Wegen nähern, dienen jedoch auch als Gegenstimmen, denn sie werden vom Erzähler als Dokumente der Vergeblichkeit präsentiert. »Passagensucher – Ein Formblatt aus der Chronik des Scheiterns« heißt das achte Kapitel des Romans, das fast nur aus einer tabellarischen Auflistung der Expeditionen in die Arktis besteht. Auch das romantische Pathos Julius Payers, aus dessen Briefen und Aufzeichnungen der Erzähler am häufigsten zitiert, wird gebrochen, wenn Payer selbst in seinem Bericht schreibt, der Nordpol sei »kein Land [...], kein zu eroberndes Reich, nichts als Linien, die sich in einem Punkt schneiden, und wovon nichts in der Wirklichkeit zu sehen sei!« (S, 43)

Ein bedeutendes historisches Objekt stellt im Roman der 37 Meter hohe Ankermast von Ny Ålesund, der nördlichsten Stadt Spitzbergens, dar. Josef Mazzini steht andächtig vor diesem Obelisk aus Metallverstreibungen, an dem schon die Polarfahrer Roald Amundsen und Umberto Nobile ihre Luftschiffe vertäut haben »und der in den arktischen Himmel ragte wie je.« (S, 167) Der draufgängerische Miner Malcom Flaherty zeigt wenig Respekt vor diesem Relikt, hat er an dem Mast doch einen gewaltigen Schwebesitz befestigt, auf dem Mazzini ihn pendeln sieht – ein Akt, der Flaherty später eine Rüge des Gouverneurs von Spitzbergen eintragen wird. Mazzini erlebt beim Anblick des Ankermastes Gegenwart und Vergangenheit zugleich, denn an »diesem Ankermast hatte am 23. Mai des Jahres 1928 um vier Uhr morgens, bei minus zwanzig Grad Celsius, das Unglück Nobiles [...] begonnen.« (S, 167) Mazzinis Mutter, eine Triestiner Miniaturmalerin, hat ihm so viel vom Schicksal des italienischen Luftschiffers erzählt, dass sich die Erinnerung an dessen Geschichte vor das Bild Flahertys schiebt. Für seine Mutter Lucia war Nobile ein strahlender Held, und all die umgehenden Gerüchte über sein wenig heldenhaftes Verhal-

ten nach dem Absturz der *Italia* und Kannibalismus unter den Mannschaftsmitgliedern müssen sich ihrer Ansicht nach Feinde Italiens ausgedacht haben. Die Wahrheit, so die Gedankenrede Mazzinis, liegt für immer im Eis. Und das sei gut so, weil die Vorstellung von »Helden, die sich gegenseitig auffraßen« (S, 170) zu unangenehm ist, sie würde eine lieb gewonnene, heroische Vorstellung von der Vergangenheit zerstören.

Doch wie auch immer man die Ereignisse nach dem Aufschlagen der *Italia* auf einer Eisscholle bewerten mag, auch diese Episode ist eine Unglücksgeschichte. All die im Buch aufgeführten Tragödien sind Parallelgeschichten zu der österreichisch-ungarischen Expedition und ergeben in der Gesamtsicht eine alternative Betrachtung zu der tradierten Erzählung vom Triumph der Entdeckung und dem Heroismus des Entdeckers, wie sie etwa von der »Neuen Freien Presse« am 26. September 1874 beim grandiosen Empfang der »Bezwinger des Eises und Eroberer Neuösterreichs« (S, 265) in Wien verbreitet wird: »Es ist nicht zu hoch gegriffen, wenn man annimmt, daß eine Viertelmillion Menschen an dem Empfang teilnahm. [...] Die alten Mauern der Patricierhäuser schienen lebendig werden zu wollen; aus allen Fenstern rief es Hoch und Hurrah, wehten weiße Tücher und flogen laute Willkommgrüße und die Balcone bogen sich unter der Last schöner Frauen.« (S, 266) Noch die oben erwähnte Reportage des ORF präsentierte dem Fernsehpublikum die Expedition als Abenteuer und als »eine patriotische Großtat«²²; Ransmayr begreift sie hingegen als »die tragikomische Organisation schmerzhaftester Strapazen – insofern österreichisch, aber keineswegs patriotisch.«²³

Wie der Zeitungsausschnitt aus der »Neuen Freien Presse« sind viele Dokumente in den Roman integriert. Das dritte Kapitel ist die Mannschftsliste der *Admiral Teggethoff* inklusive der Schlittenhunde, wobei Fakt und Fiktion ineinander übergehen, da am Ende Josef Mazzini als Nachfahre aufgeführt wird. Es finden sich ferner lexikonartige Einträge über die Kommandanten Payer und Weyprecht, ein Exkurs über die Suche nach der Nordostpassage, ein Hinweisblatt für Touristen in Spitzbergen sowie eine Sammlung von Zitaten über den Mythos des Nordens. Der Chronist gibt zu verstehen, dass er dieses Material, das Mazzini gesammelt hat, nach eigenem Gutdünken geordnet und mit Überschriften versehen hat. Man kann darum von einer Herausgeberfiktion sprechen,²⁴ ein Kunstgriff, der es Ransmayr erlaubt, frei über die Textvorlagen zu verfügen und sie in verschiedene Kontexte zu stellen. Nicht immer ist dabei deutlich, wo die Aufzeichnungen Mazzinis enden und die Kommentare oder Vermutungen des Erzählers beginnen, doch zweifellos gibt es einen sehr hohen Grad an Explizität der erzählerischen Vermittlung; der Erzähler begründet ausführlich, wie er zu seinem Gegenstand kommt und spricht das jedem Hi-

storiker bekannte Problem beim Umgang mit den Quellen an. Der Erzähler erscheint als ein *bricoleur*, der mit verschiedenen Materialien hantiert und sie zu arrangieren versucht. Durch das Aufbrechen der Chronologie und das ständige Hin- und Herspringen zwischen verschiedenen Zeitebenen wird die scheinbar selbstverständliche temporale Logik des historischen Diskurses untergraben und ein Telos der Geschichte in Frage gestellt. Die Montage verschiedener Dokumente schlägt vielmehr einen anderen Blick auf die Geschichte vor.

In den verschiedenen Fokalisierungsinstanzen kann man eine Selbstreflexion in Hinsicht auf die Darstellung historischer Ereignisse sehen, denn bei der Schilderung der Expedition zitiert der Erzähler ausführlich aus den Aufzeichnungen der Schiffsbesatzung (die er von Mazzini übernommen hat). Daraus ergibt sich jedoch mitnichten ein einheitliches Bild. Allein was das Datum der Ankunft im norwegischen Hafen Tromsø betrifft, machen die Expeditionsteilnehmer Gustav Brosch, Julius Payer und Otto Krisch verschiedene Angaben. Der Erzähler versucht sich diese Abweichungen mit dem Einfluss der Mitternachtssonne zu erklären, die den Unterschied zwischen Tag und Nacht verwischt, oder damit, dass der eine mit »Ankunft« die Einfahrt in den Sund, der andere das Betreten des Landesstegs meint. Er kommt zu der Konklusion, dass es die eine Geschichte gar nicht gibt, sondern dass sich Geschichte immer in subjektive Erfahrung auflöst: »Denn wirklicher als im Bewußtsein eines Menschen, der ihn durchlebt hat, kann ein Tag nicht sein. Also sage ich: Die Expedition erreichte am zweiten, erreichte am dritten, erreichte am vierten Juli 1872 Tromsø. Die Wirklichkeit ist teilbar.« (S, 42) Anders als im dokumentarischen historischen Roman dient der Einsatz von Dokumenten in Ransmayrs Roman nicht dazu, »im Rahmen etablierter Konventionen von Fiktionalität ein quellenmäßig belegbares geschichtliches Geschehen«²⁵ zu schildern, wobei die Quellen Objektivität und Authentizität verbürgen sollen; vielmehr rücken die Quellen das Problem historischer Erkenntnis ins Licht und zeigen, dass es eine selbstevidente und nicht hinterfragbare Repräsentation eines geschichtlichen Moments nicht gibt. So macht der Erzähler an dieser Stelle auch deutlich, dass die Hierarchie, die gesellschaftliche Position die Wahrnehmung und das Bewusstsein bestimmen:

Auch in der kleinen Gesellschaft an Bord der *Tegetthoff* waren die Journale der Untertanen von denen der Befehlshaber so verschieden, daß es manchmal schien, als würde in den Kojen und Kajüten nicht an einer einzigen, sondern an der Chronik mehrerer, einander ganz fremder Expeditionen geschrieben. Jeder berichtete aus einem anderen Eis. (S, 42)

Die Illusion einer kohärenten, unmittelbar zugänglichen Wirklichkeit wird bei Ransmayr immer wieder sabotiert, jeder Versuch, Geschichte aufzuzeichnen, erweist sich als Konstruktion, als Mimikry der Realität. Die Besatzungsmitglieder berichten denn auch in sehr unterschiedlicher Tonlage von ihrem Abenteuer: kühl, wissenschaftlich, diszipliniert Weyprecht; feierlich-hochgestimmt, um heroische Größe bemüht Julius Payer; während es in den knappen Eintragungen des Maschinisten Krisch, der als einziger von der Fahrt ins Eismeer nicht zurückkehren wird, um die täglichen Leiden und Strapazen geht. Subjektabhängigkeit und Standortgebundenheit jeder Form der Geschichtsschreibung werden dadurch vor Augen geführt. Gelegentlich stellt der Chronist auch die Glaubwürdigkeit der authentischen Berichte direkt in Frage, entlarvt sie als Fiktion. »Ein Gefühl aber belebt Alle«, schreibt Payer beim Aufbruch der Expeditionsteilnehmer in Wien, »das Bewußtsein, daß wir, in einem Kampf für wissenschaftliche Ziele, der Ehre unseres Vaterlandes dienen« (S. 38). Diesem Pathos setzt der Erzähler eine niedere Wirklichkeit entgegen, indem er mit Blick auf die einfachen Matrosen fragt: »Was konnten für diese Männer Wissenschaft und Vaterlandsehre gegen eintausendzweihundert Gulden in Silber bedeuten? Eintausendzweihundert Gulden in Silber, dazu Prämien und ein neues Land!« (S. 38) Renata Cieślak spricht nicht zu Unrecht von der »sozialen Ungerechtigkeit«²⁶, die hier zum Ausdruck kommt, doch stellt diese Passage auch eine Reflexion über den Zugriff der Historiographie dar, die nur bestimmte Vorgänge und Aussagen bestimmter Menschengruppen erfasst, während vieles andere im Dunkeln bleibt. Dieses Infragestellen der Quellen, ihre Konfrontation mit einer Wirklichkeit, die sie ausblenden oder gar zu verschleiern trachten, hat Daniel Kehlmann in seinem Roman *Die Vermessung der Welt* bei der Darstellung der Humboldt-Expedition zum erzählerischen Prinzip erhoben. Alexander Humboldts nüchterner, kühler Aufzählung der Fakten bei der Besteigung des Chimborazo etwa stellt er eine Darstellung entgegen, die von Texten zeitgenössischer Hochgebirgskletterer inspiriert ist und die den Souveränitätston Humboldts untergraben.²⁷

Autoreflexive Momente stellen auch all jene Passagen dar, in denen der Chronist darauf aufmerksam macht, dass er hier Leerstellen in Anbetracht ungenügender Quellenlage ausfüllen muss (S. 63) oder bei der szenischen Ausmalung der Ereignisse die Illusion durchbricht und den Leser darauf aufmerksam macht, dass dies seine Imagination sei, dass hier erzählt wird, dass es vielleicht anders gewesen sei. So heißt es, mit milder Ironie, bei der Abfahrt der Expeditionsteilnehmer: »Man bestieg den Zug nach Bremerhaven, der, eingehüllt in eine Rauchwolke, die nicht überliefert ist, den Wiener Westbahnhof um 18 Uhr 30 verließ.« (S. 38)

Schließlich ruft der Chronist auch die Selektivität und notwendige Unvollständigkeit jeder Geschichtsbetrachtung ins Bewusstsein. Gleich zu Beginn reflektiert er darüber, dass er mit der Setzung eines Anfangs zugleich die Geschichte mitsamt ihren Grenzen konstituiere, sie aus dem unausgesprochenen Rest der Welt mit einem erzählerischen Akt heraushebe: » – aber weil nie alles gesagt werden kann, was zu sagen ist [...] beginne ich am Meer und sage: Es war ein heller, windiger Märztag des Jahres 1872 an der adriatischen Küste.« (S, 11) In seinem poetologischen Text *Unterwegs nach Babylon* vertieft Ransmayr diese Überlegungen:

Mit den ersten Sätzen hat sich der Erzähler von der unendlichen Zahl aller Möglichkeiten einer Geschichte gelöst und sich für die einzige, für seine Möglichkeit entschieden, und hat unter allen möglichen Schauplätzen, Zeiten und Personen seinen Platz, seine Zeit, seine Gestalt gefunden. Jetzt, endlich, quält es ihn nicht mehr, daß der ungeheure Rest der Welt unausgesprochen, unerzählt an ihm vorüberdreht. Denn er hat seine Geschichte begonnen, seine einzige, unverwechselbare Geschichte und entdeckt in ihr nach und nach alles, was er von der Welt weiß, was er in ihr erlebt, erfahren und vielleicht erlitten hat.²⁸

Dieses Problem der notwendigen Begrenzung und Inszenierung, das sich auch jedem Historiker stellt, der durch seine Entscheidungen seinen Gegenstand letztlich konstituiert, wird am Schluss wieder aufgegriffen, indem der Erzähler jede Abrundung der Geschichte bewusst vermeidet, mehr noch: die eben berichtete Geschichte wieder aufzulösen beginnt:

Ich werde nichts beenden und nichts werde ich aus der Welt schaffen: Habe ich mich vor einem solchen Ausgang meiner Nachforschungen gefürchtet? Allmählich beginne ich mich einzurichten in der Fülle und Banalität meines Materials, deute mir die Fakten über das Verschwinden Josef Mazzinis, meine Fakten über das Eis, immer anders und neu und rücke mich in den Versionen zurecht wie ein Möbelstück. (S, 274)

Inmitten seiner Dokumente, Land- und Meereskarten sitzend, sinnt der Erzähler neue Möglichkeiten für seine Geschichte aus, »ein Chronist, dem der Trost des Endes fehlt.« (S, 275) Da der Erzähler sich immer wieder als Chronist bezeichnet, muss hier in Erinnerung gerufen werden, dass es sich bei einer Chronik um eine Form der Geschichtsschreibung handelt, die auf kein Ziel zuläuft, die keinen alles erklärenden Sinn in den Ereignissen sucht, sondern die nach dem Muster »und dann ... und dann ...« einfach nur aufzeichnet, was geschehen ist.²⁹ Auch diese Verweigerung einer letzten Deutung der Gescheh-

nisse fügt sich in das Raster metahistoriographischer Fiktion, betont sie doch die Kontingenz und die Reflexion über Sinnhaftigkeit und Ereignislogik historischen Geschehens. Nina Peter macht Ransmayrs poetologisches Verfahren darum zurecht an einem »kontingenzbewussten und -betonten Erzählen!«³⁰ fest. Das Fragmentarische, Unabgeschlossene verdeutlicht, dass die erzählte Geschichte nicht mit dem Anspruch geschrieben wurde, eine Rekonstruktion der Wahrheit zu sein, sondern als Konjektur, als Konstruktion von Sinn. So bewahrt die Geschichte den Respekt vor den Akteuren und ihren Erlebnissen, vermeidet, sie in ein Erklärungsmuster zu pressen. Ähnlich wie in dem Roman *Die letzte Welt* kann man diese Offenheit als Kritik an eindeutigen, ideologischen Sinnzuweisungen begreifen.³¹

Jenseits von Mythos und Macht

Ransmayrs Postmodernismus hat nichts damit zu tun, dass es bei ihm eine Wirklichkeit außerhalb der Texte nicht mehr gebe, wie Nethersole suggeriert,³² wir finden bei Ransmayr vielmehr eine kritische Rückkehr zur Geschichte, die uns zwingt, unsere Auffassung über historisches Wissen zu überdenken, indem sie dem Kollektivsingular Geschichte seine vermeintliche Objektivität entreißt und das *eine*, offizielle Narrativ, das bekanntlich immer von den Mächtigen und den Siegern geschrieben wird, in Frage stellt und in viele Geschichten auflöst. »Mein Bericht ist auch ein Gerichthalten über das Vergangene, ein Abwägen, ein Gewichten, ein Vermuten und Spielen mit den Möglichkeiten der Wirklichkeit.« (S, 227) Dieses Spiel mit den Möglichkeiten stellt eine Opposition zur Geschichte dar, wie sie uns dargeboten wird. In der Postmoderne wird Geschichte nicht länger als ein sich nach bestimmten Gesetzlichkeiten entwickelnder Prozess verstanden, sondern als eine Abfolge unserer Vorstellungen, Bilder, Erzählungen und Stereotypen der Vergangenheit. Die Pluralität der Diskurse öffnet die Historie und ihre Deutung und stellt ihre Werteparadigmen in Frage. Nicht zufällig endet Ransmayrs Roman mit dem Untergang des Habsburger Reichs, denn im Namen des Imperiums ist die Expedition in das ferne Eismeer aufgebrochen, und auf Namen und Orte des Imperiums wurden die entdeckten Länder getauft. Doch das Imperium existiert nicht mehr, es wurde selbst ein Opfer der Geschichte. Wie die Helden der Expedition auch: Der so patriotische Julius Payer schreibt nach seiner Rückkehr aus dem Norden, dass er persönlich auf die Entdeckung eines unbekanntes Landes keinen Wert mehr lege, das Höchste, was man auf Erden erreichen könne, sei die Anerkennung der Mitbürger (S, 192 f.); doch nur wenige Jahre später ist er von seinem Volk vergessen, lebt in Armut und ist gezwungen, »wie ein

Händler umherzureisen und für wenig Geld Vorträge zu halten« (S, 271), um als Pflegefall im oberkrainischen Luftkurort Veldes zu enden, der drei Jahre nach seinem Tod nicht mehr zu Österreich gehören wird. Ransmayr erzählt die in staatlichen Archiven und Bibliotheken bewahrte und gewissermaßen eingefrorene Episode österreichischer Geschichte neu und deutet sie neu. Denn die Vergangenheit, das wird im Verlauf des Romans deutlich, ist ein Text, der umgeschrieben werden kann. Dieses Ausprobieren von Gegengeschichten ist für den Umgang mit Überliefertem im heutigen Roman typisch. »Geschichte«, so Ralf Schnell, »wird verfügbar für poetische Deutung und Neudeutung, wird zum Material poetischer Rekonstruktion und Neukonstruktion, zum Substrat von Gegengeschichte und Gegengeschichten.«³³

In diesen Kontext passt auch der Exkurs über die großen Entdecker der Weltgeschichte wie Columbus, Vasco da Gama oder Magalhaes, der darauf hinweist, dass wir uns an diese Heldengestalten erinnern, kaum aber an die Kulturen, zu deren Zerstörung deren Entdeckungen führten. »Überwältigend« (S, 52) ist diese Epoche der europäischen Geschichte darum in einem mehrfachen Sinn. Die marginalisierten Perspektiven, die Ransmayr in seinem Roman zur Sprache bringt, sieht Penka Angelova als Dekonstruktion all der Entdeckungen und Expeditionen.³⁴ Die offizielle, von den hegemonialen europäischen Nationen geschriebene Geschichte, entscheidet darüber, welche Aspekte wahrgenommen und aufgezeichnet werden. Indem Ransmayr auf den vergessenen Standpunkt der kolonisierten Kulturen hinweist, nimmt er einen doppelten Blick auf die Kolonialmächte und die Kolonisierten ein, wie er für den Postkolonialismus typisch ist.³⁵ Die große Erzählung von den Weltentdeckern, entstanden in den damaligen Machtzentren, erscheint als eine normative Kategorie, die die Geschichte ganzer Völker ausschließt. Mehr *fabula* als *historia* sind auch Heldentum, Fortschritt und nationales Pathos, die im Roman immer wieder in Frage gestellt werden. So schrecklich Eis und Finsternis der arktischen Welt sein mögen, im Vergleich zur blutigen Geschichte des frühen 20. Jahrhunderts, in der das Habsburger Reich für immer untergeht, nimmt sich das ferne und stille Franz-Joseph-Land zuletzt nahezu paradiesisch aus (S, 273).

Ransmayrs Roman macht deutlich, dass es *die* Geschichte nicht gibt, sondern nur Texte über Vergangenes. *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* sind ein Mit- und Gegeneinander verschiedener Erzählungen und Zeitebenen, ein bruchstückhafter Text, ein Patchwork, das im Gegensatz zum traditionellen historischen Diskurs seine Nahtstellen nicht verbirgt, sondern offen zur Schau stellt. Mit seinem Narrativ versucht Ransmayr zu den Ereignissen hinter dem historischen Diskurs und den Mythen zurückzugehen und die Widersprüche

in allem Geschehen zu zeigen. Da das kulturelle Gedächtnis aus den Texten, Bildern und Riten besteht, mit deren Pflege eine Gesellschaft ihr Selbstbild vermittelt,³⁶ kann man Ransmayrs Roman als kritischen Beitrag zum kulturellen Gedächtnis Österreichs begreifen.

Anmerkungen

- 1 Christoph Ransmayr, *Die Schrecken des Eises und der Finsternis*, Frankfurt/Main 1996, 23. Nachweise im Folgenden unter der Angabe der Sigle *S* mit Seitenzahl im Fließtext.
- 2 Vgl. Reingard Nethersole, *Marginal Topologies. Space in Christoph Ransmayr's »Die Schrecken des Eises und der Finsternis«*, in: *Modern Austrian Literature*, 23 (1990), 135–153, hier 145.
- 3 Nina Peter, »Möglichkeiten einer Geschichte«. *Erzählte Kontingenzen in Christoph Ransmayrs »Die Schrecken des Eises und der Finsternis« (1984)*, in: *Studia Austriaca*, 21 (2013), 95–116, hier 96 f.
- 4 Einen Überblick zu diesen Studien bietet Ole Petras, *Eine »unumgängliche Gegenwart«. Zu Christoph Ransmayrs »Die Schrecken des Eises und der Finsternis«*, in: Hans-Edwin Friedrichs (Hg.), *Der historische Roman. Erkundung einer populären Gattung*, Frankfurt/Main 2013, 83–97. Petras selbst glaubt in der Diskussion um Ransmayrs Roman im Zeichen der Postmoderne nichts weiter als »Kosmetik« (85) erkennen zu sollen – ein Urteil, das offensichtlich auf Voreingenommenheit beruht.
- 5 Ansgar Nünning, *Von der fiktionalisierten Historie zur metahistoriographischen Fiktion. Bausteine für eine narratologische und funktionsgeschichtliche Theorie. Typologie und Geschichte des postmodernen historischen Romans*, in: Daniel Fulda, Silvia Serena Tschopp (Hg.), *Literatur und Geschichte. Ein Kompendium zu ihrem Verhältnis von der Aufklärung bis zur Gegenwart*, Berlin–New York 2002, 541–569. In früheren Publikationen verwendet Nünning noch den Terminus »historiographische Metafiktion«.
- 6 Die ausführlichste Darstellung der Poetik dieses Romantyps findet sich in: Ansgar Nünning, *Von historischer Fiktion zu historiographischer Metafiktion*, Bd. 1: *Theorie. Typologie und Poetik des historischen Romans*, Trier 1995, 297–343.
- 7 Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, New York 1988, 40.
- 8 Vgl. Bernd Engler, *The Dismemberment of Clio. Fictionality, Narrativity, and the Construction of Historical Reality in Historiographic Metafiction*, in: Bernd Engler, Kurt Müller (Hg.), *Historiographic Metafiction in Modern American and Canadian Literature*, Paderborn u.a. 1994, 13–33, hier 13 f.
- 9 Vgl. Paul Michael Lützeler, *Fictionality in Historiography and the Novel*, in: Ann Fehn, Ingeborg Hoestererey, Maria Tatar (Hg.), *Neverending Stories. Toward a Critical Narratology*, Princeton 1992, 29–44, hier 37.
- 10 Stephan Jaeger, *Erzählen im historiographischen Diskurs*, in: Christian Klein, Matias Martinez (Hg.), *Wirklichkeitserzählungen. Felder, Formen und Funktionen nicht-literarischen Erzählens*, Stuttgart–Weimar 2009, 110–135, hier 110.
- 11 Moritz Baßler, *Einleitung*, in: ders. (Hg.), *New Historicism. Literaturgeschichte als Poetik der Kultur*, Frankfurt/Main 1995, 7–28, hier 15.
- 12 Vgl. Dorothy Ross, *Grand Narrative in American Historical Writing. From Romance*

- to *Uncertainty*, in: *The American Historical Review*, 100(1995)3, 651–677, hier 674. Der Aufsatz von Ross untersucht die Erzählverfahren in den historischen Abhandlungen von James Livingstone, Judith R. Walkowitz und Henry Glassie.
- 13 Vgl. Simon Schama, *Dead Certainties. (Unwarranted Speculations)*, New York 1991, 327.
- 14 Jaeger, *Erzählen im historiographischen Diskurs*, 114.
- 15 Nünning, *Von historischer Fiktion*, 287.
- 16 Vgl. ebd., 279.
- 17 Vgl. *Reisen. Fotos von unterwegs. Christoph Ransmayr im Deutschen Literaturarchiv Marbach (15. Mai 2014)*, <https://www.youtube.com/watch?v=Edzsm52rxy0> [letzter Zugriff 02.06.2016].
- 18 Christoph Ransmayr, *Atlas eines ängstlichen Mannes*, Frankfurt/Main 2012, 273.
- 19 Vgl. Christoph Ransmayr, *Des Kaisers kalte Länder. Kreuzfahrten auf der Route der k.k. österreichisch-ungarischen Nordpolexpedition. Mit Fotos von Rudi Palla*, Teil 1 in: *Extrablatt 3* (1982), 16–25, Teil 2 in: *Extrablatt 4* (1982), 60–63; Christoph Ransmayr, Rudi Palla, *Der letzte Mensch. Zu Besuch auf 78° 36' nördlicher Breite*, in: *TransAtlantik*, 6 (1983), 65–74. Wieder abgedruckt in: Uwe Wittstock (Hg.), *Die Erfindung der Wirklichkeit. Zum Werk von Christoph Ransmayr*, Frankfurt/Main 1997, 45–69.
- 20 Vgl. Ransmayr, Palla, *Der letzte Mensch*, 62, zitiert nach dem Wiederabdruck in Wittstock, *Die Erfindung der Wirklichkeit*.
- 21 Vgl. Holger Mosebach, *Endzeitvisionen im Erzählwerk Christoph Ransmayrs*, München 2003, 82 sowie Torsten Hoffmann, *Konfigurationen des Erhabenen. Zur Produktivität einer ästhetischen Kategorie in der Literatur des ausgehenden 20. Jahrhunderts (Handke, Ransmayr, Schrott, Strauß)*, Berlin u.a. 2006, 137 f.
- 22 Ransmayr, Palla, *Der letzte Mensch*, 55.
- 23 Ebd.
- 24 Vgl. Margarete Lamb-Faffelberger, *Christoph Ransmayr's »Die Schrecken des Eises und der Finsternis«. Interweaving Fact and Fiction into a Postmodern Narrative*, in: Paul F. Dvorak (Hg.), *Modern Austrian Prose. Interpretations and Insights*, Riverside (California) 2001, 269–285, hier 281 sowie Mosebach, *Endzeitvisionen*, 83.
- 25 Nünning, *Von historischer Fiktion*, 259.
- 26 Renata Cieślak, *Mythos und Geschichte im Romanwerk Christoph Ransmayrs*, Frankfurt/Main u.a. 2007, 94.
- 27 Vgl. Daniel Kehlmann, *Wo ist Carlos Montúfar. Über Bücher*, Reinbek bei Hamburg 2005, 20. Vgl. auch Marc Chraplak, *Daniel Kehlmanns »Die Vermessung der Welt« als postmoderner historischer Roman?*, in: *Weimarer Beiträge*, 61 (2015) 4, 485–501.
- 28 Christoph Ransmayr, *Unterwegs nach Babylon. Notizen zu einer Poetik in eigener Sache*, in: Christoph Ransmayr, Raoul Schrott, *Unterwegs nach Babylon. Spielformen des Erzählens*, Tübinger Poetik-Dozentur 2012, hg. von Dorothee Kimmich, Philipp Alexander Ostrowicz, Künzelsau 2013, 7–22, hier 20.
- 29 Vgl. auch Detlev Schöttker, *Chronistik der Moderne. Zur literarischen Überwindung des Historismus*, in: *Weimarer Beiträge*, 62(2016)1, 57–76.
- 30 Peter, *Möglichkeiten einer Geschichte*, 95.
- 31 Vgl. Erik Schilling, *Der historische Roman seit der Postmoderne. Umberto Eco und die deutsche Literatur*, Heidelberg 2012, 120.
- 32 Nethersole, *Marginal Topologies*, 145.
- 33 Ralf Schnell, *Zwischen Geschichtsphilosophie und »Posthistoire«. Geschichte im deutschen Gegenwartroman*, in: *Weimarer Beiträge*, 37(1991)3, 342–355, hier 353.

- 34 Vgl. Penka Angelova, *Christoph Ransmayrs Romanwerk oder Was heißt und zu welchem Ende verläßt man die Universalgeschichte*, in: *TRANS. Internet-Zeitschrift für Kulturwissenschaften*, 7 (1999), <http://www.inst.at/trans/7Nr/angelova7.htm> [letzter Zugriff 04.12.2015].
- 35 Vgl. Paul Michael Lützel, *Postmoderne und postkoloniale deutschsprachige Literatur. Diskurs - Analyse - Kritik*, Bielefeld 2005, 24–25.
- 36 Vgl. Jan Assmann, *Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität*, in: Jan Assmann, Tonio Hölscher (Hg.), *Kultur und Gedächtnis*, Frankfurt/Main 1988, 9–19.

Theodore Ziolkowski

Alexander von Humboldt im Roman des 21. Jahrhunderts

Dem Beobachter der literarischen Szene in Deutschland fällt früher oder später auf, dass Alexander von Humboldt – von einem Vorgriff um 1980 abgesehen – im ersten Dezennium des 21. Jahrhunderts zu einer Hauptgestalt literarischer Fiktion geworden ist. Wie ist die Ikonisierung des Forschungsreisenden und Universalgelehrten im deutschen Roman zu erklären? Was fasziniert, was provoziert die Autoren an diesem Mann, an diesem Leben? Welche Motive, welche subjektiven Haltungen, welche substantiellen Gehalte lassen sich bei der Lektüre dieser Romane erschließen? Welche stilistischen Differenzierungen haben Humboldts Diktion in seinem eigenen Bericht über seine berühmte Forschungsreise und seine distanzierte Haltung gegenüber dem *human factor* bei Autoren der Gegenwart herausgefordert? Kaum einem Autor geht es lediglich um eine fikionalisierte Biographie oder um eine populärwissenschaftliche Aufbereitung von Humboldts Forschungen mit literarischen Mitteln. In einer Zeit, in der auch die Wissenschaftsgeschichte ihre Narrative kreiert, wird bei den Schriftstellern der Lebensstoff des Gelehrten und Reisenden zum Material poetischer Transformation. Es sind die Autoren, die Schwerpunkte setzen, Konfigurationen erfinden, Obsessionen und Idiosynkrasien artikulieren.

Besonderes Interesse verdienen in den deutschen Romanen die Figurenkonstellationen, in die Humboldt versetzt wird: Humboldt und sein Diener Seifert, Humboldt und sein Freund und Begleiter Aimé Bonpland, Humboldt mit Goethe und anderen, Humboldt und Gauß. Auch im internationalen Kontext betrachtet rückt in etwa zeitgleich entstandenen Romanen Humboldts Leben ins Zentrum, wo es noch freier behandelt wird: als Gegenstand einer modernen wissenschaftlichen Forschungsreise, als Graphic Novel, als Muster für eine Parallel-Biographie. Da nicht vorausgesetzt werden kann, dass die zu besprechenden Werke allgemein bekannt sind, soll eine differenzierte Bestandsaufnahme, in der auch ein geschärfter Blick aufs Detail gerichtet wird, den Leser in die Lage versetzen, den Vergleich der verschiedenen Annäherungen an Alexander von Humboldt besser beurteilen zu können.

Humboldts Präsenz in Berlin

In Berlin entkommt man kaum der Präsenz Alexander von Humboldts (1769–1859). Wer um den Gendarmenmarkt spaziert, bemerkt die Gedenktafel am Haupteingang der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften (Jägerstr. 22/23), die den (umstrittenen)¹ Geburtsort des Forschungsreisenden bezeichnet. Von seinem erhöhten Sitzplatz vor der Universität Unter den Linden, wo er im Wintersemester 1827/28 seine 61 Vorlesungen über die »physische Erdbeschreibung« beziehungsweise »physikalische Geographie« (die sogenannten *Kosmos*-Vorträge) gehalten hat, blickt das Ebenbild des Universalgelehrten auf den Vorbeigehenden herunter. Wer nebenan im Maxim-Gorki-Theater eine Aufführung besucht, sitzt im selben (allerdings weitgehend renovierten) Saal, in dem Humboldt vor einem allgemeinen Publikum eine populäre Fassung eben dieser Vorlesungen vortrug. Wer an der Ecke Oranienburger Straße/Tucholskystraße auf die Straßenbahn wartet, steht vor dem Haus, in dem Humboldt die letzten 30 Jahre seines Lebens verbracht und seinen *Kosmos* geschrieben hat. Der Besucher in Tegel erblickt im Park hinter dem Schloss die imposante Familiengrabstätte, in der Humboldt beigesetzt wurde. So wundert es kaum, dass derart viele Schriftsteller, die in Berlin geboren oder dort länger wohnhaft waren, sich auch in ihren Schriften Humboldt zuwenden. Selbstverständlich wurde Humboldt seit seiner Reise von vielen Dichtern und Schriftstellern erwähnt: von Byron, Thoreau und Chamisso bis hin zu Ezra Pound, Ernst Jünger und Gabriel García Márquez – aber immer nur am Rande und aus dem Zusammenhang gerissen.² Erst in den letzten Jahrzehnten – ich vernachlässige hier Heribert Raus sechsteiligen »culturhistorisch-biographischen Roman« *Alexander von Humboldt* (1860) – wurde er als Hauptgestalt in die Dichtung eingeführt.

Humboldt und Seifert

Eine der frühesten Literarisierungen von Humboldts Leben unternahm Christoph Hein (geb. 1944), der zwar in Niederschlesien zur Welt kam, aber in Berlin auf das Gymnasium ging und später auch dort studierte. Während seiner Zeit als Dramaturg und Autor an der Volksbühne in Ost-Berlin verfasste er seine lange Erzählung *Die russischen Briefe des Jägers Johann Seifert* (1980), eine Fiktionalisierung, die von Humboldts später Forschungsreise im Jahr 1829 nach Russland und Sibirien ausgeht.³ Die höchst indirekte Behandlung besteht aus 23 Briefen, die sein begleitender Diener Johann Seifert in der Fiktion an seine Frau schreibt. Im Vorwort wird das Werk in einer den aka-

demischen Stil persiflierenden Form als die vorläufige Auswahl aus einer zu erwartenden historisch-kritischen Ausgabe vorgestellt.

Die Briefe, die ihrerseits in dem unbeholfenen Stil des Jägers mit holpriger Grammatik und merkwürdiger Rechtschreibung – er nennt Humboldt immer wieder »Prince Gumplot« – geschrieben sind, haben über die wissenschaftlichen Forschungen so gut wie nichts zu sagen und enthalten stattdessen Klagen über die Beschwerlichkeiten der Reise und artikulieren sein Heimweh nach Frau und Tochter. Von seinem eigenen beschränkten Standpunkt aus berichtet er zudem über verschiedene gesellschaftliche Empfänge, thematisiert Humboldts politische und diplomatische Ansichten, seine Ablehnung des Antisemitismus, referiert seine Meinungen über soziale Umstände in Russland und geht auch auf sein Junggesellentum ein: »er erwiderte, daß er lange verheiratet sei und ueber vier Jahrzehnte eine vortreffliche Ehe führe, wenig Kummer mit seinem EheGespons habe und von ihren Vorzügen allzeith bezaubert sei.«⁴ (Humboldt meint selbstverständlich die Wissenschaft, »die er früh gefreit habe, und die nun eifersüchtig darüber wache, daß keine NebenBuhlerin die allein ihr gebührende Zeith stehle.«⁵) Gegen Ende der Erzählung dreht sich die Handlung zunehmend um die Versuche ihres russischen Begleiters, durch Drohungen Seifert als Spion zu erwerben, damit dieser Berichte über Humboldts Äußerungen schreibe. So erhalten wir vom Standpunkt eines treuen wenn auch beschränkten Dieners ein außergewöhnliches Bild des Menschen Humboldt.

Humboldt und Bonpland

Etwas völlig anderes bietet uns der in Brandenburg geborene aber in Berlin aufgewachsene Berndt Schulz (geb. 1942) – ein außerordentlich produktiver Schriftsteller, der unter dem Pseudonym Mattias Gerwald eine Reihe von historischen Romanen geschrieben hat. Unter diesem Namen veröffentlichte er *Der Entdecker* (2001)⁶, der sich fast wie eine Fiktionalisierung von Humboldts epochemachender *Reise in die Aequinoctial-Gegenden des neuen Kontinents* (*Voyages aux regions équinoxiales du Nouveau Continent*, 1805–1834) liest. Wer in die 30 Bände von Humboldts Mammutwerk Einblick getan hat – oder in die kürzere frühe Fassung mit einem etwas persönlicheren Ton, die aber nur das erste Drittel der Reise behandelt – weiß, dass es sich weitgehend um detaillierte Studien der Geographie, Botanik und Zoologie – zusammen mit genauen Karten und Diagrammen von Temperaturen (Wasser, Luft), barometrischem Druck, Höhen der Berge und Tiefen der Kavernen, Astronomie, und sonst allem Messbaren – handelt. Sogar die gelegentlichen persönlichen De-

tails – Fieber, Insektenbisse, Krankheiten – werden im selben objektiven Stil akribisch behandelt.

Abgesehen von gelegentlichen Rückblicken auf sein früheres Leben befasst sich der Roman ausschließlich mit der Periode der großen Reise Humboldts, die dieser mit seinem Begleiter und Freund Aimé Bonpland unternommen hat, beginnend mit dem 25. Juni 1799, als sie von den Kanaren nach Venezuela abfahren, endend am 15. Februar 1803, als sie sich in Peru für die Fahrt über Mexiko zurück nach Europa einschiffen. Selbstverständlich muss trotz ausführlicher Beschreibungen, die manchmal fast wie Zitate aus Briefen und Berichten klingen, das Meiste weggelassen werden. Es gibt mehrere Zeitsprünge. So wird etwa der Aufenthalt in Kuba zusammen mit der darauffolgenden Reise nach Ecuador durch ein »Zwischenspiel auf Schloss Langeweile« – Humboldts eigene Bezeichnung für Schloss Tegel – ersetzt, wo Humboldts Bruder Wilhelm und Schwägerin Caroline sich mit Freunden über den abwesenden Reisenden unterhalten. Am Ende werden des Weiteren Humboldts Reisen in Mexiko sowie sein Aufenthalt beim Präsidenten Jefferson in den USA ausgespart. Der Roman unterscheidet sich aber vor allem stilistisch von Humboldts Schrift: anstatt Humboldts kühler Objektivität hören wir oft einen burschikosen Ton, der die Gespräche der beiden Reisenden bestimmt.

»Ich bin nicht jeden Tag mit dir zusammen, um die Welt zu erobern, Aimé«, sagt sein Gefährte verschmitzt.

»Sondern?«

»Weil ich die ständige Bewunderung und Anerkennung eines ergebenen Sklaven brauche.«

»He, he, he!« protestiert Bonpland. »Preußischer Hochmut kommt vor dem Fall!« Dann biegt er sich wieder vor Lachen. (E, 13)

Wenn Humboldts Bericht oft seitenlang ohne irgendein menschliches Ereignis verläuft, muss es im Roman lebendiger zugehen. So werden neben Rückblicken auf Humboldts früheres Leben (Berlin, Freiberg, Rheinfahrt mit Forster) erfundene Episoden eingebaut, wie etwa die Rettung Humboldts und Bonplands von Kannibalen durch die Truppen Simón Bolívars. Gesellschaftliche Ereignisse wie ein großes Fest zu Ehren der beiden Reisenden in Cumaná und Begegnungen mit anderen Europäern, Kreolen und Indianern werden dargestellt. Auch finden sich mehrere Episoden, die auf Humboldts heterosexuelles Begehren hinweisen. So wird einmal beim Gedanken an die verlorene Geliebte seiner Jugend und seinem Entschluss, sich ganz der Arbeit und der Freundschaft zu widmen, berichtet: »Aber die Verlockungen der Frauen waren manch-

mal stärker, und er war kein Mönch« (E, 144). Und bezogen auf eine Indianerin in den Anden heißt es etwa: »Alexander war wie von Sinnen. Sie entkleidete sich mit aufreizenden Bewegungen ihres makellosen, jungen Körpers und zog ihn auf ein Fell, das auf dem nackten Fußboden lag. Er überließ sich ihren Händen und versank in einer Welle aus Wärme und Weichheit, Körperdüften und geflüsterten Worten.« (E, 372) Und immer wieder gibt es einen oft lustigen Schlagabtausch zwischen Humboldt und Bonpland, wenn diese ihre Reise kommentieren.

Die Forschungsunternehmung wird unter anderem als eine Reise psychologischer Selbstentdeckung dargestellt. »Fünf Jahre, dachte Humboldt. Ich brauche fünf Jahre meines Lebens, um dies alles zu schaffen. Danach erst werde ich wirklich wissen, wie das Paradies aussieht. Und ich werde wissen, wo meine eigenen Grenzen liegen. Vielleicht habe ich dann auch erfahren, wer ich wirklich bin.« (E, 51) Vor allem seine moralischen Ansichten werden betont. So packt ihn der Zorn, als er entdeckt, wie die Afrikaner im Verlies des Schiffes ohne Licht und Luft vegetieren. »Es sind Menschen wie wir und werden wie Sklaven gehalten. In der Karibik sind sie vielleicht sogar Sklaven, werden aber sicher als billige Arbeitskräfte verkauft. Es ist abscheulich!« (E, 33) Und in Cumaná sagt er einem Reporter: »Sie hier leben in einem wundervollen Land mit vielen Rassen. Und deshalb sage ich Ihren Lesern, dass für mich die Indios keine Menschen zweiter Klasse sind. Sie sind zweifellos keine großen Kinder, die man erziehen muss. Es gibt vielleicht bildsamere Volksstämme, aber es gibt keine edleren Völker. Sie sehen, ich gehe von der Einheit des Menschengeschlechts aus. Alle Menschen sind gleich zur Freiheit geboren.« (E, 161)

Letzten Endes bietet uns Schulz/Gerwald eine gut lesbare und relativ verlässliche, wenn auch abenteuerliche Rekapitulation der berühmten Forschungsreise, in der die Exotik der Menschen sowie der Landschaft betont wird, wobei die eher wissenschaftlichen Notizen durch menschliche Beziehungen und Episoden ergänzt werden. Nicht so sehr als Wissenschaftler und Universalgelehrter wird uns Humboldt hier präsentiert, sondern als ein Mann mit normalen sexuellen Bedürfnissen, mit einer starken Überzeugung von der Würde aller Menschen und mit dem Wunsch nach Selbstentdeckung.

Humboldts Welt in Fotos

Trotz des Titels enthält Günter Herburgers *Humboldt. Reise-Novellen* (2001)⁷ keine Literarisierung von Humboldts Leben. Stattdessen bietet uns der Münchner Dichter und Schriftsteller (geb. 1932), der sich vorübergehend (1967–1973) und neulich wieder in Berlin aufhielt, nach einer kurzen Einführung über den

Universalgelehrten im Gegensatz zum heutigen »Teilchenzoo der Partikularwissenschaften«⁸, einen Foto-Essay mit Aufnahmen aus verschiedenen Ländern, die von kurzen Prosa-Stücken begleitet sind, die sich im weitesten Sinne auf Humboldt beziehen. So wird unter einem Abbild der Residenz des deutschen Botschafters der Republik Venezuela berichtet: »Es gibt Hotels, Apotheken, Universitäten, Liköre, Umhängetaschen, auch U-Bahnstationen mit dem Namen des letzten Universalgelehrten. In Venezuela waltet eine Humboldtmania. Das Land sei, wird dort beteuert, durch die fünf Jahre dauernde Reise des Deutschen erst erfunden worden.«⁹ An anderer Stelle wird das Foto eines skulpturierten Knäuels folgenderweise erklärt: »Als er peruanische Silberminen besuchte, war er über die Arbeitsbedingungen entsetzt. Es gebe keine höheren und niederen Menschenrassen, schrieb er. Sklaverei brandmarkte er als Gräuelf. Was uns davon beschert wurde, stellt sich nun als Kunst am Bau dar.«¹⁰ Insgesamt handelt es sich bei dem Band aber vornehmlich um des Verfassers eigene Reisen »Um den Montblanc« und »In Mauretani« sowie um schöne, wenn auch höchst ungewöhnliche Fotos vom Ulmer Münster.

Humboldt und Gauß

Somit kommen wir zur bekanntesten der literarischen Behandlungen von Humboldts Leben: dem weltweiten Erfolgsroman *Die Vermessung der Welt* (2005)¹¹ des in Wien und Berlin wohnhaften, österreichisch-deutschen Schriftstellers Daniel Kehlmann (geb. 1975). Hier haben wir es aber keineswegs mit einer fikionalisierten Biographie Humboldts zu tun. Dem Verfasser kommt es stattdessen vor allem auf die scharf sich unterscheidenden Porträts zweier entgegengesetzter Menschentypen an, deren Leben zunächst in neun alternierenden Kapiteln skizziert werden; dann folgen vier Kapitel, in denen beide Gestalten kontrastierend vorkommen; und den Abschluss bildet ein Kapitel, in dem ihre Gedanken in fast alternierenden Sätzen dargestellt werden. Dem forschungsreisenden Naturwissenschaftler Humboldt wird der Mathematiker Carl Friedrich Gauß entgegengesetzt, der seine Göttinger Wohnung nicht gerne verlässt, wie wir schon im ersten Satz erfahren: »Im September 1828 verließ der größte Mathematiker des Landes zum erstenmal seit Jahren seine Heimatstadt, um am Deutschen Naturforscherkongreß in Berlin teilzunehmen. Selbstverständlich wollte er nicht dorthin.« (V, 7)

In einem Aufsatz über die Komposition seines Romans, die zugleich eine Verteidigung der Gattung »historischer Roman« ist, erläutert Kehlmann seine Methode: »Aus dem Wunsch heraus, die vorhandene [historische Wirklichkeit nach seiner [Kehlmanns] Vorstellung zu korrigieren, erfindet er eine zweite,

private, die in einigen offensichtlichen Punkten und vielen gut versteckten von jener ersten abweicht.«¹² In der Gegenüberstellung des kultivierten *homme du monde* mit einer Neigung zur Pädophilie und des schlechtgelaunten Bordellbesuchers begegnen uns Extroversion versus Introversion, Natur versus Gehirn, Außenwelt versus Innenwelt. Die beiden Protagonisten reden selbstlobend aneinander vorbei – was zur oft bemerkten Komik des Romans beiträgt¹³ – und sie scheinen allein die Liebe zum Teleskop gemeinsam zu haben. Kehlmanns Gauß glaubt, dass er mit der pendelnden Eisennadel in seiner Hütte neben der Sternwarte in Göttingen genauer messen und besser rechnen könne als Humboldt. »Man brauchte nicht auf Berge zu klettern oder sich durch den Dschungel zu quälen. Wer diese Nadel beobachtete, sah ins Innere der Welt.« (V, 272)

Humboldt, den Kehlmann als eine »Kreuzung aus Don Quixote und Hindenburg«¹⁴ betrachtet, sind doppelt so viele Seiten gewidmet wie Gauß: in fünf Kapiteln wird seine Jugend, der Aufenthalt in Cumaná, die Orinokoreise, die Besteigung des Chimborazo und der Besuch in Mexiko und den Vereinigten Staaten skizziert. Aber anstatt einer detaillierten Beschreibung der Landschaften, der Messungen und der Forschungen von Humboldts »undramatischer Rundreise«¹⁵ betont Kehlmann die zwischenmenschlichen Verhältnisse auf der Reise. (Im Kapitel mit Höhlenbesteigung, Erdbeben und Angriff von einem wahnsinnigen Einheimischen wird nicht einmal der Ort – die Stadt Cumaná – genannt. Für die Orinokoreise braucht Kehlmann nur 40 Seiten im Gegensatz zu 200 bei Gerwald. Die Gestalt von Carlos Montúfar, die Humboldt so oft begleitete, wird einfach ausgeschaltet.) Kehlmann versucht, den »Souveränitätston«, mit dem Humboldt über seine Bergbesteigungen berichtet, durch Eindrücke aus den Texten zeitgenössischer Alpinisten, die von Halluzinationen, Schleimhäuten und blutenden Augen reden, zu verlebendigen.¹⁶

Der Leser wird sowohl Humboldt also auch Gauß betreffend nicht überangestrengt: die populärwissenschaftliche Prosa macht alles leicht zugänglich, und aufgrund der durchgehend verwendeten indirekten Rede hat man immer das Gefühl, den Protagonisten aus einer literarischen Distanz gegenüber zu stehen. Manches wird ausgespart, wie etwa Humboldts Rheinreise mit Forster, der ihn abschließend nach Paris brachte, wo Humboldt den ersten Jahrestag der Revolution begeistert mitfeierte. Auch bedeutende wissenschaftliche Ereignisse werden nur im Vorübergehen erwähnt: »Bei San Carlos überquerten sie den magnetischen Äquator. Humboldt betrachtete die Instrumente mit andächtiger Miene. Von diesem Ort hatte er als Kind geträumt.« (V, 128)

Andererseits wird der Tod der Mutter so dargestellt, als ob Humboldt dabei gewesen sei. (Der Autor verwendet Eindrücke von des Sohns früherem Besuch an ihrem Krankenbett.) Und kleine Fehler schleichen sich ein: so wird der

Name des Botanikers Willdenow falsch geschrieben (V, 26); Humboldt erzählt Gauß im Jahr 1828 von den 34 Bänden seines großen Reiseberichts (V, 216); aber die französische »Grande Édition« (1805–1834) hat nur 30 Bände. (Überhaupt finden wissenschaftliche Kritiker häufige Mängel in dem Werk.)¹⁷ Die politische und gesellschaftskritische Dimension, die in anderen Behandlungen eine wichtige Rolle spielt, wird kaum erwähnt.

Des Verfassers Vorliebe für Gegensätze beschränkt sich nicht auf Humboldt/Gauß. So erklärt Wilhelm von Humboldt das Verhältnis zwischen den beiden Brüdern:

Beide meinten wir, das unsere sei die ganze Welt. Nach und nach wurden die Kreise kleiner, und wir mußten begreifen, daß das eigentliche Ziel unserer Bemühungen nicht der Kosmos, sondern bloß der andere war. Deinetwegen wollte ich Minister werden, meinetwegen mußtest Du auf den höchsten Berg und in die Höhlen, für Dich habe ich die beste Universität erfunden, für mich hast Du Südamerika entdeckt, und nur Dummköpfen, die nicht verstehen, was ein Leben in Verdoppelung bedeutet, würde dafür das Wort Rivalität einfallen. (V, 266)

Die humorvolle Ironie des Buches, das Gauß als Modell des geistesabwesenden Professors karikiert, steigert sich im Schlusskapitel, wo Eugen Gauß, der Sohn des Mathematikers, infolge einer politischen Verhaftung auswandern muss. Auf dem Dampfschiff, das ihn nach Amerika trägt, erklärt der Kapitän bei einer starken Bewölkung, dass man heute ohne Sterne navigieren könne. »Also sei, fragte Eugen, die Zeit der großen Navigatoren vorüber? Kein Bligh mehr, kein Humboldt?« »Sie sei vorbei, antwortete der Kapitän schließlich, und werde nie wiederkehren« (V, 299). Mit diesem lakonischen Satz auf der vorletzten Seite, der die Hauptentdeckungen der Protagonisten in den vorhergehenden Kapiteln – was Kehlmann (ohne die bedeutenden Entdeckungen auf anderen Gebieten zu erwähnen) als »die quantifizierende Erfassung der Welt«¹⁸ bezeichnet – wesentlich zunichte macht,¹⁹ endet der Roman, den man mit literarischem Genuss, wenn auch ohne historisch-wissenschaftlichen Gewinn, gelesen hat.

Humboldt mit Goethe, Schiller und den Romantikern

In Robert Löhrs fantasievollem Roman *Das Erlkönig-Manöver* (2007)²⁰ kommt Humboldt nur als eine von sechs Hauptfiguren vor.²¹ Die Handlung geht von der Voraussetzung aus, dass der Dauphin Louis-Charles nicht 1795 als Kind gestorben ist, sondern gerettet wurde und jetzt mit Hilfe der Bourbonen Napoleon stürzen und als Louis XVII auf den Thron gesetzt werden soll – ein Ge-

rücht, das im frühen 19. Jahrhundert weitverbreitet war. Herzog Karl August, der von englischen, holländischen und französischen Vertretern zur Mitwirkung aufgefordert wird, beauftragt Goethe im Februar 1805, den Thronfolger aus den Händen der Franzosen in Mainz zu retten.

Zusammen mit Schiller und Humboldt übernimmt Goethe den Auftrag und nach mehreren Abenteuern, während sich allmählich Kleist, Arnim und Bettine Brentano zu ihnen gesellen, gelingt es der Gruppe den jungen Dauphin zu befreien und über den Rhein zu bringen. Auf dem Weg nach Weimar werden sie allerdings von Capitaine Sanding, einem Ingolstädter in französischen Diensten, verfolgt und verstecken sich vor seiner Truppe auf dem Kyffhäusergebirge. Dort verbringen sie ein paar Wochen in paradiesischen Zuständen, bis aus verschiedenen Gründen Zwistigkeiten entstehen. Als die leidenschaftlich patriotischen Arnim und Kleist begreifen, dass der Thronerbe nicht nur gerettet, sondern auch als König Louis XVII auf den Thron gesetzt werden soll, rebellieren sie. Sodann entdeckt Schiller, dass der vermeintliche Dauphin in Wahrheit ein Heuchler ist, der den Zwecken der machthungrigen bourbonischen Verschwörer nützen soll. Kleist und Arnim streiten sich mit Goethe über Klassik und Romantik. Arnim wird eifersüchtig, als er sieht, wie Bettina sich in Goethe verliebt. Die Freundschaft der beiden Preußen, Kleist und Humboldt, entwickelt sich zu einer homosexuellen Liebe.

Während dieser Verwirrungen werden sie von Sanding und seinen Soldaten entdeckt, und die Gruppe wird zersplittert. Der erbitterte Arnim verlässt Bettine und kehrt nach Frankfurt zurück. Humboldt, den die Franzosen verhaften und mitnehmen, wird von Kleist verfolgt. Bettina geht nach Oßmannstedt zu Wieland, bevor sie schließlich zu Arnim zurückkehrt. Goethe und Schiller gelingt es mit Mühe, den falschen Dauphin nach Weimar zurückzubringen. Als zwei Monate später Schiller stirbt, wird sein Manuskript des Stücks *Demetrius*, in dem er das Komplott der Bourbonen allegorisch entlarven will, von Sanding, der jetzt in bourbonische Dienste übergegangen ist, gestohlen, um dies zu verhindern. Als Goethe ihm zu einem Schloss im Thüringer Wald, wo die Verschwörer sich aufhalten, folgt, wird er gefangen genommen und mit dem Tod bedroht. Im letzten Augenblick kommen die anderen zu seiner abenteuerlichen Rettung, wobei Humboldt den Capitaine Sanding erschießt, und das ganze Spiel glücklich ausgeht. Goethe verspricht Kleist sogar, seinen *Zerbrochenen Krug* auf die Bühne zu bringen.

Der ganze witzige Roman ist gespickt mit Zitaten aus den Werken der in die Handlung verwickelten Dichter.²² Auch die romantische Malerei kommt dabei nicht zu kurz, so etwa wenn Goethes Pose, als er vom Kyffhäuser die Landschaft betrachtet, mit Worten beschrieben wird, die unmissverständlich an C.D.

Friedrichs *Wanderer über dem Nebelmeer* erinnern: »Dort, am Waldesrand auf der Höhe, stellte er sich auf den Fels, die rechte Hand auf den Stecken gestützt. Der Wind, Bote des heranrückenden Wetters, raste gewaltig und wühlte in seinen Haaren, in den Falten seines Mantels und in den Wipfeln der Tannen. Unten im Tal jagten die Wolken und Nebel vorüber« (EM, 266).

Die Dichter werden auf eine Art porträtiert, wie man sie aus ihren Werken und Biographien zu kennen meint. Allein Humboldt wird nicht so sehr durch zitierte Worte charakterisiert, sondern vielmehr durch seine Handlungen. Goethe und Schiller suchen den jungen Wissenschaftler zunächst in einer künstlichen Höhle im Weimarer Park auf, wo er mit Hammer und Bürste an seinen geologischen Forschungen arbeitet. »Auf dem sandigen Boden zu seinen Füßen lagen ein Notizbuch und Gesteinsbrocken unterschiedlicher Größe. Auf einigen davon konnte man das Geflecht vorzeitlicher Pflanzen erkennen, andere stellten sich beim zweiten Blick als Knochen und Tierzähne heraus [...]. Seine Konturen, sein klarer Blick, der bronzene Glanz seiner tropengebräunten Haut ... So stellte sich Goethe den jungen Faust vor.« (EM, 36 f.)

Unterwegs disputieren der Neptunist Goethe und der Vulkanist Humboldt über die Entstehung der Kontinente sowie die politische Evolution im Gegensatz zur Revolution (EM, 45 f.). In den Wäldern am entvölkerten rechten Rheinufer führt Humboldt mit Kompass, Messingfernrohr und Machete die Gruppe sicher zum Ziel (EM, 66). Wenn sie auf dem anderen Ufer von französischen Soldaten angehalten werden, sind es Humboldts »geschliffenes Französisch« und seine Passierscheine, welche ihm »die fortschrittliche Regierung, Freundin der Wissenschaft« ausgestellt hat (EM, 70 f.), die ihnen weiterhelfen. Als die Gruppe sich auf dem Kyffhäuser aufhält, erzählt Humboldt die Geschichte seiner Reisen durch Südamerika mit Bonpland. Und seine Freundschaft mit Kleist, die sich zu einem homosexuellen Verhältnis entwickelt (EM, 258), basiert auf der Kontroverse über die Homosexualität der historischen Figur. Am Ende entzweien sie sich, als dem radikal nationalistischen Kleist klar wird, dass sein geliebter Humboldt, obwohl er Napoleon hasst, ihn doch höher als jeden anderen Fürsten Europas schätzt und keineswegs stürzen will (EM, 355 f.). Aus enttäuschter Liebe und politischer Überzeugung fordert Kleist Humboldt zum Duell, aber am Ende kann sich Kleist nicht dazu durchringen, den zuvor Geliebten zu töten. Er kehrt aus dem Wald zu den anderen zurück, während Humboldt aus der Handlung und dem Roman verschwindet.

Auch wenn Humboldt nicht wie in den anderen Romanen als Hauptgestalt auftritt und weniger durch Zitate als durch Handlungen charakterisiert wird, tritt er in Löhrs gut informiertem Roman doch als überzeugende Fiktionalisierung seines historischen Musters hervor.

Somit kommen wir zum vorläufigen Ende der deutschsprachigen Humboldt-Fiktionen, denn die Novelle »Herrn Humboldts letzte Reise«, die Titelgeschichte von Karl-Friedrich Reinhardts Sammlung von Gedichten und Erzählungen unter demselben Titel (2005),²³ hat außer dem Namen nichts mit Humboldt zu tun. Es ist die ausführliche Geschichte eines sprechenden Hundes, den der Verfasser im Park kennenlernt und »Humboldt« nennt, weil er davon träumt, in Patagonien Präsident einer demokratischen Hunderepublik zu werden. Am Ende reist der Hund tatsächlich mit einer in ihn verliebten menschlichen Begleiterin nach Südamerika.

Humboldts gegenwärtige Popularität

Der Zeitpunkt der diskutierten Werke ist stimmig, denn im Jahr 1999 bot das 200. Jubiläum von Humboldts Aufbruch zu seiner Reise die Gelegenheit für Ausstellungen und Symposien, wie beispielsweise die internationale Konferenz, die im Sommer 1999 die große Ausstellung »Alexander von Humboldt – Netzwerke des Wissens« im Berliner Haus der Kulturen der Welt begleitete, oder Otto Krätz' ausführliche und schön illustrierte Biographie *Alexander von Humboldt. Wissenschaftler - Weltbürger - Revolutionär* (2000). Fünf Jahre später am 13. September 2004 feierte *Der Spiegel* mit Titelbild und einer Titelgeschichte von Matthias Matussek das 200. Jubiläum von Humboldts triumphaler Rückkehr nach Europa und kündigte das neu erwachte Interesse für »den letzten Universalgelehrten« und »ein deutsches Vorbild-Leben« an.²⁴ Während dieser fünf Jahre entsprach, wie Nicolaas A. Rupke festgestellt hat, die Anzahl der Veröffentlichungen, derjenigen, die zu den beiden früheren Höhepunkten – der Hundertjahrfeier seines Todes (1959) und der Zweihundertjahrfeier seiner Geburt (1969) – erschienen war.²⁵

Das Interesse an Humboldt, das durch die weltweiten Tätigkeiten der Alexander von Humboldt-Stiftung wach gehalten wird, hat sich bis heute noch intensiviert, wie etwa durch Phänomene wie das Hotel- und Gastronomieschiff *Alexander von Humboldt II* aus Bremen (seit 2014) oder die »Zeit-Reisen« nach Ecuador, die auf den Spuren von »Humboldts fantastischer Reise« »die Expedition des Naturforschers« rekonstruieren und den Teilnehmer »durch die bedeutendste Wissenschaftsreise des 19. Jahrhunderts« führen.²⁶ 2004 veröffentlichte Hans Magnus Enzensberger, der den Forscher schon lange bewundert hatte, in seiner »Anderen Bibliothek« auch Humboldts *Kosmos* in einer neuen von Ottmar Ette und Oliver Lubrich herausgegebenen Ausgabe. Dieses neuerweckte Interesse an Humboldt zeitigte wiederum eine Reihe von Fernsehfilmen (auch von Kehlmanns Roman) und wissenschaftlichen Schrif-

ten. Im Gegensatz zur Klage eines deutschen Wissenschaftshistorikers, dass die Deutschen auf das Leben ihrer Wissenschaftler keinen Wert legen,²⁷ reizt Humboldt Historiker sowie Schriftsteller besonders durch das Abenteuerliche seines Lebens.²⁸ Es ist bezeichnend, dass keiner der Romanschriftsteller die 20 produktiven Jahre, die Humboldt in Paris verbrachte, oder seine letzten 30 Jahre in Berlin behandelt.

Humboldts internationale Präsenz

Die poetische Entdeckung Alexander von Humboldts ist aber nicht allein ein deutsches Phänomen. Auch in Nord- und Südamerika sowie in Frankreich wird Humboldt gegenwärtig wiederentdeckt und literarisch angeeignet. Wenn wir jetzt die deutschen Humboldt-Romane in einen internationalen Kontext stellen, bietet sich die Möglichkeit, die Materialbasis für den Vergleich der literarischen Annäherung an Humboldt zu erweitern.

Kein Name als derjenige Humboldts kommt in Nord- und Südamerika häufiger vor in Verbindung mit der Bezeichnung für Pflanzen, Tiere, Flüsse, Seen, Bezirke und Orte. Und auch in anderen Sprachen ist die Verwendung des Namens in letzter Zeit gestiegen. Wenn wir beispielsweise den Google Ngram Viewer konsultieren, zeigt sich, dass die Erwähnung des Namens »Humboldt« – nach der Frequenz in Schriften zu beurteilen – nicht nur im Spanischen, sondern auch im Französischen um 2000 in die Höhe stieg. So wurde etwa im Herbst 2005 im Madrider Nationalmuseum der Naturwissenschaften eine große Humboldt-Ausstellung eröffnet. Das spanisch-französische Interesse lässt sich zum Teil durch die große Popularität von Luis Armando Roches mehrfach preisgekröntem spanisch-französischem Film *Aire Libre* (1996) erklären. (Bereits 1989 hatte Rainer Simons Film *Die Besteigung des Chimborazo* [DEFA/ZDF] einen großen Erfolg erzielt.) Aufgrund von Humboldts langem Aufenthalt in Paris (1808–1827), wo er seinen großen Reisebericht in französischer Sprache schrieb, gilt er in Frankreich beinahe als Franzose. Im Folgenden sollen nach den Romanen von Gerwald, Kehlmann und Löhr also auch drei französische Schriftsteller an die Reihe kommen, in deren Werken der Stoff auf eine freiere und originellere Art und Weise gehandhabt wird.

Humboldt als literarisches Forschungsobjekt

Der juristisch gebildete Schriftsteller Alain Couturier lebt seit Jahren in Venezuela, wo er neben historischen Forschungen verschiedene zivile Funktionen –

etwa bei der Alliance française de Caracas und bei der französisch-venezolanischen Handelskammer – erfüllt. In seinem Roman *Le manuscrit de Humboldt* (2010)²⁹ bietet Humboldts Leben dem Verfasser die Gelegenheit, eine Liebeshymne an seinen geliebten südamerikanischen Kontinent zu komponieren. Ja, man hat bei der Lektüre das Gefühl, dass Humboldts im Roman zitiertes Wort aus Venezuela – »Je sens que je vais être heureux ici!« (M, 145; »Ich fühle, dass ich hier glücklich sein werde!«) – sich genau so gut auf Couturier und seine selbstgewählte Heimat beziehen lässt.

Der Roman handelt von der Suche nach einem angeblich verlorenen Manuskript des Forschers, das eine Lücke im Bericht über seine ersten Monate in Venezuela (1799–1800) ausfüllen soll: eine Lücke, die verschiedene Widersprüche zwischen dem vierten Band seines *Kosmos* und Band XIII seiner *Reise in die Aequinoctial-Gegenden des neuen Kontinents* erklären soll (M, 12). Die Suchenden sind zwei alternde Universitätsprofessoren: der Franzose Jean Vidal erzählt seinem venezolanischen Freund und Kollegen Jorge Rios, der ihn 1950 in Paris besucht, von seiner Vermutung und von den Hinweisen, die darauf deuten, dass das Manuskript in Venezuela zu finden ist. Vidal ist aus gesundheitlichen Gründen zu schwach, um die Reise zu unternehmen, aber der faszinierte Rios widmet sich der Suche, die dann vermittelt wird durch den Briefwechsel der beiden, durch Auszüge aus Rios' Tagebuch und Zitate aus Briefen und Schriften Humboldts und Bonplands, die durch gelegentliche Erzählung des Verfassers zusammengehalten werden.

Die Suche führt Rios im Laufe von zwei Jahren über den ganzen Kontinent und zu mehreren Personen, die angeblich Informationen haben, die zu dem Dokument führen könnten. Weil Rios vermutet, dass Humboldt das Manuskript seinem damaligen Diener Luis Moncada übergeben habe, führt die Suche zuerst zum Abkömmling eines Einwanderers in der deutschen Siedlung Colonia Tovar (in der Nähe von Caracas), der als Bürgermeister, wie auf einem Lieferschein des Jahres 1847 vermerkt ist, die Koffer des verstorbenen Dieners an eine Señora Elvira de Ruiz befördert hatte. Rios gelangt zu deren Enkelin, Cristina Ruiz, in Mérida, die in ihren Materialien ein Brieffragment findet, das ihn weiter nach Bogota und zum Inhaber einer Buchhandlung bringt. Dieser verleugnet argwöhnisch etwas zu wissen. Dann erreicht den enttäuschten Rios ein Telegramm von seinem Kollegen aus Paris, der ihn in Bogota zu Raul Londoño schickt, der sich aber nach einem heimlichen Telefongespräch mit dem Buchhändler entschuldigt und vorgibt, dass ihn dringende Geschäfte rufen. (Die beiden verfolgen offensichtlich ihre eigenen Forschungen und Programme.) Auf einem Notizblock neben dem Telefon fällt Rios allerdings der Name eines Antiquars in Quito, Leopoldo Montufar, auf.

Weil ihm der Name Montufar als der Name von Humboldts Begleiter auf dem zweiten Teil seiner Reise bekannt ist, macht sich Rios sofort auf den Weg nach Ecuador. Dort erlaubt ihm der Nachfahre in Montufars Nachlass zu suchen – wo er aber wieder nichts findet. Weil diese Spur sich schließlich als fruchtlos herausgestellt hat, beginnt er wegen einer Humboldt-Briefstelle zu vermuten, dass vielleicht Bonpland das Manuskript unterschlagen habe, weil es botanische Entdeckungen enthielt. Auf der Suche nach Bonpland begibt Rios sich nach Buenos Aires, wo er in den Archiven des Fonds Bonpland nichts findet, aber von der jungen Archivarin und ihrem Freund auf den Ort Santa Ana im nördlichen Argentinien hingewiesen wird, wo er Bonplands Grabstätte findet und zudem Mitglieder der Familie Perrichon, bei deren Vorgängern Bonpland angeblich seine Papiere deponiert haben soll. Weil sich aber auch aus dieser Nachfrage nichts ergibt, kehrt Rios zurück nach Caracas, wo ihm durch einen Freund – einen Geologen mit ethnografischen Interessen – zum ersten Mal das Gerücht von einem illegitimen Sohn Humboldts mit einer Indianerin zu Ohren kommt, was den Gedanken erweckt, dass vielleicht Humboldt selbst aus persönlichen Gründen das Manuskript aus jenen frühen Monaten unterdrückt haben könnte.

Unter den Einheimischen ist davon die Rede, dass die Mutter, Victorina Pianaïma, und ihr Sohn, Alexander, mit einer Gruppe von (aus politischen Gründen) vertriebenen Kapuzinern nach Chile gesegelt war. Rios fährt dorthin und erfährt von einem Kollegen, dass die Kapuziner vermutlich auf der Insel Chiloé (in südlichen Teil des Landes) an Land gegangen sind. Obwohl er dort keine Dokumente findet, lassen andere Hinweise vermuten, dass auch Mutter und Sohn dort geblieben sind. Als er sich weiter erkundigt, wie ein Mestizo – blond und blauäugig, aber immerhin ganz anders als die Einheimischen – sich hätte ernähren können, ist die einzige Antwort eindeutig: als *lobero* – das heißt, durch Robbenfang. Er fährt also weiter bis nach Punta Arenas ganz im Süden, von wo aus die Expeditionen in die Südsee segelten. Dort findet er in der Tat einen achtzigjährigen Robbenfänger, der als Jüngling einen achtzigjährigen »Alexander« gekannt hatte. Hier endet die eigentliche Geschichte, denn wir erfahren zunächst, dass Rios dort unten beim weiteren Suchen nach Spuren oder Beweisen gestorben ist und dass Fischer seinen von Krabben zerfressenen Körper auf dem Strand fanden. Dann erfahren wir aus dem letzten Brief im Band, dass auch sein Freund und Kollege Vidal, dessen Krankheit unerträglich geworden ist, sich fast zeitgleich vergiftet hat.

Im Verlauf dieser Geschichte der Suche nach dem verlorenen Manuskript erfahren wir – durch zitierte Briefe, Forschungen der beiden Professoren, und Erzählung des Verfassers – vieles über Leben und Reisen von Humboldt und

Bonpland. Ja, die zweite Hälfte des Romans befasst sich anders als die deutschen Romane mehr mit dem Franzosen Bonpland als mit Humboldt – was bei einem französischen Verfasser kaum überrascht. Von dessen Rückkehr nach Argentinien mit seiner hochnäsigen französischen Frau wird erzählt. Bald verlässt er sie und begibt sich nach Norden, wo er auf seiner Farm im Grenzgebiet zwischen Argentinien und Paraguay *yerba mate* züchtet. Dann wird er von dem paraguayischen Diktator Doctor Francia gefangen genommen, weil der Diktator bei der Züchtung der wertvollen Ernte keine Konkurrenz duldet. Nach zehn Jahren wird er endlich aus der Gefangenschaft entlassen und kehrt nach Argentinien zurück, wo er in Santa Ana wieder heiratet, eine Farm kauft, und bis zu seinem Tode ein glückliches Leben verbringt.

Dabei werden die Landschaften der verschiedenen Länder des Kontinents ähnlich liebevoll dargestellt wie von Humboldt selbst. Auch erfahren wir vieles über die politische Geschichte des Kontinents im 19. Jahrhundert. Wenn Rios in seinem Tagebuch über »le charme particulier« von Humboldts Schriften spekuliert, könnte der Verfasser genau so gut von dem eigenen stilistischen Ehrgeiz sprechen: naturwissenschaftliches Wissen (»érudition scientifique«) verbunden mit »d'un fragment de poésie, d'une réflexion philosophique, d'une envolée lyrique ou d'un coup de projecteur sur un paysage révélant« (M, 35; »einem Bruchstück von Poesie, von philosophischer Reflexion, von lyrischem Élan oder einem Blick auf eine relevante Landschaft«).

Des Weiteren ergeben sich unverkennbare Parallelen zwischen den Forschungspaaren Humboldt/Bonpland und Vidal/Rios. Die Darstellung der »l'amitié affection« (M, 126; »freundschaftlichen Zuneigung«) zwischen den beiden ersten bestimmt auch das Verhältnis zwischen den beiden späteren Forschern. Der Kontrast, den Rios zwischen dem jeweiligen Tod der beiden Männer feststellt, nimmt seinen Tod und denjenigen Vidals vorweg: trotz seines Ruhms verlässt Humboldt sein Leben »dans de désarroi de ma vie désolée« (M, 122; »in der Unordnung meines verwüsteten Lebens«), während Rios, wie Bonpland, »serein et plein de projets chimériques lorsque la mort l'a surpris dans sa ferme isolée« (M, 122; »heiter und von chimärischen Projekten erfüllt [ist], als der Tod ihn auf seiner isolierten Farm überraschte«). Vidal stirbt, wie Humboldt, zuhause in Europa, während Rios, wie Bonpland, sein Leben in Südamerika beendet.

In Couturiers durchaus originellem Text begegnet uns also neben dem Leben Humboldts auch zum ersten Mal das spätere Leben Bonplands, und zusammengenommen bilden sie eine deutliche Parallele zu den Karrieren der späteren Forscher auf ihren Spuren.³⁰ Die stilistische Mischung kontrastiert auffällig mit der eher traditionellen Erzählkunst der deutschsprachigen Roma-

ne, zudem verfolgen wir hier die Karrieren der zwei Forschungsreisenden vom Standpunkt eines (wenn auch in Frankreich geborenen) Venezolaners. Der fiktionale Kunstgriff der Suche nach einem verlorenen Manuskript verleiht dem Text die Spannung einer Detektivgeschichte. Mit seinem Roman hat Couturier so dem Corpus der Humboldt-Literarisierungen eine weitere Dimension verliehen.

Humboldt als Figur der Graphic Novel

Einem völlig anderen Projekt begegnen wir in *Le dernier voyage d'Alexandre de Humboldt (Humboldts letzte Reise)*; erster Teil 2010, zweiter Teil 2014) der grafischen Künstler Étienne Le Roux und Vincent Froissard, bei denen wir eine ideenreiche Graphic Novel mit einer völlig frei erfundenen Handlung finden, die durch Visionen und Träume unterbrochen wird. Im Jahr 1847 wird der alte Humboldt von der jungen Doña Luisa Amadilla aufgesucht. Ihr Vater war angeblich mit Aymé [sic!] Bonpland befreundet und er machte sich, als dessen Verschwinden gemeldet wurde, auf die Suche nach dem Freund. Den Verschwundenen konnte er nicht finden, wohl aber sein Notizheft mit dem Bericht über seine letzten Forschungen. Bei seinem Tod hat er seine Tochter, Humboldt zu suchen und ihm das Notizheft zu überreichen.

Indem er das Heft durchblättert, überzeugt sich Humboldt davon, dass Bonpland noch lebt und ferner (wie sich später herausstellt), dass er in einem alten Bergwerk »Huphrahomen« entdeckt hat: »un organisme originel qui serait la source de la diversité des formes de vie sur terre«³¹ (einen ursprünglichen Organismus, der die Quelle der Vielfältigkeit der Lebensformen auf Erden wäre). Begleitet von der jungen Dame, die im selben Notizheft ihre gemeinsamen Erlebnisse aufzeichnen soll, unternimmt er sogleich eine Reise nach Brasilien, um den Freund zu finden. Unterwegs erleidet ihr Schoner in einem heftigen Sturm Schiffbruch, wobei Luisa von einem anderen Schiff gerettet wird. Auf dem Schiff befindet sich der ehrgeizige Chevalier Karl von Ritter, der von König Friedrich Wilhelm IV. beauftragt worden ist, Humboldt zu finden und zurückzubringen; wenn sich herausstellt, dass der Universalgelehrte tot ist, soll der Chevalier Humboldts Stuhl in der Akademie übernehmen. Luisa weigert sich, dem überheblichen Prätendenten das Ziel von Humboldts Reise zu verraten, aber dieser entdeckt in ihrer Tasche das Notizheft. Bei der Landung lässt er sie also vom Gouverneur der Provinz bis zu seiner Rückkehr einsperren und macht sich selbst auf den Weg, das Bergwerk zu finden, wobei er den amerikanischen Ingenieur Pershing trifft, der von der Baltimore Steel Company beauftragt worden ist, das Bergwerk, das die Firma erworben hat, wieder zu öffnen.

Mittlerweile stellt sich heraus, dass Humboldt nach dem Schiffbruch mithilfe eines Stücks des Wracks an Land gelangt ist, wo er von freundlichen Eingeborenen gerettet wird. Er wird in die Geheimnisse der Zauberer des Stammes eingeweiht und führt bald danach den Stamm in einer Revolte gegen den Gouverneur der Provinz, wobei Luisa befreit wird (obwohl sie ihn in seiner Verkleidung als Magier zuerst nicht erkennt). Als er erfährt, dass Karl von Ritter das Notizheft gestohlen hat, folgt er mit Luisa dessen Spuren und trifft ihn in der Nähe des verborgenen Bergwerks. Als sie sich über das Notizheft und das Recht auf Bonplands Entdeckung streiten, erscheint plötzlich Pershing mit seiner Pistole und bedroht sie, wobei das Notizheft zerrissen wird und der Wind die Blätter zerstreut. Beim Versuch, die Blätter wieder einzusammeln, stoßen sie plötzlich auf das Bergwerk und erkennen, dass es eine ungeheure Arbeit bedeuten wird, die Eingänge wieder freizumachen. Damit endet der erste Teil.

Zu Beginn des zweiten Teils, der vier Monate später spielt, ist Luise in der fremden Natur glücklich und zufrieden, aber Humboldt und der Chevalier Ritter warten ungeduldig, bis sie in das verschüttete Bergwerk hinabsteigen und die verdeckten Gänge erkunden können. Als es ihnen endlich gelingt, werden alle drei – Luise ist mitgegangen – plötzlich in die Tiefe geworfen. Der Hauptteil des Bandes besteht dann aus den fantastischen Abenteuern, die sie auf getrennten Wegen zu erleben glauben – Abenteuern, die sich, als sie schließlich von Pershing gefunden werden, als unbewusste Träume und Fantasien herausstellen. Pershing berichtet, dass sie von einem Erdbeben hinuntergeworfen wurden, während oben eine Revolution stattgefunden habe, wodurch die Sklaverei beendet, die Bergwerke nationalisiert und das Land der indigenen Bevölkerung zurückerstattet wurde. So reisen alle vier an die Küste zurück, wo Humboldt und Chevalier Ritter sich nach Europa einschiffen, während Luisa bei Pershing in Südamerika bleibt, wo sie ihre Freiheit gefunden hat. Durch seine Erlebnisse ist der Chevalier gewissermaßen zum Menschenfreund geworden. Beim Abschied überreicht Humboldt Luisa das Notizheft mit einer Widmung. Sein Leben war damals, schreibt er, in einem Nebel, und sie habe ihn in eine zweite Kindheit entführt. »J'ai été pourchassé, j'ai fait naufrage, saigné, contemplé l'abîme. J'ai perdu la raison, mais je suis revenu. Tout a commencé quand une inconnue vint frapper à ma porte, un paque à la main....«³² (Ich wurde gehetzt, ich erlitt Schiffbruch, blutend betrachtete ich den Abgrund, ich verlor alle Rationalität, aber ich bin zurückgekehrt. Alles hat angefangen, als eine Unbekannte an meiner Tür klopfte, ein Paket in der Hand....) Und so endet Humboldts mehr oder weniger absurde letzte Reise, ohne allerdings seinen Freund Bonpland oder den Organismus Huphrahomen gefunden zu haben.

Humboldt in Verkleidung

Régine Detambels *Le chaste monde* (2015; *Die keusche Welt*)³³ bietet eine spielerische Abwandlung der Biographie Humboldts. Der Protagonist des Romans heißt Axel von Kemp, aber seine Lebensumstände entsprechen weitgehend denjenigen Humboldts. Geboren 1769 im Schloss Kegel [sic!] bei Berlin, wächst er nach dem frühen Tod seines Vaters unter dem Schutz seiner Mutter Elizabeth, einer Frau hugenottischer Abstammung, auf. Anders als sein redewandter älterer Bruder Wilhelm, der sich für Sprachen und Rhetorik interessiert, vertieft sich Axel in die Geografie und, getrieben von »le démon de la botanique« (C, 12; »vom Dämon der Botanik«), wandert er lieber am Ufer der Spree und im Botanischen Garten herum, um Blumen und Bäume zu studieren. Dort im Botanischen Garten und unter seinem Lieblingsbaum, dem sogenannten »Drachen-Baum« (*draecona*), erlebt der Vierzehnjährige mit einem jungen Gärtner zum ersten Mal einen homosexuellen Geschlechtsakt, der in allen Einzelheiten beschrieben wird (»Le pénis qui frappe son palais est doux et acide.« [C, 11; »Der Penis, der seinen Gaumen trifft, ist sanft und säuerlich.«]). Von jetzt an entsprechen die Stadien seines Lebens denjenigen Humboldts, obwohl die Autorin viele anachronistische Einzelheiten hinzufügt, um die kulturelle Atmosphäre zu verdichten. Beim Studium der Volkswirtschaft an der Universität Frankfurt Oder geht er ein homosexuelles Verhältnis mit dem jungen Theologen Gabriel ein. In Göttingen begeistert er sich für den bekannten Botaniker Willdenow, der aber seine Liebe nicht erwidert und ihm versichert, dass die Botanik seine Leidenschaft ersetzen könne (C, 72: »Dans la botanique, il y a de quoi oublier tous les culs de la Terre.« [In der Botanik ist etwas, das alle Hintern der Welt vergessen lässt.«]). Mit Georg Forster macht er eine Reise den Rhein hinab, bis nach London und Paris, wo er Forsters Vorschlag ablehnt, am Palais-Royal einen der Garçons anzuheuern, »qui se livrent exclusivement à la sodomie« (C, 70; »die sich ausschließlich der Sodomie widmen«) und stattdessen in den Jardin des Plantes geht, wo er »le meme genre de beauté« (C, 71; »dieselbe Art von Schönheit«) finden will. Nach einem kurzen Aufenthalt in Hamburg und der Heirat seines Bruders mit Caroline von Dacheroden – an der auch Goethe und Schiller teilnehmen – begibt er sich nach Freiberg, wo er zusammen mit Novalis unter der Leitung von A. G. Werner Bergbau studiert und sich in einen jungen Offizier, Reinhard, verliebt: ein Verhältnis, das zugleich geistig und physisch ist und bei dem sich Axel »lyrique et philosophe« (C, 80) fühlt und so glücklich wie in seiner Jugend. Danach wird er bei der preußischen Bergbauverwaltung angestellt, spürt aber nach einiger Zeit – und nachdem er »sa bouche des cheveux de Reinhard« (C, 83; »seinen Mund von

den Haaren Reinhards) gelöst hatte –, dass ihm die Botanik nicht mehr genügt: »il est temps de passer à autre chose, à l'encyclopédie, à l'univers« (C, 83; »es ist an der Zeit, zu etwas Anderem weiter zu gehen, zur Enzyklopädie, zum Universum). Zunächst widmet er sich, zurück im Schloss Kegel, der Elektrizität, wobei er sich elektrischen Schlägen unterzieht, »pour cautériser les entailles faites en lui par Karl, Reinhard et les autres« (C, 85; »um die Wunden zu kauterisieren, die ihm Karl, Reinhard, und die anderen beigebracht hatten), und dabei einen echten Orgasmus erlebt.

Dann lernt Axel die schöne Lottie Feld kennen: Tochter eines portugiesischen Juden und verheiratet mit dem viel älteren Marcus Herz, Leiter des jüdischen Krankenhauses in Berlin. (Man erkennt das Modell der Salonkönigin Henriette Herz.)³⁴ Diese gelehrte und freidenkende Frau will sich »sentir libérée de l'obligation insoutenable d'égaliser l'homme« (C, 87; »von der unerträglichen Verpflichtung befreien, dem Mann gleichzukommen; und überhaupt von allen die Frauen fesselnden Konventionen. Normalerweise befriedigt sie sich sexuell durch Akte der Masturbation, die auch ausführlich dargestellt werden; als ihr jedoch Axel vorgestellt wird, »perçut immédiatement l'afflux de sang à ses parties génitales« (C, 92; »spürt sie sofort die Flut des Blutes in ihren Genitalien). Es kommt zu einem merkwürdigen Verhältnis zwischen diesen beiden Menschen: einer Liebe ohne Geschlecht, einer androgynen »non-liaison« (C, 95). Sie liebt ihn, wie sie ihm gesteht, und würde doch nie seine Mätresse werden. Wenn sie das gewollt hätte, erwidert er, hätte er ihr Tête-à-tête abgelehnt. So werden sie zu »cette merveille de l'humanité, homme et femme à la fois, intelligents et heureux« (C, 95; »diesem Wunder der Menschheit, Mann und Weib zugleich, intelligent und glücklich).

Von diesem Punkt an verschiebt sich die Humboldt-Parallele radikal. Zwar unternimmt Axel wie sein historisches Modell die große Reise nach Südamerika, aber sein Begleiter ist nicht Humboldts Aimé Bonpland sondern Lottie Feld, die ihren Mann ohne weiteres verlässt, um Axel zu folgen. Auf den Kanarischen Inseln lernen die beiden Preußen schwimmen. Auf dem Schiff *Pizarro* steigen die beiden in den Laderaum hinab, wo sie die Sklaven sehen – ein Anblick, der den ersten von vielen Diskursen über die Sklaverei provoziert. In Südamerika spürt Lottie keine Eifersucht, wenn Axel einen homosexuellen Partner hat, verliert aber die Fassung, sobald sich ihm eine andere Frau nähert, wie etwa in Cumaná die schöne Teresa Torres. Am Orinoko enthauptet Axel mit einem Beil einen Schwarzen, der Lottie zu vergewaltigen versucht. Schließlich ergibt sich Lottie einem jungen französischen Arzt, Victor, der ihre Truppe eine Zeitlang begleitet. Als Axel die beiden erblickt, spürt auch er plötzlich eine sexuelle Begierde nach Lottie und, als Victor geht, nimmt er sie trotz ihrer

Proteste. In der Folge führen sie ein gemeinsames Leben und bauen im Urwald eine Hacienda auf – *El Regalo* (nach Schloss Regel in Berlin benannt). Als er sie fragt, ob sie ihn nun heirate, erwidert sie, sie wolle »une union singulière« (C, 219; »eine einzigartige Bindung«) mit ihm, »un pur équilibre entre deux êtres solitaires« (C, 219; »ein absolutes Gleichgewicht zwischen zwei einsamen Wesen«), aber bestimmt keine Ehe.

Nach einiger Zeit langweilt sich Lottie. Victor hat sie verlassen; sie sehnt sich nach Schnee. »Je ne peux plus supporter la moindre présence, j'ai pris trop bien l'habitude de la solitude, dans les llanos, dans la jungle, et toi non plus tu ne le pourrais pas.« (C, 226 f.; »Ich kann nicht mehr die geringste Anwesenheit einer Person ertragen, ich habe die Gewohnheit der Einsamkeit allzu sehr angenommen, auf den *llanos* [den graßlosen Ebenen], im Dschungel, und du würdest es auch nicht können.«) So verlässt sie ihn heimlich und wandert los. Axel folgt ihrer Spur und findet sie endlich in den Anden, wo sie nun wieder gemeinsam in der Nähe von Quito den Vulkan Pishincha erforschen. Später gelangen sie zum Chimborazo, wo Lottie sich wieder aufmacht und den Gipfel ganz allein erreicht, ihren »jardin alpestre« (Alpen-Garten), den sie nicht mehr verlassen will: »je me suis trop bien faite à la vie dans un monde parfait« (C, 255; »Ich habe mich allzu sehr an das Leben in einer vollkommenen Welt gewöhnt«). Sie erinnert sich an einen Schneemann in Berlin, der im Frühjahr dahingeschmolzen ist. »Je ne veux pas rentrer, je vais fondre si je m'en vais d'ici« (C, 256; »Ich will nicht zurückgehen, ich werde schmelzen, wenn ich hier weggehe«). Axel macht sich auf die Suche nach ihr, findet aber keine Spur und wird allmählich verrückt beim Wandern in dem Hochgebirge. Am Ende bleibt nichts von den beiden übrig als Gerüchte und Legenden unter den Bergvölkern und den Kreolen, Gerüchte von Bergdämonen, einer schwangeren Gigantin, einem großen Priester, der sich die Genitalien mit einem Messer abschneidet, und so weiter.

Die Autorin (geb. 1963), die neben ihren vielen Romanen und Kinderbüchern auch als »Bibliotherapeutin« tätig ist,³⁵ interessiert sich kaum für die rein wissenschaftlichen Interessen Humboldts. Trotz der vielen Hinweise auf Menschen und Ereignisse aus Humboldts Leben und Reisen befasst sie sich fast ausschließlich mit der ästhetischen Seite der Natur, mit der seltsamen Beziehung zwischen zwei merkwürdigen Menschen mit ihren ungewöhnlichen sexuellen Bedürfnissen, mit dem romantischen Verhältnis zwischen Mensch und Natur an den Flüssen und in den Bergen Südamerikas und mit dem sozialen Problem der Sklaverei.

Humboldt in den USA?

Nach dieser Vielzahl von deutschen und französischen Beispielen erwartet man auch noch einige englischsprachige Werke. Aber trotz der vielen Städte, Verwaltungsbezirke, Berge, Seen und Parks in Nordamerika, die nach ihm benannt sind, bleibt Humboldt dort eben das – ein Name, aber kein Begriff. So konnte Andrea Wulf noch 2015 behaupten, »Alexander von Humboldt has been largely forgotten in the English-speaking world.«³⁶ Zwar hat die Wissenschaft begonnen, diese Lücke zu füllen. So fand 2004 an der City University in New York ein internationales Symposium statt, das eine Reihe von wertvollen Beiträgen zu Kultur und Gesellschaft der Neuen Welt, zu Literatur und Kunst (im 19. Jahrhundert), Leben und Reisen sowie zu Wissen und Weltblick produzierte³⁷ – eine Zusammenstellung, die auf einen Grund für die neue Popularität Humboldts hinweist. Denn nach der Zersplitterung der Wissenschaften im 19. Jahrhundert entstand im 20. Jahrhundert mit Einsteins »einheitlicher Feldtheorie« oder der neuern »Stringtheorie« ein neues Streben nach wissenschaftlicher Einheit im Sinne des Universalgelehrten Humboldt.

Das neu erregte Interesse brachte einige lohnenswerte Werke über Humboldt und Amerika hervor³⁸ sowie brauchbare Anthologien zum Auftauchen Humboldts in der Weltliteratur und in der Kulturkritik.³⁹ In ihrer informativen und lesbaren Biographie bot die Gartenkünstlerin Andrea Wulf (vgl. Anm. 36) mit ihren ausführlichen Beschreibungen von Landschaften und Parallelbiographien fast ein populärwissenschaftliches Gegenstück zu den Romanen von Gerwald/Schulz und Kehlmann. Aber trotz dieser wissenschaftlichen Energie – und trotz der Möglichkeiten zu interessanten Szenen – in Drama oder im Roman, die der Aufenthalt in Philadelphia und Washington bei Thomas Jefferson bietet, hat sich vorläufig noch keine literarische Produktivität ergeben, vermutlich, weil Humboldts Name dem lesenden Publikum noch nicht bekannt ist.⁴⁰

Ausblick

Wenn wir nun auf die besprochenen Beispiele zurückblicken, können wir einige Verallgemeinerungen formulieren. Zunächst ist es offensichtlich, dass die literarische Produktion durch die große Aufmerksamkeit gefördert wurde, die im Zusammenhang mit den Jubiläen 1999–2004 angeregt wurde. Vorher finden sich nur ein paar isolierte Beispiele von kurzen Erzählungen, Dramen, und Filmen,⁴¹ aber nun profitieren die Autoren der Romane von der neuen Popularität. Und welch ein Gegenstand! Humboldts Leben entspricht exemplarisch

der Reise- und Wanderlust vieler Menschen unserer Zeit. Es fällt auf, dass die meisten Romane nur die – im Verhältnis betrachtet wenigen – abenteuerlichen Passagen aus Humboldts Leben darstellen und nicht die schriftstellerisch produktiven Jahre in Paris (1808–1827) und Berlin (1827–1869). Die behandelten Autoren zeigen sich durch Aspekte von Humboldts Persönlichkeit und Wissenschaft angezogen, die durch gesellschaftliche und ökologische Entwicklungen des 21. Jahrhunderts befördert worden sind: etwa seine prononcierte Ablehnung der Sklaverei, seine vermeintliche Homosexualität und seine grüne Umweltpolitik.

Interessant ist ferner die Vielfalt der literarischen Formen, die Verwendung finden, um Humboldts eigene unpersönliche Darstellung seines Lebens zu bereichern. Humboldts Leben wurde vom Standpunkt eines Begleiters erzählt (Hein), durch erfundene abenteuerliche Episoden belebt (Gerwald/Schulz), mit einem Parallel-Leben kontrastiert (Kehlmann), durch eine völlig neue Handlung erweitert (Löhr), durch die Suche nach einem verlorenen Manuskript mit der Gegenwart verbunden (Couturier), als Graphic Novel verlebendigt (Froissard/Le Roux) und durch eine Postfiguration neu gestaltet (Detambel). Das sind alles Techniken, die in vielen anderen reale oder überlieferte Gestalten fiktionalisierenden Romanen benutzt worden sind, wie etwa in den zahlreichen Romanen um Figuren aus der klassischen Antike oder der historischen Moderne.⁴² In all diesen Fällen kommen die Verfasser dem Wunsch vieler Leser entgegen, sich in einer ichbezogenen Zeit der Memoirliteratur Themen zu widmen, die mit einer gewissen historischen Substanz und ethischer Bedeutung aufwarten, die aber zugleich in einer literarischen Form geboten werden und nicht in der heutigen häufig theoretisierenden wissenschaftlichen Prosa.

Dazu kommt möglicherweise noch ein Faktor, der als das Livius-Syndrom bezeichnet werden könnte. Der römische Historiker gesteht nämlich im Vorwort seines großen Geschichtswerks, dass er es als Hauptlohn für seine Mühe betrachtet, »daß ich mich vom Anblick der Übel, die unsere Zeit schon so viele Jahre lang hat mitansetzen müssen, abwenden kann, während ich mir die alten Zeiten mit aller Bildkraft wieder vorstelle.«⁴³ Erklärt das vielleicht zum Teil den Eifer, mit dem wir heute in Geschichten und Fiktionen über andere (vermeintlich bessere?) Zeiten versinken?

Anmerkungen

- 1 Vgl. Kurt-Reinhard Biermann, *War A. v. Humboldt ein Berliner?*, in: *Spectrum*, 22(1991)4, 45, der für Schloss Tegel als Geburtsort verschiedene Hinweise bringt.
- 2 Vgl. die Anthologie Rex Clark, Oliver Lubrich (Hg.), *Transatlantic Echoes. Alexander von Humboldt in World Literature*, New York 2012.

- 3 Christoph Hein, *Die russischen Briefe des Jägers Johann Seifert*, in: ders., *Einladung zum Lever Bourgeois*, Berlin–Weimar 1980, 104–183.
- 4 Ebd., 146.
- 5 Ebd.
- 6 Matthias Gerwald, *Der Entdecker. Historischer Roman über Alexander von Humboldt* Isicll, Bergisch Gladbach 2001; im Folgenden zitiert mit der Sigle *E*.
- 7 Günter Herburger, *Humboldt. Reise-Novellen*, München 2001; vgl. darin, *Humboldt*, ebd., 7–22.
- 8 Ebd., 5.
- 9 Ebd., 17.
- 10 Ebd., 18.
- 11 Daniel Kehlmann, *Die Vermessung der Welt*, Reinbek bei Hamburg 2005; im Folgenden zitiert mit der Sigle *V*.
- 12 Daniel Kehlmann, *Wo ist Carlos Montúfar?*, in seiner Aufsatz-Sammlung unter demselben Titel, Reinbek bei Hamburg 2005, 9–27, hier 10.
- 13 John Pizer, *Skewering the Enlightenment. Alexander von Humboldt und Immanuel Kant as fictional characters*, in: *Atlantic Studies*, 7(2010)2, 127–142, analysiert die Karikatur der Protagonisten in Kehlmanns Roman vor allem als Beispiel für eine scharfe Kritik an der Aufklärung, die er für auffallend in der literarischen Kultur der deutschen Gegenwart hält.
- 14 Kehlmann, *Wo ist Carlos Montúfar?*, 15.
- 15 Ebd.
- 16 Ebd., 20.
- 17 Vgl. Frank Hall, »Die zweitgrößte Beleidigung des Menschen sei die Sklaverei...« *Daniel Kehlmanns neu erfundener Alexander von Humboldt*, in: *HiN - Humboldt im Netz. Internationale Zeitschrift für Humboldt-Studien*, Bd. 13, Nr. 25 (2012), 46–62; www.hin-online.de. Der ganze Band befasst sich mit Kehlmanns Roman. Vermutlich würden die Naturwissenschaftler genau so viele Fehler entdecken, falls sie sich mit den anderen Humboldt-Fiktionen befassen würden, was aber im Allgemeinen nicht geschehen ist.
- 18 Kehlmann, *Wo ist Carlos Montúfar?*, 14.
- 19 Zu den »menippeischen« Elementen im Roman und zur »karnevalesken« Relativierung der Leistungen von Humboldt und Gauß siehe Marc Chraplak, *Daniel Kehlmanns »Die Vermessung der Welt« als postmoderner historischer Roman?*, in: *Weimarer Beiträge* 61(2015)4, 485–501, bes. 495 f.
- 20 Robert Löhr, *Das Erbkönig-Manöver. Historischer Roman*, München 2013; im Folgenden zitiert mit der Sigle *EM*.
- 21 Als literarhistorische Fantasie erinnert das Werk stark an Kai Meyers *Die Geisterseher* (1995), in dem die Handlung ebenfalls im Jahr 1805 in Weimar beginnt und Goethe die Brüder Grimm und später E.T.A. Hoffmann auf eine Jagd nach dem entwendeten Manuskript von Schillers *Die Geisterseher* schiekt, die über Warschau und Dresden führt und dabei weitere historische Figuren aus der romantischen Epoche mit einbezieht.
- 22 So meint Goethe: »Von hier und heute wird eine neue Epoche der Weltgeschichte ausgehen« (*EM*, 241); Arnim zitiert Bettine als Liebeslied sein Gedicht »Vorgensosen, nachempfunden« (*EM*, 117 f.); Schiller begrüßt den Kyffhäuser mit den Worten »Sei mir gegrüßt, Berg mit dem rötlich strahlenden Gipfel« (*EM*, 215); Kleist, im Begriff Selbstmord zu begehen, sagt »Nun, o Unsterblichkeit, bist du ganz mein« (*EM*, 295); und in diesem Stile geht es weiter.

- 23 Karl-Friedrich Reinhardt, *Herrn Humboldts letzte Reise. Prosa, Lyrik, Theater*, Norderstedt 2015, 67–111.
- 24 Matthias Matussek, *Der geniale Abenteurer*, in: *Der Spiegel*, Nr. 38 (13.09.2004), 162–174, hier 174.
- 25 Nicolaas A. Rupke, *Alexander von Humboldt. A Metabiography*, Frankfurt/Main 2005, 13, Anm. 1.
- 26 *Die Zeit*, 11.02.2016, »Anzeigen«.
- 27 Ernst Peter Fischer, *Zeigt uns die Pioniere!*, in: *Die Zeit*, 04.02.2016, »Wissen,« 32. Was übrigens die Philosophen betrifft, ist die Lage eine andere: Es gibt viele Romane über Gestalten wie Hans Blumenberg, Martin Heidegger und Ludwig Wittgenstein. Vgl. Theodore Ziolkowski, *Philosophers into Fiction*, in: *Philosophy and Literature*, 39(2015)1, 271–84.
- 28 Selbstverständlich gibt es gelegentlich auch kritische Stimmen. So meint etwa der Documenta-Kurator Bonaventure Ndikung (*So etwas wie Unterwerfung*, in: *Die Zeit*, 07.01.2016, 48), dass es unangebracht sei, das Humboldt-Forum nach Humboldt zu benennen, da er »unmittelbarer Teil des kolonialen Systems« gewesen sei und bei seiner Verbreitung westlicher Denkweisen in Lateinamerika »die dortigen Denkweisen fast völlig zerstörte«. Dieser Klage entsprechen übrigens solche heutigen Kritiken wie die gegen Woodrow Wilson, Präsident an der amerikanischen Universität Princeton, wegen seiner konservativen Ansichten gegenüber Schwarzen; oder in Oxford gegen Cecil Rhodes, der das Geld, mit dem er seine großzügigen akademischen Stipendien stiftete, durch die Ausbeutung von Sklaven in seinen Bergwerken verdient hat.
- 29 Alain Couturier, *Le manuscrit de Humboldt*, Paris 2010; im Folgenden zitiert mit der Sigle *M*.
- 30 In seinem späteren Roman, *Adeline Bonplan. Voyage dans l'Amérique des Libertadores*, Paris 2012, imaginiert Couturier die Versuche, die Bonplans Frau unternahm, um ihren Mann aus der Gefangenschaft des paraguayischen Diktators zu befreien.
- 31 Vincent Froissard, Étienne Le Roux, *Le dernier voyage d'Alexandre de Humboldt. Première Partie*, Paris 2010, 78.
- 32 Froissard, Le Roux, *Le dernier voyage d'Alexandre de Humboldt. Seconde Partie*, Paris 2014, 79 f.
- 33 Régine Detambel, *Le chaste monde*, Arles 2015; im Folgenden zitiert mit der Sigle *C*.
- 34 Dan Burcea irrt sich, wenn er das Modell als Rahel Varnhagen von Ense identifiziert; <http://salon-litteraire.com/fr/interviews/content/1883838-interview-regine-detambel-il-n-y-aurait-donc-pas-pour-moi-de-maniere-generale-d-ecrire-car-chaque-ro> [letzter Zugriff 08.06.2016].
- 35 www.detambel.com
- 36 Andrea Wulf, *The Invention of Nature. Alexander von Humboldt's New World*, New York 2015, 335.
- 37 Raymond Erickson, Mauricio A. Font, Brian Schwartz (Hg.), *Alexander von Humboldt. From the Americas to the Cosmos*, New York 2004.
- 38 Wie zum Beispiel: Laura Dassow Walls, *The Passage to Cosmos. Alexander von Humboldt and the Shaping of America*, Chicago 2009; und Sandra Rebok, *Humboldt and Jefferson. A Transatlantic Friendship of the Enlightenment*, Charlottesville 2014.
- 39 Neben dem bereits erwähnten Band *Transatlantic Echoes. Alexander von Humboldt in World Literature* gaben Rex Clark und Oliver Lubrich auch noch eine zweite Anthologie heraus: *Cosmos and Colonialism. Alexander von Humboldt in Cultural Criticism*, New York 2012.

- 40 Allerdings wurde aus Anlass des 2004 stattfindenden Symposiums in New York ein (bisher unveröffentlichtes) Stück *Wide World* der Dramatikerin Laura Gunderson aufgeführt, in dem Jefferson und Bonplan mit verschiedenen Amerikanern konfrontiert werden: unter anderem mit Dolley Madison, Rembrandt Peale, Thomas Jefferson, und Jeffersons angeblicher Enkelin Annabelle. Vgl. die Szenen, die in der Anthologie *Transatlantic Echoes*, 415–420, reproduziert sind.
- 41 Neben den beiden oben erwähnten Filmen veröffentlichte Claus Hammel sein Schauspiel *Humboldt und Bolivar oder der neue Continent*, Berlin 1980; und Ibsen Martínez seine »Tragikomödie mit Naturalisten«, *Humboldt y Bonpland. Taxidermistas*, Caracas 1991.
- 42 Vgl etwa Theodore Ziolkowski, *Virgil and the Moderns*, Princeton 1993; ders., *Ovid and the Moderns*, Ithaca 2005; ders., *Gilgamesh among Us*, Ithaca 2011; und ders., *Musik als Botschaft Gottes. Bach im Roman des 21. Jahrhunderts*, in: *Weimarer Beiträge*, 61(2015)4, 531–556.
- 43 Titus Livius, *Ab urbe condita. Liber I*, übers. und hg. von Robert Feger, Stuttgart 1981, 5.

Johannes Sturm

Schiller und das Stuttgarter Theater

Zur allegorischen Deutung der griechischen Mythologie in Schillers Umfeld

Die Jugendzeit Schillers ist bekanntlich durch die Erziehung auf der Hohen Karlsschule in Stuttgart geprägt. Weniger bekannt ist allerdings, dass die dortige Theater- und Opernproduktion zu den maßgeblichen Erlebnissen Schillers aus seinen Stuttgarter Jahren zählt. Die Produktionen, die stets mit den wichtigsten Festen am Stuttgarter Hof zusammenfielen, wurden in der bisherigen Forschung stiefmütterlich behandelt. Selbst die neuesten Ausgaben der Schillerliteratur lassen das Thema nahezu unberührt.¹ Die Vorbereitung der Produktionen dauerte nicht selten ein halbes Jahr und umfasste praktisch den gesamten Hofstaat. Im Sinne der höfischen Repräsentation wurde gerade auf Details größten Wert gelegt, die sich nicht zuletzt auch in der Allegorie wiederfinden, also der deutenden Übertragung des realen Hofes auf die Bühne in Form von Protagonisten und weiteren Sinnzusammenhängen. Schillers Texte dieser Zeit sind durchdrungen von Allegorien, deren Deutungsmuster nachfolgend dargestellt werden sollen, um so neue differenziertere Perspektiven auf Schillers Frühwerk zu ermöglichen.²

Das württembergische Hoforchester, das der junge regierende Fürst Karl Eugen entsprechend seiner Erziehung am preußischen Hof auch in Stuttgart aufbauen wollte, ist geprägt vom Wunsch der Außenwirkung. Karl Eugen ließ mit enormem finanziellen Aufwand virtuose Sänger, Instrumentalisten und auch Komponisten an den im Verhältnis kleinen Württembergischen Hof bringen. Heute bekannt sind noch Niccolò Jommelli (1714–1774), dessen Opernschaffen zum beliebtesten des 18. Jahrhunderts gehörte. Im Bereich des Tanztheaters konnte mit der Verpflichtung von Jean Georges Noverre (1727–1810) ein Künstler an den Württembergischen Hof geholt werden, dessen Wirken die Ballettkunst maßgeblich veränderte.³ Bereits während Schillers Kindheit verschärfen sich allerdings die Streitereien zwischen ständischer Vertretung, bestehend aus Geistlichkeit und reichem Bürgertum, und dem Fürsten, die Geldpolitik wurde restriktiver. Mag Schiller noch vage Erinnerungen an diese Zeit gehabt haben, als er in Ludwigsburg den Plan fasste, Theologie zu studieren und dann in die Militärische Pflanzschule – die spätere Hohe Karlsschule – gebracht wurde, hatte sich die Situation zu dieser Zeit jedenfalls bereits

grundlegend geändert. Karl Eugen hatte nur noch einige wenige ausländische Virtuosen an seinem Hof, die insbesondere dafür Sorge tragen sollten, diese durch wesentlich schlechter bezahlte Landeskinder zu ersetzen. Diese Umstrukturierung führte zu einer Phase des Umbruchs.

Die Schule wandelte sich von einer militärischen Ausbildungsstätte zu einer humanistischen Erziehungsanstalt, die die Grundlage für Schillers große Allgemeinbildung legte. Auch wenn der militärische Charakter stets beibehalten wurde, vergrößerte die Schule ihre Ausbildungsmöglichkeiten, indem sie insbesondere Fachstudiengänge einführte. Es wurden nicht nur Künstler und Tonkünstler ausgebildet, sondern auch Juristen, Staatsbeamte und Offiziere. Sprachen wurden genauso unterrichtet wie griechische Mythologie,⁴ Moral oder Literatur. Die Zöglinge besuchten allerdings je nach ›Bestimmung‹ (oder Eignung) nur einige der Fächer.

Im Folgenden soll gezeigt werden, dass die mythologisch-allegorischen Stücke des Hofes seit den späten 1770er Jahren nicht allein maßgeblich zur Prägung der Persönlichkeit Schillers beigetragen haben; diese lassen sich vielmehr, was die griechische Mythologie in Schillers Werk anbelangt, als Code begreifen, den jeder der Freunde Schillers zu lesen wusste. Zunächst soll der Kontext des Stuttgarter Theaters anhand der wichtigsten Darbietungen zu den Geburtstagen des Fürstenpaares dargestellt werden. In einem zweiten Schritt soll den Anspielungen in Schillers Werken nachgespürt werden. Bezugnahmen lassen sich dabei insbesondere seit Schillers Ausscheiden aus der Karlschule bis zu seiner Flucht von Stuttgart nach Mannheim finden. In diesen Anspielungen kommt die Geringschätzung zum Ausdruck, mit welcher Schiller seiner Ausbildung und insbesondere seinem Fürsten Herzog Karl Eugen begegnete. Als Referenzpunkte werden die bisher noch nicht edierten Opern- und Theaterproduktionen der Jahre 1779–1782 herangezogen, die die Verbindung zwischen Schillers Werken und der Bühnenwelt Stuttgarts offenlegen und den Schlüssel zu Passagen und Gedichten Schillers dieser Zeit liefern.

*Griechische Mythologie im Rahmen der Ausbildung
an der Militärakademie 1779–1782*

Allegorische Darstellungen bedienen sich im 18. Jahrhundert in der Regel der griechischen Götterwelt und waren Teil der humanistischen Erziehung. Vertiefte Kenntnisse dürfte Schiller im Rahmen seiner Ausbildung an der Militärakademie erfahren haben. Es waren gerade die Festivitäten und Preisaufgaben, die die jungen Eleven in Berührung mit Allegorien brachten. Schiller äußert sich über diese Zeit und die entsprechenden Allegorien kaum, sodass

Aussagen seiner Mitschüler und Zeitgenossen zum Verständnis herangezogen werden müssen.

Die Jugendzeit Schillers bildet sich in den Aktennotizen sowie Erinnerungsschriften der mit ihm bekannten Zeitgenossen mitunter verzerrt ab. Eine der häufig herangezogenen Quellen stammt von Andreas Streicher (1761–1833).⁵ Wenngleich sich beide wohl in Stuttgart kennengelernt hatten, so genoss Schiller in der Hohen Karlsschule⁶ doch eine vollkommen andere Ausbildung als Streicher, der im Nachbargebäude, dem Waisenhaus, großgeworden war. Aus heutiger Sicht erscheint fragwürdig, ausgerechnet Streicher als Kronzeugen der Beschreibung von Schillers Jugend zu bemühen – ebenso wie den Schriftsteller Gotthold Friedrich Stäudlin (1758–1796), der am Tübinger Stift großgeworden war. Dass die beiden Männer eine ähnliche Erziehung in griechischer Mythologie wie Schiller und dessen Stammtischgenossen⁷ erfahren haben, ist unwahrscheinlich. Der Unterricht der römischen und griechischen Geschichte fand in der Militärakademie fachübergreifend statt. Schiller wurde im Jahr 1775 im Fach *Römische Alterthümer* von Christian Friedrich Kielmann über die griechischen Gottheiten unterrichtet, im Fach Mythologie und den schönen Wissenschaften selbst taucht Schillers Name in den Unterrichtslisten jedoch nicht auf.⁸ Schillers Erfahrungswelt in Bezug auf die Mythologie dürfte sich deshalb im besonderen Maße auf seine Mitschüler und gerade auf die Maler, Bildhauer und Tonkünstler beschränkt haben.

Karl Eugen wählte im Jahr 1777 im Fach Malerei und Bildhauerei selbst ein Prüfungsthema aus der Rubrik der Mythologie aus und zwar mit folgendem Titel: »Apoll bringt den Hirten die Musik bei, während er die Herden bewacht.«⁹ Die als beste prämierte Arbeit lieferte Heidehoff, ein Bekannter Schillers, der später insbesondere für sein Schillerbild von 1781/82 berühmt wurde. Im Jahr 1779 wurden zwei Themen vorgegeben, die direkt in die ein halbes Jahr später beginnende Opernproduktion einfließen: *Der Wettstreit zwischen Neptun und Minerva* sowie *Die vom Donnerkeil des Jupiter zerschmetterten Titanen*.¹⁰ Wenngleich die Arbeiten zu diesen Themen keine Preise gewannen und auch nicht sicher ist, ob ein Zögling sie überhaupt als Abschlusssthema gewählt hatte, weist doch die Aufgabenstellung bereits auf diejenige Thematik hin, die in den folgenden Jahren insbesondere auf der Opernbühne Wiederhall finden sollte.

Welche Rolle die allegorischen Darstellungen im Denken der Schüler der Hohen Karlsschule einnahmen, lässt sich aus der folgenden von Friedrich Seeger, dem Intendanten, gestellten Aufgabe vom Januar 1779 erahnen. Er verlangte von seinen Schülern einen kurzen Aufsatz darüber, wie sich das Geburtstagsfest von Karl Eugen am 11. Februar feiern lassen könne. Die Antworten fielen recht ähnlich aus: Wenn griechische Götter als Sujet genannt wur-

den, so vor allem Apollo und Minerva. Der spätere Hofmusikus am Violoncello Jakob Ernst Häusler (1760–1837) schrieb etwa: »Endlich sieht man in einem anderen Gemälde viele Genies mit allersamt Instrumenten die sich mit Erbauung eines Monuments vor Seine Herzogliche Durchlaucht unter Anführung des Apolls und der Minerva, beschäftigen.«¹¹ Und der spätere Hofmusikus an der Geige Johann Georg Keller d. Ä. (1760–?) schlug vor: »Um ihn [eine Bildsäule Alexanders des Großen und des Socrates] herum stehen weißgekleidete Jünglinge mit Fakeln. Apoll kommt. Er sagt den Jünglingen, daß Carls Thaten die Unsterblichkeit verdienen und daß er diesen Tag außersehen habe, ihn mit eigener Hand den Lorbeer anzuflechten.«¹² Wenngleich Keller die Götterwelt nicht mit Karl Eugen gleichsetzt, thematisiert er deren Verbindung – und die Tatsache, dass auch er seinem Herzog von Apollo den Lorbeer anflechten lässt, steht inhaltlich für die huldvolle Ehrung, die sich ihrerseits als Symbol der Aufnahme in die Götterwelt betrachten lässt.

Die Krone der Wohlthätigkeit (1779)

Vor dem Hintergrund des Schauspiels betrachtet, das an jenem Tag tatsächlich aufgeführt wurde, zeigt sich, dass die Vorschläge der Zöglinge durchaus realitätsnah waren. Das, wie die Jahre zuvor auch, von Joseph Uriot (Bibliothekar und französischer Hofpoet in Stuttgart) verfasste Stück, trug in der deutschen Übersetzung den Titel *Die Krone der Wohlthätigkeit*.¹³ Auch wenn der anonyme Übersetzer mit dem Kürzel S. unterschreibt, so ist es doch unwahrscheinlich, dass es sich um Schiller handelte.¹⁴ Das Stück ist offenbar durch von Seeger in Auftrag gegeben worden, denn er »wünschte nemlich eine Vorstellung von der Gründung und dem Fortgang der Akademie bis auf den gegenwärtigen Grad ihrer Vollkommenheit.«¹⁵ Gleich zu Beginn wird die Geburt Karl Eugens thematisiert und pompös in Szene gesetzt:

(In diesem Augenblick erscheint ein durchschimmerndes Gemälde, das die aufgehende Sonne als das Sinnbild der Geburt und das Zeichen der Fische dem Aug darstellt, über den Fischen sieht man die Ziffer XI. und rings herum stehe die Aufschrift:

Vous triomphez, o Muses!
Charles vient de naître,
Ihr siegt, o Musen! KARL ist geboren.¹⁶ [..])

Die Verbindung der aufgehenden Sonne mit dem Namen Karl Eugens liefert bereits einen Hinweis auf die Nähe zu Apollo. Da Karl Eugen sich im Stück

selbst darstellte, mussten Apollo und Karl Eugen allerdings in diesem Fall als zwei unterschiedliche Personen auftreten; es war also kaum möglich, die Allegorie in die Wirklichkeit zu überführen. Dass in der letzten Szene die beiden relevanten Götter Apollo und Minerva in Aktion treten rundet dieses Bild weiter ab:

(Hierauf zertheilen sich die Wolken, welche das Innere des Tempels der Unsterblichkeit verbergen, Man sieht innerhalb desselben sechs Brustbilder wohlthätiger Fürsten in einen Kreis gestellt. In der Mitte befindet sich ein Fußgestell ohne Brustbild. So bald Se. Herzogl. Durchl. in den Tempel getreten sind, so fällt der Vorhang von Wolken, welcher hinter diesem Fußgestell angebracht ist, nieder, und man erblickt Apollo, Minerva und die Dankbarkeit, die das Brustbild Sr. Herzogl. Durchl. halten, und es auf das leere Fußgestell zwischen Titus und Heinrich IV setzen. [...])¹⁷

Karl Eugen wurde damit zwischen den berühmten weltlichen Herrschern in Szene gesetzt und durch die griechischen Gottheiten der Künste in seiner Rolle definiert. Das Theaterstück selbst war dabei kein Einzelfall. Zu seinem Geburtstag am 11. Februar 1779 erschien in den *Nachrichten zum Nutzen und Vergnügen* das Gedicht *Auf Sr. Herzogl. Durchlaucht Geburtsfest*. In der zweiten Strophe, in der Karl Eugen als Subjekt das erste Mal genannt wird, wird explizit verkündet, dass er als Herr der Musen und damit als Apollo erscheint:

CARL unser Herzog lebt – um Ihn
Die Musen – Seine – Gratien
Die Seine Meister-Hand erzogen.
Die Militair-Academie –
Zu welchem Ehre=Grad ist sie
Mit Adlers=Schwingen aufgeflogen?¹⁸

Im Theaterstück, das am 10. Januar 1779 aufgeführt wurde, spielte auch Schiller eine kleine Nebenrolle.¹⁹ Viele der Karlsschüler wirkten im Stück mit. Im letzten Akt verlagert sich die Handlung in den Olymp und das Stück wandelt sich von einem Theaterstück in eine Opernszene – vermutlich um den Tonkünstlern dramaturgisch die Möglichkeit zu geben, ihre Kunst darzubringen. Dass sich in dieser mythologischen Übertragung erneut Verweise auf das Herrscherhaus finden, zeigt wie eindeutig die Texte konnotiert waren. So spricht *Flora*, Göttin der Pflanzen:

Die Rose dort, die sonst an Wonnetagen
Ein Schmuck der Juno war
Auf ihrem hohen Pfauen=Wagen,
Die bring ich heut der Holden dar.²⁰

Es ist bemerkenswert, dass Juno, die ewig eifer- und rachsüchtige Frau und Schwester Jupiters überhaupt erwähnt wird, steht sie doch als Allegorie für Karl Eugens Frau Elisabeth Friederike Sophie von Brandenburg-Bayreuth. Es sind gerade diese historisch brisanten Umstände, anhand derer sich in der Oper *Minerva* aber auch in Schillers *Semele* Bezüge zur Eheproblematik Karl Eugens herstellen lassen und eben diese Bezüge legen es nahe, die Situation etwas genauer zu beleuchten. Während Franziska von Hohenheims Dasein als Mätresse weder zeituntypisch war noch ein moralisches Problem darstellte, war an eine tatsächliche Hochzeit vorerst nicht zu denken. Erst als die unglückliche Verbindung zu Elisabeth Friederike Sophie von Brandenburg-Bayreuth durch den Tod der Herzogin am 6. April 1780 aufgehoben wurde, bestand nach einer dreimonatigen Hoftrauer, die das Protokoll von Karl Eugen verlangte und die auch eingehalten wurde, die Möglichkeit, Franziska zu ehelichen.²¹ Sicherlich im Hinblick auf das Ende dieser Trauerzeit schrieb Franziska von Hohenheim am 10. Juli 1780 in ihr Tagebuch:

Montag, d. 10. Ihre Durchleucht hatten Gottlob eine ruhige nacht auf Ihre ader Laß, man Brachde den vormitag meistens im Dörfle zu, nach mitag übergaben mir Ihre Durchleucht einen Brief, worenen Sie mir Ihre So gnädige als grosmütige Gesenong Eröffneden, ich Wahr darieber gerierd u. eiserst Empfindlich, ich schrieb so gleich wieder, der Herzog Kamen dar zu, u. ich Wurde Immer mer bewegt von Ihrer schenen Denkungard; Sie drukden sich noch Viell größer aus, mündlich als wie schrieftlich; ich wahr den gantzen Tag ser ser Empfindlich gerierdt; man fur Abends etwas spatzieren.²²

Was Franziska so sehr bewegt hatte, war das Heiratsversprechen, das Karl Eugen ihr gemacht hatte, und zwar zum frühestmöglichen Zeitpunkt, ohne die Hoftrauer zu verletzen. Karl Eugens Worte hätten im Hinblick auf seine Absichten in Bezug auf Franziska von Hohenheim nicht deutlicher sein können:

Bald Zehen jahre sind es, Allerliebste Freundin, daß Wir zusammen Leben, daß ich Dich an meiner Seite habe, daß Ich Dich Liebe, Schätze, Ehre; aber bald Zehen jahre sind es auch, daß dieße Bande nicht diejenige Christliche aussicht haben, die einer, heut Oder morgen zu fordernden ernsthaften rechenchaft würden eine Beruhigendes genüge leisten können; mein vor Dich ächt zärtlich gesinntes Herz Kann keine solche aussicht weiter dulden; es ist Zeit, liebste Freundin, Ich mus zur

Habt sache schreiten, Dir mein Herz ganz öffnen, und Deine gegen erklärung im Wechzel erwarten. Bald Zehen jahre sind es, Gott ist mein Zeug, daß immer meine gedanken dahin gingen, Wann Ich die nun Verstorbene Herzogin überleben sollte, keiner andern, alß Dir, Liebste Freundin, theil an meinem Herzen , an meiner Hand zu geben; nun ist der fall Mein Herz ist Dir Eigen, und hier, zum pfand meiner bißherigen rechtschaffenheit und redlichen Gedenkungsarth gegen Dir, und hier sage Ich, ist meine Hand.²³

Minerva (1781)

Das Versprechen seiner Hand war selbstverständlich vorerst vor allem ein Wunsch Karl Eugens. In dieser Zeit begann die Konzeption der Oper *Minerva*, deren französisches Libretto Uriot geschrieben hatte. Anhand der Korrespondenz mit dem Mannheimer Hofdichter Matthia Verazi, der die italienische Übersetzung des Librettos zur Oper liefern sollte, lässt sich der Entstehungsprozess der Oper nachvollziehen.²⁴ Vermutlich war es für Verazi äußerst schwierig, in die Oper drei entscheidende Begebenheiten sinnvoll einzubringen. Zuerst musste mythologisch die Entstehung Minervas alias Franziska erklärt werden. Dann musste sie selbst ihren Platz unter den Göttern, alias der Familie des Herzogs einnehmen und zu guter Letzt sollte sie als triumphale Siegerin die Oper beschließen. Vor allem in dieser letzten Szene wird die Allegorie mit der Wirklichkeit eng geführt. Während im griechischen Pantheon Minerva zur Feier mit dem Lorbeerkranz gekrönt und damit allerdings nur gefeiert wird, ist die allegorische Bedeutung für Franziska politisch hochbrisant, wenn sie gleichgestellt ihren Platz unter den anderen Göttern einnimmt. Nachdem sie einen Wettstreit mit Neptun bestanden und Jupiter sie zur Siegerin erklärt hat, soll vom »Himmel« ein Banner herabgelassen werden, das die Allegorie auflöst und die Gefeierte beim Namen nennt: »Francisca von Hohenheim«. Obwohl sich die Allegorie wohl kaum deutlicher aussprechen lässt, scheint sie auch dem damaligen Publikum nicht unbedingt geläufig gewesen zu sein und so erschien von einem nicht eingeweihten Rezensenten eine vernichtende Kritik des Stückes, in welcher nicht auf die Allegorie eingegangen wird.²⁵

Die Komposition der Oper wurde erst wenige Tage vor der Premiere, vermutlich am 25. Dezember 1780 fertiggestellt,²⁶ gelangte aber wie vorgesehen am 10. Januar 1781 zur Aufführung.²⁷ Alle Szenen lassen sich direkt auf das Hofgeschehen übertragen. Die entscheidende Szene, in der die Besteigung des Throns thematisiert wird, befindet sich in der Mitte.²⁸ In der fünften Szene selbst platziert Uriot den Urteilsspruch des Oberpriesters, der seiner Funktion als kryptisches Orakel nachkommt und verkündet: »Durch sie [Minerva

= Franziska wird das goldne Alter / Unter euch zurückgeführt.«²⁹ Die nächste Szene ist die inszenierte Thronbesteigung Minervas, die durch Apollo nicht nur thematisiert, sondern auch von Polyhymnia und den Musen begleitet wird.³⁰ Als Apollo und Minerva das erste Mal in ein Duett einstimmen, könnte der Text kaum prominenter auf den Wunsch hinweisen, den Karl Eugen mit seinem Heiratsversprechen geäußert hatte. »Ap. Qui per te s'inalza un trono. | Min. Questo soglio, Appoli, in dono, | Sòl c'è sol dovuto a te. | Ap. Al tuo merito su serbato | Per voler finor del Fato« (Ap. Hier steht dir ein Thron errichtet. Min. Diesen Thron, Apoll, ich weiß es, Dank ich deiner Güte nur. Ap. Er ward, dein Verdienst zu lohnen, Dir vom Schicksal aufbehalten.)³¹ Der sich daran anschließende Chor feiert die Thronbesteigung und die Krönung durch einen Lorbeerkranz und wieder lässt sich die allegorische Bedeutung für den Eingeweihten kaum überlesen. »Cinta il crin di eterni allori | Mentre permi, o Diva, il for | Hai nel don de' nostri cori | D'ogni omaggio il più sincer« (Mit Lorbeern dein Haupt umwunden | Steig auf diesen Thron, o Göttin, | Und empfang das reinste Opfer | Von uns allen unser Herz).³²

Da das Schreiben von Opern dem Kapellmeister oblag, hätte eigentlich Ferdinando Mazzanti die Vertonung liefern müssen. Der gealterte Sänger sah sich aber womöglich nicht mehr dazu in der Lage, sodass die überlieferten Stücke der Oper wohl auf den damaligen Konzertmeister und Mazzantis Nachfolger Agostino Poli zurückgehen. Erstaunlich ist die Vertonung, die gerade an der oben zitierten Stelle gewählt wurde. Bereits im ersten Teil gibt Apollo die Melodie vor und Minerva antwortet, indem sie die Melodie durch Melismen kunstvoll ausgestaltet und verziert. Das zweite Einsetzen Apollos ist mächtiger, spinnt sich doch aus seiner Themenvorgabe das sich anschließende Terzett zwischen Apollo, Minerva und Polyhymnia – der Muse der Musik. Auch hier beantworten die beiden Sopranstimmen die Vorgabe Apollos, indem sie das fugenhafte Motiv in Umkehrung singen. Das ständig wiederkehrende Motiv unterstreicht Polis Absicht, Apollo und Minerva über die Allegorie der Musik in Gestalt der Muse zusammenzuführen. Was an dieser Stelle allegorisch vollzogen wird, ist nichts weniger als die zu diesem Zeitpunkt noch immer unmögliche eheliche Verbindung zwischen Franziska von Hohenheim und Karl Eugen.

Das Opfer der Wissenschaften und Künste (1781)

In Bezug auf die allegorische Darstellung mindestens ebenso bedeutend ist das am gleichen Tag aufgeführte Theaterstück *Das Opfer der Wissenschaften und Künste*. Der Schillerforschung ist es insbesondere durch Schillers Mitwirken in einer kleineren Rolle bekannt, jedoch zeigt sich, dass auch dieses

Stück allegorische Darstellungen des Herrscherpaares in sich trägt. In diesem Theaterstück, in welchem dargestellt wird, wie die Schüler der Hohen Karlschule einen Diskurs über Gefühl und Verstand führen, streiten die verschiedenen Fachrichtungen darüber, wie sie jeweils Franziska rühmen und preisen können. Einige Formulierungen lassen jedoch nach der obigen Betrachtung aufhorchen: Denn obwohl während des ganzen Stückes etliche Gottheiten und Musen eine Rolle spielen, werden kurz vor der Preisverleihung und damit zum Höhepunkt des Stückes, die folgenden Reime gesprochen:³³

Der Intendant.
(Wenn er dem Gelehrten³⁴ den Lorbeer aufgesetzt hat.)
So heißt Apollo Männer zieren,
Die Seinen Nahmen würdig führen!
Der Rector.
(Wenn er dem Künstler³⁵ den Kranz aufgesetzt hat.)
So heißt Minerva Kränze winden,
Wenn Künstler Geist und Wiz verbinden!³⁶

Wengleich andere Gottheiten wie beispielsweise Ceres in dem Theaterstück häufiger und eingehender besprochen werden, so ist es doch Minerva, die auf gleicher Höhe mit Apollo steht. Dieses Götterpaar verkörpert entsprechend dem Titel des Stückes die Dichotomie zwischen Wissenschaft und Kunst. Da in der Karlschule die Preise von Karl Eugen selbst verteilt wurden, ist das vorgetragene Verleihen der Preise durch Apollo und Minerva ein weiteres Indiz für die Verschränkung des Herrscherpaares mit den griechischen Gottheiten. Dass im Theaterstück die Wissenschaften und Künste mit Lorbeeren gekrönt werden sollen, zeigt die Parallele der Ehrung in Bezug auf die Oper *Minerva*, kann allerdings die durch die allegorische Übertragung entstehende politische Brisanz weit weniger aufgreifen oder gar vorwegnehmen.

La nascita di felicità (1782)

Am 10. Januar 1782 wurde erneut eine äußerst aufwendige und teure Oper gegeben.³⁷ Die eigentliche Kapellmeisterstelle war nach dem Ausscheiden Ferdinando Mazzantis vakant, damit fielen die Kompositionsaufträge endgültig an den Konzertmeister Agostino Poli, sodass dieser *La nascita di felicità* in Musik setzen sollte.³⁸ Das Stück selbst wurde in der offiziellen Beschreibung, die am 31. Januar in der *Stutgardischen privilegierten Zeitung* erschien, als neu geschriebene Oper vorgestellt.

Von dem zweiten Tempel gieng man hierauf durch eine Höhle, in welcher eine Sibylle einige Weissagungen vorbrachte, in den Saal des grossen Opernhauses, wo eine auf diesen Tag verfertigte Oper, la Nascita di Felicita aufgeführt wurde. So vielen Beifall die Ausführung des Schauspieles, der Musik und der Ballette so übertraffen doch die vorkommende Theater=verzierungen alle Erwartungen, und zeigten in den mannigfaltigsten Abwechslungen alles, was nur Mahlerey und Maschinerie des Theaters prachtvolles und schönes hervorbringen konnten.³⁹

Das Stück selbst muss wohl in größter Eile und gemeinsam mit den Zöglingen des Tanzes entstanden sein.⁴⁰ Inhaltlich sollte erneut die Apotheose Franziskas zelebriert werden, dieses Mal allerdings in Form von Elementen und Genien, die die Krönung der »hohen Dame« besangen. »Della Donna illustre al merito | se dovuto è un reggio serto; | A felici suoi Soggetti | Qui sue leggi detti ognor. | Questa Reggia, questo Trono, | Quei tesori luminso | Rispettosi omaggi sono | D'un più vivo, e intense amor.« (Wenn den Verdiensten der hohen Dame | Eine Krone gebührt, | So müsse Sie Ihren glücklichen Unterthanen | Hier immer Ihre Geseze vorschreiben. | Dieser Palast, dieser Thron, | Diese schimmernde Schätze | Sind ehrerbietige Opfer | Der lebhaftesten und stärksten Liebe)⁴¹.

Wenngleich die Besteigung des Throns auch in diesem Abschnitt thematisiert wird, so ist doch die Krönung weit weniger deutlich dargestellt als bei der Oper *Minerva*. In der Formulierung »Se dovuto è un reggio serto;« zeigt sich die rhetorische Strategie, die dem Libretto zugrunde liegt. Da die Choristen diesen Abschnitt insgesamt drei Mal singen, liegt die Aussagekraft in der geringfügigen Veränderung der Worte: »Della Donna illustre al merito | Ben dovuto è un reggio serto;« (Den Verdiensten der Hohen Dame | Gebührt mit Recht eine Krone).⁴² Während im ersten Fall Franziska zugesprochen wurde, wiederholt der Chor und damit stellvertretend das Volk, dass ihr die Krone fortan rechtmäßig gehören solle.

Bezüglich Konzeption und Bedeutung der griechischen Mythologien ist die Oper gänzlich anders aufgebaut als die des vorigen Jahres. Die Allegorien treten weniger deutlich hervor, eine Personifikation des Herrscherpaares findet zumindest nicht offensichtlich statt. Die Klimax findet sich im Stück jedoch in der letzten Szene, in welcher *Atropos*, eine der drei Parzen, ihre Schere mit der sie den Lebensfaden der Menschen kappt, zerschlägt, sodass die Besungene, alias Franziska von Hohenheim, zu einer Unsterblichen wird.

Vor dem beschriebenen Hintergrund ist das Augenmerk in Schillers Werk auch auf die Deutung allegorischer Figuren hin zu untersuchen, die sich an die Aufführungen der Feste im höfischen Kontext anlehnte. Da die Konzeption des Stückes spätestens ab August 1781 vorbereitet wurde und dabei erneut alle Bereiche der Künste miteinbezogen wurden, liegt es nahe, dass sich Schiller

diesem Einfluss entziehen konnte. Vor allem in Schillers zeitgleich entstandenen Gedicht *An die Parzen* zeigt sich, welche Inspiration der Autor sich bei den in Stuttgart aufgeführten Theaterstücken holte.

Betrachtet man die vielbesprochene Flucht Schillers am 22. September 1782 fällt eine weitere Verschränkung zwischen dem Theater und der allegorischen Darstellung der fürstlichen Personen auf. Vielfach wurde in der Schillerliteratur behauptet, er habe sich zum Zeitpunkt des wichtigsten Fests während des Besuches des russischen Großfürstenpaares als Fahnenflüchtiger aus Stuttgart entfernt. Davon kann jedoch keine Rede sein, denn schließlich war das wichtigste Fest die Ankunft und der Folgetag, entsprechend der 17. und 18. September. Als Oper wurde eine *Fêtes allegorique* gegeben, die Uriot getextet, Verazi ins Italienische übertragen und Poli komponiert hatte.⁴³ Jedoch zeigen sich abgesehen von thematischen Bezügen weder im Libretto noch im unvollständig erhaltenen Notentext Anleihen.⁴⁴ Eine zeitgenössische Rezension beschreibt die Oper als direkte Allegorie:

Weil das Stück ganz Allegorie auf die hohe Versammlung ist, so wird Joseph II. als König Amphyktion von Thermopila, Katharine II. als Königin Basine von Scythien vorgestellt. Die handelnden Personen sind Herzog Karl, als Fürst Thessalus von Thessalien, Paul und Marie, als Agathysis und Athenais von Scythien, Elisabeth, als Asterie, Verlobte eines Anverwandten von Amphyktion, Friedrich von Wirtemberg als Prinz Sagill, seine Gemahlin als Apollonide von Mazedonien, und um den Obermeister der Thessalischen Zauberer Aristander auch zu allegorisieren, stellte man sich in ihm den Hn. Uriot selber vor.⁴⁵

Im Gegensatz zur Oper *Minerva* tritt deshalb nicht nur Karl Eugen auf, sondern es erscheinen zudem die russischen Verwandten des Herzogs auf der Bühne. Wie oben bereits erläutert wurde, ist der Auftritt des Hohepriesters innerhalb der Oper – sei dieser dramaturgisch wirksam, oder nicht – der Schlüsselmoment, denn durch dessen Urteilsspruch vollzieht sich die Apotheose von Minerva. Die *Fête* besitzt jedoch eine andere dramaturgische Konzeption. Apollo, der erneut von Gauß gesungen wurde, spricht erst kurz vor Abschluss der Oper zum Volk der Sterblichen (II. Akt, 10. Szene). Im Rahmen des Folgenden wurde Franziska als Minerva der Thron und die Apotheose versprochen.⁴⁶ Uriot ließ jedoch die politische Brisanz dieses Themas beiseite, indem er anstelle Minervas das russische Fürstenpaar und deren Zukunft feiern ließ. Der einzige Gott, der in beiden Opern die Hauptrolle spielt ist Apollo – und erneut erscheint er damit als Dopplung Karl Eugens, gewissermaßen als seine göttliche Parallelgestalt. Bemerkenswert ist vor allen Dingen das Fehlen der Minerva; durch diese Umarbeitung kehrt sich der Inhalt beinahe ins Gegensätzliche:

Wenn die Rolle der Minerva zuvor als Gleichberechtigte unter den Göttern besungen wurde, so wird ihr bei der vielbeachteten Durchreise des Fürstenpaares aus dem Hohen Norden nun ihre Existenz entzogen. Auch dem Rezensenten ist dieser Unterschied aufgefallen, wenngleich sich seine Deutung größtenteils auf Uriot bezieht:

Fragen Sie Hn. U. warum er den hinkenden Vulkan, den sogar Niemand erwartete, bemüht habe, so wird er es Ihnen schwerlich sagen können, oder wollen; also hören Sie es von mir. An der Gräfin Geburtstage wurde einst das ganze Ballet als erster Aufzug einer Oper, aufgeführt, wo Minerva, die Gesellschafterin Jupiters, natürlich auch eine Allegorie abgeben mußte. Um nun diese, wie sich's gebührt, dem Jupiter aus dem schwangern Kopfe zu schaffen, muß Vulkan den bekannten Streich thun, welchen er aber, um des Theatergottes zu schonen, statt auf dessen Hirn, nur auf die Wolke thut, aus welcher Minerva hervorspringt, und gleich ihrem Vater wider seine ungezogene Vettern zur Hülfe kömt. Das hatte nun U. diesmal ausgestrichen aber doch die Wolke und den Vulkan, als gar zu gute Erfindungen, beibehalten.⁴⁷

Auf die Frage, weshalb Uriot explizit die vorhergegangene Oper als Ausgangsmaterial bemüht, nur um Franziska von Hohenheim sodann allegorisch zu streichen, liefert Schiller eine Antwort und zwar mit der Kernaussage seiner *Semele*: Franziska ist politischer Spielball und so wurde sie vermutlich aus politischen Gründen an dieser Stelle entfernt, um Karl Eugens morganatische Verbindung nicht zu thematisieren. Schillers Gestalt der Semele greift damit bereits vorweg, was in der *Minerva* thematisiert und in *Les Fêtes Thessaliennes* offenbar wird. Sein Text stellt damit eine direkte und zum Zeitpunkt der Entstehung zutreffende Deutung der Umstände des württembergischen Hofes dar. Es ist dieser ausführlich dargestellte kulturelle Kontext, in dem Schiller seine Theatererfahrungen machte, in die er zum Teil sogar selbst aktiv eingebunden war. Alle Aufführungen waren für die Schüler der Hohen Karlsschule und, wie anzunehmen ist, auch für ausgeschiedene Zöglinge wie Schiller verpflichtend. Dass Schiller an Namens- und Geburtstagen des Fürstenpaares anwesend sein musste, zeigt sich in einem Brief, den er am 30. Dezember 1781 an Christian Schwan in Mannheim richtet. Er bittet ihn darin, dass die Aufführung der Räuber nicht vor dem 10. Januar stattfinden möge und er erklärt dazu:

Eine verdrüßliche Sache scheint zwischen meine Hoffnung die Räuber aufführen zu sehen, zu treten. H. von Dalberg schreibt, daß solche den 10. oder den 12, und Sie daß sie den 8. schon können gegeben werden. Nun ist den 10ten Januar das Geburtsfest der Gräfin von Hohenheim, von welchem niemand, der vom Militairstand ist, oder sonstige Verhältnisse gegen den Herzog hat, wegbleiben darf, da es in aller

Sollemnitaet vollzogen werden soll. Sollte mein Stük also vor dem 10ten oder am 10ten selbst vorgestellt werden, so geht es für mich verloren.⁴⁸

Anthologie auf das Jahr 1782 (1781)

Schiller war mit den letzten Feierlichkeiten zum Jahrestag der Hohen Karlschule am 14. Dezember 1780 aus derselbigen entlassen worden. Mitnichten konnte er sich allerdings den Aufgaben und Pflichten entziehen, die ihm sein Revers auferlegt hatte. Sein niedriges Gehalt von 180 fl., die unliebsame Tätigkeit bei Feldzeugmeister Augé und dazu noch die Uniformpflicht, zu der auch die entsprechende Haartracht gehörte, mögen Schiller zermürbt haben. Hinzu kommt ein Streit mit Stäudlin über die Veröffentlichung seines Gedichtes *Die Entzückung an Laura*, der sich an dessen verändertem Abdruck im bereits 1781 von Stäudlin erschienenen *Musenalmanach Auf das Jahr 1782* entzündete. Schiller schreibt Ende 1781 in einem Brief an seinen Stuttgarter Freund von Hoven:

Petersen wird Dir von meinem vorhabenden Almanach, oder besser Anthologie schon gesagt haben. Du hast ihm eine Romanze geschickt, die ich schlechterdings nicht brauchen kann, weil sie die theologische Censur nicht passirt und das ganze Institut hintertreiben könnte. Sei also so gut und verfertige etwas anders das wider die Intoleranz unserer Censur nicht so schnurgerade anrennt.⁴⁹

Als Schillers Anthologie erschien, ist – im Kontext der Oper und der Theaterstücke betrachtet – der gestochene Apollo als Titelkupfer nur auf den ersten Blick widersprüchlich. Gemeinsam mit dem Vorwort wird deutlich, dass die ganze Anthologie nicht nur Bezug auf die Veröffentlichung Stäudlins nahm, sondern, dass auch an vielen Stellen der Herzog verspottet werden sollte. Das Titelkupfer diente wohl Schiller vor allen Dingen dazu, die Zensur zu umgehen. Allerdings zeigt sich auch in selbigem erneut seine humanistische Bildung, insofern es sich als Umdeutung des Titelkupfers von Stäudlin lesen lässt, das Schiller folgendermaßen beschreibt: »Dem Almanach ist ein Titelkupfer vorgesezt, und stellt den Aufgang der Sonne über'm Schwabenland vor. Poz! was wir Zeitgenossen des 178gsten Jahrzehends nicht erleben! der Stäudlinische Almanach die Epoche des Vaterlands.«⁵⁰ Schiller greift damit das Bild des Sonnenaufgangs und damit der Göttin Aurora nicht nur auf, sondern führt die mythologische Übertragung fort, indem er nicht nur die Sonne als Widmungsgestalt wählt, sondern auch Apollo. Die Widmung *Meinem Prinzpal dem Tod zugeschrieben* ist eine raffinierte Anspielung, die gedeutet werden muss. In ei-

ner Bedeutung lässt sich, wie später in der von Stäudlin erschienen Rezension von 1783 der Hinweis auf seine Profession als Arzt herauslesen. Als weitere Lesart bietet sich die Anspielung auf den Prinzipal der Hohen Karlsschule und damit auf den Herzog höchstpersönlich an.

Ossians Sonnengesang

Während manche Gedichte der Anthologie sicherlich als höhnischer Spott auf Karl Eugen gemeint waren, lassen sich unter dem Aspekt der Allegorien aber auch neue Bedeutungen erschließen. So findet beispielsweise im Gedicht *An die Sonne* eine äußerst verzahnte Übertragung statt. Prinzipiell lässt es sich als dichterische Umarbeitung von *Ossians Sonnengesang* bewerten. Schiller selbst muss die Anfang der 1770er Jahre erschienene Ausgabe von James Macpherson schon gekannt haben, zitiert er doch bereits 1779 in einer Rede daraus. Der Stoff dürfte allerdings insbesondere durch von Hoven erneut in den Mittelpunkt des Interesses gerückt worden sein, denn unter seinem Namen war 1781 eine Übersetzung des relevanten Gesangs in Balthasar Haugs Zeitschrift *Zustand von der Lage der schönen Künste* erschienen. Dass Schiller zu dieser Zeit bereits im Haus des Herausgebers lebte, mag die Verknüpfung nur noch mehr verdeutlichen. Von Hoven selbst veröffentlichte in Schillers *Anthologie* von 1782 nun seine eigene dichterische Umarbeitung des Gedichtes und dort wird auch direkt auf Zumsteegs Komposition verwiesen, die heute als verloren zu gelten hat, jedoch der Anthologie wohl beigegeben worden war. Die Gestalt der Sonne steht im Text als Symbol der Zeit im Vordergrund. Und durch die Textvorlage liegt der Schwerpunkt entsprechend auf der Todesmetapher in der letzten Zeile: »und in Mitte seiner Fahrt | der Wanderer erstarbt.«⁵¹ Zumsteeg vertont die Passage insbesondere durch eine tonmalerische Wendung, indem er die schnelle Klavierbegleitung am Ende durch eine Generalpause unterbricht und das Stück mit einer verhältnismäßig langsamen Schlusswendung verklingen lässt. Er zeichnet damit die erstarrende Sonne mit musikalischen Mitteln nach.

Im Kontext der Personifizierung Karl Eugens mit der Sonne beschreiben die drei Freunde damit entsprechend den Untergang des Fürsten, wenn nicht aller Fürsten. Die sterbende Sonne bildet eine Analogie zu dem auf dem Titelpuffer abgebildeten Apollon, sodass sich die Freunde als eingeschworene Gegner des Herzogs deuten lassen. Durch die Tatsache, dass Schiller nicht alle Gedichte des Freundeskreises in seine Anthologie aufnahm, stellt sich auch die Frage, ob nicht weitere der Freunde das Thema aufgegriffen haben. Sind womöglich Bilder von Heideloff oder von Hetsch entstanden, die selbst

wiederum zum Thema Bezug nehmen und vielleicht auch den Untergang der Sonne selbst proklamieren? Schließlich hatten eben die Themen, die in Ossians Klagegesang aufgegriffen werden, ebenfalls in der Anthologie in Form von Schillers eigenem Gedicht *An die Sonne* Eingang gefunden. Die Übertragung des Gedankenguts über die Sonne alias Apollo und die Auswahl über einen unauffälligen Klagegesang aus einem beliebten Gedicht ist unter dem Gesichtspunkt der allegorischen Darstellung Karl Eugens als Sonne betrachtet eine vollkommen unproblematische Anspielung, die in ihrer Tragweite wohl mit dem vielbesprochenen Satz Moors aus den *Räubern* gleichgesetzt werden muss, in welchem er eine Republik fordert.⁵² Dass eine Übertragung stattgefunden hat, lässt sich ebenfalls an einem weiteren Element verdeutlichen: Bereits in der ersten Zeile stellt Schiller die Sonne als »Tochter des Himmels!«⁵³ vor, in der griechischen Mythologie wäre dies ein weibliches Kind Jupiters. Und wenn er fortfährt mit »Aber liebevoll stiegst du früh aus dem rosigen Schoße | Deiner Wolken empor« ist dies auffallend parallel zur Geburt Minervas aus dem Schädel Jupiters, welche auch in der Oper mit einer effektvollen Wolkenmaschine dargestellt worden war.

Die offensichtliche und vielbesprochene Kritik an Karl Eugen findet insbesondere in dem Gedicht *Die schlimmen Monarchen* ihren Ausdruck. Anspielungen und Verflechtungen zwischen der Götterwelt und dem württembergischen Hof sind wenig versteckt.⁵⁴ Was Schiller jedoch gleich zu Beginn des Gedichtes ausführt, ist vielleicht bereits der Gipfel des Gedichtes. Denn die Allegorie von Karl Eugen als Apollo würde nahelegen, dass Apollo selbst die Laute schlägt. Stattdessen greift das lyrische Ich zum Instrument und gibt damit seine Identität als Orpheus preis, also als Sohn Apolls. Schiller spricht damit gleichsam Karl Eugen als einem der schlimmen Monarchen seine Kennerschaft als Herr über die Künste ab. Dass Schiller die »Erdengötter«⁵⁵ in seinem Gedicht mit Spott und Hohn vorführt, ist danach bereits zu erwarten. Es wird deutlich, dass Schiller vor der Macht des Apollo nicht zurückschreckt und sich als Orpheus offenbar sogar selbst zur Allegorie der griechischen Mythologie macht.

Schillers Gedicht *An die Parzen* muss etwa zu dieser Zeit entstanden sein. Ein erster Hinweis auf die Anlehnung an eine Theaterproduktion findet sich bereits in der ersten Zeile, indem Schiller das Wort »Redoute«⁵⁶ verwendet. In der ersten Strophe beschreibt Schiller die Umgebung, in welcher die Modernen (Stutzer) sich mit ihren Kragen (Bajouten) selbst produzierten. In der vierten Strophe kommt die Rede auf Apollo und auch an dieser Stelle zeigt sich die semantische Nähe zwischen Apollo – mit seinem Beinamen Phöbus genannt – und der Weisheit (alias Minerva):

Wo wir die Weisheit *schaamrot* überraschen,
Die kühnlich Phöbus' Strahlen trinkt,
Wo Männer gleich den Knaben diebisch naschen,
Und Plato von den Sphären sinkt – ⁵⁷

Weshalb Schiller – anstatt *Atropos* als dritte und tödliche der drei Parzen das Lied zu widmen und sie so zu besänftigen – lieber *Klotho* den Text zueignet, muss wohl in der persönlichen Konstellation gesucht werden. Schiller muss zur Familie Schubart auf jeden Fall Kontakte besessen haben, denn Ludwig Schubart, der Bruder Julianas, hatte vier seiner eigenen Gedichte in der Anthologie veröffentlicht. Schiller lässt im Gedicht das lyrische Ich sein Minnelied einzig an die Parzen und insbesondere an *Klotho* singen. Wenn er des Weiteren in der sechsten Strophe schreibt, dass »Kein Stuzer noch Klagarien geschwirret«⁵⁸ hätte, und Schiller genau über die Aufführung am 10. Januar spricht, dann hätte er sogar recht gehabt. Die Auftritte, die Juliana Schubart und die beiden anderen Sängerinnen als Parzen zu absolvieren hatten, waren äußerst knapp gehalten. Lediglich im elften Auftritt waren sie überhaupt am Gesang beteiligt und keine der Parzen bekam eine ausgewachsene Arie komponiert. Immerhin teilten sich, allerdings nur zwei der Parzen, *Lachesis* und *Klotho*, ein kurzes Duett von 34 Takten.

Da kein Kapellmeister zur Verfügung stand – Mazzanti hatte gerade gekündigt, wahrscheinlich wussten die Hofmusiker und Karlsschüler allerdings schon länger Bescheid – mussten wohl alle, die dazu fähig waren, Kompositionen abliefern. Entsprechend treten als Komponisten sowohl Agostino Poli als auch Friedrich Gauß, Christian Ludwig Dietter und Zumsteeg auf. Die Handschrift der Noten legt nahe, dass es sich bei dem Komponisten des Parzenabschnittes um niemand anderen als Zumsteeg handelte.⁵⁹

Während Schiller selbst begierig war, die Aufführung seiner *Räuber* am 13. Januar 1782 in Mannheim zu erleben, zu welchen Johann Rudolph Zumsteeg, mittlerweile ein Vertrauter Schillers, einige Lieder beisteuerte – auch wenn diese vermutlich nicht erklangen – hatte der frisch in herzogliche Dienste aufgenommene Hofmusiker und angehende Komponist sich an ein weiteres Stück gewagt. Bereits am 11. Februar 1782 sollte der alljährliche Geburtstag von Karl Eugen gefeiert werden. Dieses Mal hatte Christian Friedrich Daniel Schubart die Möglichkeit bekommen, eine Ode zu dichten, die vor dem Fürsten aufgeführt werden sollte – und Zumsteeg komponierte die Musik.⁶⁰ In der Komposition wiederum ist vermerkt, wer die Amire singt: Juliana Schubart. Die Verbindung zwischen Zumsteeg, Schubart sen. und Schiller legt nahe, dass alle zumindest indirekt in Verbindungen gestanden haben müssen, womit sich die materiellen Überlagerungen erklären lassen.

Das kurze Stück *Semele*, welches in der *Anthologie auf das Jahr 1782* mit dem Untertitel »eine lyrische Operette von zwo Scenen« veröffentlicht wurde, ist in der Literaturwissenschaft bisher vor allem unter dem Aspekt der Datierung der Werke Schillers diskutiert worden.⁶¹ Betrachtet man *Semele* als für den Hof geschrieben, hätte dies einige Konsequenzen welche bereits von Ludwig Finscher erörtert wurden.⁶² Das Stück hätte von Matthia Verazi ins Italienische übersetzt und für die Opernproduktion hätten die Künstler Guibal und Scotti hinzugezogen werden müssen. Nichts davon lässt sich in den erhaltenen Akten nachweisen, sodass *Semele* als Opernstück ausgeschlossen werden kann. Auch der Inhalt legt nahe, dass eine Aufführung von höfischer Seite nicht wünschenswert gewesen wäre. Bereits die auftretenden Personen Jupiter, Juno und Semele lassen sich als zeitnahe Gesellschaftskritik lesen. Im Kontrast zur Oper *Minerva* tritt bei Schiller in Gestalt der Göttin Juno das Problem der morgantischen Verbindung Karl Eugens zutage. Die Entschlüsselung der auftretenden Hauptperson von *Semele* als Franziska von Hohenheim ist eine wesentlich feinfühligere und vor allem auch kritischere Auseinandersetzung mit der zukünftigen Frau Karl Eugens als sie in der Apotheose der zuvor besprochenen Theaterstücke geschieht. Während dort Minerva als Retterin in der Not auftaucht und gegen Ende des Stückes Unsterblichkeit erlangt, wählt Schiller als Beginn die Gegenüberstellung der beiden Frauengestalten Juno und Semele. Im direkten Vergleich lässt Schiller ebenfalls den Altersunterschied der beiden Frauen anklingen: »Juno: ...I was spottest du I der grauen Haare? – Freilich haben sie I Noch keinen Gott bestrieket wie die blonden –« Und als Semele auf Juno angesprochen wird, spottet sie: »Die Häßliche mit ihren Ochsenaugen! I Er hat mirs oft im Augenblik der Liebe I Geklagt, wie sie mit ihrer schwarzen Galle I Ihn martere –«⁶³

Die Geschichte selbst entspinnt sich an der Eifersucht Junos, die versucht, Semele, die Liebhaberin Jupiters, zu vernichten, indem sie diese am göttlichen Glanz Jupiters verbrennen sehen will. Der Plan gelingt, Jupiter muss sich offenbaren, weshalb Semele zuletzt stirbt. Semele als Hauptperson des Stückes entpuppt sich dabei als Spielball der Götter. Geradezu als Antwort auf Uriots Vorlagen der zuvor besprochenen Huldigungsstücke kontrastiert Schiller die Hauptprotagonistin nicht etwa mit Opfertagen, sondern zeichnete sie selbst als das Opfer⁶⁴ des göttlichen Ränkespiels.⁶⁵ Ihre eigene Vergöttlichung lässt sich entsprechend als ihr Untergang lesen.

Nach dem Erscheinen der *Anthologie auf das Jahr 1782* (im Jahr 1781) erschien als nächste Veröffentlichung durch Haug unterstützt das *Württembergisches Repertorium*, in welchem zwar nicht im Titelkupfer, aber doch im Vorwort auf Apollo rekurriert wurde.

Den Aufsätzen wird, aus obigen angeführten und einigen andern Gründen, eine Bibliothek angehängt, welche aber auf Wirtemberg allein eingeschränket wird, für welches Land überhaupt unser Werk angelegt ist. [...] Ein Schriftsteller, der weniger auf die Nuzbarkeit und innere Fürtrefflichkeit seines Werkes, als auf die Lobeserhebungen der gewöhnlichen Zeitungsklitterer achtet, ist in unsern Augen ein verächtliches Geschöpf, den Apoll samt allen Musen aus ihrem Reiche stossen sollten.⁶⁶

Dass Schiller an dieser Stelle das Reich, in welchem Apollos Herrschaftsreich zu liegen scheint, auf Württemberg bezieht, lässt sich mit den anderen Hinweisen als direkte Bezugnahme auf die Herrschergewalt Karl Eugens werten. Und so überrascht es auch nicht, dass sich Schiller einen anderen Apoll wünscht und dies in seinem im selben Band veröffentlichten Artikel *Über das gegenwärtige Theater* auch konkret benennt: »- ein Tempel, wo der wahre natürliche Apoll, wie einst zu Dodona und Delphos, goldne Orakel mündlich zum Herzen redet; - eine solche Anstalt, möchte man erwarten, sollte die reinen Begriffe von Glückseligkeit und Elend um so nachdrücklicher in die Seele prägen, [...]«⁶⁷ Ein Tempel, bzw. eine Anstalt, in welcher offenbar der falsche, der unechte Apoll wohnt, hatte Schiller in Form der Hohen Karlsschule wohl direkt vor Augen - und so zeigt sich, dass die Allegorie des Apollo sich ausschließlich auf die Kunst beziehen kann, aber genauso eindeutig auf eine Rolle verweist, die der württembergische Herzog aus Schillers Sicht nicht zu erfüllen im Stande war.

In den Opern- und Theaterproduktionen am württembergischen Hof wurden eindeutige Verknüpfungen zwischen dem Herrscherhaus und den auftretenden Göttern gezogen. Es konnte skizzenhaft gezeigt werden, dass Schillers Apollo-Metapher mit dieser allegorischen Verwendung im Zusammenhang zu sehen ist. Dennoch zeigt sich aus Sicht des württembergischen Theaters, dass Schiller während seiner Stuttgarter Zeit als Regimentsmedicus für seine am Theater tätigen Freunde nur ein Bezugspunkt unter vielen war. Schillers Gedichte fügen sich in die Stuttgarter Theaterwelt ein und nehmen auf diese Bezug. Vor allem in seinen frühen Dichtungen, in welchen Schiller die Zensur in Stuttgart fürchtete, war er darum bemüht, Kritik mit dem Mittel der Übertragung in eine weniger offensichtliche Form zu bringen und näherte sich so der allegorischen Schreibweise an.

Es stellt sich nun die Frage inwiefern sich die griechische Mythologie in Form von symbolischen Verdichtungen oder Auslassungen auch in seinen späteren Werken finden lässt. Dass dabei ein Werk wie *Die Räuber* weit weniger prominent in Erscheinungen treten kann, weil es zu großen Teilen in den relevanten Jahren 1780/1781 bereits abgeschlossen war, lässt vermuten, dass sich

gerade im *Fiesco*, der in dieser Zeitspanne entsteht, derartige Gedankenspiele und sinnreiche Andeutungen zeigen lassen.

Anmerkungen

- 1 Rüdiger Safranski, *Friedrich Schiller oder die Erfindung des Deutschen Idealismus*, München 2009; Helmut Koopmann, *Schiller Handbuch*, 2011. Thomas Boyken, »So will ich dir ein männlich Beispiel geben«. *Männlichkeitsimaginationen im dramatischen Werk Friedrich Schillers*, Würzburg 2014. Helmut Schmiedt, *Friedrich Schiller*, Marburg 2013.
- 2 Zuletzt kann das der allerdings rein wirkungsgeschichtlich orientierte Sammelband bezeugen, in welchem Aspekte von Schillers Werk zur Musik aufgearbeitet wurden: Helen Geyer, Wolfgang Osthoff (Hg.), *Schiller und die Musik*, Köln u.a. 2007. Neben vereinzelt Erwähnungen findet sich lediglich bei Luise Gilde sowie Juliane Vogel eine genauere Beschreibung der Verbindung zwischen Schiller und der Stuttgarter Musikszene: Luise Gilde, *Persönlichkeiten um Schiller. Der Stuttgarter Kreis*, London 1963, 210–224; Juliane Vogel, *Autodafé über Natur und Dichtkunst. Der junge Schiller und die Oper*, in: *Schiller und Ludwigsburg. Eine kulturgeschichtliche Annäherung*, hg. von der Stadt Ludwigsburg, Ludwigsburg 2010, 92–110. Sowie im Sammelband von Achim Aurnhammer (Hg.), *Schiller und die höfische Welt*, Tübingen 1990.
- 3 Für einen kenntnisreichen Abriss der württembergischen Hofgeschichte siehe: Rudolf Krauß, *Das Stuttgarter Hoftheater von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart*, Stuttgart 1908.
- 4 Zur Mythologie an der Hohen Karlsschule vgl. Johannes Zahlten, *Bildende Künste an der Carlsschule*, in: Achim Aurnhammer, Klaus Manger und Friedrich Strack (Hg.), *Schiller und die höfische Welt*, Tübingen 1990, 31–46.
- 5 Christoph Öhm-Kühnle führt an, dass Streicher sich alle zwei Wochen mit den Hofmusikern getroffen habe. Siehe Christoph Öhm-Kühnle, »Er weiß jeden Ton singen zu lassen«. *Der Musik und Klavierbauer Johann Andreas Streicher (1761–1833) - kompositorisches Schaffen und kulturelles Wirken im biografischen Kontext. Quellen - Funktion - Analyse*, <https://publikationen.uni-tuebingen.de/xmlui/handle/10900/46302>, letzter Zugriff 01.02.2016], 24–29.
- 6 Der Name wechselte des Öfteren, soll aber hier aus Gründen der Verständlichkeit vereinheitlicht werden.
- 7 Gemeint sind Ludwig Reichenbach, Wilhelm Petersen, Georg Scharffenstein, Joseph Kapf, Johann Jakob Azel, Jakob Christian Schlotterbeck, Philipp Friedrich von Hetsch, Viktor Wilhelm Peter Heideloff und Johann Rudolph Zumsteeg. Siehe Frank Ackermann, *Eine unbekannte Jugend. Schiller als Schüler*, Stuttgart 2009.
- 8 Hauptstaatsarchiv Stuttgart (im Folgenden HStA), A 272, Bü 162.
- 9 Vgl. Sabine Rathgeb, *Studio & Vigilantia. Die Kunstakademie an der Hohen Karlsschule in Stuttgart und ihre Vorgängerin Académie des Arts*, Stuttgart 2009, 551. Rathgeb bezieht sich dabei auf die Akten HStA, A 272, Bü 99.
- 10 HStA, A 272, Bü 101 nach Rathgeb, *Studio & Vigilantia*, 555. Sie beziehen sich auf den ersten und letzten Auftritt der Oper *Minerva*.
- 11 HStA, A 272, Bü 14.
- 12 Ebd.

- 13 Anonym, *Schwäbisches Magazin von gelehrten Sachen*, (1779) 2, 108. (Im Folgenden *SM*).
- 14 Zudem hat der Übersetzer vermutlich nur die äußerst kurz gehaltene Einleitung ins Deutsche übertragen. Der Brief ist unterzeichnet mit G., während die Dichtung von Herrn U. (=Uriot) stammt.
- 15 *SM*, 108.
- 16 Ebd., 110.
- 17 Ebd., 116 f.
- 18 Anonym, *Nachrichten zum Nutzen und Vergnügen*, 11.02.1779, 49.
- 19 Vgl. Gerhard Friedl, *Die Karlsschüler bei höfischen Festen*, in: Aurnhammer, Manger, Strack (Hg.), *Schiller und die höfische Welt*, 47–76, hier 66.
- 20 *Preiß der Tugend in ländlichen Unterredungen und allegorischen Bildern [...]*, Stuttgart 1779, [60].
- 21 Beginn am Todestag, dem 06.04.1780.
- 22 Zitiert nach: Franziska von Hohenheim, *Tagbuch der Gräfin Franziska von Hohenheim, späteren Herzogin von Württemberg*, hg. von Aldolf Osterberg, Stuttgart 1913, 39–40.
- 23 Emma Simon [Pseud.: E. Vely], *Herzog Karl von Württemberg und Franziska von Hohenheim. Unter Benutzung vieler bisher nicht veröffentlichter Archivalien biographisch dargestellt. 2. vermehrte Auflage*, Stuttgart 1876, 111–112.
- 24 HStA, A 272, Bü 10. Der früheste erhaltene Brief datiert auf den 6. September 1780, was darauf schließen lässt, dass die Produktion bereits geraume Zeit früher begonnen haben muss. Schließlich stammt das Libretto nicht vom im Schwetzingen lebenden Italiener sondern von Uriot, dem Professor für französische Sprache an der Hohen Karlschule.
- 25 Anonym, *Basel, den 30sten Oktober. 1782*. In: *Deutsches Museum*, 2 (1782), 563–567.
- 26 Württembergische Landesbibliothek (im Folgenden nach RISM-Sigel: D-S), HB XVIII 780, fol. 82v.
- 27 Anonym, *Nachrichten zum Nutzen und Vergnügen*, vom 19. Jan. 1781, 21–22.
- 28 Ausschlaggebend für die Konzeption der Stücke wird wohl nicht nur aufgrund der allegorischen Person des Apollo alias Karl Eugen Ludwig XIV gewesen sein. Gerade in der kongenialen Zusammenarbeit zwischen Quinault und Lully zeigt sich ebenfalls die symmetrische Anlage der *opera comique*, die die Maßstäbe der Oper für Frankreich und darüber hinaus setzte.
- 29 Ital.: E per lei l'Età dell'oro / Tornerà fra noi dal ciel. Zitiert nach [Joseph Uriot], *Minerva. Eine festliche Vorstellung [...]*, Stuttgart 1781, 36–37.
- 30 Jeder Charakter lässt sich weitergehend deuten, worauf aber an dieser Stelle verzichtet werden soll.
- 31 [Joseph Uriot], *Minerva. Eine festliche Vorstellung [...]*, Stuttgart 1781, 42 f.
- 32 Ebd., 44 f.
- 33 Die ganze Inszenierung der Vergabe der Lorbeerkränze spielt auf die Preisvergabe durch Karl Eugen an den Feierlichkeiten der Hohen Karlschule an, die bis 1781 am 16. Dezember gefeiert wurden.
- 34 Der Gewinner ist das Fach Geschichte.
- 35 Der Gewinner ist ein Maler.
- 36 Anonym, *Das Opfer der Wissenschaften und Künste [...]*, Stuttgart 1781, 92.
- 37 Im Ganzen verschlang die Durchführung des Festins stattliche 14.766 fl 21x, wovon alleine 6.812 fl. 59x auf die Oper entfielen. (HStA, A 21, Bü 958).
- 38 HStA, A 272, Bü 11.

- 39 Siehe Anonym, *Stutgardisch privilegiert Zeitung*, 31.01.1782, 57–58.
- 40 Die ansonsten mit äußerster Akkuratess erstelle Dissertation von Ludwig Landshoff zu Zumsteeg verwechselt die beiden Werke *Le feste della Tessaglia* sowie *La nascita di felicità*, auf die sich die spätere Forschung insbesondere bezieht.
- 41 Joseph Uriot, *La nascita di felicità* I...I, Stuttgart 1782, 36–37.
- 42 Ebd., 38–39.
- 43 »Diese Ballet= und Decorations=Oper war nichts anderes als ein schwacher Aufguß der oben beschriebenen »Minerva«, an die sich das Ganze in den kleinsten Einzelheiten anlehnt. Der Unterschied beider Werke bestand nur darin, daß in den fêtes Thessaliennes statt des Hohenpriesters eine Sybille auftritt und noch einige Arien und Chöre hinzucomponirt sind. Die Sprache ist eine möglichst noch geschraubtere als in der Minerva.« (Sittard, *Zur Geschichte der Musik und des Theaters*, 2 Bde., Stuttgart 1890–91 Bd. 2, 159).
- 44 Für Hinweise zu dieser Oper danke ich herzlich Sonja Erhardt, die derzeit zum Europäisch-Russischen Kulturaustausch eine Dissertation verfasst und dort ebenfalls diese Oper bespricht. Sonja Erhardt, *Europäisch-Russischer Musiktransfer. Kontakte, Einflüsse und Austausch im späten 18. Jahrhundert*. (Noch nicht erschienen.)
- 45 Zitiert nach Anonym, *Basel, den 30sten Oktob. 1782*, 563–567, hier 563–564.
- 46 Weshalb *Minerva* zumindest thematisch auf *Der Preis der Jugend* rekurriert.
- 47 Anonym, *Basel, den 30sten Oktob. 1782*, 563–567, hier 565.
- 48 Schiller an Christian Schwan, 30. Dezember 1781. Vgl. Friedrich Schiller, *Briefwechsel. Schillers Briefe 1772–1785*, Weimar 1956 (=Schillers Werke, Nationalausgabe 23, hg. von Walter Müller-Seidel), 28. (Im Folgenden *NA* 23).
- 49 Schiller an Friedrich von Hoven, Brief Ende 1781. *NA* 23, 29.
- 50 Friedrich Schiller, *Schwäbischer Musenalmanach auf das Jahr 1782*, hg. von G.F. Stäudlin, in: *Württembergisches Repertorium der Litteratur eine Vierteljahr-Schrift*, Heilbronn 2 (1782), 189–192, hier 191.
- 51 Johann Rudolph Zumsteeg, *Kleine Balladen und Lieder mit Klavierbegleitung*, Heft 6, Leipzig 1803, 12–13, (Faksimiledruck Westmead 1969).
- 52 Friedrich Schiller, *Die Räuber. Ein Schauspiel*, Frankfurt–Leipzig 1781, 20.
- 53 Friedrich Schiller, *An die Sonne*, in: ders., *Anthologie auf das Jahr 1782*, [Stuttgart 1781, 16–18, hier 16.
- 54 Dass es zwischen den Freunden normal war, den Herzog zu kritisieren, lässt sich aus der Formulierung im Brief von Zumsteeg an Schiller vom 15.01.1784 erahnen. Zumsteeg beschreibt die Schwierigkeiten im Rahmen seiner Hochzeit und die Hilfe, die er von Karl Eugen deswegen einfordert: »Du weißt, wenn man etwas hinausführen will, braucht man auch schlechte Kerls; ich wandte mich also an den Herzog von Württemberg – und siehe da, es ging!« Johann Rudolph Zumsteeg an Friedrich Schiller, 26.12.1783, Deutsches Literaturarchiv Signatur: 2509. Vgl. Sittard, *Zur Geschichte der Musik und des Theaters*, Bd. 2, 169. Sittard ersetzt in seinem Zitat den »schlechten Kerl« durch Auslassungspunkte, vermutlich um das Haus Württemberg innerhalb seiner Publikation nicht zu beleidigen – immerhin ist es »Seiner Majestät dem König Karl von Württemberg in tiefster Ehrfurcht gewidmet«.
- 55 Friedrich Schiller, *Die schlimmen Monarchen*, in: *Anthologie auf das Jahr 1782*, 244–250, hier 244.
- 56 Friedrich Schiller, *An die Parzen*, in: *Anthologie auf das Jahr 1782*, 54–57, hier 54.
- 57 Ebd., 55.
- 58 Ebd., 54.
- 59 Die anderen mitwirkenden Komponisten können nicht die Verfasser der Kompo-

sition sein. Da die Namen der Komponisten offenbar erst später ergänzt wurden, muss davon ausgegangen werden, dass Zumsteeg an dieser Stelle versäumte, seinen eigenen hinzuzufügen. Generell handelt es sich bei den erhaltenen Partiturteilen um Reinschriften, bei welchen die Schreiber deutlich und in Schönschrift einen vermutlich bereits bestehenden Notentext abgeschrieben haben. Gerade dieses Stück fällt durch einen akkurat geschriebenen Anfang und einen in äußerster Eile geschriebenen Schluss auf. Die italienische Schrift ist allerdings für Zumsteeg ungewöhnlich, weshalb plausibel ist, dass eine andere Person den Text ergänzte. Siehe D-Sl, Cod. Mus. II fol. 9, fol. 18r–21r sowie das folgende Maestoso mit dem Choreinsatz fol. 21r–26r.

- 60 Die Komposition hat sich im Nachlass von Zumsteeg in der Württembergischen Landesbibliothek erhalten und befindet sich in D-Sl, Cod. Mus. II fol. 19.
- 61 Gert Vonhoff, *Semele. Eine lyrische Operette von zwei Szenen (1782)*, in: Matthias Luserke-Jaqui (Hg.), *Schillerhandbuch*, Weimar 2005, 45–52.
- 62 Ludwig Finscher, *Was ist eine lyrische Operette? Anmerkungen zu Schillers Semele*, in: Achim Aurnhammer (Hg.), *Schiller und die höfische Welt*, 148–155.
- 63 Friedrich Schiller, *Semele. Eine lyrische Operette von zwey Szenen*, in: *Anthologie auf das Jahr 1782*, 199–243, hier 206 und 220.
- 64 Pestalozzi kommt zu einem ähnlichen Schluss, interpretiert die Rolle des Opfers allerdings nicht realpolitisch, sondern theologisch. Siehe Carl Pestalozzi, *Dichtung als verborgene Theologie im 18. Jahrhundert. Lavaters religiöses Drama ›Abraham und Isaak‹ und Schillers Operette ›Semele‹*, Berlin 2012 (= *Litterae et Theologia* 3, hg. von Martin Wallraff), 1–37.
- 65 Vonhoff, *Semele. Eine lyrische Operette von zwei Szenen (1782)*, 45–52.
- 66 Friedrich Schiller, *Vorbericht*, in: *Württembergisches Repertorium*, 1 (1782), lii–iii.
- 67 Friedrich Schiller, *Über das gegenwärtige teutsche Theater*, in: *Württembergisches Repertorium*, 1 (1782), 93–106, hier 94.



WEIMARER BEITRÄGE

ZEITSCHRIFT FÜR LITERATURWISSENSCHAFT, ÄSTHETIK
UND KULTURWISSENSCHAFTEN

4

2016

62. Jahrgang

Peter Sprengel Gerhart Hauptmann und Paul Ernst im Lichte ihrer gegenseitigen Kritik ■ *Helmut Peitsch* Peter Webers Umgang mit »Lukács' Konzeption Kunstperiode« ■ *Corinna Dziudzia* Konjunkturen des Ästhetisierungsbegriffs ■ *Christoph Schaub* Ethnographie des Urbanen in Romanen der Weimarer Republik ■ *Yvonne Al-Taie* Paul Celans Gespräch mit dem »ewigen Juden« ■ *Julian Reidy* »Kein Familienroman«? Zu Christoph Geisers »Schöne Bescherung«

Passagen Verlag

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

Almog, Yael, Dr. – Brunnenstr. 150, 10115 Berlin, Deutschland

Al-Taie, Yvonne, Dr. – Christian-Albrechts-Universität zu Kiel, Institut für Neuere deutsche Literatur und Medien, Leibnizstr. 8, 24118 Kiel, Deutschland

Dziudzia, Corinna, Dr. – Justus-Liebig-Universität Gießen, Institut für Germanistik, Otto-Behaghel-Str. 10 G, 35394 Gießen, Deutschland

Göcht, Daniel – Neusser Str. 325a, 50733 Köln, Deutschland

Irrlitz, Gerd, Prof. Dr. – Hochlandstr. 14, 12589 Berlin, Deutschland

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

Peitsch, Helmut, Prof. Dr. – Konsumhof 5, 14482 Potsdam, Deutschland

Reidy, Julian, Dr. – Attinghausenstr. 29, 3014 Bern, Schweiz

Schaub, Christoph, Dr. – Columbia University, Department of Germanic Languages, 414 Hamilton Hall, Mail Code 2812, 1130 Amsterdam Ave, New York, NY 10027, USA

Spengel, Peter, Prof. Dr. – Wartburgstr. 20, 10825 Berlin, Deutschland

Redaktionsschluss: 12. September 2016

Inhalt

Aufsätze

<i>Peter Sprengel</i> »Mit einem Fleischerbeil seziert«. Gerhart Hauptmann und Paul Ernst im Lichte ihrer gegenseitigen Kritik	485
<i>Helmut Peitsch</i> Peter Webers Umgang mit »Lukács' Konzeption Kunstperiode« (1982)	506
<i>Corinna Dziudzia</i> Konjunkturen des Ästhetisierungsbegriffs in literarischer Perspektive	535
<i>Christoph Schaub</i> Verhinderte Selbsterforschung und Ethnographie des Urbanen in der Weimarer Republik. Karl Grünbergs »Brennende Ruhr« und Klaus Neukrantz' »Barrikaden im Wedding«	561
<i>Yvonne Al-Taie</i> »Geschwisterkind« oder Paul Celans Gespräch mit dem »ewigen Juden«	584
<i>Julian Reidy</i> »Kein Familienroman? Zur Kommentierung und Fortschreibung des zeitgenössischen Generationenromans in Christoph Geisers »Schöne Bescherung« (2013)	597

Diskussion - Rezensionen

<i>Gerd Irrlitz</i> Erkennen - Beschreiben - Abbilden. Diagramme als Darstellungs- und Fortbildungsweise von Erkenntnissen. Zu John Bender, Michael Marrinan: Kultur des Diagramms	617
<i>Arne Klawitter</i> Tanja van Hoorn, Alexander Košenina (Hg.): Naturkunde im Wochentakt. Zeitschriftenwissen der Aufklärung	626
<i>Yael Almog</i> Matt Erlin: Necessary Luxuries. Books, Literature, and the Culture of Consumption in Germany, 1770-1815	630
<i>Daniel Göcht</i> Ronald Weber: Peter Hacks, Heiner Müller und das antagonistische Drama des Sozialismus. Ein Streit im literarischen Feld der DDR	632
<i>Jahresinhaltsverzeichnis</i>	637

Begründet von Louis Fürnberg 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 Jahresabonnementpreis
(für 4 Hefte à EUR 20,-)
beträgt EUR 80,-,
der Studentenabonnementpreis EUR 56,-
und der Einzelheftpreis EUR 22,-,
jeweils zuzüglich Versandkosten.

Verlag: Passagen Verlag GmbH, Wien;
Walfischgasse 15/14, A-1010 Wien,
Telefon: +43 (1) 513 77 61,
Telefax: +43 (1) 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
Redaktionanschrift:
Weimarer Beiträge
c/o Zentrum für Literatur- und
Kulturforschung
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.

Peter Sprengel

»Mit einem Fleischerbeil seziert«

Gerhart Hauptmann und Paul Ernst im Lichte ihrer gegenseitigen Kritik

Eine Dichterfreundschaft hat zwischen Gerhart Hauptmann und Paul Ernst nicht bestanden, nicht einmal eine kontinuierliche persönliche Beziehung. Dennoch soll hier kein abstrakter Vergleich zwischen zwei Autoren unternommen werden, deren Werke vielleicht zu einer bestimmten Form der Zusammenschau einladen, sondern ist tatsächlich die Rekonstruktion der Bedeutung geplant, die die beiden Generationsgenossen über einen längeren Zeitraum füreinander hatten. Es geht um die wechselseitige Wahrnehmung und Bewertung ihrer Positionen und Personen einschließlich der zugehörigen biographischen Voraussetzungen, und es kann keinesfalls überraschen, dass dabei die Momente der Kritik und Ablehnung, ja Abstoßung überwiegen.

Denn natürlich stehen Gerhart Hauptmann und der vier Jahre jüngere Paul Ernst für unterschiedliche literarische Richtungen. Die Literaturgeschichte verbucht den einen als prominentesten Repräsentanten des Naturalismus im deutschen Sprachraum, den anderen als Begründer und charakteristischsten Vertreter der gegen diesen Naturalismus gerichteten neuklassischen Bewegung. Eine andere unsere heutige Auffassung bestimmende Differenz und Disproportionalität ist damit eng verbunden: Während dem Dramatiker Hauptmann schon in jungen Jahren spektakuläre öffentliche Aufmerksamkeit und ökonomische Prosperität zuteil wurden, die auch alle späteren Fehlschläge überstanden, ist Paul Ernst, der sich – jedenfalls bis 1918 – gleichfalls in erster Linie als Dramatiker verstand, zu Lebzeiten nie aus seiner Nischenexistenz herausgetreten.

Diese vertraute Schematisierung wird durch die im Folgenden vorzustellenden Dokumente zwar nicht aus den Angeln gehoben, aber doch in entscheidenden Punkten durchbrochen und relativiert. Denn zum einen zeichnet sich deutlich die anfängliche Verwicklung Paul Ernsts in die Geschichte der naturalistischen Bewegung ab. Zum anderen wird sich zeigen, dass gerade der erfolgsverwöhnte Hauptmann von den Publikationen seines Antipoden (allerdings nicht den eigentlichen dichterischen Werken) immer wieder wichtige Anregungen empfing, so dass man – bei großzügiger Rechnung – geradezu von zwei Hauptmann-Dramen sprechen kann, die durch Ernst inspiriert wurden.

Ein drittes Stück allerdings blieb ungeschrieben: Es sollte Paul Ernst als dramatische Figur enthalten.

Skeptische Distanz kann auch produktiv und hellichtig machen. Wenn dem Hauptmann-Kritiker Ernst immer deutlicher die Strukturen des Literaturmarkts und -betriebs aufgehen, denen er nolens volens auch selbst ausgesetzt ist, so gelangt Hauptmann im distanzierten Umgang mit der ›Gestalt‹ des Neuklassikers an die Schwelle von Einsichten in die Verführbarkeit des Schriftstellers – auch seiner selbst – durch die Macht.

Gemeinsame Anfänge

Als Hauptmann am 14. Januar 1887 erstmals jenes Hinterzimmer einer Kneipe in der alten Poststraße unweit des Berliner Spittelmarkts betrat, in dem der für die Ausbildung des Berliner Naturalismus so folgenreiche literarische Verein ›Durch!‹ tagte, stieß er nicht nur auf jenen Geheimpolizisten, der dort nach Ernsts Erinnerung den polizeilich nicht gemeldeten Verein im Sinne des Sozialistengesetzes überwachte, sondern unter anderen eben auch auf Paul Ernst.¹ An wieviel weiteren Sitzungen des von Leo Berg und Theodor Wolff geleiteten, von der *Deutschen Akademischen Zeitschrift* und der *Deutschen Universitäts-Zeitung* publizistisch begleiteten Vereins² beide gleichzeitig teilgenommen haben, ist schwer zu eruieren. Bei Hauptmanns Büchner-Lesung im Juni 1887 war Ernst nicht anwesend; möglicherweise befand er sich aber unter den 30 Vereinsmitgliedern, die im Rahmen des Stiftungsfestes im Mai 1887 Hauptmanns Villa in Erkner besuchten und dort üppig bewirtet wurden.³ Eine engere Beziehung zwischen den beiden angehenden Schriftstellern scheint sich vor Hauptmanns Abreise nach Zürich im Februar 1888, der sich ein langer Zeitraum beiderseitiger Abwesenheiten anschloss,⁴ allerdings nicht angebahnt zu haben. So klingt eine gewisse Distanz in der Formulierung an, mit der Hauptmann im Juli 1889 auf eine Publikation in der von ihm abonnierten sozialistischen Parteizeitschrift Bezug nimmt: »Herr Paul Ernst hat in der *Neuen Zeit* vom Juli *Die Frau vom Meere* mit einem Fleischerbeil seziert.«⁵ Tatsächlich bleibt in dieser marxistisch angehauchten Analyse von Ibsens Drama und seinen ästhetischen Qualitäten nicht viel übrig: Der Fokus von Ernsts Besprechung liegt auf der Verlogenheit der bürgerlichen Ehe und dem aufklärerischen Beitrag des Norwegers zu ihrer Enttarnung.⁶

Ernsts Name befindet sich auch nicht auf der Liste der 80 Personen, an die Hauptmann im August 1889 die druckfrische Erstausgabe seines ersten naturalistischen Dramas *Vor Sonnenaufgang* verschenkt oder versendet.⁷ Dennoch muss die Bekanntschaft damals so weit gediehen sein, dass Ernst sich während

seiner langwierigen Kur in einem schlesischen Lungenheilort nachträglich ein Exemplar vom Autor erbitten konnte, für das er sich dann am 20. Januar 1890 emphatisch bedankt. Der Brief aus Bad Görbersdorf, den sich der junge Dramatiker stolz in den Notiz-Kalender klebte, in dem er die Trophäen seines literarischen Durchbruchs sammelte, ist das einzige erhaltene Bruchstück der Korrespondenz. Er verdient schon deshalb ein längeres Zitat, weil sich die hier geäußerte Herzlichkeit und Offenheit in den nachfolgenden Dokumenten nicht wiederholen wird:

Sehr geehrter Herr Hauptmann!

Vor Sonnenaufgang habe ich vorgestern bekommen und sofort ausgelesen. Ich sage Ihnen meinen herzlichsten Dank, daß Sie mir diesen Genuß bereitet haben. Ich bin hingerissen von dem Stück, Sie dürfen es mir nicht verdenken, daß ich in so starken Ausdrücken spreche, allein, ich wüßte nicht, was ich anders sagen sollte. [...]

Um eins jedoch möchte ich Sie gern fragen. Es betrifft das nicht die ästhetische Seite des Stückes, sondern die sittliche Frage, die ihm zu grund liegt. Ich bin darin anderer Ansicht, als Sie. Er liebt das Mädchen, darf es aber nicht heiraten, weil ihre Kinder belastet sein werden: gut, er soll ihr keine Kinder machen, er soll die Conception verhüten. Der Ausweg klingt freilich etwas trivial, aber nach meinem Gefühl ist er doch der richtigste. Die Beiden lieben sich: durch die Trennung wird sie unglücklich für immer, er wird sich längere Zeit unglücklich fühlen; wenn sie sich heiraten, so sind sie glücklich. So sollte er calculieren. Er ist doch nicht moralisch verpflichtet, partout Kinder zu machen! Jetzt wird er sehr wahrscheinlich so leicht keine Andre finden, die für ihn paßt, und wird also wohl auch nicht dazu kommen. Ich z. B. bin in derselben Lage; ich bin krank, meine Braut ist krank – sollen wir deshalb auf das Glück der Ehe verzichten, das den Menschen so notwendig ist? Es würde ein Verbrechen sein, wenn wir Kinder in die Welt setzten, denn sie würden unseren schwindsüchtigen Habitus erben; aber wir werden keine in die Welt setzten! Ohnehin wird nach meiner Überzeugung in Zukunft die Beschränkung der Kindererzeugung eine viel größere Bedeutung bekommen, wie jetzt; erstens aus Gründen der Erhaltung der Rasse, zweitens aus socialen Gründen. Sobald eine Gesellschaft existiert, welche nicht der »industriellen Reservearmee« bedarf, wird man nicht mehr ins Blaue hinein Kinder erzeugen dürfen.³

Mit erstaunlicher Naivität werden hier die Optionen, die sich dem Sozialreformer Alfred Loth in seinem Verhältnis zu der einer Alkoholikerfamilie entstammenden Helene Krause stellen – oder stellen würden, wenn Hauptmann das Stück anders geschrieben hätte – auf Ernsts eigene Ehepläne mit Wera Kossenko bezogen. Die durch das Ausblenden der ästhetischen Seite⁹ ermöglichte Identifikation mit der Problematik der Protagonisten ist nicht untypisch für die Wirkung des sozialen Dramas – als Tendenzdrama – im Naturalismus.

Auch der Lösungsvorschlag, den Ernst anbietet, liegt ganz im Geist der Zeit und dürfte Hauptmann keineswegs fremd gewesen sein. Der wenige Jahre zuvor von ihm mitfinanzierte sozialutopische Verein ›Pacific‹ in Breslau hatte ganz ähnliche Vorstellungen vom Zusammenleben der Mitglieder in der geplanten nordamerikanischen Kolonie.¹⁰ Bleibt nur zu bemerken, dass sich das Ehepaar Ernst-Kossenko nicht an die im Brief geäußerten Vorsätze hielt: Wera starb 1891 nach der Geburt eines Sohnes, der ihr ein Jahr später im Tode nachfolgen sollte.¹¹

*Ein mittelmäßiges Zirkuspferd: Kritik an Hauptmann
als Kritik am Literaturbetrieb*

Ganz andere Akzente setzt Ernst, wenn er Anfang 1891 erstmals öffentlich zu *Vor Sonnenaufgang* Stellung nimmt – in einem längeren Beitrag zur *Neuen Zeit*, der unter der Überschrift *Die neueste literarische Richtung in Deutschland* einen (im Fazit eher skeptischen) Überblick über die Entwicklung des Naturalismus gibt. Der entscheidende Passus lautet hier: »Hauptmann ist in diesem Stück noch weit entfernt von der feinen, nervösen Kunst in *Papa Hamlet*; er geht hier noch sehr derbknochig einher; er läßt sich sogar vom Sozialen so beeinflussen, daß sein Stück ein Tendenz- und Problemstück wird, ganz noch in der Manier von Ibsen und Björnson. Der neuen Art entsprechend ist nur die Sprache.«¹²

In der nachdrücklichen Betonung der formalen Abhängigkeit vom Novellenband *Papa Hamlet* und der vorangehenden Würdigung seiner Autoren Arno Holz und Johannes Schlaf als (in Anführungszeichen) »reine Künstler« oder »Fanatiker der Form« kündigt sich schon die künftige Positionierung des Verfassers innerhalb der beiden Lager an, in die sich der Berliner Naturalismus im Juli 1890 durch den Austritt von Bahr und Holz aus der Redaktion der *Freien Bühne* gespalten hatte. Ernst hatte den Protestbrief der beiden Redakteure gegen den Herausgeber Otto Brahm mitunterzeichnet, wodurch natürlich auch seiner zuvor recht regen Beteiligung an der prominenten Zeitschrift ein jähes Ende gesetzt war. Nicht so dagegen Hauptmann, der mit Brahm schon durch die Aktivitäten des gleichnamigen Theatervereins verbunden war und dem Theaterdirektor bis zu dessen Tod 1912 die (üppig honorierte) Treue halten sollte. Die »Palastrevolution« (Brahm¹³) in der Zeitschrift beschleunigte und radikalisierte die Ausdifferenzierung zweier Varianten des Naturalismus auch und zumal im Drama: der stoff- und handlungsorientierten publikumswirksamen Hauptmann-Schule einerseits und andererseits einer avantgardistischen Formkunst des Sekundenstils und einer reinen Zuständlichkeit auf der Linie der (von Brahm missbilligten und lieblos in Szene gesetzten) *Familie Selicke* des Autorengespanns Holz/Schlaf.

Wie eng sich Paul Ernst an das letztere Paradigma anschloss, ergibt sich nicht nur aus den dichterischen Experimenten, die um die Mitte der 1890er Jahre unter dem Einfluss und wohl auch unter partieller Beteiligung von Arno Holz entstanden: den *Polymetern* als Parallele zur frühen *Phantasia*-Lyrik, den Einaktern *Lumpenbagasch* und *Chambre séparée* als Abwandlung und Fortführung der *Familie Selicke*. Die Nachbarschaft Ernst/Holz ist sogar eine ganz wörtliche: Ernst mietet sich in der Pariser Straße (Wilmersdorf) in die Nebenwohnung ein und ist regelmäßiger zahlender Tischgast bei Familie Holz. In dieser geradezu intimen Nähe zum einstigen Hauptmann-Freund, der längst mit neidischem Argwohn die Futtertröge des Erfolgsdramatikers beäugte, erlebt er einen Wendepunkt in der Entwicklung der naturalistischen Bühne: den sensationellen Durchfall von Hauptmanns großangelegtem Geschichtsdrama *Florian Geyer* am Deutschen Theater Otto Brahm am 4. Januar 1896. Dank zweier vom Hauptmann-Freund Hugo Ernst Schmidt überlassener Karten sitzt Ernst mit Holz in der Premiere und bekommt ganz unmittelbar die eigenartige Ermutigung mit, die sein Freund und Mentor aus der Niederlage des scheinbar übermächtigen Konkurrenten zieht. In den nächsten Tagen nimmt er spielerisch an Holz' Plänen für ein eigenes – Hauptmanns »Klumpatsch« (Holz) überbieten sollendes – historisches Drama über die Wiedertäufer in Münster teil,¹⁴ das allerdings bald durch die Niederschrift einer Gegenwartskomödie, nämlich der *Sozialaristokraten*, verdrängt wird. Auch die unglückliche Bühnengeschichte dieses Stücks, dem sich Brahm (als Leiter des Deutschen Theaters) und Paul Schlenther (als Leiter der Freien Bühne) verweigern und das nach der privat organisierten Uraufführung von Schlenther als »Bierulk« verrissen wird,¹⁵ bleibt ihm nicht verborgen. Nicht anders als Holz, der noch im *Phantasia* den »Hauptmatador, Stichwortgeber / und / Fähnkeführer / HerrInl / Doktor Paul Schlenther«¹⁶ anklagt, muss sich Ernst das Bild von einem nahezu mafiösen Hauptmann-Clan aufgedrängt haben, der in der Verteidigung seines Marktmonopols keine Rücksichten kennt. Auch keine Rücksichten übrigens auf den Dramatiker, für und von dem er lebte. Aber diese letzte kritische Volte geht Ernst erst später auf.

Der erneute Überblick über die Entwicklung des naturalistischen Dramas, den er 1897 wiederum für die *Neue Zeit* verfertigte, ist schon von der Besorgnis getragen, dass die marktbestimmenden Mechanismen ihre eigene Geschichte schreiben könnten und einer späteren Generation die Identität der eigentlichen »Bahnbrecher« vielleicht gar nicht mehr zugänglich wäre. Hauptmann erscheint hier als durchaus mittelmäßiger Autor, der seine epochale Führungsrolle nur dem Umstand verdankt, dass er »aus irgend welchen äußeren Gründen« als erster das auf der Straße liegende Gold aufgehoben hat:

Er war der erste Schüler, welcher die von Holz und Schlaf gefundene neue Technik anwendete. Sein erstes Stück, obwohl bedeutend minderwerthiger als das der beiden anderen, machte trotzdem mehr Aufsehen; er konnte weiter arbeiten, ergriff den Stoff, der auf der Straße lag, an den jeder Gleichstrebende schon gedacht hatte, und schuf in den *Webern* das erste große soziale Stück. Ihm verdankt er, neben dem glücklichen Zufall, daß in der Oeffentlichkeit die ganze Theaterrevolution ihm als geistiges Eigenthum zugeschoben wurde, seine gegenwärtige literarische Stellung und voraussichtlich ihm allein seine spätere in der Geschichte. [...] Durch den reinen Zufall ist Hauptmann so ein »Bahnbrecher« geworden, ohne auch nur die geringsten Anlagen dazu zu haben; und wenn nicht zufällig die moderne Technik sozusagen aktenmäßig ihren bestimmten Ursprung hätte, so würde Hauptmann als Haupt einer ganzen Künstlergeneration dastehen, und nach hundert Jahren wäre er der große schöpferische Genius, der einfach eine neue Kunst aus dem Boden gestampft hat.¹⁷

Gänzlich unbegründet waren die hier anklingenden Befürchtungen nicht – bedenkt man etwa, dass Paul Schlenther gerade ein Jahr später die erste aus den Quellen gearbeitete Hauptmann-Biographie¹⁸ veröffentlichen und ein weiterer Scherer-Schüler, der von Holz alsbald heftig beförderte¹⁹ Privatdozent Richard Moritz Meyer, schon im Jahr 1900 eine Literaturgeschichte des 19. Jahrhunderts vorlegen sollte, in der Hauptmanns Führungsposition unter Berufung auf Schlenthers Biographie und hymnischem Rekurs auf die *Weber* nachdrücklich unterstrichen wird: »[...] – ich begreife die Leute nicht«, heißt es abschließend bei Meyer, »die danach noch den Mut haben, Hauptmann den Rang eines großen Dichters abzusprechen.«²⁰

Genau das aber tat wiederholt Paul Ernst, und er tat es zunehmend in direktem Widerspruch zur sich zeitgleich formierenden Literaturgeschichte – einer Literaturgeschichte übrigens, die sich schon dadurch dem Verdacht einer Steuerung durch äußere Interessen aussetzte, dass Scherer-Schüler wie die Kritiker Brahm und Schlenther auf beiden Seiten agierten: einerseits als Regisseure und Theaterdirektoren direkt – und mit Folgen für das eigene Portemonnaie – in das Schicksal von Dramen und Autoren eingriffen, andererseits als Biographen und Memoirenschreiber einer künftigen Literaturgeschichte zuarbeiteten. Eben diese Verwicklungen hat Paul Ernst im Blick, wenn er um das Jahr 1910 herum einen Aufsatz *Die Schererschule* betitelt, der erst nach seinem Tod unter anderem Titel und ohne den auf Hauptmann bezogenen Einleitungsteil gedruckt wird.²¹ Es ist jedoch gerade diese Ouvertüre, die direkt an die Befürchtungen des Aufsatzes von 1897 anzuknüpfen scheint, jetzt aber Ross und Reiter nennt und eine soziologische Interpretation erprobt:

Mit dem Hochkommen Hauptmanns hängt eng zusammen die Herrschaft einer gewissen Richtung in der Literaturgeschichte an den gegenwärtigen deutschen Uni-

versitäten. Wenn die Menschen jetzt allmählich aus der merkwürdigen Suggestion erwachen, in Hauptmann einen großen Dichter und in der von den Berliner Cliques Brahm-Reinhardt-S. Fischer-Schlenther hochgebrachten immer noch sogenannten modernen Richtung in der Literatur einen wertvollen Besitz zu haben, so liegt die Annahme nahe, daß man das Ganze nun einfach für das Resultat eines schlauausgedachten und raffiniert durchgeführten Planes hält.²²

So hatte es ja Holz gesehen, der etwa in der Übereinstimmung zwischen Meyer und seinen »Mitmeyern« Schlenther/Brahm ein »verschwörerisches Einvernehmen« witterte.²³ Der alte Marxist Ernst hält aber nichts von Verschwörungstheorien – mögen die Geldsummen noch so groß sein, die dabei im Spiel sind, und die Unterdrückung der Konkurrenz noch so gnadenlos. Vielmehr arbeitet er mit einem Ideologieverständnis, wonach sich bestimmte Interessen quasi unbewusst durchsetzen:

Denn solche Erscheinungen kommen nicht aus freiem Himmel und durch irgend eine Absicht besonders böswilliger Menschen; sie entwickeln sich aus den bestehenden Verhältnissen und durch indifferente Menschen, bei denen man oft schwer behaupten kann, daß sie sich ihrer Schädlichkeit überhaupt bewußt sind. Es ist eine ganz falsche Meinung, daß Schurken Erfolge haben können; nur die gutgläubigen Menschen haben sie.

Schlenther und Brahm, die beiden Hauptvertreter der Clique, stammten aus der Schererschule; mit Mitgliedern der Schererschule sind wohl überall die Professuren für deutsche Literatur an den Universitäten besetzt; diese Professoren teilen wohl alle die günstige Meinung der Beiden über Hauptmann; und bei dem Ansehen, das in Deutschland nun einmal der Professor genießt, war diese Meinung der Gelehrten die stärkste Stütze für Hauptmanns Ruhm.²⁴

Wenn Ernst um 1910 derartige Überlegungen zum Zusammenhang zwischen Markt und Literaturgeschichte anstellt, geht es ihm allerdings kaum noch um das Schicksal von Arno Holz. Er hat zweifellos inzwischen das Schicksal seiner eigenen Stücke und die unsicheren Chancen der von ihm propagierten Neuklassik auf einen angemessenen Platz in der Literaturgeschichte der Zukunft vor Augen. Hauptmanns vorher alles verdunkelnder Stern wird gleichsam im Sinken neu interessant, weil der Programmierer des Neuklassizismus in Abgrenzung von ihm eigene Akzente setzen kann. Das gilt beispielsweise für die Auseinandersetzung mit Hauptmanns Roman *Der Narr in Christo Emanuel Quint* (1910) am Schluss des ersten Bandes von Ernsts Essay-Sammlung *Ein Credo* (1912).²⁵ Im Widerspruch zu manchen kritischen Stimmen verteidigt Ernst Hauptmanns Hinwendung zur Romanform, weil er dieser Gattung seit jeher eine Affinität zum soziologischen Ansatz des Naturalismus zuerkennt –

und umgekehrt letzterem die Befähigung zu eigentlich dramatischer Gestaltung stets abgesprochen – hat.²⁶ Auch die Wahl der religiösen Thematik wird nachdrücklich anerkannt – hier kann man Zoë Ghyselincks Thesen über die religiösen Anteile schon der neuklassischen Theoriebildung bei Ernst vor 1914 oder 1918 bestätigt finden.²⁷ Freilich schlägt dessen Anerkennung sofort in Kritik um, wenn der pathologische Charakter konstatiert wird, der die Darstellung der Jesus-Nachfolge in Hauptmanns Roman – nämlich als Messiaswahn²⁸ – kennzeichnet. Ernsts Versuch einer eigenen »Erlöserdichtung«²⁹ im Roman *Saat auf Hoffnung* (1915) konnte daher nur begrenzt an Hauptmanns Vorbild anknüpfen; immerhin nennt er ihn in einem Brief von 1912 ausdrücklich als eines von mehreren Vorbildern.³⁰

Ein Jahr später gibt Hauptmann Ernst Gelegenheit, ein zweites Postulat seiner neuklassischen Literaturtheorie, nämlich den Stellenwert des Nationalen, in Form eines kritischen Referats zu akzentuieren. Wenige Tage nach der Absetzung von Hauptmanns *Festspiel in deutschen Reimen* vom Spielplan der Breslauer Jahrhundertausstellung zur Erinnerung an die antinapoleonischen Befreiungskriege schaltet sich Ernst am 23. Juni 1913 mit einem Beitrag zur *Kölnischen Zeitung* in die erregte öffentliche Debatte ein³¹ – und zwar nicht im Sinne eines Protests gegen die Einschränkung der künstlerischen oder politischen Freiheit, wie das in der liberalen und sozialdemokratischen Presse damals unisono der Fall war. Vielmehr hält Ernst Hauptmann vor, allein schon mit der Puppentheater-Bildlichkeit der Rahmenfiktion berechnete Erwartungen eines patriotisch gestimmten Publikums zu verletzen. Nur ein »sehr großer Dichter« hätte die Aufgabe bewältigen können, sowohl den »naiven Mann« hinzureißen als auch den »geistig und seelisch Höherstehenden« zu begeistern. Und prompt fällt der uns schon bekannte erwartbare Satz: »Ein solcher sehr großer Dichter ist nun Hauptmann ganz gewiß nicht.«³²

Der im Zeitungsartikel anklingende moralische Vorwurf an den Festspiel-dichter, dass er sich nämlich leichtfertig einer ihn überfordernden Aufgabe unterzogen habe, bleibt nicht Ernsts letztes Wort in der Sache. Wenig später entsteht ein Manuskript, das auch Hauptmann tendenziell in der Opferrolle sieht – allerdings nicht als Opfer des Kaisers oder konservativer Ultras, wie man es sonst lesen konnte, sondern als Opfer eines übermächtigen Literaturagenten aus der »Schererschule«: des »Impresario« Schlenther. Unter der Überschrift *Der Impresario in der Litteratur* spricht der Text offen den Rücktritt Schlenthers als Burgtheaterdirektor (1910) und seine Initiative zur Uraufführung des Künstlerdramas *Gabriel Schillings Flucht* im Goethe-Theater Bad Lauchstädt (1912) an; in diesem schon sechs Jahre zuvor entstandenen Drama hatte Hauptmann übrigens dem gemeinsamen Freund Hugo Ernst Schmidt

ein postumes Denkmal errichtet. Ausdrücklich heißt es in dem von Paul Ernst eigenhändig korrigierten Typoskript:

Seit Schlenther nun wieder aus Wien zurückgekehrt ist und als Kritiker wiederum seinen früheren Kollegen sagt, wie sie es machen müssen, um mit solchen Ehren wie er seine Stellung zu verlassen, hat er das bereits von selbst erlöschende Interesse für Hauptmann wieder künstlich angefacht. Das war auch ein Unrecht gegen Hauptmann; wie der richtige Impresario hat er ihn mit dem unglückseligen Gabriel Schillings (sicl. den Hauptmann selber in richtigem Gefühl nicht zur Aufführung bringen wollte, vor die Rampen gezerrt; nur durch die Reklame wurde der doch wohl auch für den Dichter beschämende Zug durch Deutschland zum fünfzigsten Geburtstag möglich. Jetzt, gelegentlich des Festspiels, bricht offenbar eine lange vorhandene Erbitterung los: sie sollte sich aber gegen Schlenther richten, nicht gegen Hauptmann.³³

Man fühlt sich fast an Kafkas Parabel *Auf der Galerie* erinnert und an die Zirkusreiterin, die unter dem mechanischen Klatschen der »Dampfhämmer«-Hände unaufhörlich die Manege umkreisen muss.³⁴ Hauptmann erscheint in *Der Impresario in der Litteratur* als ein überfordertes Zirkuspferd, dem der Direktor keine Pause und keinen Rückzug aus der Arena gönnt.

Das Berufsbild des »Impresario« und seine Problematik werden in der Einleitung des nachgelassenen – aber sichtlich für den Zeitungsdruck bestimmten – Textes unter Rückgriff auf die von Ernst auch sonst gern thematisierte³⁵ Herr-Diener-Dialektik und am Beispiel der »ausübenden« Künste erläutert, wo der Begriff eigentlich zu Hause ist:

So kann man sich [...] nicht wundern, wenn das Verhältnis von Künstler und Impresario sich leicht umkehrt, dass der Künstler zum Diener des Impresario wird. Und da der Künstler seine Arbeit ja immer mit seiner ganzen Persönlichkeit, nicht mit einem Teil seines Wesens leisten muss, so geht die Dienstbarkeit ins Persönliche über und erscheint als eine Art Slavery. Der Sänger will ein Glas Wein trinken, der Impresario verbietet es ihm; er möchte eine Fusswanderung machen, der Impresario weist ihn auf die mögliche Erkältung hin; der Sänger hat ein Stelldichein verabredet, der Impresario produziert einen Vertrag, auf Grund dessen er zu der verabredeten Stunde an einem entfernten Ort zu singen hat.³⁶

In den letzten Sätzen ist keimhaft schon eines der *Erdachten Gespräche* Paul Ernsts angelegt, in dem unter der Überschrift *Don Juans Dämonie* der kurze Aufenthalt eines Opernsängers in einer Residenzstadt geschildert wird. Der Sänger, der nach der umjubelten Vorstellung in seinem Hotelzimmer einen Lorbeerkrantz vorfindet, den ihm mutmaßlich die junge Fürstin geschickt hat, raucht heimlich eine Zigarette, bevor ihn der Impresario ins Bett schickt. Im

Traum erscheint dem Don-Juan-Darsteller der Steinerne Gast aus der abendlichen Operaufführung mit väterlichen Ratschlägen und treffenden Bemerkungen zum »Fluch des Gastspiels«. Bevor er den Träumer jedoch mit seiner Tochter verheiraten kann, tritt der Impresario dazwischen, der auch schon die Einladung der Fürstin abgesagt hat, und mahnt zum Aufbruch:

Impresario: Nun erheben Sie sich nur; in zwei Stunden müssen wir in der Bahn sitzen.

Don Juan: Der Tee bei der Oberhofmeisterin –

Impresario: Wollen Sie vielleicht zwanzigtausend Emm Konventionalstrafe blechen?

Don Juan: Aber die Fürstin –

Impresario: Was koof ich mir für die Fürstin!³⁷

Der Dialog ist Anfang 1914 im *Simplicissimus* erschienen³⁸ und wirkt dort wie eine Satire auf das Gastspielwesen oder ein ironischer Reflex der Differenzen zwischen Kunst-Illusion und Wirklichkeit. Wer die motivlichen Überschneidungen mit dem Essay *Der Impresario in der Litteratur* kennt, wird im berlinernden Manager und seinem herrischen Auftreten auch den Typus Schlenther erkennen – und im jammernden, so ganz und gar undämonischen Sängers den »armen Hauptmann«.

Anregungen durch einen Ofenhocker

Zwei Wochen nach dem Erscheinen von Don Juans Dämonie im *Simplicissimus* notiert Hauptmann ohne klar ersichtlichen Anlass: »Paul Ernst / Widerlicher Ofenhocker«³⁹. Nach Zeugnissen für eine freundschaftliche Neigung zu Ernst muss man danach bei ihm nicht suchen. Umgekehrt könnte es sein, dass eine andere Freundschaft das ohnehin durch Ernsts enge Verbindung mit Holz belastete Verhältnis zusätzlich erschwerte: Ernst wurde nach dem Tode Clara Schmidts 1902 Vormund der von Hugo Ernst Schmidt hinterlassenen Tochter Lotte.⁴⁰ Hauptmann, der den 1899 verstorbenen Maler in den Gestalten des Lachmann (in *Michael Kramer*), Gabriel Schilling und Emmerich Rauscher (im *Buch der Leidenschaft*) porträtierte, könnte dem Schriftstellerkollegen das Eindringen in die Sphäre seines vielleicht wichtigsten Jugendfreundes als unzulässige Einmischung oder Usurpation verübelt haben.

Der äußersten Distanz auf der menschlichen Ebene steht ein auffälliges Interesse des Lesers Gerhart Hauptmann an Paul Ernsts Schriften gegenüber. Wie eingangs schon bemerkt, beschränkt sich dieses Interesse allerdings auf die publizistischen, übersetzerischen und herausgeberischen Aktivitäten von

Ernst. Ein Jahr nach seinem Erschrecken über das »Fleischerbeil« des Ibsen-Kritikers exzerpiert Hauptmann aus einer bisher nicht ermittelten Quelle eine Bemerkung Ernsts über die »mangelnde innere Bildsamkeit«⁴¹ im Drama. Und schon sechs Wochen vorher, nämlich am 13. Mai 1890, verbindet sein Notiz-Kalender einen Eintrag über die Zugehfrau Marie Heinze (»offen bekennd, daß sie herrschen muß über den Mann«) mit dem Hinweis auf eine Publikation in der *Freien Bühne*: »Paul Ernsts Proletarierweib. (*Frauenfrage und soziale Frage*).«⁴² Unter dieser Überschrift hatte Paul Ernst einen vielbeachteten Beitrag zur Diskussion der Frauenfrage beige-steuert.⁴³ Dem tendenziell sexualistischen bürgerlichen Frauenbild, das Laura Marholm in der *Freien Bühne* anhand der skandinavischen Gegenwartsliteratur entwickelt hatte,⁴⁴ stellte Ernst in schroffen Tönen die Verhältnisse in der Arbeiterklasse entgegen: »Eine Arbeiterin hat mit einem Weib der Bourgeoisie weniger Ähnlichkeit wie die Bürgerin mit dem Bürger. Hervorgegangen ist die deutsche Frauenbewegung bewußt aus der Sozialdemokratie. [...] Der Anknüpfungspunkt ist die gegenwärtige Klassenlage der Arbeiterin, durch welche die alte Familie bereits revolutioniert wird.«⁴⁵ Im Industrieproletariat war offenbar das familiäre Patriarchat schon im 19. Jahrhundert überwunden – Ernsts Ausführungen lieferten damit den soziologischen Rahmen zur Einordnung des Dominanzanspruchs von Hauptmanns Zugehfrau und wurden in dessen Augen gleichzeitig durch den Heinze-Ausspruch bestätigt.

Der zitierte Kalender-Eintrag hat in der Hauptmann-Forschung einige Beachtung gefunden,⁴⁶ weil er mit gutem Recht als Keimzelle eines der populärsten Dramen Hauptmanns gelten kann, nämlich der Komödie *Der Biberpelz* (1893), deren weibliche Hauptfigur unzweifelhaft die Züge von Marie Heinze trägt. Das betrifft auch und gerade Frau Wolffs Dominanz gegenüber den Männern – ihrem eigenen Mann, ihren Arbeitgebern und Hehler-Kunden, aber erst recht im Verhältnis zu ihrem eigentlichen Kontrahenten, dem autoritär-reaktionären Ortsvorsteher, den sie geradezu an der Nase herumführt. Der weibliche Herrschaftsanspruch hat also auch im Drama eine politische Dimension, wenngleich das genuin Proletarische, auf das Ernsts Beitrag abhob, in Hauptmanns Konturierung der Figur weitgehend verloren ging.

Die historische Abfolge von Matriarchat und Patriarchat spiegelt sich noch im *Sophokles*-Büchlein von 1905, das Hauptmann Anfang 1906, also im weiteren Vorfeld seiner Griechenlandreise (1907), gelesen hat.⁴⁷ Ernst schließt sich – allerdings ohne Nachweis – an Hegels geschichtsphilosophische Interpretation der *Antigone* und der aischyleischen *Orestie* an, was Hauptmann mit einem Hinweis auf denjenigen Autor quittiert, durch dessen Mutterrechts-Studie er selbst in jungen Jahren erstmals mit der Sozialgeschichte der Familie

vertraut geworden war: Paul Lafargue.⁴⁸ Im Übrigen ergeben die Marginalien des Buchlesers kein einheitliches Bild: Sie schwanken zwischen Einordnungen wie »Oberlehrer«, »Unsinn« oder »Esel« und »Grossartig«.⁴⁹ Besonders angesprochen haben Hauptmann offenbar die Epigramme, die am Schluss des schmalen Bandes den antiken Figuren in den Mund gelegt werden, die im Vorhergehenden auf den Bildtafeln zu sehen waren (und die beim Wiederabdruck 1940 mitsamt den Abbildungen entfielen⁵⁰). »Hart, eckig, aber wahr«, bemerkt er zu den Versen, die Ernst der »Mänade mit dem gesenkten Haupt« zuordnet:

Erde, versinke, versinke du Himmel, versinket, ihr Sterne,
Seit ich Notwendigkeit bin; starre, du Fluss, nun starrt,
Rauschende Bäume des Berges, den Atem haltet ihr Tiere.
Alles, was lebt, vergeht, jauchzend muss alles vergehen.
Jauchzend zur Erde senk' ich den Blick, ich senk' ihn zum Kerker.
Denn sie lieb' ich in Hass, denn ich will, weil ich muss.⁵¹

Paul Ernsts Gedanke der tragischen Notwendigkeit wird hier offenbar im Sinne des naturalistischen Determinismus bejaht.

Nachvollziehbare literarische Folgen hatte vor allem Hauptmanns Lektüre derjenigen Passage des Sophokles-Buchs, die einen heftigen Ausfall auf Hofmannsthals *Elektra* enthielt.⁵² Hauptmann, der sich zum Wiener Dramatiker durchaus zwiespältig verhielt,⁵³ aber mit ihm die Vision einer barbarischen Antike teilte, sah sich vom neoklassizistischen Bannfluch Ernsts gleichsam mitgetroffen und konterte im Tagebuch wie noch später in der Aphorismensammlung von 1922:

Der Dichter, der zum Pathologischen seine Zuflucht nimmt, habe schlecht komponiert, sagt P. E. Darf der Dichter den Menschen universell betrachten? Muß er die medizinische Fachunterscheidung von krank und gesund machen und dann das krank ausschalten? Wieviel ärztliches Fachwissen würde aber allein dieser Prozeß voraussetzen, und, nach seiner Vollziehung, was bliebe übrig? Ein Restermensch? Würde dieser in seiner notwendigen Existenzunfähigkeit noch Objekt der Kunst sein können? Warum nicht ebenso gut der vollkommene Mensch? Das gleiche Unding und von Subalternen gesucht.⁵⁴

Im Tagebuch schließt Hauptmann noch die ironische Bemerkung an: »Lieber Doctor med reichen Sie mir doch einige gesunde Stück Menschenfleisch aus ihren Anatomiekellern – ich möchte Dramen verfertigen.«⁵⁵ Man fühlt sich unwillkürlich an das »Fleischerbeil« erinnert, das Hauptmann schon 1889 bei Ernst verspürt hatte.

Eine Abwendung von den Büchern, die Paul Ernst herausbrachte, war mit dieser satirischen Kritik freilich nicht verbunden. Im Gegenteil gewinnt man den Eindruck, dass Hauptmanns Lese-Interesse zu Anfang des 20. Jahrhunderts gerade durch die antinaturalistische Attitüde erregt wurde, in der sich der angehende Neuklassiker gefiel. War doch auch der Vorzeige-Naturalist damals auf der Suche nach neuen Gestaltungsprinzipien und Ausdrucksmöglichkeiten. So sprach ihn offenbar auch Ernsts zweibändige Insel-Sammlung *Altitalänische Novellen* (1902) an, die er im Juli 1906 in die Hand nahm. Dem Leser, der sich damals in der Endphase seiner Affäre mit der jungen Schauspielerin Ida Orloff befand, hatte es vor allem die Novelle Sebastiano Erizzos angetan, der Ernst die Überschrift gab: »Wie Kaiser Karl der Grosse eine todte Jungfrau liebte.«⁵⁶ Für die Buchausgabe seines bald danach in Angriff genommenen Dramas *Kaiser Karls Geisel* (1908) wählte Hauptmann folgenden Passus aus Ernsts Übersetzung als Motto, der erst während der Drucklegung durch den italienischen Originaltext ersetzt wurde:

Man schreibt, dass der König Karl, den die Franken durch den Beinamen des Grossen neben Pompejus und Alexander gestellt haben, eine über die Maassen hitzige Liebe zu einer Jungfrau fasste, welche, wie es wenigstens in seinen Augen schien, jede andere des fränkischen Reiches an Schönheit zu diesen Zeiten übertraf. Es war dieser König von so hitziger Liebe zu ihr entzündet, er war so verderbt, und seine Seele war so bestochen von ihren zarten und feinen Liebkosungen, dass er sich um den Schaden nicht kümmerte, den er dadurch an Ruf und Ehre nahm, und seine Gedanken von der Regierung des Reiches abwendete.⁵⁷

Der als Motto vorgesehene Textausschnitt lässt sich als Kurzfassung der Dramenhandlung lesen, entspricht aber nicht dem inhaltlichen Schwerpunkt von Erizzos Erzählung, der vielmehr ganz auf der nach dem Tode des Mädchens andauernden Liebe des Kaisers liegt. Seine Novelle lässt sich damit dem Stoffkreis der Nekrophilie zuordnen, der Hauptmanns dichterische Phantasie zu unterschiedlichen Zeiten beschäftigt hat,⁵⁸ sich aber einer theatergerechten dramatischen Bearbeitung vollständig versagte. Erst durch die Entfernung eines Rings, den das tote Mädchen unter der Zunge trägt, kann bei Erizzo die Verzauberung des Kaisers gebrochen werden – das Drama übernimmt das Ringmotiv, aber in stark veränderter Form (Gersuind reißt Karls Ring an sich und bindet so seine Neigung zu ihr noch über den Zeitpunkt der Verstößung hinaus).

Bedenkt man die Begrenztheit, in der Hauptmann Ernsts literarisches Schaffen zur Kenntnis nahm – nämlich offenbar unter Ausschluss des dramatischen und epischen Werks –, so erhält der Befund, dass gleich zwei seiner Dramen wesentliche Anregungen aus Arbeiten des Kollegen aufnehmen, einen

Nimbus des Ausnahme- oder Rekordhaften. Erinnert man sich überdies der ehrlichen Antipathie, in der sich Hauptmann Ernst verbunden wusste, rückt dieser Rekord fast in den Bereich psychischer Auffälligkeiten.

Der schmutzige Intellektuelle

Auf das Stichwort der Antipathie ist nochmals zurückzukommen, denn diese scheint zu den Voraussetzungen einer neuen – dann aber nicht mehr realisierten – Dimension der literarischen Befruchtung durch Ernst zu gehören: seinem Aufstieg nämlich zu einer Figur in einem (ungeschriebenen) Drama. Nach einem seiner wiederholten Besuche im alt-neuen Literaturzentrum Weimar notiert Hauptmann im Tagebuch vom 19. Februar 1909: »Bei meinem ersten Ausgang begegnete Schlaf, ohne ihn anzusprechen. Später dem mir höchst unsympathischen Paul Ernst: er war schmutzig gekleidet: er erscheint mir auch innerlich nicht gerade sauber: ein Geist mit vielen verstaubten Winkeln.«⁵⁹

Hier rundet sich schon die Kontur einer dichterischen Gestalt mit symbolischen Qualitäten, die von einem grundlegenden Widerspruch getragen ist: zwischen den von der Neuklassik repräsentierten höchsten ästhetischen und ethischen Normen einer- und einem äußeren Auftreten andererseits, das jedenfalls einem distinguiert gekleideten Bürger-Dichter wie Hauptmann⁶⁰ als »schmutzig« erscheint. Zum Bild des Widerspruchs mag dabei auch die Erinnerung beigetragen haben, dass derselbe Autor, der sich nunmehr an Goethes Wirkungsstätte der Erneuerung der Klassik hingab, zwei Jahrzehnte vorher vulgärmarxistische Beiträge zu linkssozialistischen Zeitungen wie der *Berliner Volks-Tribüne* abgeliefert hatte. Thomas Mann könnte Ähnliches verspürt haben, als er Hinweise auf Ernst und dessen Neuklassik in das Porträt des Leistungsethikers Gustav Aschenbach in *Tod in Venedig* (1912) einbaute⁶¹ – auch bei Aschenbach verbirgt sich hinter der »preußischen« Fassade etwas Anderes, das sich in der Bildsprache der Novelle mit Schmutz verbindet. Man denke nur an seinen letzten Gang durch die von der Cholera heimgesuchte Lagunenstadt: in »von Fäulnisdüsten erfülltler« Luft, einen »schmutzigen Quai entlang«, an »Abfälle!n!« vorbei.⁶²

Nach der Weimarer Begegnung vergehen ganze sechs Jahre, bis Hauptmann im März 1915 notiert: »Gestalt / Der Dichter P. E. in W. / Stecke ihn in ein Drama.« Derselbe Tagebucheintrag endet mit dem Hinweis auf ein literarisches Projekt, das allerdings nie konkretere Form angenommen hat und von dem sich nur sagen lässt, dass es sich – ganz im Sinne von Hauptmanns ähnlich benanntem Lustspiel *Schluck und Jau*⁶³ – mit dem Gegensatz von Illusion, Traum oder Märchen zur platten Wirklichkeit befasste: »*Görgen und Plepp* ging mir durch den Kopf.«⁶⁴ Derselbe Titel begegnet zusammen mit dem Namen von

Paul Ernst schon in einem Tagebucheintrag von Ende Dezember 1914. Dort stehen untereinander sieben Namen:

Der Kanzler B. [= Bülow]	Heissgeschärfe Sichel
Excellenz H. [= Harnack]	Der »Hersager«
Paul Ernst.	
Görgen	
Plepp	
Zöllner	
Thiel. ⁶⁵	

Der Hauslehrer Dr. Zöllner und der Waldarbeiter Hermann Thiel waren persönliche Bekannte Hauptmanns, die im Ersten Weltkrieg früh gefallen sind oder verwundet und schwer traumatisiert wurden.⁶⁶ Der ehemalige Reichskanzler Bernhard von Bülow und der Theologe Adolf von Harnack dagegen waren Hauptmann im Oktober 1914 bei einer gemeinsamen Abendunterhaltung als Kriegs-Schwadronneure aufgefallen. Darauf beziehen sich auch zwei Zusätze in den ersten Zeilen: Neben Bülow steht »Heissgeschärfe Sichel«, neben Harnack »Der »Hersager« (vielleicht in Anspielung auf das Vertrauen des Kaisers, das Harnack angeblich genoss). Bei Paul Ernst fehlt jeder Zusatz. Dennoch gibt die Beschreibung von Harnacks Auftreten im Tagebucheintrag vom 15. Oktober vielleicht einen Hinweis, wie das Auftauchen seines Namens hier zu verstehen ist:

Harnack ist ein besonderes Kapitel. Er gehört zu den Naturen, deren Rückgrat einen Knick hat. Dieser Knick ist peinlich bemerkbar, wenn er sich in »hohen« Kreisen bewegt, schmerzlich bemerkbar. Er ist maskiert, wenn Harnack unter seinesgleichen oder über seinesgleichen zu stehen kommt.

[...]

Harnack hat schlechtes Schuhwerk, verschrumpte Strümpfe ungeschickte und unsichere Manieren: er ist von gar nicht zu übersehender hystrionischer Eitelkeit.⁶⁷

Offenbar erscheint Harnack als eine Wiederauflage Paul Ernsts, wie Hauptmann ihn 1909 in Weimar angetroffen hat. Im Unterschied zu den am Schluss genannten Männern, die ihr Leben opfern oder dazu in der Realität bereit sind, repräsentiert dieser Kriegsrhetoriker eine bestimmte Verlogenheit, die sich in seiner äußeren Verwahrlosung – als Symptom innerer Unsauberkeit – ankündigt. Dieser neue Paul Ernst gehört mit dem von seiner eigenen Rhetorik hingerissenen Exkanzler auf die eine Seite von *Görgen und Plepp*, die Schein-Seite der Glorifizierung des Krieges, während die Namen am Schluss

die Kehrseite der Medaille vertreten: die Erfahrung seiner blutigen Realität jenseits aller schönen Worte.

Es gibt jedoch noch eine andere Möglichkeit, Ernsts Auftauchen auf der Namensliste von 1914 zu erklären. Diese zweite hier vorgeschlagene Lesart geht gleichfalls vom Gegensatz zwischen Kriegs-Gloria und Kriegs-Elend aus und verbindet letzteres mit den Namen Zöllner und Thiel, erstere mit Bülow und Harnack. Sie unterscheidet sich jedoch in der Auffassung der Bedeutung, die Paul Ernst in dieser Reihe zukommt. Als Ausgangspunkt dient dabei die Feststellung, dass Hauptmanns Tagebucheintrag vom Oktober 1914 ja von keinem Zweiergespräch berichtet, sondern von einer Unterhaltung zu dritt: Hauptmann selbst nimmt an ihr teil und lässt sich vom Furor des anregenden Gesprächs vorantreiben: »Die Deutsche Diplomatie gab man Preis. Ich legte mir dabei ebensowenig Zwang auf.«⁶⁸ Nicht ohne Selbstkritik reflektiert der Diarist die Emotionalität, mit der er sich hier an einem aggressiven Kriegsdiskurs beteiligt – in den zwei Monaten, die bis zur Erstellung der uns beschäftigenden Namensliste vergingen, sind ihm, auch vor dem Hintergrund gravierender militärischer Misserfolge, zusätzliche Zweifel an seinem seit August 1914 betriebenen öffentlichen Engagement für die deutsche Kriegspolitik gekommen. Paul Ernst, der sich ja ähnlich bedingungslos für die deutsche Sache im Weltkrieg eingesetzt hat, wäre ein möglicher Stellvertreter, den ein Dramatiker, der das Autobiographische vermeiden will, als Strohhalm und Sinnbild der eigenen Problematik einsetzen könnte.

Paul Ernst als komische Ersatzfigur für Hauptmann? Dessen Distanz zum »Ofenhocker« in Weimar scheint plötzlich geschwunden. Angesichts der mörderischen Aktivitäten an der Front schrumpfen ihm offenbar alle Schriftsteller zu Ofen- oder Stubenhockern ein. So fragt sein Tagebuch vom 18. Oktober 1914, unmittelbar nach der Verabschiedung von Hauptmanns zweitem Sohn Eckart, der als Soldat an die Front ging: »Was ist dagegen der Mann der Geschwätzigkeit, der stubenhockende Schriftsteller: der Mann der Aufbauschungen, dem die Dinge nur sind, wenn sie aufgebauscht, genügend beschwätzt und eitel vor Hörern ausgebreitet sind.«⁶⁹

Nachspiel

Hauptmann und Ernst haben aus ihrem Kriegsengagement 1914–1918 unterschiedliche Konsequenzen gezogen. Während sich letzterer mit der Aufnahme der Arbeit am *Kaiserbuch*⁷⁰ in die geistige und politische Welt des Mittelalters flüchtete, erprobte Hauptmann, auch als Freund Rathenaus und Eberts,

zeitweilig den Schulterschluss mit der Demokratie. Er verstand sich als deren Sachwalter wohl auch dann noch, als die ursprünglich auf die Weimarer Republik gesetzten Hoffnungen längst dahingeschwunden und nationale oder nationalistische Anschauungen auch von ihm selbst Besitz ergriffen hatten. In dieser Zeit der Verunsicherung und des Übergangs erfährt er vom Tod Paul Ernsts am 13. Mai 1933. Im Tusculum-Kalender, den ihm ein Hiddensee-er Verehrer zum 70. Geburtstag geschenkt hat, nimmt er dazu folgende Eintragung vor: »Paul Ernst gestorben † Ein Nachzügler gleicher Gruppe, der jetzt erst seine Zeit für gekommen hielt.«⁷¹ Die letzte Bemerkung zielt sicher nicht nur auf die Aufnahme von Paul Ernst in die Sektion für Dichtung der Preußischen Akademie der Künste genau eine Woche vor seinem Tod. Sie unterstellt ihm die Spekulation auf eine NS-Konjunktur, die dem Autor – nicht zuletzt dank Will Vesper als erstem Vorsitzenden der neugegründeten Paul-Ernst-Gesellschaft⁷² – postum dann tatsächlich zugute kam. Ernsts Herausgeber und Nachlassverwalter Karl August Kutzbach wusste den Geist der Zeit durchaus zu nutzen, wenn er beispielsweise 1935 eine Neuauflage des *Credo* veranstaltete, bei der nur noch eine Minderheit der Essays der Erstausgabe von 1912 entstammte. Dafür kamen jetzt Aufsätze aus den letzten Lebensjahren des Autors hinzu wie *Wer ist ein Deutscher?* oder *Des Volkes Not und Aufgabe*, die mindestens passagenweise – im Ruf nach einem Führer, nach Härte der Leitung und völliger Neuordnung – die *Lingua Tertii Imperii* antizipierten.⁷³

Das sieht bei Hauptmann, der Ernst um tragische dreizehn Jahre überleben sollte, gar nicht so anders aus. Doch soll der unglückliche, zwischen Opportunismus, nationaler Begeisterung und innerem Protest schwankende Kurs des Dramatikers nach 1933 hier nicht erneut diskutiert werden.⁷⁴ Es genügt die Feststellung, dass Hauptmann nicht anders als der gerade verstorbene Ernst auch ein Autor des Dritten Reichs geworden ist, dass der eine wie der andere im literarischen System des Unrechtsstaates einen privilegierten Platz einnahm. Zu Hauptmanns 80. Geburtstag erscheint Ende 1942 – auf dem Höhepunkt des Zweiten Weltkriegs eine beträchtliche logistische Leistung – in 17 Bänden die umfassendste Werkausgabe zu Lebzeiten. Im selben Jahr erscheint von Paul Ernst nicht nur eine Erzählungssammlung bei Reclam mit Nachwort des stramm-nationalsozialistischen Hellmuth Langenbucher,⁷⁵ sondern auch der zweite Band von *Völker und Zeiten* mit den Aufsätzen zur deutschen Literatur; darin sind im Kapitel »Zwanzigstes Jahrhundert« die kritischen Besprechungen des *Christus-Romans* und des *Festspiels* nachgedruckt.⁷⁶ Von den Antagonismen, aus denen die auf Kriegspapier daherkommenden Texte ursprünglich hervorgingen, war mittlerweile nichts mehr zu spüren. In ihrer parallelen Hinwendung zum Konservatismus, die ihnen die Integration in das literarische

NS-Deutschland ermöglichte, hatten der einstige Marxist und der Verfasser seinerzeit als revolutionär verschrieener Dramen objektiv längst miteinander Frieden geschlossen und das »Fleischerbeil« begraben.

Anmerkungen

- 1 Vgl. Peter Sprengel, *Gerhart Hauptmann. Bürgerlichkeit und großer Traum. Eine Biographie*, München 2012, 131.
- 2 Zur Geschichte des Vereins und der ihn begleitenden Zeitschriften vgl. Leo Berg, *Im Netzwerk der Moderne. Briefwechsel 1884-1891. Kritiken und Essays zum Naturalismus*, hg. von Peter Sprengel, Bielefeld 2010.
- 3 Vgl. Sprengel, *Hauptmann*, 133 f.
- 4 Hauptmann verbrachte das Sommerhalbjahr 1888 in Zürich und den anschließenden Winter in Hamburg. Ernsts Kuraufenthalt in Bad Görbersdorf 1889/90 erstreckte sich über anderthalb Jahre; vgl. Hildegard Châtellier, *Verwerfung der Bürgerlichkeit. Wandlungen des Konservatismus am Beispiel Paul Ernsts*, Würzburg 2002, 69.
- 5 Gerhart Hauptmann, *Notiz-Kalender 1889-1891*, hg. von Martin Machatzke, Frankfurt/Main-Berlin-Wien 1982, 115 (03.07.1889).
- 6 Paul Ernst, *Henrik Ibsens »Frau vom Meere«*, in: *Die Neue Zeit*, 7 (1889), 331-333.
- 7 Hauptmann, *Notiz-Kalender*, 383-385; zum nachträglichen Charakter der Liste vgl. Wilhelm Bölsche, *Briefwechsel mit Carl und Gerhart Hauptmann. Ein Familienbriefwechsel*, hg. von Edith Wack, Berlin erscheint demnächst.
- 8 Staatsbibliothek zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz, Handschriftenabteilung, Gerhart-Hauptmann-Nachlass, GH Hs 265, 4. Vgl. den normalisierten Abdruck in: Hauptmann, *Notiz-Kalender*, 214 f. - Auch die nachfolgend zitierten GH-Signaturen sind Teil des Berliner Hauptmann-Nachlasses; ich danke der Handschriftenabteilung für Unterstützung und Zitiererlaubnis.
- 9 Ernst begründet es in seinem Brief damit, dass Hauptmann »gewiß schon allerhand Lobsprüche in allen möglichen Tonarten gehört haben« dürfe. Eventuell lässt sich die Aussparung als versteckter Vorbehalt werten.
- 10 Vgl. Sprengel, *Hauptmann*, 91.
- 11 Vgl. Châtellier, *Verwerfung*, 56-59.
- 12 *Die Neue Zeit*, 9(1890/91)16, 509-519, hier 517.
- 13 Otto Brahm, Gerhart Hauptmann, *Briefwechsel 1889-1912*, hg. von Peter Sprengel, Tübingen 1985, 16.
- 14 Vgl. Thorsten Fricke, *Arno Holz und das Theater. Biografie - Werkgeschichte - Interpretation*, Bielefeld 2010, 360-363.
- 15 Vgl. ebd., 372-375.
- 16 Arno Holz, *Das Werk. Erste Ausgabe*, mit Einführungen von Hans W. Fischer, 10 Bde., Berlin 1924/25, Bd. 9, 1168; vgl. auch Bd. 3, 53 (*Die Blechschmiede*).
- 17 Paul Ernst, *Die Anfänge des modernen Dramas*, in: *Die Neue Zeit*, 15(1896/97)41, 452-460, hier 453. In auffälliger Übereinstimmung auch der (allerdings räumlich verkehrten) Metaphorik spricht Gerhart Hauptmann in seiner Autobiographie davon, dass das »soziale Drama« seinerzeit »als Postulat in der Luft« gelegen habe: *Sämtliche Werke. Centenar-Ausgabe*, hg. von Hans-Egon Hass u. a., 11 Bde., Frankfurt/Main-Berlin-Wien 1962-1974, Bd. 7, 1078.

- 18 Paul Schlenther, *Gerhart Hauptmann. Sein Lebensgang und seine Dichtung*, Berlin 1898. Zur Wirkungskraft der Biographie vgl. auch die spätere Aktualisierung: Paul Schlenther, *Gerhart Hauptmann. Leben und Werke. Neue Ausgabe*, umgearb. und erw. von Arthur Eloesser, Berlin 1922.
- 19 Arno Holz, *Dr. Richard M. Meyer Privatdozent an der Universität Berlin ein literarischer Ehrabschneider. Mit einem Anhang*, Berlin 1900.
- 20 Richard Moritz Meyer, *Die deutsche Litteratur des Neunzehnten Jahrhunderts*, Berlin 1900, 845. Zum Zusammenhang der Argumentation und ihrer Rezeption durch Hauptmann vgl. Peter Sprengel, *Scherer und die Folgen - die erste Generation der »Moderne« und die Literaturgeschichte*, in: Matthias Buschmeier, Walter Erhart, Kai Kauffmann (Hg.), *Literaturgeschichte. Theorien - Modelle - Praktiken*, Berlin-Boston 2014, 195-214, hier 205-207.
- 21 Paul Ernst, *Gedanken über Literaturwissenschaft*, in: *Die Neue Literatur*, 35 (1934), 339-345. Zur Freundschaft mit dem 1931 der NSDAP beigetretenen Herausgeber vgl. Paul Ernst, Will Vesper, *Briefwechsel 1919-1933. Einführung - Edition - Kommentar*, hg. von Alexander Reck, Würzburg 2003. - Ich danke dem Stellvertretenden Vorsitzenden der Paul-Ernst-Gesellschaft Ralf Gnosa für den Hinweis auf Ernsts Essay und seine Überlieferung.
- 22 Universitätsbibliothek Regensburg, Paul-Ernst-Archiv/Sammlung Kutzbach, Sign. 250/AM 95801 M2-10,6, [1]. Ich danke Frau Helga Pfahler für ihr freundliches Entgegenkommen.
- 23 Fricke, *Holz*, 336.
- 24 Wie Anm. 22, [2].
- 25 Paul Ernst, *Ein Credo*, 2 Bde., Berlin 1912, Bd. 1, 226-230. Die später von Kutzbach isoliert nachgedruckte Passage (vgl. Anm. 73) ist Teil eines Überblicks *Neueste deutsche Dichtung* von 1911, dessen ursprünglicher Erscheinungsort dem Band nicht zu entnehmen ist.
- 26 Vgl. Paul Ernst, *Das Drama und die moderne Weltanschauung* (1899), in: ders., *Der Weg zur Form*, München 1928, 30-48; vgl. Zoë Ghyselinck, *Form und Formauflösung der Tragödie. Die Poetik des Tragischen und der Tragödie als religiöses Erneuerungsmuster in den Schriften von Paul Ernst (1866-1933)*, Berlin-Boston 2015, 76 f.
- 27 Vgl. Ghyselinck, *Form*, 113 f. und 148-151.
- 28 Zur Kontroverse um die Auffassung des Messiaswahns im Roman vgl. Peter Sprengel, *Die Wirklichkeit der Mythen. Untersuchungen zum Werk Gerhart Hauptmanns aufgrund des handschriftlichen Nachlasses*, Berlin 1982, 80-83.
- 29 Vgl. den gleichnamigen Essay von 1916 in: Paul Ernst, *Gedanken zur Weltliteratur*, hg. von Karl August Kutzbach, Gütersloh 1959, 41-45.
- 30 »Es handelt sich um das Problem Raskolnikow - Idiot - Gelobtes Land (Pontopidan, sehr gut!!) und Emanuel Quint: eine religiöse Figur, die sich mit dem modernen Leben nicht bloß abfindet, sondern es sogar benutzt« (an Karl Scheffler, 02.11.1912, zit. Günter Hartung, *Ein unbekanntes Meisterwerk. Paul Ernsts Roman »Saat auf Hoffnung«*, in: *Der Wille zur Form*, Folge 3, Heft 6 [2006], 65-97, hier 73).
- 31 Paul Ernst, *Das Hauptmannsche Festspiel*, in: *Kölnische Zeitung*, Nr. 274 vom 23.06.1913. Zum Hintergrund der Vorgeschichte, Inszenierung und Rezeption vgl. Peter Sprengel, *Die inszenierte Nation. Deutsche Festspiele 1813-1913. Mit ausgewählten Texten*, Tübingen 1991, 69-104 und 159-179.
- 32 Paul Ernst, *Völker und Zeiten im Spiegel ihrer Dichtung. Aufsätze zur deutschen Literatur*, hg. von Karl August Kutzbach, München 1942, 259.

- 33 Universitätsbibliothek Regensburg, Paul-Ernst-Archiv/Sammlung Kutzbach, Sign. 250/AM 95801 M2-2,4/31, 7.
- 34 Franz Kafka, *Drucke zu Lebzeiten*, hg. von Wolf Kittler, Hans-Gerd Koch, Gerhard Neumann, Frankfurt/Main 1994, 262.
- 35 Vgl. Ghyselinck, *Form*, 150.
- 36 Wie Anm. 33, 1.
- 37 Paul Ernst, *Erdachte Gespräche*, München 1931, 102.
- 38 *Simplicissimus*, 18(1913/14)43 vom 19.01.1914, 256 f.
- 39 GH Hs 203, 9r (03.02.1914). Eventuell ist die Bemerkung durch die negative (anonyme, bibliographisch bisher nicht erfasste) Rezension des *Bogens des Odysseus* in der *Kölnischen Zeitung* ausgelöst, die Hauptmann oder einer seiner Zuträger Paul Ernst zugeschrieben haben könnte; vgl. *Kölnische Zeitung*, Mittags-Ausgabe, Nr. 68 vom 19.01.1914, III. Da Hauptmann sich in vorangehenden Notizen mit Alfred Kerrs abfälliger Kritik dieses ersten seiner auf dem antiken Mythos basierenden Schauspiele auseinandersetzt, lag ein Seitenblick auf Ernst und dessen griechischer Dramen (*Demetrios*, 1905; *Ariadne auf Naxos*, 1912) grundsätzlich nahe.
- 40 Vgl. Bölsche, *Briefwechsel mit Carl und Gerhart Hauptmann*, Kommentare zu Carl Hauptmanns Brief an Bölsche vom 14.04.1902 und Bölsches Brief an Gerhart Hauptmann vom 13.01.1930.
- 41 Hauptmann, *Notiz-Kalender*, 274 (28.06.1890).
- 42 Ebd., 243.
- 43 Vgl. Dieter Bänseh, *Naturalismus und Frauenbewegung*, in: Helmut Scheuer (Hg.), *Naturalismus. Bürgerliche Dichtung und soziales Engagement*, Stuttgart 1974, 122–149; Susan Brantly, *The Life and Writings of Laura Marholm*, Basel–Frankfurt/Main 1991, 73–78.
- 44 Laura Marholm, *Die Frauen in der skandinavischen Dichtung*, in: *Freie Bühne*, 1 (1890), 168–171, 261–265 und 364–368.
- 45 Paul Ernst, *Frauenfrage und sociale Frage*, in: *Freie Bühne*, 1 (1890), 423–426, hier 425.
- 46 Werner Bellmann, *Gerhart Hauptmann. Der Biberpelz. Erläuterungen und Dokumente*, Stuttgart 1978, 24; Walter Requardt, Martin Machatzke, *Gerhart Hauptmann und Erkner. Studien zum Berliner Frühwerk*, Berlin 1980, 193–195.
- 47 Paul Ernst, *Sophokles*, Berlin–Leipzig [1905]. Exemplar Hauptmanns, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz Berlin, Sign. GHB 202546.
- 48 Vgl. die Marginalie *Lafargue* ebd., 47. Sie bezieht sich auf Hauptmanns Lektüre von: Plaul Lafargue, *Das Mutterrecht. Studie über die Entstehung der Familie*, in: *Die Neue Zeit*, 4(1886)7, [289]–303.
- 49 Ernst, *Sophokles*, 11, 51, 8 und 22.
- 50 Vgl. Ernst, *Völker und Zeiten*, 58–89.
- 51 Ernst, *Sophokles*, 75.
- 52 Ebd., 67; zum Verhältnis Ernst-Hofmannsthal vgl. auch Ghyselinck, *Form*, 94.
- 53 Vgl. *Hugo von Hofmannsthal und Gerhart Hauptmann. Chronik ihrer Beziehungen 1899–1929*, aus Briefen und Dokumenten zusammengestellt von Martin Stern, in: *Hofmannsthal-Blätter*, 37/38 (1988), 5–150.
- 54 Gerhart Hauptmann, *Gesammelte Werke*, 12 Bde., Berlin 1922, Bd. 12, 22. Erst die Centenar-Ausgabe löst die Initialen zugunsten von »Paul Ernst« auf: *Werke*, Bd. 6, 1044.
- 55 Gerhart Hauptmann, *Tagebücher 1906–1913. Mit dem Reisetagebuch Griechenland – Türkei 1907*, hg. von Peter Sprenkel, Frankfurt/Main–Berlin 1994, 11.
- 56 Paul Ernst (Hg.), *Altitalänische Novellen*, 2 Bde., Leipzig 1902, Bd. 2, 14–25. Dazu

- Anstreichungen und Marginalien in Hauptmanns Exemplar, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz Berlin, Sign. GHB 972343.
- 57 GH Hs 379, 42r mit dem Zusatz: »Italienische Novelle von Sebastiano Erizzo aus dem sechzehnten Jahrhundert, übersetzt von Paul Ernst«. Ob die Ersetzung des deutschen Textes durch das italienische Original primär dazu diente, die Anregung durch Ernst zu kaschieren, ist schwer zu entscheiden; in jedem Fall fügt sie sich der esoterisch-elitären Attitüde ein, mit der sich Hauptmann im Zuge seiner damaligen Stilisierung zu einem neuen Klassiker zu schmücken pflegte.
- 58 Vgl. Sprengel, *Wirklichkeit*, 269, 334 und 376 f.
- 59 Hauptmann, *Tagebücher 1906-1913*, 231.
- 60 Anschauung von Hauptmanns äußerem Auftreten geben die Photographien im Ausstellungskatalog *Gerhart Hauptmann. Obrazy z Życia. Lebensbilder. Pictures from Life* (Erkner u. a. 2016). Zu erinnern ist im gleichen Kontext auch daran, dass das Abendessen in Hauptmanns schlesischer Villa Wiesenstein im Smoking eingenommen wurde.
- 61 Vgl. Bernhard Böschstein, *Der Tod in Venedig*, in: Volkmar Hansen (Hg.), *Thomas Mann. Romane und Erzählungen*, Stuttgart 1993, 89–120, hier 95.
- 62 Thomas Mann, *Frühe Erzählungen 1893-1912*, hg. von Terence J. Reed, Frankfurt/Main 2004, 586–588.
- 63 Das bei der Uraufführung (1900) durchgefallene Stück gewann im referierten Zeitraum für Hauptmann neue Aktualität durch die einer Rehabilitation gleichkommende Neuinszenierung Max Reinhardts (Deutsches Theater Berlin, 18.03.1915).
- 64 Gerhart Hauptmann, *Tagebücher 1914-1918*, hg. von Peter Sprengel, Berlin 1997, 91 (19.03.1915).
- 65 Ebd., 78 (30.12.1914).
- 66 Ebd., 39–41 und 303 f.
- 67 Ebd., 51 (15.10.1914).
- 68 Ebd., 50.
- 69 Ebd., 52.
- 70 Vgl. Holger Dainat, *Die Herrscher, das Reich, die Dichter. Vorstellungen sozialer Ordnung eines konservativen Revolutionärs. »Das Kaiserbuch« von Paul Ernst*, in: Horst Thomé (Hg.), *Paul Ernst - Außenseiter und Zeitgenosse*, Würzburg 2002, 101–132.
- 71 GH Hs 682, 11. Vgl. die sachlich fast identische Feststellung Eberhard Wolfgang Möllers im Nachruf des *Völkischen Beobachters* zum 5. Todestag 1938: Ernst sei leider »in dem Augenblick« gestorben, »in dem die Tür aufging, gegen die er sein Leben lang geklopft hatte, die Tür zu einem neuen Zeitalter, das alle seine Forderungen zu erfüllen bereit war« (zit. Andreas Wöhrmann, *Das Programm der Neuklassik. Die Konzeption einer modernen Tragödie bei Paul Ernst, Wilhelm von Scholz und Samuel Lublinski*, Frankfurt/Main u. a. 1979, 129).
- 72 Vgl. Ernst, *Vesper, Briefwechsel*, 21 f.
- 73 Paul Ernst, *Ein Credo*, München 1935 (vgl. 324 und 339). Zur grundsätzlichen Problematik vgl. Châtellier, *Verwerfung*, 229–231.
- 74 Vgl. Peter Sprengel, *Der Dichter stand auf hoher Küste. Gerhart Hauptmann im Dritten Reich*, Berlin 2009.
- 75 Paul Ernst, *Stolzer Adel. Erzählungen*, Leipzig 1942. Exemplar Hauptmanns, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz Berlin, Sign. GHB 202545 ohne Lesespuren.
- 76 Ernst, *Völker und Zeiten*, 255–262.

Helmut Peitsch

Peter Webers Umgang mit »Lukács' Konzeption Kunstperiode« (1982)

Am Zentralinstitut für Literaturgeschichte (ZIL) der Akademie der Wissenschaften der DDR arbeitete seit 1976 eine von Peter Weber geleitete Arbeitsgruppe an einem »Kunstperiode« genannten Projekt, dessen Ergebnisse 1982 in einem Sammelband der vom ZIL im Akademie-Verlag herausgegebenen Reihe *Literatur und Gesellschaft* publiziert wurden.¹ Den einzelnen *Studien zur deutschen Literatur des ausgehenden 18. Jahrhunderts* der ProjektmitarbeiterInnen – zu Beziehungen von Ökonomie, Staatskritik und Kunstidee in der Rezeption von Adam Smith (Anneliese Klingenberg), zur frühen geschichtsphilosophischen Konzeption von Friedrich Schlegel (Gerda Heinrich), zu Goethes *Theatralischer Sendung und Lehrjahren* (Hans-Ulrich Kühl) und zu Problemen der Jean-Paul-Interpretation (Dorothea Böck) – war eine »Einleitung: »Kunstperiode« als literarhistorischer Begriff« des Projektleiters vorangestellt, die in den Mittelpunkt einer vergleichsweise breiten Diskussion in der Fachöffentlichkeit geriet. Sie wurde nicht nur dadurch ausgelöst, dass Weber, der am Band 7 *1789 bis 1830* der offiziellen *Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart* »verantwortlich für den Teil 1789 bis 1794«² mitgeschrieben hatte, für »die deutsche Literaturentwicklung zwischen ausgehender Aufklärung und Vormärz«, für die »kein eigentlicher Periodenbegriff gebräuchlich« (K, 7) sei, einen Periodisierungsvorschlag machte: Kunstperiode, sondern auch durch dessen methodologische Begründung. Insbesondere diese erwies Weber als Vertreter einer der beiden Richtungen, in die sich die DDR-Literaturwissenschaft in den 1970er Jahren differenziert und auch polarisiert hatte mit »zwei verschieden akzentuiert[en] Literaturbegriff[en]«, die Wolfgang Thierse und Dieter Kliche in einer in den *Weimarer Beiträgen* 1985 publizierten, zunächst internen Auftragsarbeit zur Entwicklung der »Positionen und Methoden« der »DDR-Literaturwissenschaft in den siebziger Jahren« konstatierten: »ein historisch-funktionaler und ein an »Dichtung« orientierter, denen jeweils unterschiedliche methodische Konsequenzen für die Literaturgeschichtsschreibung immanent sind«³. In diesem Papier erscheint der »Band »Kunstperiode« nach Arbeiten von Rainer Rosenberg zum Vormärz und zur literarischen Kultur der Arbeiterklasse im 19. Jahrhundert als drit-

tes, ihnen »eng benachbartes«⁴ Beispiel für die erste Richtung: »Mit dem an der Funktion orientierten Literaturbegriff, wie er in »Gesellschaft|Literatur|Lesen« entfaltet worden ist, wird das Interesse an der historisch-materialistischen Betrachtung bisher vernachlässigter oder bisher begrenzt gesehener literaturhistorischer Gegenstände leitend.«⁵ Thierse und Kliches »Schlussbemerkungen« fokussieren ihr Bild des »widersprüchlichen|Prozesses« der DDR-»Wissenschaftsgeschichte der Literaturwissenschaft« abschließend auf »die Diskrepanz zwischen den wissenschaftlichen Bemühungen um die Bestimmung der ästhetischen Eigenart von Literatur und einer doch dominant ideologiekritisch verfahrenen literaturkritischen Praxis«⁶.

*Der Streit um die »Kunstperiode«*⁷ wirft heute die Frage auf, inwiefern der im Folgenden zu belegende Befund, dass in seinem Verlauf »die unterschiedlichen methodischen Voraussetzungen« der Kontrahenten gerade nicht »expliziert« wurden,⁸ als Symptom eines Prozesses gelesen werden kann, dessen Tendenz Tim Reiß 2008 auf der Rostocker Konferenz *Positionen der Germanistik in der DDR* als »methodischen Rückschritt in Germanistik und Erbetheorie der siebziger und achtziger Jahre« auf die Formel gebracht hat: »Von gesellschaftswissenschaftlicher zu »humanistisch-normativer« Rezeptionsästhetik.«⁹ Dagegen wurde die Tendenz von einem an dem Prozess beteiligten Rostocker Germanisten 1985 als literaturwissenschaftliche Entsprechung zur »ästhetischen Emanzipation« der DDR-Literatur positiv gewertet, weil man »seit dem Beginn der siebziger Jahre [...] eine Analogie zur Mittenzweischen Prägung von der »ästhetischen Emanzipation der sozialistischen Literatur« [...] auch von einer »theoretischen Emanzipation der Literaturwissenschaft der DDR« sprechen«¹⁰ könne. Dass hierbei eine negative Bewertung von Ideologiekritik eine Schlüsselrolle spielen könne, deutet sich schon in Werner Mittenzweis einflussreichem Aufsatz *Die Brecht-Lukács-Debatte* (1967) an, der an drei Stellen die literaturwissenschaftliche Methode von Georg Lukács in einen unvermittelten Gegensatz zur literarischen Verfahrensweise Bertolt Brechts setzt, wenn er schreibt, »daß Brecht, indem er seine realistische Methode aus den neuen gesellschaftlichen Bedingungen entwickelte, imstande war, bestimmte, von bürgerlichen Dichtern eingeführte Kunstmittel umzufunktionieren. Lukács dagegen blieb nur die Ideologiekritik an der Dekadenz, denn seine politische Position verbaute ihm die Sicht auf die neuen gesellschaftlichen Bedingungen, auf denen die neuen Schreibweisen fußten.«¹¹ Als »gleichsam kryptisch« »eingeschrieben« »Modernisierung« hat Petra Boden, die zusammen mit Dorothea Böck 2004 die Geschichte des Zentralinstituts für Literaturgeschichte als »Modernisierung ohne Moderne« geschrieben hat, Mittenzweis Konstrukt »Brecht-Lukács-Debatte« gedeutet,¹² und Jens Saadhoff ist dieser Einschätzung in seiner Verortung

der DDR-»Literaturwissenschaft zwischen »gesellschaftlichem Auftrag« und disziplinärer Eigenlogik« gefolgt.¹³

Streit um den »Gegenwartsbezug des Rekonstruirts« Kunstperiode?

Peter Webers Umgang mit Georg Lukács in seiner *Einleitung. »Kunstperiode« als literarhistorischer Begriff* zu dem Sammelband von *Studien zur deutschen Literatur des ausgehenden 18. Jahrhunderts* der von ihm geleiteten Arbeitsgruppe am ZIL stieß Anfang der 80er Jahre auf gegensätzliche Reaktionen unter DDR-WissenschaftlerInnen. Scharf getadelt wurde er von dem Romanisten Martin Fontius als unlogisch, gelobt von der Philosophin Waltraud Beyer als dialektisch. Für Fontius führte das logische Umding, einen ungebräuchlichen Begriff für eine Periode vorzuschlagen, für die »kein eigentlicher Periodenbegriff gebräuchlich« (K, 7) sei, zu »sehr fragwürdigen Erkenntnissen wie der Entdeckung einer »Konzeption der Kunstperiode« bei Lukács«¹⁴. Wie Peter Weber »den Lukács der Mehring-Korrektur gegen den der normativen Kunstphilosophie und Interpretationspraxis liest«, nannte Beyer hingegen »anregend dialektisch«.¹⁵ Wenn Fontius unterstellte, es gäbe keine »Konzeption der Kunstperiode« bei Lukács, so stand für Beyer fest: »Die Dominanz der historischen Erklärungsweise verdrängt, was so nicht zu klären ist«, um zu fordern, dass diese »durch eine *vom Kunstwerk ausgehende* Betrachtungsweise dialektisch ergänzt werden« müsse.¹⁶ Sowohl der Tadel als auch das Lob kamen darin überein, über den Anspruch des »Kunstperiode«-Projekts auf methodische »Aktualität« (K, 8) zu schweigen, den Peter Weber in seiner Einleitung formulierte: »Der [...] Historisierung des Kunstproblems messen die Autoren des vorliegenden Bandes angesichts jener Entwicklung in unserer Gegenwartsliteratur besondere Bedeutung zu, die als »ästhetische Emanzipation« bezeichnet worden ist. Denn die gesellschaftlich-geschichtliche Bedeutung dieser »Emanzipation« erschließt sich nicht dadurch, daß einem gleichsam überzeitlichen Wesen von Kunst überhaupt nachgefragt wird, sondern nur der historisch unverwechselbaren Konstellation ideologisch-literarischer Kommunikation und Auseinandersetzung.« (K, 8 f.)

Den Begriff der »ästhetischen Emanzipation« setzte – ausdrücklich mit dem Namen von Mittenzwei (ohne den Vornamen Werner), der ihn geprägt hatte – der Klappentext des Akademie-Verlags für den *Kunstperiode*-Band prominent ein, um zu begründen, warum zum einen »nicht nur fachwissenschaftliche Interessen« von der »bereits von Heine und zuletzt von Lukács gestellten« »Frage« nach der Kunstperiode um 1800 »berührt« würden und zum anderen »ein profilierter Beitrag zur gegenwärtigen literaturwissenschaftlichen Methodendiskussion geleistet« werde (K, Klappentext).

Auf der Autorenkonferenz *30 Jahre Weimarer Beiträge* stand vier Jahre nach Erscheinen der Band *Kunstperiode* im Zentrum der Diskussion der Arbeitsgruppe »Bürgerlich-humanistisches und sozialistisches Erbe«, doch es war nur Peter Webers Doktorvater Hans-Günther Thalheim, der hier darauf insistierte, die von der bisherigen Rezeption – immerhin fünf Rezensionen –¹⁷ verschwiegene Frage nach der Aktualität der »Kunstperiode«-Methode zu thematisieren: die »Frage nach den aktuellen Tendenzen, die die im Sammelband »Kunstperiode« bezogene methodologische Ausgangsposition prägen«, »beantwortet« zu bekommen.¹⁸ Obwohl Peter Weber in seinem Eingangsstatement die literaturhistorischen Studien des »Kunstperiode«-Bandes als »historische Forschung« bestimmte, »die [...] kulturgeschichtliche Prozesse als ein Erbe ins Bewußtsein bringt, das für das Begreifen heutiger Strukturen literarischen Lebens von Interesse ist«, und die deshalb »nicht schlechterdings als Funktionale der rezeptionsorientierten Werkinterpretation«¹⁹ betrachtet werden könne, verweigerte die überwältigende Mehrheit der DiskussionsteilnehmerInnen die Frage nach dem Begreifen von gegenwärtigen Strukturen mit dem Hinweis auf ihre »Motive«²⁰ (Fontius) oder, so Hans-Georg Werner, »meinlenl Beweggrund zum Eingreifen«²¹ gegen das methodische »Kunstperiode«-Konzept: Literaturgeschichte habe, so Wolfgang Stellmacher, nur »funktionale Bedeutung« für die »ästhetische Aneignung der klassischen Literatur (im weitesten Sinne des Worts)« als das »eigentliche Anliegen«²² der Literaturwissenschaft; schon der Begriff Kunstperiode »verweise« »speziell darauf [...], daß hier Kunstleistungen besonderen Ranges hervorgebracht worden sind, die das Bild einer Epoche geprägt haben. Und auf diese Kunstleistungen [...] sollte sich das wissenschaftliche Interesse doch eigentlich konzentrieren. Aber darauf wird gerade verzichtet«²³.

*Kunstperiode als »Distanzposition zur Klassikforschung«
der 1950er und 1960er Jahre?*

Letztlich gab Thalheim sich selbst eine Antwort auf die von den MitdiskutantInnen ausgeklammerte Frage nach dem »Gegenwartsbezug des Rekonstrukts«²⁴ Kunstperiode. Er beschränkte die Aktualität von »Kunstperiode« auf eine wissenschaftsinterne, in der »gegenwärtigen literaturwissenschaftlichen Situation« liegende »letzte Ursache«, »eine um 1970 entwickelte Distanzposition zur Klassikforschung der fünfziger und sechziger Jahre«: »Diese methodische Grundposition« bestehe in einer »Abstinenz gegenüber literaturwissenschaftlichen Wertungen« und »Auskünftelnl für die Vermittlung«.²⁵ Wenn er dagegen die Vermittlung von Dichtung forderte im Hinblick auf »Werte [...], die nicht

in der ideologischen Funktion einer alten Gesellschaft aufgehen²⁶, und auf die »Dauerhaftigkeit« der »Grundbedürfnisse und -erfahrungen der Menschen«, die im Unterschied zu »weltanschaulicher Erkenntnis, Philosophie« »viel weniger zeitgebunden« seien,²⁷ formulierte er selbst eine »Distanzposition« zu den 1950er und 60er Jahren, als der »künstlerischen Spezifik« noch nicht die seit den 70ern »neue, größere Bedeutung« gegeben, sondern sie »rationalistisch« und »historistisch« aufgefasst worden sei, so dass »ihre den zeitgenössischen Entstehungsraum übergreifende Wirkung ungenügend, nur in Teilmomenten zur Geltung« gekommen sei.²⁸ Dem Widerspruch zwischen Distanz zur Klassikforschung der 50er und 60er Jahre als Vorwurf ans »Kunstperiode«-Projekt und als eigenem Anspruch, rationalistischen Historismus überwunden zu haben, entspricht vielleicht derjenige zwischen der beiläufigen Bemerkung, es sei ein »heikle[r] Punkt«, die Kunstperiode »unvermittelt« mit der Gegenwart zu »konfrontieren«, und dem ebenso beiläufigen Zugeständnis: »Nichts ist da unvermittelt unser«.²⁹

Im Kern wiederholte sich auf der *Weimarer Beiträge*-Autorenkonferenz 1986 die Konfrontation, die 1981 die Frühjahrsberatung germanistischer Literaturwissenschaftler in Weimar über das Kunstperiode-Projekt gekennzeichnet hatte und 1984 die in ihrer Reihe »Interpretationen und Interpretationsmethoden« von der *Zeitschrift für Germanistik* veranstaltete »Diskussion« über Lessings »Emilia Galotti«.³⁰

Hans-Georg Werner warf 1981 in Weimar dem »Kunstperiode«-Projekt vor, dass durch einen »generalisierenden Epochenbegriff notwendige Differenzierungen wieder eingeebnet« würden, »was [...] Strömungen an Bleibendem geleistet« hätten,³¹ und nicht nur Hans-Günther Thalheim, sondern auch Wolfgang Heise »plädierteln« für »konsequente Wertung aus einer »Gegenwarts-optik«.³² Der Bericht in den *Weimarer Beiträgen* verwies ausdrücklich auf Heises »Gedanken über unser Verhältnis zur Klassik«, die 1980 in *Sinn und Form* erschienen waren. Hier grenzte Heise die eigentliche Literaturwissenschaft von zwei Grundfunktionen der Literaturgeschichte ab, der »archivalisch-philologischeln« und der »Funktion der historischen Rekonstruktion«, um »die Vermittlung jener Literatur der Vergangenheit an die geistigen Lebensbedürfnisse der gegenwärtigen Gesellschaft« durch einerseits »Begründung der künstlerischen Vollendung klassischer Werke«, andererseits, »warum und worin sie uns »angehen«, zu fordern: »Erst hier gewinnt die spezifisch ästhetische Analyse ihren Gehalt, wird die Wertung aktuell«.³³

Einer der nicht durch eine vorab publizierte eigene *Emilia Galotti*-Interpretation festgelegten Teilnehmer der *Zeitschrift für Germanistik*-Diskussion, Klaus-Dieter Hähnel, beschrieb 1984 die Konfrontation von Peter Weber auf

der einen und Hans-Georg Werner und Peter Müller auf der anderen Seite als Schere »zwischen ideologiegeschichtlichen Problemstellungen und Werkin-terpretationen in bezug auf den Leser heute«³⁴. Damit stimmte er Werners Darlegung seines Ausgangspunktes zu: »Ich stand [...] in einem bestimmten Widerspruch zu literarhistorischen Konzeptionen, die sich als marxistisch deklarierten«, in denen »ideelle Systemzwänge die Interpretationen überziehen[,] und suchte daher nach Methoden der Objektivierung des Herangehens an das einzelne Kunstwerk«³⁵.

Im ausdrücklich deklarierten Bewusstsein, dass es »wider Marx« sei, der gefordert habe, »von der Gesellschaftsanalyse her das ideologische Modell [zul konstruieren]«, betonte Werner, dies gelte »aus prinzipiellen Gründen für die einzelne Dichtung in ihrer prinzipiellen Strukturiertheit nicht«, denn »das Wesentliche der Organisation des Materials« liege »im »subjektiven Element.«³⁶ Peter Weber erhielt von Werner auf die ausdrücklich an ihn gerichteten Fragen keine Antwort, weder eine Begründung für seine Behauptung, »die berühmte Forderung von Marx an die Erklärung von Ideologie treffe für Dichtung nicht zu«, noch eine Bestimmung dessen, »was [...] dichtungsgemäße Interpretation«³⁷ sei.

Von der Weimarer Frühjahrberatung 1981 und der Methodendiskussion der *Zeitschrift für Germanistik* 1984 schied die Autorenkonferenz der *Weimarer Beiträge* 1986, von der ich ausgegangen bin, allerdings zweierlei: erstens der Abschluss einer Interviewreihe der *Zeitschrift für Germanistik*, die von 1982 bis 1985 als »Materialien zur Geschichte der marxistischen germanistischen Literaturwissenschaft in der DDR« veröffentlicht worden war, zweitens die Publikation einer ursprünglich im Auftrag des ZK der SED erstellten Studie zur Entwicklung methodischer Positionen der DDR-Literaturwissenschaft in den siebziger Jahren 1985 in den *Weimarer Beiträgen*.

Schulenburg in der DDR-Literaturwissenschaft und ihr Verhältnis zu Lukács' Literaturtheorie (Scholz-Schule, Mayer-Schule, Krauss-Schule)

Bei den SchülerInnen von Gerhard Scholz, Hans Mayer und Werner Krauss zeigt sich eine übergreifende Neigung, die eigene Schule von dem freizusprechen, was als Einfluss von Georg Lukács auf die DDR-Germanistik der 50er und 60er Jahre in Gegensatz zum – so Thalheim – »Interesse der gegenwärtig stärker auf die Spezifik der Poesie gerichteten literaturwissenschaftlichen Interpretation« gesetzt wird: »den perioden- und epochenübergreifenden Wirkungen und Wirkungsmöglichkeiten und damit dem ästhetischen Charakter der poetischen Werke genauer nachzufragen.«³⁸ Als Schüler von Hans Mayer belegt

Siegfried Streller seine Behauptung: »die methodische Vielfalt derjenigen, die über ihn in die Wissenschaftslaufbahn gekommen sind, ist erheblich größer als bei den Schülern von Gerhard Scholz«³⁹, mit Thalheims Kritik an seinem Kleist-Buch: »Thalheim mißt im Anschluß an Mehring und Lukács Kleist daran, wie Geschichte unseren Erkenntnissen angemessen ins Bild gebracht ist, was »der Spezifik Kleistscher Dichtung nicht gerecht wird.«⁴⁰ Dank Werner Krauss meint Claus Träger von vornherein in Lukács den »umgestülpten Korff« und die »Dogmatisierung (oder Klassifizierung) bestimmter Fragen« erkannt zu haben.⁴¹ Hans Richter, der bei Joachim Müller promovierte, erwähnt Lukács erstmals anlässlich der für ihn »eingreifendsten germanistischen Lehrveranstaltung«, Edith Braemers Gastseminar in Jena über Goethe, das ihn zu einem Verriß von Hanns Eislers *Johann Faustus* motiviert habe, um »das Gegenwärtige recht unvermittelt am Klassischen und dessen Maßen zu messen.«⁴² Auch wenn er seine »Jugendsünde« als »Dogmatiker« so der Scholz-Schule zur Last legt,⁴³ erklärt er die Wahl des Themas für die Dissertation – über Gottfried Kellers frühe Novellen – damit, dass ihn Lukács' Keller-»Essay [...] ebenso faszinierte wie irritierte«: »die Klassik dürfte ich damals unreflektiert als Reservat des Scholz-Kreises angesehen haben.«⁴⁴

Gegenläufig zu dieser Tendenz ist einerseits die unumwundene Zurückweisung der den drei Schulen unterstellten »Distanz [von] und [des] Widerspruch[s] zu Lukács«⁴⁵ durch Inge Diersen: »Für mich hatte die Ausbildung bei Scholz der Lukács-Richtung nicht entgegengewirkt, sondern sie eher noch unterstützt. Für uns war die Klassik doch so etwas wie eine Maßstab setzende Größe.«⁴⁶ Andererseits wird die Nähe zu und Übereinstimmung mit Lukács – allerdings nur in zwei der elf Interviews – aus der kulturpolitischen Funktion des Antifaschismus seiner Theorie, Geschichtsschreibung und Kritik erklärt, beziehungsweise sowohl von Hans Kaufmann⁴⁷ als auch von Hans-Günther Thalheim⁴⁸ unter Rückgriff auf den Titel des von Lukács beeinflussten Buchs *Der Irrweg einer Nation* von Alexander Abusch. Nachdem Thalheim als Gründe für Lukács' »Einfluß« dargelegt hat, dass er die Volksfront-Ideen »besonders wirksam vertreten« habe, indem er ein »Gegenkonzept« zu jenem, mit dem Faschismus zu beendenden »selbständigen, überlegenen »deutschen Geist« als einer »Gegenbewegung zur Aufklärung« vorgelegt habe,⁴⁹ stellt Thalheim zu Scholz fest: Seiner »literaturwissenschaftlichen Tätigkeit lag die Absicht zugrunde, [...] zur Überwindung des »Irrwegs der Nation« in Deutschland beizutragen«⁵⁰.

Kehrseite dieser Feststellung zur kulturpolitischen Funktion von Lukács' Literaturtheorie im Nachkriegsdeutschland ist allerdings, dass Thalheim auch die politische Kritik an Lukács' Literaturtheorie aktualisiert, die seit 1958 nicht zuletzt von Germanisten der Humboldt-Universität Berlin formuliert

worden war. Dabei spielt er zwar auf seinen eigenen Beitrag an, der spezifische Motive von Gerhard Scholz' literaturgeschichtlichem Ansatz (wie die »operativen, direkt-tendenziösen«⁵¹, »zum politisch Lehrhaften neigenden Formen«⁵²) geltend gemacht hatte, referiert aber im Kern die vor allem von Hans Kaufmann und Wolfgang Heise öffentlich vertretene Ableitung der ästhetischen aus einer politischen Position, die die ZK-Abteilung Wissenschaft als Ergebnis von drei theoretischen Konferenzen 1958 festgehalten hatte: »Der Realismus ist für Lukács Demokratismus in der Kunst.«⁵³ Thalheim nennt 1982 die »eigentlichen Gründe für Lukács' Verzeichnungen und Verkennungen der politischen und literarischen Entwicklungen im 20. Jahrhundert« seine »in seinem politischen Werdegang [...] entwickelte [...] ideologische Konzeption, [...] die stark geprägt [war] vom Optimismus eines aufklärerisch-vorrevolutionären Demokratismus, der den Maßstab für seine Literatur der »großen Formen« bildete.«⁵⁴ Dieselbe Ableitung der ästhetischen aus der politischen Position hatte Werner Mittenzwei 1967 bei seiner Prägung der »Brecht-Lukács-Debatte« vorgenommen, als er Lukács' traditionalistischen Formalismus auf seine »Auffassung von der demokratischen Revolution« zurückführte, die »im Vorbild der klassischen bürgerlichen Revolution befangen«⁵⁵ bleibe. Folgenreich war Mittenzweis Entgegensetzung von Brechts »Umfunktionierung« »bestimmte[r], von bürgerlichen Dichtern eingeführte[r] Kunstmittel« und Lukács' »Ideologiekritik an der Dekadenz«.⁵⁶ Die negative Bewertung von Ideologiekritik wurde verstärkt durch das einzige Beispiel, das Mittenzwei aus Lukács' Werk anführte: Die Interpretation Balzacs wurde als »Modellfall für seine Art von Ideologiekritik« auf die Formel gebracht, »seine Klasse der Kritik ausliefern [...], ohne mit ihr zu brechen. Das aber ist eine ideologische Grundhaltung, wie sie Lukács als typisch für die von ihm geforderte »revolutionäre Demokratie« ansieht. Verlangt wird nur die kritische Position, nicht der Bruch mit der herrschenden Klasse.«⁵⁷ 1958 hatte Wolfgang Heise Lukács vorgeworfen, »Realismus ist für ihn Demokratie, Demokratismus in der Kunst [...] – eine Kategorie, die quasi über den Klassen schwebend, einen die konkreten Klassenfronten übergreifenden und verwischenden Zusammenhang darstellt«⁵⁸, und Hans Kaufmann hatte 1959 Lukács' »Ästhetik« als »theoretische Zementierung einer politischen [...] Haltung«⁵⁹ folgendermaßen auf den Punkt gebracht: »er verlangt mit einem Wort, der Kritik am sozialistischen Aufbau vom nichtsozialistischen, vom bürgerlichen Standpunkt aus freien Raum zu geben. Man muß vor allem beachten, daß diese kulturpolitischen Folgerungen direkt aus den [...] theoretischen Prämissen erwachsen.«⁶⁰ Diese fasste er für den kritischen Realismus so zusammen: »Da nach Lukács ein falsches philosophisches und politisches Bewußtsein sich beim kritischen Realismus in richtige Widerspiegelung der Wirklichkeit um-

setzt, ist folglich die bürgerliche Literatur in der Lage, eine wahrheitsgetreue, Wesentliches erfassende, berechtigte Kritik am Sozialismus zu üben.«⁶¹

Von einer kulturpolitischen Funktion ist 1985 nicht die Rede in Wolfgang Thierse und Dieter Kliche – mit überdeutlichem Understatement so genannten – »Bemerkungen zur Entwicklung« der »Positionen und Methoden« der DDR-Literaturwissenschaft. Sie konstatieren eine Polarisierung in den 70er und 80er Jahren, wo auf der einen Seite eine »Literaturgeschichte als Geschichte der literarischen Kommunikation«⁶², auf der anderen »wirkungsorientiert[...]. Dichtungsgeschichte«⁶³ stehe. In ihrem Überblick *DDR-Literaturwissenschaft in den siebziger Jahren* referieren Wolfgang Thierse und Dieter Kliche ohne Kritik: »Hans Georg Werner wendet gegen die Kategorie ›Literaturverhältnisse‹ als Zentrum literaturgeschichtlicher Forschung ein, daß so die Neigung entstünde, Literaturgeschichte in Kulturgeschichte zu integrieren. ›Dadurch [...] würde Dichtung weiterhin vor allem als Produkt allgemeinen Sozialverhaltens und demgemäß nur in für sie großenteils unspezifischen ideologischen Zusammenhängen erscheinen«⁶⁴. Thierse/Kliche bezeichnen die zu Werner »gegensätzliche Position«⁶⁵ nicht mit dem Begriff Literaturverhältnisse, sondern als »kommunikativ-funktionale Orientierung«, in deren Charakterisierung aber sprechen sie von der »Geschichte literarischer Verhältnisse«⁶⁶ und fassen das von der »kommunikativ-funktionalen Orientierung« Geleistete zusammen: »die Darstellung von Funktionen und Formen der Literatur sowie von Richtungen der Literaturkritik, Theorie und Poetologie, fundiert in der Darstellung von Literaturverhältnissen als Teil einer gesellschaftlichen Gesamtsituation«⁶⁷.

Das Verhältnis von Ideologie und Spezifik der Poesie

Die Voraussetzung, dass für Dichtung ideologische Zusammenhänge großenteils unspezifisch wären, teilt Peter Webers »Einleitung« – und damit bin ich zurück am Ausgangspunkt – in der Tat nun nicht: »Literatur vermag sich auch als Kunst nicht auszugliedern aus dem ideologischen Bereich, aus der Ideologie als ›Eigenschaft gesellschaftlichen Bewußtseins, gesellschaftliche Interessen auszudrücken und die Praxis gesellschaftlicher Subjekte zu vermitteln« (K, 9). Die zustimmend zitierte Definition stammt von dem Philosophen Lothar Kühne, gegeben auf einem Kolloquium des ZIL, das 1975 zur Fortführung des Grundlagenwerk der DDR-Literaturtheorie der 70er Jahre *Gesellschaft Literatur Lesen* das Thema »Funktion der Literatur. Aspekte – Probleme – Aufgaben« interdisziplinär bearbeitete. Kühnes Beitrag trug in dem unter anderem von Dieter Schlenstedt herausgegebenen Band den Titel *Literatur und Ideologie. Über den Zusammenhang kunstliterarischer und theoretischer Aneignung der Wirklichkeit*

und schloss mit den – in Gegensatz zu den meisten bisher von mir zitierten Äußerungen von DDR-Germanisten stehenden – Worten, dass »das Werk ideologischen Charakter besitzt«⁶⁸. Obwohl es – wie einleitend belegt – um die methodische Aktualität des Konzepts ›Kunstperiode‹ geht, zitiert Peter Weber nicht die Ausführungen Kühnes zur DDR-Gesellschaft vor dem VIII. Parteitag der SED, als in der Wissenschaft die »harmonistische Verklärung wesentlicher Seiten der gesellschaftlichen Verhältnisse« dominiert habe und die Literatur den »durch diese Theorie als nicht gesellschaftlich wesentlich behaupteten Bereich individueller Konflikte gegenüber dem Ganzen ausgesondert, gegen dieses und so wieder als Bild des Ganzen gesetzt«⁶⁹ habe, sondern Peter Weber greift einen für das Kunstperiode-Projekt zentralen Begriff Kühnes auf: »Wenn Kunst [Zitat Kühne:] als eine mögliche Kompensation der Einseitigkeiten und Unzulänglichkeiten der Ideologie und Politik begriffen wird, so zeigt das [...] an, daß ihre spezifische Stellung im ideologischen Bereich in Veränderung begriffen ist; und daraus resultiert die Aufgabe, [Zitat Kühne:] »die Reaktionsweisen der einzelnen Seiten der sozialistischen Ideologie, den Zusammenhang ihrer gegenseitigen Abhängigkeit und auch die Fähigkeit der funktionellen Ausgleiche der Mängelleistungen eines Bereichs durch die Aktivierung eines anderen näher zu erforschen.« (K, 9) Wiederum verzichtet Peter Weber darauf, eine Beschreibung der Situation in der DDR zu zitieren, wo es sich nach Kühne auch da, wo zensiert werde, um »keine bürgerliche Ideologie« handle, sondern eben um »[dieser] gestörte[n] Zusammenhang theoretischer und literarischer Widerspiegelung der gesellschaftlichen Verhältnisse«⁷⁰. Statt auf die aktuellen Verhältnisse fokussiert Peter Weber auf die ›Verallgemeinerung‹ »[z]ur theoretisch-methodologischen Aufgabe für Literaturgeschichtsschreibung«; programmatisch formuliert er mit einem »[...] das heißt: Es geht um die Erforschung von Literatur – ihrer Gehalte, Formen und Funktionen – im Bezug auf den Gesamtkomplex gesellschaftlicher Bewußtseinsbildung, im Rahmen einer ideologisch-kommunikativen Konstellation, die – letztlich auf einem bestimmten Stand sozialökonomischer und politischer Entwicklung basierend – jeweils historisch unverwechselbar ist und die Strukturen des Literaturprozesses periodencharakteristisch prägt.« (K, 9)

Gerade das Insistieren auf historisch-gesellschaftlicher Spezifik macht aber nun auf die Problematik der Bezeichnung für die ›Entwicklung in unserer Gegenwartsliteratur‹ aufmerksam, mit der die methodische ›Aktualität‹ des Kunstperiode-Konzepts begründet worden ist, Mittenzweis »ästhetische Emanzipation«, oder wie er selbst in dem zuerst in Westberlin in einem der SEW nahestehenden Verlag veröffentlichten Text, ein Jahr, bevor er in der DDR erschien, 1977 formulierte, ein »umfassendere[r] Prozess[...], der sich in den siebziger

Jahren vollzog und den man – bis man einen besseren, treffenderen Begriff findet – als die ästhetische Emanzipation der sozialistischen Literatur bezeichnen könnte⁷¹. Auch wenn Walfried Hartinger in seiner Leipziger Dissertation *DDR-Literaturwissenschaft und DDR-Literatur. Untersuchungen zur Eigenart und Problematik ihrer Beziehungen in den 70er Jahren* Mittenzwei 1983 vorgeworfen hat, dass »nur vage, unzureichend angedeutet ist, wovon sich das Ästhetische emanzipiert⁷², machen die drei von Mittenzwei benannten »eigentlichen konstituierenden Elemente dieser ästhetischen Emanzipation⁷³ deutlich, dass Mittenzwei mit ihnen die Literatur aus der Ideologie – mit Peter Weber zu reden – »ausgliedert: Sie habe die Vorstellung des »direkten Eingriffs« »hinter sich«, trenne »Haltung« von »Erkenntnis⁷⁴ und unterscheide »scharf« die »Kunst« von »Wissenschaft⁷⁵ wenn das zweite Konstituens als eine angeblich immer schon bezogene »Front gegen [die...] mechanistischen Abbildvorstellungen [der...] Lukács-Schule⁷⁶ auf den vom Verfasser mit »entschiedenen« »Streit« um die »modernen« »Gestaltungsmittel« rückdatiert wird,⁷⁷ so würden sich das erste und dritte nunmehr gegen Brechts »Ästhetik des Widerspruchs⁷⁸ wenden als »Rationalismus«, »Lernzwang« und »soziologischeln Schema«, woraus Mittenzwei wiederum den Grund für ein Interesse an Lukács' Katharsis ableitet,⁷⁹ das er »ästhetisch [als] die Abwendung von den Widersprüchen und Schwierigkeiten« deutet, »mit denen die Gesellschaft augenblicklich ringt⁸⁰.

Peter Webers ganz anderer Umgang mit Georg Lukács in der »Einleitung« zu *Kunstperiode* zitiert politische, philosophische, literaturtheoretische, literaturgeschichtliche und literaturkritische Texte von Lukács und zwar durchweg nach den zwischen 1948 und 1955 im Aufbau Verlag erschienenen Ausgaben. Nach der Erscheinungszeit angeordnet sind dies aus den *Essays über Realismus* von 1948 *Das Ideal des harmonischen Menschen in der bürgerlichen Ästhetik* (deutsch zuerst: 1938) und *Ein Briefwechsel zwischen Anna Seghers und Georg Lukács* (1939), aus *Goethe und seine Zeit* von 1953 das *Vorwort* (1947), die Rede *Unser Goethe* (1949), die fünfte der *Faust-Studien* mit dem Titel *Stilfragen: Das Ende der »Kunstperiode*;⁸¹ die Aufsätze *Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe* (1938), *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1939) und *Die Leiden des jungen Werther* (russ. zuerst 1940, dt. 1947), aus *Deutsche Realisten des 19. Jahrhunderts* von 1953 *Heinrich Heine als nationaler Dichter* (1937), aus *Die Zerstörung der Vernunft* von 1954 das letzte Kapitel und schließlich aus *Georg Lukács zum siebzigsten Geburtstag* von 1955 *Mein Weg zu Marx* (1933). Schon diese gleichzeitige Auflistung von Entstehung im Exil und Verbreitung wie Rezeption in Deutschland erhellt, wie Peter Weber sein erstes Lukács-Zitat, dessen Charakterisierung von Franz Mehrings *Lessing-Legende*, als antifaschistisch-aktuell kommentiert: »die ganze Periode von Lessing bis

Heine« »zu betrachten« als »die ideologische Vorbereitungsarbeit zur bürgerlich-demokratischen Revolution in Deutschland«, nennt Peter Weber »die kompakte Antithese zur nationalistischen und zuletzt faschistischen Konstruktion einer ›Deutschen Bewegung‹ als angeblichen Gegensatzes zur internationalen Aufklärungsbewegung« (K, 20).⁸²

Von der »Berufung« (K, 20) Lukács' auf Mehring führt Peter Webers Argumentation zu der »entscheidenden Korrektur« (K, 21), die Lukács an Mehrings »richtigem Gesichtspunkt« (K, 20) vornehme, und damit zur Einführung des Begriffs Kunstperiode, um die bei Mehring ausschließlich deutsche »ideologische Vorbereitungsarbeit« »mit der neuen weltgeschichtlichen Etappe [...] der beginnenden Durchsetzung des Kapitalismus auf dem Kontinent in Verbindung« (K, 21) zu bringen. Die beiden folgenden Sätze Peter Webers bringen zunächst eine Beschreibung von drei Dimensionen des Begriffs Kunstperiode bei Lukács – der sozialgeschichtlichen, ideologischen und literaturgeschichtlichen, dann eine wertende Einschätzung; sie enthalten drei unterschiedlich lange Zitate von Lukács, zu denen in den Endnoten sechs Parallelstellen nachgewiesen werden, alle aus *Goethe und seine Zeit*: »Wenn Lukács von ›Kunstperiode‹ sprach, so suchte er eine bestimmte Etappe der Literaturentwicklung in ihren gesellschaftlich-historischen Grundlagen, ihrer weltanschaulich-künstlerischen Spezifik und in ihrem Verhältnis zu den angrenzenden Etappen als ›Brücke zwischen der Literatur der vorrevolutionären Aufklärung und der des nachrevolutionären Realismus‹ zu charakterisieren. Erst mit Lukács Erkenntnis, daß ›die Periode der Französischen Revolution und die gleichzeitig siegreich vordringende industrielle Revolution in England [...] einen tiefen Einschnitt in der Entwicklung der modernen bürgerlichen Kunst und Kunsttheorie‹ bedeuteten, war einer historisch-materialistischen Analyse der nachaufklärerischen deutschen Literaturentwicklung der Weg bereitet.« (K, 21)

Mit dieser Bewertung von Lukács als »Wegbereiter« und von »Lukács' Konzeption der Kunstperiode« als einer 1982 »aktuellen« »international orientierten« Sicht [...] auf den Übergang vom Feudalismus zum Kapitalismus im Zeichen der englischen industriellen und französischen politischen Revolution« (K, 22 f), von deren »produktiven historisch-konzeptionellen Ansätzen« (K, 23) bzw. »produktiven Momenten« (K, 26) auch im weiteren Gang der »Einleitung« die Rede ist, ging Peter Weber deutlich über das hinaus, was Caroline Gallée in ihrer Züricher Dissertation zur Lukács-Rezeption in der SBZ/DDR unter Aufnahme eines von Dieter Kliche zuerst benutzten Begriffs als vorherrschendes Kennzeichen der Lukács-Rezeption in den Jahren 1975 bis 1985 für die von ihr »kulturpolitisch« genannten Zeitschriften wie die *Weimarer Beiträge* herausgestellt hat: »Historisierung«⁸³, die Dieter Kliche 1977 so fasste: »daß

wir seine Konzeptionen und Entwürfe auf den widerspruchsvollen Herausbildungsprozeß marxistischer Literaturtheorie und Ästhetik beziehen⁸⁴.

Auf eben diesen bezieht sich Peter Weber im weiteren Gang der »Einleitung«, indem er nach den »Gründeln« fragt, warum »Lukács' Konzeption der Kunstperiode in unserer literaturgeschichtlichen Arbeit kaum Beachtung gefunden hat« (K, 21): »Wo der Rekurs auf Lukács' Konzeption der Kunstperiode nahegelegen hätte, blieb er jedoch aus.« (K, 23)

Warum hatte Lukács' »Konzeption der Kunstperiode« keinen Einfluss auf die methodologische Selbstverständigung der Literaturgeschichtsschreibung?

Der erste Grund, den Peter Weber anführt, hat Caroline Gallée dazu veranlasst, von einer »verblüffenden« »Einschätzung« zu sprechen, weil »seine Behauptung, Lukács' Konzeption hätte sich gegen die Dominanz der Mehringschen nicht durchsetzen können, in auffälligem Gegensatz zu allen bisherigen Einschätzungen« »steht«, »die generell davon ausgingen, daß der starke Einfluß von Lukács die Wirkung des Mehringschen Ansatzes verhindert hätte.«⁸⁵ Von der »Verblüffung« befreit sich Gallée, indem sie Fontius' eingangs zitierte Infragestellung der Existenz einer Konzeption »nicht weiter verwunderlich« nennt – allerdings räumt sie ein, dass Fontius sie »leider nicht näher erläutert«⁸⁶, also nicht den Literaturhinweisen von Peter Weber lesend gefolgt ist.

Peter Weber erklärt die Nicht-Rezeption der Kunstperiode-Konzeption aus der Kulturpolitik »bis in die sechziger Jahre«, »in der jene auf Mehring gestützte Klassik-Auffassung dominierte« (K, 21), »daß die humanistischen, von der Bourgeoisie nicht eingelösten Menschheitsideale durch den Sozialismus erfüllt werden« (K, 22). Weil Peter Weber diese Einschätzung nur mit dem Verweis auf eine Vorabveröffentlichung aus Hans Kaufmanns *Versuch über das Erbe* (1980) belegt, kann als mögliche Erklärung solcher Kürze vielleicht Peter Webers früh äußerst kritische Bewertung des Literaturhistorikers Franz Mehring herangezogen werden, insbesondere in seinem literaturtheoretischen Beitrag *Die Einheit von politischer und ästhetischer Kritik in Marx' und Engels' Stellungnahme zu Lassalles Drama ›Franz von Sickingen‹* von 1966, auf den er in zwei späteren Veröffentlichungen 1970⁸⁷ und 1975⁸⁸ zurückverwies. In einer scheinbaren Nebenbemerkung heißt es, dass auf Mehrings »teilweise recht kritikwürdigel...l Darlegungen zum ›Sickingen‹ im übrigen nicht weiter eingegangen werden soll«⁸⁹, aber dann zitiert Peter Weber doch aus Mehrings »Geschichte der Sozialdemokratie« das Lob von Lassalles Stück als »Vorlesung« ans Bürgertum »über revolutionäre Taktik«, die »an Eindringlichkeit nichts zu wünschen übrig ließ«, um es seinerseits als Beleg für den »nichtsozialistischen Charakter«

des Stücks zu präsentieren: »oberflächlich [...] il...Im bloßen Predigen größeren revolutionären Elans.«⁹⁰ Die Kritik an Mehrings Idealismus und Nationalismus durchzieht Peter Webers Arbeiten zu Lessing, in denen Mehrings Methode als »geschichtswissenschaftlicher[...] Analyse« gefasst wird, die sich auf den »Klassencharakter des Lessingschen Erbes«⁹¹ richte und »sich bei der Analyse des einzelnen] Werkes [hier, der *Minna von Barnhelm*] nicht lange aufhält!«⁹². Dass Mehring im Fall der *Emilia Galotti* deren »wunden Fleck« nennt, was er zugleich als epochenübergreifende und für das Proletariat aktuelle Leistung sieht, folgt für Peter Weber aus der »merkwürdig« genannten Ableitung von »Aktualität [...] aus der historischen Kontinuität«, hier »jungfräulicher Ehre.«⁹³ Im Vortrag *Zur Rezeption des Bauernkrieges bei den Klassikern des Marxismus* macht sich Peter Weber Engels' Kritik am Fehlen »methodisch international übergreifender Fragestellungen«⁹⁴ bei Mehring zu eigen. Der durchgängig letztlich negativen Bezugnahme auf Mehring steht in Peter Webers »Sickingen«-Studie eine teils negative, teils positive Bezugnahme auf Lukács gegenüber. Zweimal kritisiert Peter Weber – auf der Linie von Gerhard Scholz und Hans-Günther Thalheim –⁹⁵ Lukács in Fragen der Theorie der Tragödie: Lessing sei »im Gegensatz zu Georg Lukács nicht als »Vertreter der modernen Theorie der Tragödie« [zu] bezeichnen«⁹⁶, »Lukács hat [...] Unrecht, wenn er Hegels und Goethes Tragikaffassung identifiziert«⁹⁷. Den beiden negativen Bezugnahmen stehen zwei positive im selben Text gegenüber: Peter Weber macht sich mit einem »wie Lukács feststellt«⁹⁸ dessen Beschreibung und Bewertung von Friedrich Theodor Vischers Hegel-Rezeption zu eigen und empfiehlt in einer Anmerkung ausdrücklich »Zu Vischers politischer Entwicklung«⁹⁹ Lukács' Aufsatz *Karl Marx und Friedrich Theodor Vischer* (von 1934) dem Leser zur Lektüre. Alle vier Bezugnahmen des »Sickingen«-Aufsatzes von Peter Weber referieren auf den 1954 erschienenen Band von Lukács' *Beiträgen zur Geschichte der Ästhetik*, außer auf den Vischer-Essay auch auf die 1952 zuerst erschienene *Einführung in die Ästhetik Tschernyschewskijs*. In diesem Band wurde auch Lukács' 1933 veröffentlichte Studie *Franz Mehring (1846-1919)* nachgedruckt, in der sich sowohl die mit Engels geführte scharfe Kritik an Mehrings deutschem »Provinzialismus«¹⁰⁰ findet als auch – im Abschnitt *Die Wurzeln von Mehrings Lassalleanismus* – die Kritik an Mehrings »Klassikaffassung: »daß das Proletariat jene Ideale verwirklicht, zu deren Verwirklichung das Bürgertum zu feige und niederträchtig gewesen ist«¹⁰¹. Besonders auffallen muss, dass Lukács 1933 noch nicht Mehring gutschrieb, mit der Wendung von Gervinus' Schluss seiner Literaturgeschichte in die Formel von der »ideologischen Vorbereitungsarbeit zur bürgerlich-demokratischen Revolution« den »richtigen Gesichtspunkt« geliefert zu haben. Peter Webers »Einleitung« enthält insofern

einen Hinweis auf die Herausbildung von Lukács' Konzeption, als er – am Ende der Behandlung des zweiten Grundes für die Nicht-Rezeption von Lukács' Konzeption – »den Bogen zurück zu Heine« schlägt, »dessen Konzeption vom Ende der Kunstperiode Lukács wohl als erster marxistischer Literaturhistoriker ernst genommen hat« (K, 26). In seinem 1937 erschienenen Aufsatz *Heinrich Heine als nationaler Dichter* schrieb Lukács: »Heine wird, zusammen mit Balzac, der letzte große Dichter des westeuropäischen Bürgertums, weil er, ebenso wie dieser, eine besondere Form gefunden hat, in der die Widersprüche sich lebendig bewegen können.«¹⁰² »Heine als »undeutsch« zu bezeichnen, ist die literaturgeschichtliche Erscheinungsform jener reaktionären Tendenzen, die im Faschismus gipfelten, die alles Revolutionäre aus der deutschen Geschichte entfernen wollten, um gerade ihre miserablen Seiten verherrlichen zu können.«¹⁰³

Peter Weber aber zieht einen anderen Bogen: Es »läßt sich kein schärferer Gegensatz denken als der zwischen Lukács' Lob für die »heroischen Anstrengungen« der Klassiker, die »Positionen der wahren Kunst gegenüber den Zeit-tendenzen zu halten« [...], und Heines [...] Bekenntnis zu einer Kunst der »Zeitbewegung«, die »sogar eine neue Technik, die von der seitherigen verschieden ist, hervorbringen muß« (K, 26). Den zweiten Grund nämlich für die Nicht-Rezeption von Lukács' Konzeption findet Peter Weber bei Lukács selbst, er nennt ihn den »eigentliche[n] Grund«: Er liege »darin, daß Lukács selbst produktive historisch-konzeptionelle Ansätze durch sein literarhistorisches Verfahren weitgehend wieder zurückgenommen hat. Denn seine Studien zur Goethezeit sind weniger Analysen des realen Literaturprozesses als Belege für eine normative Kunstphilosophie.« (K, 23) Oder, wie es etwas später heißt: »Lukács' literarhistorische Studien [...] zielen [...] auf die Begründung d[er] [...] les [...] vorgegeben[er] [...] Maßstabs« »vom »Realismus überhaupt« als »ein[er] [...] bestimm[ter] [...] Formenkanon[s]« (K, 25).

Zur Genealogie der Kunstperiode-Konzeption von Lukács in ihren produktiven Ansätzen und im Widerstreit mit seiner normativen Kunstphilosophie

In der Erklärung der Inkonsequenz des historischen Materialisten, die als Ursache der Nicht-Rezeption seiner »produktiven Ansätze« in der Literaturgeschichtsschreibung der DDR angenommen wird, wird Lukács von Peter Weber wiederum »historisiert«, mit Dieter Kliche zu reden, »auf den widerspruchsvollen Herausbildungsprozeß marxistischer Literaturtheorie und Ästhetik« bezogen, und zwar auf die Position von Werner Krauss, der Lukács' literarhistorische Studien, die »Belege für eine normative Kunstphilosophie« seien, »bereits

1950 als »Blick auf eine Sonntagsstraße der Literaturgeschichte« kritisiert und mit Lukács' Herkunft aus bürgerlicher Geistesgeschichte erklärt; es sei wohl der »Hypnose Georges« zuzuschreiben, »wenn selbst bei Georg Lukács – trotz aller Wandlungen zum Fortschritt – die klassizistische Wertungsweise noch immer an den fatalen Anfang erinnert.« (K, 23) Peter Weber folgt aber diesem tendenziellen Ausschluss Lukács' aus dem Marxismus nicht, sondern setzt als Erklärung eine andere »Hypnose« an die Stelle der von Krauss diagnostizierten durch »bürgerliche Geistesgeschichte: »Wenn beim marxistischen Lukács im Wandel der weltanschaulichen und politischen Begründungszusammenhänge die Kategorie der »schönen« Totalität [...] als oberstes Kriterium von Kunst auftaucht [...], so ist das offenbar nicht der »Hypnose Georges« zuzuschreiben, sondern der Hypnose jener antikapitalistischen – jedenfalls von Lukács als antikapitalistisch verstandenen Kunstphilosophie, die aus der Zeit um 1800 datiert.« (K, 24)¹⁰⁴ Die Belege, die Peter Weber im Folgenden gibt für die Erhebung von traditionellen Formen als »gleichsam beliebig wiederholbar« (K, 26) zu Normen, stammen überwiegend aus einem literaturtheoretischen Essay, nicht aus literaturgeschichtlichen Arbeiten.¹⁰⁵ Obwohl schon der Titel *Das Ideal des harmonischen Menschen in der bürgerlichen Ästhetik* anzeigt, dass es das Logische bei Lukács nicht ohne das Historische gibt, kürzt Peter Weber seine Zitate aus diesem Essay um historische Spezifizierungen, um zu einem Gegensatz zu kommen, der nun seinerseits Historisches und Norm auf literaturtheoretisch fragwürdige Weise einander gegenüberstellt: »Für wesentlich an der künstlerischen Literatur hielt Lukács nicht ihr geschichtlich konkretes Funktionieren in der Abbildung von Wirklichkeit und Bildung von Bewußtsein, sondern vielmehr ihre Fähigkeit, ein ganz bestimmtes Verhältnis von Individuum und Gesellschaft zu entwerfen.« (K, 24) Peter Weber polarisiert hier, was Lukács in seiner *Einführung in die ästhetischen Schriften von Marx und Engels* in der Zuordnung der »marxistischen Literaturtheorie und Literaturgeschichte« zum »historischen Materialismus«¹⁰⁶ und zur »Erkenntnistheorie des dialektischen Materialismus«¹⁰⁷ durch »die Humanität«¹⁰⁸ verbindet: »Der sozialistische Humanismus ermöglicht der marxistischen Ästhetik die Vereinigung von geschichtlicher und rein künstlerischer Erkenntnis, das stete Zusammenlaufen in einen Mittelpunkt von geschichtlicher und ästhetischer Würdigung.«¹⁰⁹

Wenn Peter Weber einer der literaturgeschichtlichen Arbeiten von Lukács, die er heranzieht, um den Vorwurf des bloßen Belegens von Kunstphilosophie seinerseits zu belegen, zuschreibt, dass »Wilhelm Meisters Lehrjahre« als »ein schlechthin antikapitalistisches Werk, das einen zeitlos gültigen humanistischen Entwurf liefert« (K, 26), präsentiert werden, zeigt der Ersatz von zeitlos

gültiger Form durch zeitlos gültigen humanistischen Entwurf, dass hier ein Zusammenhang gesehen wird, der auf der anderen Seite auch darin besteht, dass eine Zuschreibung von Antikapitalismus in keiner der als Beleg herangezogenen literaturgeschichtlichen Arbeiten erfolgt. »Streben nach Schönheit bedeutet [...] bei Goethe«, heißt es in den *Stilfragen: Das Ende der Kunstperiode*, »auch einen Kampf gegen seine Zeit, gegen die Kunstfeindlichkeit (die Menschenfeindlichkeit, die Menschenzerstückelung) des heraufziehenden Kapitalismus«¹¹⁰: »Es werden also von ihm die Probleme des kapitalistischen Lebens dargestellt, ohne ihr Wesen aufzuheben, abzuschwächen oder zu verfälschen, ohne irgendwelche ästhetische Schönfärberei«¹¹¹, so wie Lukács in *Die Leiden des jungen Werther* Goethes Bejahung des Kapitalismus zugleich mit dem »Kampf gegen die Kapitalisierung der Welt, seine Kritik an ihr«¹¹² betont. »Diese Stellungnahme zur Französischen Revolution, dieses aus der Ablehnung der revolutionären Methode und aus der Annahme des sozialen Inhalts entspringende Programm bildet die gemeinsame Grundlage für das Weimar-Jenaer Zusammenwirken Goethes und Schillers, bildet die gesellschaftlich-ideologische Grundlage für [...] die erste Etappe der europäischen Literaturentwicklung von 1789 bis 1848«¹¹³, heißt es in *Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe*, und in *Unser Goethe*: »Wenn Goethe sich von der aktiven Politik nunmehr völlig zurückzieht, so war dies das Eingeständnis einer Niederlage, das Eingeständnis, daß von seiner Position mit den ihm zur Verfügung stehenden Mitteln keine progressive Politik zu führen war. [...] Die von Goethe initiierte »Kunstperiode« beruht mithin auf dieser gesellschaftlichen Grundlage.«¹¹⁴

Peter Weber schließt den Nachweis der Inkonsequenz des historischen Materialisten Lukács, der als »normativer Kunstphilosoph« »antikapitalistisch« verstandenen Werken »zeitlose« »humanistische« »Gültigkeit« zuschreibe und sich deshalb in literarhistorischen Arbeiten »auf einzelne Werke und Theorien« (*K*, 26) beschränke, mit einer programmatischen Beschreibung des methodischen Projekts Kunstperiode: »»Kunstperiode« kann also nicht nur auf einzelne Werke und Theorien bezogen werden; der Begriff muß auf die in den sozialökonomischen und politischen Entwicklungen wurzelnden periodencharakteristischen Literaturverhältnisse zielen. Erst im Rahmen der Literaturverhältnisse, des materiellen Zusammenhangs der Kunstperiode, wird auch die Dialektik der verschiedenen Formen ideeller Kommunikation, speziell die Stellung künstlerischer Literatur deutlich.« (*K*, 26 f.)

*Gegensätzliche Stellungnahmen zu Lukács' Begriff
der Kunstfeindlichkeit des Kapitalismus*

Peter Webers Vereindeutigung von Lukács' schwierigem, auf das mir jedenfalls nicht lösbares Problem von historischem Materialismus und Humanismus¹¹⁵ verweisendem Begriff der Kunstfeindlichkeit des Kapitalismus soll abschließend in den DDR-Kontext der 70er und 80er Jahre gestellt werden, nicht zuletzt, um deutlich zu machen, dass es Peter Weber um historisch-materialistische Literaturgeschichtsschreibung ging. Zwei Mitautoren von *Gesellschaft Literatur Lesen*, die auch (wie Peter Weber selbst) zu der für die Weiterentwicklung der kommunikativ-funktionalen Orientierung wichtigen Konferenz »Funktion der Literatur« beitrugen, haben auf sehr unterschiedliche Weise zu Lukács' Begriff Stellung genommen: Karlheinz Barck 1975 schon auf dieser Konferenz, Dieter Schlenstedt ein Jahrzehnt später. Beide Stellungnahmen verweisen meiner Meinung nach auf das gesellschaftliche Problem, das Peter Weber mit der methodischen Aktualisierung der Kunstperiode anging.

Karlheinz Barck eröffnet seinen Beitrag im Namen eines Wir, das sich auf *Gesellschaft Literatur Lesen* zurückbezieht: »Unsere Kritik an dem bürgerlichen Autonomiekonzept schließt [...] die Absage an jede allgemein-ästhetische Begründung der Literatur ein.«¹¹⁶ Nicht nur als eine solche »allgemein-ästhetische Begründung der Literatur« führt Barck »die falsche, unhistorische Auslegung der Marxschen Bemerkung« ein, »daß die kapitalistische Produktion »gewissen geistigen Produktionszweigen, z.B. der Kunst und Poesie, feindlich« sei«, sondern von vornherein als »leline der ideologischen Ursachen des Revisionismus in der Ästhetik«.¹¹⁷ Dieser politische Ausschluss aus dem Marxismus trifft dann nicht nur die »im Werk von Georg Lukács dominierende Grundlinie«: »Die Bewertung der Kunstfeindlichkeit des Kapitalismus vom Standpunkt einer unverrückbaren Norm ästhetischer Vollendung, nicht aber unter dem Aspekt eines sozialen Funktionswandels«¹¹⁸, sondern auch seine Opponenten Roger Garaudy und Ernst Fischer, die eine »einfache Umkehrung der [Lukács'schen] Dekadenztheorie durch die positive Bestimmung der bürgerlichen Moderne [...] im Zeichen eines Entfremdungsfetischismus« vorgenommen hätten. Beiden Seiten des ästhetischen Revisionismus wird vorgeworfen, von gesellschaftlichen Widersprüchen und Klassenkämpfen ebenso zu abstrahieren wie von technischen, auch künstlerischen Produktivkräften; »ästhetische [...] Maßstäbe« seien aber nur aus gesellschaftlichen Widersprüchen und »aus der Beziehung zu und in den Klassenkämpfen« zu »gewinnen«.¹¹⁹

Zehn Jahre später heißt es dazu bei Dieter Schlenstedt, wiederum mit einem Wir, aber deutlich zurückhaltender: »Kriterien [...] – wir wissen jetzt: Sie

müßten funktionaler Art sein –, wären entschieden weiter auszuarbeiten.«¹²⁰ An einem Zitat aus Lukács' *Das Ideal des harmonischen Menschen in der bürgerlichen Ästhetik* begründet Schlenstedt, weshalb er den Begriff ›Kunstfeindlichkeit‹ als »Chiffre« behandeln will, denn er werde »beinahe unterschiedslos mit Ausdrücken wie ›Kulturfeindlichkeit‹ oder ›Unmenschlichkeit des Kapitalismus« von Lukács verwendet: »Das Diktum von der ›Kunstfeindlichkeit des Kapitalismus‹ hatte bei Lukács seine andere Seite in der Kapitalismusfeindlichkeit der Kunst.«¹²¹

Den Unterschied von Begriff und Chiffre macht Schlenstedt klar, indem er historische Erklärung und aktuelle Relevanz trennt: »Eher als Marx stand bei Lukács das klassisch-romantische Kunstdenken Pate bei der Geburt der Idee der Kunstfeindlichkeit des Kapitalismus.« Deshalb sei der »zugrunde liegende Begriff unaufhebbar problematisch«, während »der ihr Ider Chiffrel verbundene Vorstellungskomplex fassungskräftig« sei,¹²² nämlich als »drei unter der Chiffre [...] vereinigte [...] Dimensionen zerstörerischer Wirkungen«¹²³ des Kapitalismus: die »Einbettung künstlerischer Produktion in das System der Sicherungen ungestörten Funktionierens dieser Ordnung«¹²⁴, ihr »Warencharakter«¹²⁵ und »Deformationen [...] in der Seele des einzelnen Menschen«¹²⁶ durch Arbeitsteilung, Entfremdung und Fetischisierung. Bevor Schlenstedt diese Dimensionen in »drei Problemstellungen«¹²⁷ übersetzt, von denen er letztlich nur eine für aktuell erklärt: über das »Widerspruchsfeld von gesellschaftlicher Funktion der Kunst und ihren eigensinnigen Operationen tiefer nachzudenken«¹²⁸ (nicht dagegen: »Realismus«¹²⁹ und »Warenmarkt«¹³⁰), greift Schlenstedt auf die am Anfang seines Artikels gegebene Charakterisierung alles von Lukács seit 1930 zur Literatur Geschriebenen zurück: Es sei »als immer wiederholte Mahnung zu lesen, ›künstlerisch nicht vor dem Kapitalismus zu kapitulieren«¹³¹: »So war für Lukács – dessen Kritik an vulgärsoziologischer Betrachtungsweise gerade an dieser Stelle einsetzt, der (obwohl er doch einmal sogar hat sagen können, daß Ästhetik Teil des historischen Materialismus sei) seine Ästhetik weitgehend in den Zusammenhang des dialektischen Materialismus stellte – das Begreifen der Notwendigkeit das eine und die Bewertung ihrer künstlerischen Folgen das andere. Anerkennung historischer Notwendigkeiten führte ihn noch lange nicht zugleich zur Anerkennung ihrer künstlerischen Richtigkeit [...] ließ er nicht ab davon, die kampflose Unterordnung unter die Wirkungen kapitalistischer Wirklichkeit energisch zu kritisieren, verlangte er in der Form des moralischen Appells den Widerstand, befahdete er das ›widerspruchslose Hinnehmen«¹³². Mit der – auch rhetorischen – Verstärkung der Charakterisierung von Lukács' ästhetischer ›Mahnung‹ zu einem ›moralischen Appell‹ bereitet Schlenstedt eine Schlusswendung vor, die einen, wenn auch

nicht ausdrücklichen Bezug zur DDR-Gegenwart herstellt, als es um das ›tiefere Nachdenken‹ über das »Widerspruchsfeld von gesellschaftlicher Funktion der Kunst und ihren eigensinnigen Operationen«¹³³ geht. In Schlenstedts Zitieren von Lukács' Essay *Marx und das Problem des ideologischen Verfalls* muss die ›Ausgliederung‹ der Literatur aus der Ideologie auffallen, auch wenn nicht von Autonomie die Rede ist und es bei einer relativen Selbständigkeit bleibt. Zwar schreibt Schlenstedt Lukács »über weite Strecken« ein »Vertrauen« in des Künstlers »intellektuelle... und moralische... Kraft« zu: »Er zieht aber schon früh eine Stütze in die ethische Belastung des einzelnen Künstlers ein, die vielleicht mehr als der moralische Appell unsere Aufmerksamkeit verdient, die Eigenart der ›Möglichkeiten der einzelnen ideologischen Tätigkeitsgebiete.«¹³⁴ Wenn hier Literatur im Lukács-Zitat zu den ›ideologischen Tätigkeitsgebieten‹ zählt, so wird sie in Schlenstedts Deutung des nächsten Zitats aus demselben Essay von Lukács durch die zweimalige Verwendung der ungewöhnlichen Wortverbindung ›ideologische Politik‹ ausgegliedert, gerade wo ein DDR-Gegenwartsbezug entwickelt wird: So »gibt es in der Gesellschaft nach Lukács, und zwar gerade auf Grund der ideologischen Politik ›epikureische Intermundien ... die die Entwicklung bedeutender Schriftsteller ... gegen den Strom der allgemeinen Entwicklung möglich machen. Und sie haben günstige Bedingungen auch dadurch, daß sie *unmittelbar* auf die Darstellung von einzelnen Menschen, von einzelnen Schicksalen gewiesen sind, sie immer nur *letzten* Endes die sozialen Zusammenhänge der Epoche berühren, den empfindlichen Punkt, der die ideologische Politik mobilisiert und zu ihren direkten und indirekten Restriktionen führt.«¹³⁵

Die gegensätzlichen Stellungnahmen von Barek und Schlenstedt zu Lukács' Begriff der Kunstfeindlichkeit des Kapitalismus, die politische Ausgrenzung als Begründung von Autonomieästhetik aus dem Marxismus und die Verwendung zur Ausgliederung von Literatur aus der Ideologie im Marxismus, belegen das Problem der Rede von ›ästhetischer Emanzipation‹, auf das Peter Webers Projekt *Kunstperiode* zielte: einer ›ästhetischen Emanzipation‹, über die es 1987 in der von Erwin Pracht und anderen im Dietz-Verlag publizierten *Ästhetik der Kunst* hieß, dass sie sich »seit dem VIII. Parteitag der SED in breiter Front durchgesetzt hat« und »bis heute andauert.«¹³⁶

In einem – leider wenig beachteten – Beitrag zum so genannten ›deutsch-deutschen Literaturstreit‹ des ›Wendejahrs‹ 1990 schrieb der Mitarbeiter des ZIL Ernst Müller in *Thesen zum politischen Ort der Intellektuellen in der DDR*: »Die politisch verordnete Entsozialisierung und in ihrer Wirkung kompensatorische Sublimierung der Künste wurden vielfach auch von den kritischeren Geistes- und Kulturwissenschaftlern, durchaus in moralisch wohlmeinender Absicht ge-

genüber den Künstlern, theoretisch legitimiert: Eine kunstzentrierte, vom Alltagsleben abgehobene Ästhetik wurde als eigenständig interpretiert, der fiktionale Charakter von Texten pragmatisch überhöht. Abseits der offiziellen Literaturkritik wurden die gesellschaftliche Relevanz und Kritik von Werken, wenn sie dann auftraten, zurückgenommen, um die Künstler vor Repressionen zu schützen. Romantische Motive, Bewahrung der Utopie (in der Innerlichkeit), Suche nach kompensatorischem Sinn wurden reaktiviert. [...] Wissenschaftliche Kritik und Streit der Theorien wurden nicht nur offiziell unterbunden; beides wurde oft überhaupt mit dem ›Ruf nach dem Staatsanwalt‹ identifiziert.«¹³⁷

Anmerkungen

- 1 Peter Weber u.a., *Kunstperiode. Studien zur deutschen Literatur des ausgehenden 18. Jahrhunderts*, Berlin 1982. Im Folgenden im fortlaufenden Text zitiert mit der Sigle *K* und Seitenzahl.
- 2 Hans-Dietrich Dahnke, Thomas Höhle (Leitung und Gesamtbearbeitung), *Geschichte der deutschen Literatur 1789 bis 1830*, Berlin 1978, 5.
- 3 Wolfgang Thierse, Dieter Kliche, *DDR-Literaturwissenschaft in den siebziger Jahren. Bemerkungen zur Entwicklung ihrer Positionen und Methoden*, in: *Weimarer Beiträge*, 31(1985)2, 267–308, hier 282.
- 4 Ebd., 284.
- 5 Ebd., 283. Im Zitat steht »GLL« für: Manfred Naumann u.a., *Gesellschaft - Literatur - Lesen. Literaturrezeption in theoretischer Sicht*, Berlin-Weimar 1973.
- 6 Thierse, Kliche, *DDR-Literaturwissenschaft in den siebziger Jahren*, 297.
- 7 Tadeusz Namowicz, *Der Streit um die ›Kunstperiode‹*, in: *Weimarer Beiträge*, 31(1985)4, 679–685.
- 8 Helmut Peitsch, *Rückblick von außen auf eine Diskussion. ›Kunstperiode‹*, in: *Weimarer Beiträge*, 31(1985)4, 685–694, hier 692.
- 9 Tim Reiß, *Von gesellschaftswissenschaftlicher zu ›humanistisch-normativer‹ Rezeptionsästhetik. Zu einem methodischen Rückschritt in Germanistik und Erbetheorie der siebziger und achtziger Jahre*, in: Jan Cöll u.a. (Hg.), *Positionen der Germanistik in der DDR. Personen - Forschungsfelder - Organisationsformen*, Berlin 2013, 269–293, hier 269.
- 10 Heinz-Jürgen Staszak, *Beobachtungen an der Wirkungsweise des Lukács'schen Literaturkonzepts*, in: *Weimarer Beiträge*, 31(1985)4, 573–579, hier 578.
- 11 Werner Mittenzwei, *Die Brecht-Lukács-Debatte*, in: *Sinn und Form*, 19(1967)1, 235–269, hier 243; vgl. auch nochmals 243 und 246.
- 12 Petra Boden, *›Es geht ums Ganze!‹ Vergleichende Beobachtungen zur germanistischen Literaturwissenschaft in beiden deutschen Staaten 1945-1989*, in: *Euphorion*, 91 (1997), 247–275, hier 275; vgl. auch 265. Zum ZIL vgl. Petra Boden, Dorothea Böck (Hg.), *Modernisierung ohne Moderne. Das Zentralinstitut für Literaturgeschichte an der Akademie der Wissenschaften der DDR (1969-1991). Literaturforschung im Experiment*, Heidelberg 2004.
- 13 Jens Saadhoff, *Germanistik in der DDR. Literaturwissenschaft zwischen ›gesellschaftlichem Auftrag‹ und disziplinärer Eigenlogik*, Heidelberg 2007, 258. – Vgl. meine Infragestellung der in wissenschaftsgeschichtlichen Arbeiten zur DDR-Lite-

- raturwissenschaft seit den neunziger Jahren verbreiteten Ansicht von Mittenzweis Aufsatz als »Markstein« (Joachim Lehmann, *Die blinde Wissenschaft. Realismus und Realität in der Literaturtheorie der DDR*, Würzburg 1995, 126) und »Wendepunkt« (Bernhard Spies, *Georg Lukács und der Sozialistische Realismus in der DDR*, in: Heinz Ludwig Arnold (Hg.), *Literatur in der DDR*, München 1991, 34–44, hier 44) und von dem »Verdienst« (Günther Erbe, *Die verfemte Moderne. Die Auseinandersetzung mit dem ›Modernismus‹ in Kulturpolitik, Literaturwissenschaft und Literatur der DDR*, Opladen 1993, 110) des Verfassers, dass »sich die Literaturwissenschaftler [...] von der politischen Vorgabe emanzipiert« hätten (Caroline Gallée, *Georg Lukács. Seine Stellung und Bedeutung im literarischen Leben der SBZ/DDR 1945–1985*, Tübingen 1996, 322), durch eine Rekonstruktion der Vorgeschichte von Mittenzweis Konstrukt: *Die Vorgeschichte der ›Brecht-Lukács-Debatte‹. Die ›Spesen‹ zu Brechts ›Sieg‹*, in: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur*, 39(2014)1, 89–121.
- 14 Martin Fontius, *Nachlese zum Begriff »Kunstperiode«*, in: *Weimarer Beiträge*, 29(1983)3, 526–544, hier 526. In seinem eigenen Beitrag *Zur Ideologie der deutschen Kunstperiode* zitiert Fontius Mehrings' Gervinus-Wendung: »daß ›der bürgerliche Befreiungskampf des achtzehnten Jahrhunderts sich auf dem Gebiet der Kunst entfalten mußte« (Martin Fontius, *Zur Ideologie der deutschen Kunstperiode. Dargestellt an der Debatte um die schönen und die mechanischen Künste in der Aufklärung*, in: *Weimarer Beiträge*, 23(1977)2, 19–42, hier 19), sowie zur »anachronistischen Eingleisigkeit im germanistischen Forschungsinteresse« Werner Krauss über das »immer noch wirksamel...l Vorurteil, wonach das ganze 18. Jahrhundert nur unter der Perspektive der Vorbereitung der Klassik gesehen wird« (ebd., 29).
- 15 Waltraud Beyer, (Rez.): *Kunstperiode*, in: *Weimarer Beiträge*, 29(1983)3, 545–551, hier 545.
- 16 Ebd., 550.
- 17 Vgl. Wolfgang Albrecht, »Kunstperiode« als Epochenbegriff?, in: *Weimarer Beiträge*, 29(1983)11, 1998–2002; Waltraud Beyer, (Rez.): *Kunstperiode*, in: *Weimarer Beiträge*, 29(1983)3, 545–551; Waltraud Beyer, (Rez.): *Kunstperiode*, in: *Referatedienst zur Literaturwissenschaft*, 15(1983)2, 233 f.; Lothar Ehrlich, (Rez.), *Kunstperiode*, in: *Deutsche Literatur-Zeitung*, (1984)2/3, Sp.136; Fontius, *Nachlese zum Begriff »Kunstperiode«*.
- 18 *Bürgerlich-humanistisches und sozialistisches Erbe. Diskussion einer Arbeitsgruppe Autorenkonferenz 30 Jahre ›Weimarer Beiträge‹*, in: *Weimarer Beiträge*, 32(1986)4, 588–621, hier 590.
- 19 Ebd., 589.
- 20 Ebd., 591.
- 21 Ebd., 594.
- 22 Ebd., 612.
- 23 Ebd., 613.
- 24 Ebd., 599.
- 25 Ebd., 598.
- 26 Ebd., 606.
- 27 Ebd., 607.
- 28 Ebd., 618.
- 29 Ebd., 600.
- 30 *Diskussion Interpretationen und Interpretationsmethoden Lessings »Emilia Galotti«*, in: *Zeitschrift für Germanistik*, 5(1984)2, 193–209.

- 31 Klaus Berthel, *Frühjahrsberatung germanistischer Literaturwissenschaftler in Weimar*, in: *Weimarer Beiträge*, 27(1981)12, 167–170, hier 168.
- 32 Ebd., 169.
- 33 Wolfgang Heise, *Der Tag ist angebrochen... Gedanken über unser Verhältnis zur Klassik*, in: *Sinn und Form*, 32(1980)2, 419–442, hier 420.
- 34 *Diskussion Interpretationen und Interpretationsmethoden Lessings »Emilia Galotti«*, 204. Vgl. die ähnliche Stellungnahme von Wolfgang Albrecht in der Diskussion der *Weimarer Beiträge*: Er sah eine »Kluft« »zwischen der auf die Literaturverhältnisse fixierten Verfahrensweise [...] und der detaillierten Werkanalyse«, wobei sich für ihn »die letztere Methode gegenüber der ersteren aufgeschlossener erweist als umgekehrt«. (Albrecht, »Kunstperiode« als Epochenbegriff?, 2001).
- 35 *Diskussion Interpretationen und Interpretationsmethoden Lessings »Emilia Galotti«*, 205.
- 36 Ebd., 206. Vgl. dann im »Wendejahr« 1990 die entsprechende Verortung der DDR-Periodisierungsdiskussion als »außerhalb des wissenschaftlichen Diskurses über die Weimarer Klassik« in Hans-Georg Werner, *Über den Terminus »Klassische deutsche Literatur« (I)*, in: Wilhelm Volkamp (Hg.), *Klassik im Vergleich. Normativität und Historizität europäischer Klassiken*, DFG-Symposium 1990, Stuttgart 1993, 12–24, hier 13 f.; zu kontrastieren mit dem auf demselben DFG-Symposium gehaltenen Vortrag zu Lukács: Ehrhard Bahr, *Dialektik von Klassik und Realismus. Zur Historizität und Normativität des Klassikbegriffs bei Georg Lukács*, in: ebd., 121–138.
- 37 *Diskussion Interpretationen und Interpretationsmethoden Lessings »Emilia Galotti«*, 206.
- 38 Hans-Ulrich Kühl, *Gespräch mit Hans-Günther Thalheim. Materialien zur Geschichte der marxistischen germanistischen Literaturwissenschaft in der DDR*, in: *Zeitschrift für Germanistik*, 3(1982)3, 261–277, hier 276.
- 39 Klaus-Dieter Hähnel, *Gespräch mit Siegfried Streller. Materialien zur Geschichte der marxistischen germanistischen Literaturwissenschaft in der DDR*, in: *Zeitschrift für Germanistik*, 5(1984)1, 5–18, hier 10.
- 40 Ebd., 13.
- 41 Leonore Krenzlin, *Gespräch mit Claus Träger. Materialien zur Geschichte der marxistischen germanistischen Literaturwissenschaft in der DDR*, in: *Zeitschrift für Germanistik*, 4(1983)2, 142–155, hier 148.
- 42 Ulrich Kaufmann, *Gespräch mit Hans Richter. Materialien zur Geschichte der marxistischen germanistischen Literaturwissenschaft in der DDR*, in: *Zeitschrift für Germanistik*, 5(1984)3, 297–308, hier 299.
- 43 Ebd.
- 44 Ebd., 302.
- 45 Dieter Schiller, *Der abwesende Lehrer. Georg Lukács und die Anfänge marxistischer Literaturkritik und Germanistik in der SBZ und frühen DDR*, Berlin 1998, 13. – Vgl. bei Werner eingeschränkt auf Scholz und Mayer (Ursula Heukenkamp, *Gespräch mit Hans-Georg Werner. Materialien zur Geschichte der marxistischen germanistischen Literaturwissenschaft in der DDR*, in: *Zeitschrift für Germanistik*, 6(1985)3, 274–288, hier 276 f.) und bei Leonore Krenzlin Scholz als »Mittelweg« zwischen Lukács und Mayer (Krenzlin, *Faust im Produktionseinsatz? DDR-Variationen im Umgang mit der Klassik*, in: Herbert Mayer (Hg.), *Goethe in der DDR. Konzepte, Streitpunkte und neue Sichtweisen. Konferenzbeiträge (=Hefte zur DDR-Geschichte, 79)*, Berlin 2003, 47–55, hier 51). Vgl. zur Verstärkung dieser Tendenz nach der »Wende« Rosenbergs Wertung von Krauss', Mayers und Scholz' »großer Bedeutung für die Abwehr der offiziellen Sowjetästhetik«, denn sie »widersprachen nicht nur

ihr, sondern auch Lukács, wenn sie sich gegen die Pauschalverurteilung der Moderne wandten« (Rainer Rosenberg, *Der ritualisierte Diskurs. Das Modell der offiziellen sowjetischen Literaturtheorie der 50er Jahre*, in: *Zeitschrift für Germanistik*, Neue Folge, 2 (1993), 99–109, hier 108), und die Einleitung von Thomas Höhle in die Publikation der Berliner Konferenz, mit der nicht zu den beiden von der Klassik-Stiftung veranstalteten Konferenzen (Lothar Ehrlich, Gunther Mai (Hg.), *Weimarer Klassik in der Ära Ulbricht*, Köln u.a. 2000; dies. (Hg.), *Weimarer Klassik in der Ära Honecker*, Köln u.a. 2001) eingeladene DDR-Germanisten auf deren Vorwurf der »Instrumentalisierung« (vgl. als treffende Kritik Heinz Hamm, *Wie ein Projekt die Weimarer Klassik in der DDR wissenschaftlich aufarbeitet*, in: Mayer (Hg.), *Goethe in der DDR*, 14–20, hier 18 f.) reagierten: »Vor allem durch Georg Lukács, der wenig Verständnis für Mehring hatte, kam dann [...] der vielberufene Goethezentrismus in die sozialistisch-marxistische Literaturpolitik« (Thomas Höhle, *Goethe in der DDR. Einführung. Standpunkte*, in: Mayer (Hg.), *Goethe in der DDR*, 5–13, hier 8), aber die bei Ehrlich und May als »gründungsmythisch« bezeichnete »Broschüre« »Fortschritt und Reaktion in der deutschen Literatur«, behauptet Höhle, »verlor [...] schon bald ihren beherrschenden Einfluss« (ebd., 11). Vgl. dagegen die These der Weimarer Veranstalter von der »unkritischen Goetheverehrung« (Ehrlich, Mai, *Weimarer Klassik in der Ära Ulbricht*, 12): »Lukács begründete einen Klassik- und Goethezentrismus, der vor allem in den fünfziger und sechziger Jahren das offizielle Verständnis der DDR prägte. [...] Die von Beschlüssen der SED vorgegebene, zunächst durch die Ästhetik von Lukács theoretisch abgestützte Parteilinie sollte möglichst kompromißlos durchgesetzt werden.« (Ebd., 11 f.) Die Lukács-Kritik der Scholz-Schüler nach 1958 wird von Rosenberg im Anschluss an Schandera's Formel von »politisch konzipierten Scheingefechten!« (Gunter Schandera u.a., *Die »Weimarer Beiträge« zwischen 1955 und 1961. Eine Zeitschrift auf dem Weg zum »zentralen Organ der marxistischen Literaturwissenschaft in der DDR«*, in: Petra Boden, Rainer Rosenberg (Hg.), *Deutsche Literaturwissenschaft 1945-1965. Fallstudien zu Institutionen, Diskursen, Personen*, Berlin 1997, 261–332, hier 288) als »Pflichtübung, ihn zu kritisieren, ohne die Kerngedanken seiner Realismustheorie und seiner Klassik-Auffassung in Frage zu stellen«, gewertet: »Ihre Kritik belegt geradezu deren stillschweigendes Weiterwirken, indem sie Akzentverschiebungen zu politisch-philosophischen Grundsatzfragen aufbauschte.« (Rainer Rosenberg, *Das klassische Erbe in der Literaturgeschichtsschreibung der DDR*, in: Ehrlich, Mai, *Weimarer Klassik in der Ära Ulbricht*, 185–194, hier 189) Als Ausnahme einer differenzierteren Darstellung vgl. Karl Robert Mandelkow, *Restauration oder Neuanfang? West-östliche Konfigurationen der Goetherezeption im ersten Nachkriegsjahrzehnt*, in: ebd., 135–149, besonders 143 f.

- 46 Gudrun Klatt, *Gespräch mit Inge Diersen. Materialien zur Geschichte der marxistischen germanistischen Literaturwissenschaft in der DDR*, in: *Zeitschrift für Germanistik*, 4(1983)3, 290–298, hier 293.
- 47 Therese Hörnigk, *Gespräch mit Hans Kaufmann. Materialien zur Geschichte der marxistischen germanistischen Literaturwissenschaft in der DDR*, in: *Zeitschrift für Germanistik*, 3(1982)2, 158–171, hier 160.
- 48 Kühl, *Gespräch mit Hans-Günther Thalheim*, 266.
- 49 Ebd., 265.
- 50 Ebd., 266.
- 51 Hans-Günther Thalheim, *Zur Eröffnung*, in: *Weimarer Beiträge*, 4 (1958) Sonderheft, 5–7, hier 6.

- 52 Ebd. 5. Vgl. dazu Leonore Krenzlin, *Gerhard Scholz und sein Kreis*, in: *Gerhard Scholz und sein Kreis. Zum 100. Geburtstag des Mitbegründers der Literaturwissenschaft in der DDR. Beiträge eines Kolloquiums*, Berlin 2004 (=Pankower Vorträge, 63), 5–26, hier 17–19.
- 53 BA, DY 30/IV 2/9.04/224 ZK Abt. Wissenschaft, Bemerkungen zu den Fragen von Oranien, 2.
- 54 Kühl, *Gespräch mit Hans-Günther Thalheim*, hier, 270.
- 55 Mittenzwei, *Die Brecht-Lukács-Debatte*, 242.
- 56 Ebd., 243.
- 57 Ebd., 247.
- 58 Wolfgang Heise, *Zur ideologisch-theoretischen Position von Georg Lukács*, in: *Weimarer Beiträge*, 4 (1958) Sonderheft, 26–41, hier 28. Vgl. dazu Achim Trebeß, *Entfremdung und Ästhetik. Eine begriffsgeschichtliche Studie und eine Analyse der ästhetischen Theorie Wolfgang Heises*, Stuttgart-Weimar 2001, 509.
- 59 Hans Kaufmann, *Lukács' Konzeption eines »dritten Weges«*, in: Hans Koch (Hg.), *Georg Lukács und der Revisionismus*, Berlin-Weimar 1960 [zuerst: *NDL* 1959], 322–339, hier 338.
- 60 Ebd., 331.
- 61 Ebd.
- 62 Rainer Rosenberg, *Literaturgeschichte als Geschichte der literarischen Kommunikation*, in: *Weimarer Beiträge*, 23(1977)6, 53–74.
- 63 Hans-Georg Werner, *Methodische Probleme wirkungsorientierter Untersuchungen zur Dichtungsgeschichte*, in: *Weimarer Beiträge*, 25(1979)8, 14–29.
- 64 Thierse, *Kliche*, *DDR-Literaturwissenschaft in den siebziger Jahren*, 286.
- 65 Ebd., 285.
- 66 Ebd., 295.
- 67 Ebd., 285.
- 68 Lothar Kühne, *Literatur und Ideologie. Über den Zusammenhang kunstliterarischer und theoretischer Aneignung der Wirklichkeit*, in: Dieter Schlenstedt u.a. (Hg.), *Funktion der Literatur. Aspekte - Probleme - Aufgaben*, Berlin 1975, 340–347, hier 345.
- 69 Ebd., 343 f.
- 70 Ebd., 345.
- 71 Werner Mittenzwei, *Der Realismus-Streit um Brecht. Grundriß zu einer Brecht-Rezeption der DDR 1945-1975*, in: ders. (Hg.), *Wer war Brecht. Wandlung und Entwicklung der Ansichten über Brecht im Spiegel von Sinn und Form*, Berlin 1977, 7–114, hier 101.
- 72 Walfried Hartinger, *DDR-Literaturwissenschaft und DDR-Literatur. Untersuchungen zur Eigenart und Problematik ihrer Beziehungen in den 70er Jahren*, Phil. Diss. Universität Leipzig 1983, 182.
- 73 Mittenzwei, *Der Realismus-Streit um Brecht*, 102.
- 74 Ebd.
- 75 Ebd., 103.
- 76 Ebd., 104.
- 77 Ebd., 107.
- 78 Ebd., 105.
- 79 Ebd., 106.
- 80 Ebd., 109.
- 81 Deren Erstdruck wurde von Jürgen Hartmann, *Chronologische Bibliographie der Werke von Georg Lukács*, in: Frank Benseler (Hg.), *Festschrift für Georg Lukács zum*

- achtzigsten Geburtstag, Neuwied-Berlin 1965, 625–696, hier 657: Nr. 441, nicht ermittelt.
- 82 Vgl. das Resümee von Bahr, *Dialektik von Klassik und Realismus*, 135: »Das Angebot der Lukácsschen Klassikkonzeption stellte für die fünfziger Jahre eine progressive Alternative zu der vorherrschend geistesgeschichtlichen Tradition in der deutschen Literaturgeschichtsschreibung dar.« Eine Aktualität für die achtziger Jahre begründete Wolfgang Heise – trotz der Kritik an Lukács' »falschen ...| Verabsolutierungen« in seiner »Theorie des klassischen Erbes« (Wolfgang Heise, *Georg Lukács - historische Position und sein Totalitätsbegriff*, in: Manfred Bühr, Jozsef Lukács (Hg.), *Geschichtlichkeit und Aktualität. Beiträge zum Werk und Wirken von Georg Lukács*, Berlin 1987, 187–199, hier 197): »wir stehen vor einer neuen ›Deutschen Bewegung« (ebd., 199), auf der vom ZIL mit veranstalteten Lukács-Konferenz zum 100. Geburtstag 1985.
- 83 Gallée, *Georg Lukács*, 399.
- 84 Dieter Kliche, *Lukács und Adorno. Widerspiegelung und Parteilichkeit*, in: *Weimarer Beiträge*, 23(1977)7, 100–136, hier 103.
- 85 Gallée, *Georg Lukács*, 408.
- 86 Ebd.
- 87 Peter Weber, *Das Menschenbild des bürgerlichen Trauerspiels*, 2., erg. Aufl., Berlin 1976 [zuerst: 1970], 29.
- 88 Peter Weber, *Zur Rezeption des Bauernkrieges bei den Klassikern des Marxismus*, in: *Weimarer Beiträge*, 21(1975)10, 48–59, hier 52.
- 89 Peter Weber, *Die Einheit von politischer und ästhetischer Kritik in Marx' und Engels' Stellungnahme zu Lassalles Drama »Franz von Sickingen« (1966)*, in: Walter Hinderer (Hg.), *Sickingen-Debatte. Ein Beitrag zur materialistischen Literaturtheorie*, Darmstadt-Neuwied 1974 [zuerst in: *Weimarer Beiträge* 1966], 291–339, hier 334. Der Herausgeber des Nachdrucks schreibt Peter Webers Aufsatz den nach Lukács' »Die Sickingen-Debatte zwischen Marx, Engels und Lassalle« (1931) »fortgeschrittensten Reflexionsstand« (Hinderer, *Sickingen-Debatte*, 391) zu.
- 90 Weber, *Die Einheit von politischer und ästhetischer Kritik*, 334.
- 91 Weber, *Das Menschenbild des bürgerlichen Trauerspiels*, 6.
- 92 Peter Weber, *Lessings »Minna von Barnhelm«*. *Zur Interpretation und literarhistorischen Charakteristik des Werkes*, in: Hans-Günther Thalheim, Ursula Wertheim (Hg.), *Studien zur Literaturgeschichte und Literaturtheorie*, Berlin 1970, 10–57, hier 12.
- 93 Peter Weber, *Lessings »Emilia Galotti«*. *Zur Poetologie eines »unpoetischen« Dichters*, in: *Weimarer Beiträge*, 27(1981)9, 57–73, hier 69.
- 94 Weber, *Zur Rezeption des Bauernkrieges bei den Klassikern des Marxismus*, 57.
- 95 Vgl. zu Gerhard Scholz, *Der Dramenstil des Sturm und Drang im Lichte der dramaturgischen Arbeiten des jungen Schiller. Stuttgarter Aufsatz 1782 und Mannheimer Rede 1784*, masch. Diss. Rostock 1957 und Hans-Günther Thalheim, *Der junge Schiller. Historische Voraussetzungen und weltanschaulich-künstlerische Entwicklung 1759 bis 1780*, masch. Habilitationsschrift HU Berlin 1962 die Vorbemerkung Weber, *Das Menschenbild des bürgerlichen Trauerspiels*, 5, dass Thalheim »Aspekte [...] eines konzeptionellen Gesamtbildes der Gottsched- und Lessing-Zeit vorgegeben« habe und »Immethodisch« sich der Verfasser »vor allem« an Scholz »orientiert« habe; im publizierten Autorreferat fehlt Thalheim noch: Peter Weber, *Lessings »Miß Sara Sampson«. Entstehung und Stilcharakter des »Bürgerlichen Trauerspiels«*, *Phil. Diss., Berlin 1968 - Autorreferat -*, in: *Weimarer Beiträge*, 15(1969)3, 655–660.
- 96 Weber, *Die Einheit von politischer und ästhetischer Kritik*, 317.

- 97 Ebd., 322.
98 Ebd., 324.
99 Ebd., 442.
100 Georg Lukács, *Franz Mehring (1846-1919)*, in: ders., *Beiträge zur Geschichte der Ästhetik*, Berlin 1954, 318–403, hier 384.
101 Ebd., 347.
102 Georg Lukács, *Heinrich Heine als nationaler Dichter*, in: ders.: *Deutsche Realisten des 19. Jahrhunderts*, Berlin 1952, 89–146, hier 130.
103 Ebd.
104 Beide Erklärungen finden sich in einem von Peter Weber mit herausgegebenen Band zur europäischen Literatur um 1800 nebeneinander von zwei romanistischen Krauss-Schülern vertreten: Winfried Schröder sieht Georg Lukács der »Tradition« von Rudolf Unger »verpflichtet« (Günther Klotz u.a. Hg.), *Literatur im Epochenumbruch. Funktionen europäischer Literaturen im 18. und beginnenden 19. Jahrhundert*, Berlin–Weimar 1977, 29), Martin Fontius sieht in der »unaufgedeckten Abkunft der im 18. Jahrhundert entwickelten ästhetischen Konzepte« bei Lukács »eine Nährquelle idealistischer Literaturbetrachtung« (ebd., 415); als Nach-Wende-Positionierung eines am ZIL tätig gewesenen Fachgeschichtsschreibers vgl. Rosenberg, *Das klassische Erbe*, 191: »In Diltheys Konstruktion der »deutschen Bewegung« kristallisierte sich das Paradigma der Geistesgeschichte [...]. Die marxistische Literaturgeschichtsschreibung der DDR erzielte, dem Beispiel Lukács' folgend, aus anderer Perspektive mit einem ähnlich entdifferenzierenden Verfahren den gleichen, das Prestige der klassischen deutschen Literatur sichernden Effekt.« Ähnlich schon Rainer Rosenberg, *Die Begründung der marxistischen Literaturwissenschaft in der DDR*, in: Boden, Rosenberg (Hg.), *Deutsche Literaturwissenschaft 1945-1965*, 203–240, hier 237 und 239: »Die Literaturgeschichte der DDR ist wesentlich eine Ideologiegeschichte der Literatur in der Tradition der deutschen Geistesgeschichte«, sie sei »an der Literatur vorbeigeschrieben«.
105 Vgl. die Nichtbehandlung von Lukács' Verwendung des Begriffs der Kunstperiode in *Fortschritt und Reaktion in der deutschen Literatur* (1945/1947), insbesondere in den Kapiteln *Das Ende der Kunstperiode* und *Die Grablegung des alten Deutschlands* (Georg Lukács, *Skizze einer Geschichte der neueren deutschen Literatur*, Neuwied–Berlin 1964, 88–135), in dem Thomas Mann-Essay *Auf der Suche nach dem Bürger* (1948) (Georg Lukács, *Faust und Faustus. Vom Drama der Menschengattung zur Tragödie der modernen Kunst*, Reinbek 1967, 225) und in dem 1948 separat publizierten Aufsatz über *Gottfried Keller* von 1939 (Lukács, *Deutsche Realisten des 19. Jahrhunderts*, 147–230, 164 f.). Das Vorwort von 1950 fordert, »die »Kunstperiode« als »bei allen ihren gesellschaftlich-geschichtlichen Schwächen eine Periode der heftigsten Zusammenstöße zwischen Fortschritt und Reaktion, wenn auch direkt nur auf ideologischem Gebiet, in der Kunst, Religion und Philosophie« zu untersuchen: »Wenn man diese Zusammenstöße politisch dechiffriert, so sieht man [...] die fortschrittliche deutsche Literatur von Lessing bis Heine war [...] die ideologische Vorbereitung einer demokratischen Revolution in Deutschland« (ebd., 8).
106 Georg Lukács, *Beiträge zur Geschichte der Ästhetik*, Berlin 1954, 198.
107 Ebd., 203.
108 Ebd., 199.
109 Ebd., 216. Vgl. Peter Webers Vorbemerkung zur Buchfassung seiner Dissertation: Um die bisherigen »Mängel in der Erschließung der künstlerischen Werke« zu

- überwinden, »daß den Fragen des Menschenbildes nicht in der allseitigen Dialektik von Kunst und Gesellschaft nachgegangen wird« (Weber, *Das Menschenbild des bürgerlichen Trauerspiels*, 7), »mußte von den aktuellen Fragestellungen des realen Humanismus ausgegangen werden« (ebd., 6). Entsprechend wird im »Sickingen«-Aufsatz die Spezifik von Literatur als Kunst bestimmt: »Entscheidendes Kriterium der Kunst wird ihre Potenz, die latenten Konflikte innerhalb der feudal-absolutistisch geprägten Gesellschaft sichtbar zu machen und sie unter menschlichkeitshistorischem Ideal zu bewerten.« (Weber, *Die Einheit von politischer und ästhetischer Kritik*, 318).
- 110 Georg Lukács, *Goethe und seine Zeit*, Berlin 1953, 245.
111 Ebd., 250.
112 Ebd., 23.
113 Ebd., 81.
114 Ebd., 20.
115 Vgl. Wolfgang Heise, *Die Wirklichkeit des Möglichen. Dichtung und Ästhetik in Deutschland 1750-1850*, Berlin-Weimar 1990, 31; eine entschiedene Bewertung des Rückschritts von der Gesellschaftswissenschaft zum Humanismus begründet Tim Reiß, *Von gesellschaftswissenschaftlicher zu ›humanistisch-normativer‹ Rezeptionsästhetik*. In der Diskussion in den *Weimarer Beiträgen* war es nur ein Germanist, der nicht aus der DDR kam, Tadeusz Namowicz, der auf das Problem aufmerksam machte: »Es ist übrigens zu bedauern, daß Peter Weber die ganze Problematik der Humanitätsidee aus seiner Konzeption ausgeklammert hat.« (Namowicz, *Der Streit um die Kunstperiode*, 684).
- 116 Karlheinz Barek, *Autonomie der Literatur und Kunstfeindlichkeit des Kapitalismus*, in: Dieter Schlenstedt u.a. (Hg.), *Funktion der Literatur. Aspekte - Probleme - Aufgaben*, Berlin 1975, 156-164, hier 162.
117 Ebd.
118 Ebd., 163.
119 Ebd., 164.
120 Dieter Schlenstedt, *Veto gegen die Trollwelt. Georg Lukács zur Kunstfeindlichkeit des Kapitalismus*, in: *Weimarer Beiträge*, 32(1986)2, 275-286, hier 282.
121 Ebd., 276.
122 Ebd., 277.
123 Ebd., 280.
124 Ebd., 277.
125 Ebd., 278.
126 Ebd., 279.
127 Ebd., 281.
128 Ebd., 283.
129 Ebd., 281.
130 Ebd., 283.
131 Ebd., 275; zitiert aus *Das Ideal des harmonischen Menschen in der bürgerlichen Ästhetik* (1938) nach Georg Lukács, *Probleme des Realismus*, Berlin 1955, 56.
132 Schlenstedt, *Veto gegen die Trollwelt*, 280.
133 Ebd., 283.
134 Ebd.
135 Ebd., 284.
136 Erwin Pracht u.a., *Ästhetik der Kunst*, Berlin 1987, 588.
137 Ernst Müller, *Thesen zum politischen Ort des Intellektuellen in der DDR*, in: Karl

Deiritz, Hannes Krauss (Hg.), *Der deutsch-deutsche Literaturstreit oder »Freunde, es spricht sich schlecht mit gebundener Zunge«*. *Analysen und Materialien*, Hamburg-Zürich 1991, 24-34, hier 30 f.

Corinna Dziudzia

Konjunkturen des Ästhetisierungsbegriffs in literarischer Perspektive¹

Begriff und Konzept der Ästhetisierung in historischer Perspektive

2003 konstatiert Erwin Pracht in den *Weimarer Beiträgen* für den Beginn der 1990er Jahre einen »Ästhetisierungs-Boom«² in Bezug auf die häufige Verwendung des Begriffs in zeitgenössisch aktuellen Debatten. Ästhetisierung erscheint in diesen Debatten nicht selten als postmoderne Modevokabel, wenngleich der Begriff bereits eine gut 200-jährige Verwendungsgeschichte hat: Ästhetisierung ist ein Neologismus der ›Sattelzeit‹ (Reinhart Koselleck), womit die Begriffsbildung von den gesellschaftlichen, politischen und wirtschaftlichen Umbrüchen um 1800 zeugt. Gleichzeitig ist Ästhetisierung im Sinne einer Idee auch als Antwort auf diese Umbrüche zu verstehen. Aus der Ästhetisierung spricht ein Wunsch nach ästhetischer Bildung und politischer Teilhabe an Debatten gesellschaftlich relevanter Fragen. Im Kern liegt in der Ästhetisierung das Utopiepotential für ein besseres, das heißt schöneres Leben, welches weniger vollständig erreichbar, denn mehr als Ideal erstrebenswert scheint. Es zeugt von der Möglichkeit, die Perspektive zu wechseln und ästhetisierend wahrnehmen zu können. Dabei erweist sich eine ästhetisierende Haltung nicht als Flucht, sondern mehr als Vorsatz des Individuums, in der modernen Gesellschaft ein kultiviertes Leben zu führen und persönliche Gestaltungsoptionen, die zunehmend demokratischere Gesellschaftsstrukturen bieten, zu nutzen. Ästhetisierend wahrzunehmen ist so weniger Ausdruck davon, andere Perspektiven in den Hintergrund zu drängen, vielmehr zeigt sich daran, dass die unmittelbaren Lebensbedürfnisse gestillt sind.³ Zudem beinhaltet Ästhetisierung im Sinne individueller Gestaltungsmöglichkeiten einen Kern rebellierenden Protests, wie er sich besonders in den Ausprägungen des Dandys und Flaneurs äußert.⁴

Analog zum Anwachsen von Wohlstand, Bildung und politischer Teilhabe in Deutschland wird der Begriff der Ästhetisierung im Verlauf des 19. Jahrhunderts immer häufiger gebraucht.⁵ Die Fundierung des Begriffs liegt dabei im Nachdenken über Literatur: Ästhetisierungen werden zuerst durch Schriftsteller wie Johann Wolfgang Goethe benannt sowie Mitte des 19. Jahrhunderts durch Literaturwissenschaftler wie Hermann Hettner und Rudolf Haym re-

flektiert.⁶ Letztere sind es, die mit dem Begriff ausführen, dass sich bereits um 1800, vor allem in den Schriften der Romantiker, eine Form des literarischen Schreibens im Sinne einer explizit eingenommenen ästhetischen Haltung in Literatur, Philosophie und Wissenschaft ausprägt. Die Rede von der Ästhetisierung als Auseinandersetzung mit den umwälzenden Veränderungen der Sattelzeit findet gleichzeitig verhältnismäßig früh Kritik und wird zu einem umkämpften Begriff, was ebenfalls anhand der Literatur sowie auf literaturtheoretischer Ebene diskutiert wird: Schon Mitte des 19. Jahrhunderts wird unter Verwendung des Ästhetisierungsbegriffs von Joseph Eichendorff die Darstellung unsittlicher und unmoralischer Inhalte in der Kunst kritisiert.⁷ Daraus spricht die Sorge, eine vorrangig ästhetische Betrachtungsweise könnte moralische und religiöse Perspektiven verdrängen. Ebenso verweist dies auf die allgemeinere Angst vor einer ihre Themen frei wählenden Kunst. Mit der wachsenden Rezeption von Nietzsches Philosophie und der sich verbreitenden evolutionsbiologischen Sicht verstärken sich die skeptischen Bewertungen gegen Ende des 19. Jahrhunderts weiter.

Während bei Eichendorff noch die Besorgnis vor einer ausgreifenden ästhetischen Perspektive artikuliert wird, prägt sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts eine stark negative Sicht auf die Ästhetisierung aus, die das spätere Begriffsverständnis vor allem ab den 1970er Jahren beeinflusst. Diese negative Bewertung entspringt der Konjunktur des Begriffs zu Beginn des 20. Jahrhunderts und hat ideologische Wurzeln: es ist die rechtskonservativ-völkische Literaturkritik, die Ästhetisierung noch vor dem Ersten Weltkrieg als Kennzeichen von Verfall und Dekadenz begreift und damit den Ton angibt, der noch die zweite begriffliche Konjunktur in den 1990er Jahren bestimmt.⁸

Indem diese aktuellere Debatte hier rekapituliert wird, soll gleichzeitig auf das markante Schlagwort der Ästhetisierung eine begriffsgeschichtliche Perspektive angewendet werden. Dabei erweist sich, dass sich für Ästhetisierung verschiedene Bedeutungsebenen ebenso nachweisen lassen wie unterschiedliche Konnotationen. Ästhetisierung, im Sinne einer spezifischen Art und Weise ästhetisierend wahrzunehmen bzw. zu gestalten, ist als Begriff sowohl genutzt worden, um Kritik an gesellschaftlichen Entwicklungen zu üben, als auch, um Ästhetisierung selbst als gesellschaftliches Phänomen kritisch zu betrachten. Vor dem Hintergrund der 200-jährigen Begriffsgeschichte und dem Wissen um sie, lässt sich in dem ›Begriffs-Boom‹ zu Beginn der 1990er Jahre die Umkämpftheit des Begriffs ebenso nachvollziehen wie sich verschiedene Verständnisse und ihre umstrittene Bewertung angedeutet finden. Das in der Debatte auffallend oft negative Begriffsverständnis wird erst so plausibel.

Insofern Ästhetisierung ursprünglich sehr eng mit dem Nachdenken über

Literatur verbunden ist, soll im zweiten Teil dieses Aufsatzes an Juli Zehs Roman *Schilf* (2008) erprobt werden, Ästhetisierung für die Analyse von Literatur zu nutzen. Kunst und Literatur können als per se ästhetischer Blick auf die Welt gelten. Darüber hinaus wird davon ausgegangen, dass Literatur Ästhetisierungen nicht einfach nur darstellt oder thematisiert, sondern diese auf der literarischen Ebene weitere Zuspitzung erfahren. In diesem Sinne potenzieren Kunst und Literatur Ästhetisierungen, die realweltlich zu beobachten sein können und bisweilen dort ihren Ursprung haben. Gleichzeitig prägt Literatur eigene Formen von Ästhetisierungen aus, die gegebenenfalls wieder auf die realweltliche Ebene zurückwirken können. Dass es berechtigt ist, von potenzierten Ästhetisierungen zu sprechen, erweist sich auch, wenn diese literarischen Ästhetisierungen ihrerseits in Literatur aufgenommen werden, beispielweise in Form intertextueller Bezüge. Wird Ästhetisierung zudem als spezifische Art und Weise begriffen, Umgang mit der modernen Lebenswelt zu finden und Literatur als das Medium, in dem dies reflektiert wird, erscheint offenkundig, dass literarische Ästhetisierungen nicht nur in Gegenwartsromanen zu identifizieren sind, wenngleich mit Juli Zehs *Schilf* ein solcher als Gegenstand dient, um unterschiedliche Dimensionen der Ästhetisierung in Literatur nachzuzeichnen.

Zusammenfassend werden für die literarische Analyse insbesondere drei Dimensionen differenziert, die sich aus der begriffsgeschichtlichen Betrachtung ableiten: Auf einer *inhaltlich-thematischen Dimension* lassen sich verschiedenartige Ästhetisierungsprozesse wie etwa spezifische Einstellungen und Lebenshaltungen der handelnden Figuren beobachten, die zugleich ihrer Charakterisierung dienen können. Auf einer *formalen Dimension* ist Ästhetisierung als Darstellungsmittel bzw. poetisches Verfahren zu beobachten, was sich beispielsweise durch intertextuelle Referenzen auf die Literatur der klassisch-romantischen Epoche, des Fin de Siècle sowie durch intermediale Verweise auf Theater und Film äußert. Zudem zeigt sich eine *selbstreflexive Dimension*, die sich einerseits durch die literarischen und intermedialen Verweise, andererseits aber in Kommentaren des auktorialen Erzählers oder der einzelnen Figuren hinsichtlich der Ästhetisierungsvorgänge artikuliert. Dies bietet dem Leser die Möglichkeit, Themen und Handlungen der Figuren in ein ironisches Licht zu rücken oder ihnen mit kritischer Distanz zu begegnen. Gerade durch diese dritte, selbstreflexive Ebene der textimmanenten Ästhetisierungsmomente erweist sich eine Teilhabe der Literatur an der Begriffsgeschichte sowie ihrer weiteren Entfaltung. Literatur ist mit dieser verschränkt und scheint als integraler Bestandteil des begrifflich-konzeptuellen Nachdenkens mit und über Ästhetisierung zu wirken.

*Verschönern und Inszenieren: Der ›Ästhetisierungs-Boom‹
zu Beginn der 1990er Jahre*

Den Auftakt zur breiten Konjunktur des Begriffs in den 1990er Jahren liefert der schon bald als Referenztext wirkende Aufsatz *Die Ästhetisierung der Lebenswelt* von Rüdiger Bubner. Er erscheint 1989 sowohl im Tagungsband des *Poetik und Hermeneutik-Kolloquiums* als auch in der Aufsatzsammlung *Ästhetische Erfahrung*.⁹ Er ist Produkt einer längerfristigen gedanklichen Beschäftigung und verbindet verschiedene Fragestellungen.¹⁰ Bubner sieht Kunst und Leben als eigentlich voneinander getrennte Bereiche an. Seit dem 19. Jahrhundert konstatiert er allerdings eine fließende Annäherung dieser Bereiche: einerseits eine Ausweitung der Kunst auf »außerästhetische« Bereiche sowie andererseits eine Ästhetisierung des (politischen) Lebens.¹¹ Kennzeichen dieser Annäherung ist für Bubner der von ihm kritisch bewertete Trend einer zunehmenden »Musealisierung« von Gegenständen der Konsumkultur, was bereits zuvor von Hermann Lübke als Ästhetisierung begriffen worden ist.¹² Bubner schreibt der Ästhetisierung eine Erleichterung der sozialen Rollen zu und ein spielerisches, kindliches, verantwortungsloses Ausprobieren jenseits von Tradition und Norm.¹³ Es scheint Arnold Gehlens Sichtweise der Übersetzung der Ästhetisierung ins Folgenlose und Unverbindliche zu sein, die bei Bubner anklingt.¹⁴

Die beobachtete Annäherung des alltäglichen Lebens an ein Kunstmodell ist mit expliziter Kritik an den Medien verbunden, denen von Bubner eine täuschende Absicht unterstellt wird: »Die lautere Hoffnung endet leicht in den Gaukeleien der Reklame.«¹⁵ Die Ästhetisierung als Stilisierung des Lebens zu einer zweiten Wirklichkeit entmächtigt die erste, reale Wirklichkeit und verdrängt sie. In dieser Zuspitzung führt Ästhetisierung zu einer umfassenden Verkunstung der Wirklichkeit, was Bubner zufolge eine Entkunstung der Kunst nach sich zieht.¹⁶ Die Ästhetisierung erscheint als unangemessene Reaktion auf Probleme, insofern diese zweite Wirklichkeit einen Fluchtraum in Form einer ästhetisierten Lebenswelt bietet. Bubner diagnostiziert dies als kennzeichnend für die gesamte Epoche.¹⁷ Damit erfüllt die Ästhetisierung in der modernen Lebenswelt eine Ersatz- und Entspannungsfunktion, da mit ihr »ein flexibles Medium bereitsteht, die Dinge in Suspens zu nehmen.«¹⁸

Die gegenwärtige Gesellschaft der 1980er Jahre beschreibt Bubner als Resultat eines Rationalisierungsprozesses, in der nur noch Traditionsreste vorhanden sind und deren bunter Pluralismus Monotonie verbirgt.¹⁹ Die Lebenswirklichkeit sieht er mit einem glänzenden Schein überzogen, der ästhetische Züge trägt.²⁰ Das Netz an theoretischen Erkenntnissen, gerade die vollkom-

mene Verwissenschaftlichung, die für Bubner bereits wieder Züge des Aberglaubens trägt, stimmt nicht mit der individuellen Lebenswirklichkeit überein. Die Rationalisierungsprozesse hinterlassen ein »vereinzeltes Subjekt, das der Stützung durch gängige Meinungen, durch Usancen und Traditionen beraubt zum totalen Durchschauen komplexer Wirklichkeiten aufgerufen ist.«²¹ Auch wenn das einzelne Individuum von dieser Aufgabe tendenziell überfordert ist, scheint für Bubner doch theoretisch immer ein rationales, angemessenes und logisches Verhalten möglich. Aus der Überforderungssituation ermöglicht die Ästhetisierung mit ihrer Entlastungs- und Entspannungsfunktion allerdings eine Ausflucht, insofern die ästhetische Reaktion als Ersatz für rationales Verhalten fungiert.²² Diese bzw. eine ästhetische Beobachtungshaltung lehnt Bubner jedoch ab. Über 100 Jahre zuvor sieht der Literaturwissenschaftler Rudolf Haym Ästhetisierung ebenfalls in Relation zum rationalen Denken, bewertet dies allerdings weit positiver – als eine Ergänzung und sogar Berichtigung desselben.²³

Bubners Kritik richtet sich allerdings weniger an das Individuum, sondern eher diagnostiziert er ein Versagen auf institutioneller Ebene und durch die Politik, den Problemdruck auf den Einzelnen zu mindern oder aufzulösen. Deswegen wende sich der Einzelne der Ästhetisierung im Sinne einer bequemen Flucht zu.²⁴ Ästhetisierung beschreibt Bubner dabei als schleichenden »Sog«²⁵, der sich unmerklich intensiviert, bis immer mehr Teilbereiche des Lebens dem nachgeben. Darin scheint die Überzeugung enthalten, dass die Ästhetisierung eine Art Verführung ist, der es zu widerstehen gilt, und die aus der tatsächlichen, realen Wirklichkeit eine zweite, einfache Kunst-Wirklichkeit entstehen lässt, wie beispielsweise in Werbung und Fernsehen zu sehen. Bubners spezifische Beschreibung der Ästhetisierung als anfänglich unmerkliche Tendenz, die einen Sog entfaltet, lehnt sich dabei an Argumentationsmuster völkisch-rechtskonservativer Kreise an, die vor der Ästhetisierung wie vor einem ansteckenden Virus warnen. Wesentlich ist diese Sichtweise von Adolf Bartels zu Beginn des 20. Jahrhunderts verbreitet worden. Während der Kunstwissenschaftler Konrad von Lange oder der Kulturwissenschaftler und Soziologe Georg Simmel in ihren Ausführungen zu Beginn des 20. Jahrhunderts ein positives Verständnis der Ästhetisierung als Kultivierung und Verfeinerung ausgeprägt und vertreten haben,²⁶ findet sich bei Adolf Bartels zwar das gleiche begriffliche Verständnis, dies erfährt allerdings eine gänzlich andere Bewertung. Aus ideologischen Gründen und vor dem Hintergrund des Heimatkunstideals lehnt Bartels eine Ästhetisierung als Verfall und Dekadenz ab.²⁷ Dagegen wird das Ideal des Einfachen, Bäurischen und Natürlichen propagiert.

Die negativen Konnotationen der Ästhetisierung, die nicht zuletzt Ausdruck

der politischen Extremisierung dieser Zeit sind, finden sich in den 1920er Jahren auch in literaturwissenschaftlichen Auseinandersetzungen, so ist beispielsweise bei Herbert Cysarz zu lesen, dass die Ästhetisierung vorerst verfeinernd, später aber zersetzend wirke.²⁸ Anfang der 1930er Jahre sind insgesamt mindestens vier verschiedene Verständnisebenen bzw. Bedeutungen festzuhalten, die vermutlich parallel existiert haben und die sowohl positiv als auch negativ Verwendung finden: erstens, die Ästhetisierung als ästhetische Betrachtungsweise und kunsthafte Anschauung, als Kunst- und Schönheitssinn; zweitens, die Ästhetisierung als formende Gestaltung in der Kunst, als prozessualer Übertritt in die ästhetische Welt; drittens, die Ästhetisierung als ästhetische Erziehung (durch Kunst) und viertens, die Ästhetisierung als Überwindung der rohen Sinnlichkeit, als Verfeinerung/Kultivierung.²⁹ Nach dem Zweiten Weltkrieg ist das ehemals ausdifferenzierte Begriffsverständnis allerdings nur mehr in Ansätzen ersichtlich. Die vielschichtige denotative Ebene des Begriffs gerät zunehmend in Vergessenheit, stattdessen bilden die konnotativen Inhalte (Ästhetisierung als Verfall und Dekadenz) nun ein reduziertes Verständnis wie es beispielsweise zum Ausdruck kommt, wenn Clemens Heselhaus 1954 die Ästhetisierung des Lebens als »Schauspiel«³⁰ bezeichnet. Mit dem ausdifferenzierten Begriffsverständnis der Ästhetisierung gerät gleichfalls das ideologische Fundament in Vergessenheit, auf dessen Grundlage sich das negative Verständnis ausprägte.

Vergleichbar zu Heselhaus' Verständnis spricht nun Bubner Ende der 1980er Jahre von einer Ästhetisierung im Sinne einer »Schaustellung«: Vor dem Hintergrund des zunehmenden Bedeutungsverlusts von religiösen und säkularen Festen, den Bubner diagnostiziert, fällt der Ästhetisierung die Rolle zu, die ursprünglich Feste innehatten, nämlich eine ästhetische Gestaltung des Lebens als Erholungspause vom Alltag anzubieten.³¹ Das Fest ist für Bubner wie die Kunst ein vom Leben getrennter Bereich, aber auch diese Grenze verwischt in der Moderne:

Je mehr die Gesellschaft sich nach Formen der Freizeit oder Subkultur modelliert, wird der graue Alltag zum permanenten Fest. Politik und Religion schließen sich der Zeitströmung an und suchen mit den Masseninszenierungen von Sport und Musik zu konkurrieren. Sogar das private Verhalten nähert sich der Schaustellung, wo Idole imitiert, Modellkonflikte durchlebt und eine Identität aus zweiter Hand angezielt wird.³²

Wenn Bubner von einer »Schaustellung« spricht, liegt darin ein Verständnis der Ästhetisierung als Schauspiel, Imitation und Kopie.³³ In dem Maße, in dem klassische Auffassungen des Festes verschwinden, nimmt die Ästhetisierung

des Lebens zu: »Ersatzweise greift jene Ästhetisierung der Lebenswelt Platz, die *unter Verzicht* auf umfassende Deutungsrahmen den Alltag als solchen geradewegs ästhetisch verwandelt.«³⁴ Statt religiöser Deutungsrahmen sieht Bubner eine Freizeitgesinnung auf dem Vormarsch, in der fixe soziale Rollen ins Spielerische aufgelöst und Biographien gestaltet werden, als wären sie Romane oder Filme.³⁵ Der durchfunktionalisierten modernen Welt kann das Individuum nicht gerecht werden, entsprechend weicht es in Stilisierungen und Posen mit dem Ziel aus, den Alltag zu einem permanenten Fest zu machen.³⁶ Damit eröffnet sich für Bubner allerdings ein Problem, denn es ist die Differenz zwischen Leben und Kunst, die den Reiz ausmacht, der Alltag ist als permanentes Fest im Dauerzustand unmöglich. Insgesamt ist Bubners Verwendung des Ästhetisierungsbegriffs negativ, wenn er von »Sog« und »Schaustellung« spricht. Ästhetisierung scheint bei Bubner etwas, das bereits im Kleinen gefährlich ist und dessen Ansätze im Keim zu ersticken sind. Undenkbar erscheint es, Ästhetisierung – wie beispielsweise Georg Simmel – als erstrebenswert zu begreifen.

Bubners Ausführungen sind nicht nur in philosophischen Überlegungen zur ästhetischen Erfahrung fundiert, sondern erhalten zudem eine akzentuierte soziale Ebene. Dies wird in Anschluss an Bubner stark diskutiert, beispielsweise von Gerhard Schulze in seiner soziologischen Studie zur *Erlebnisgesellschaft*.³⁷ Schulze nutzt dabei nicht wie Bubner den philosophischen Begriff der Lebenswelt, sondern spricht von der »Ästhetisierung des Alltags«,³⁸ die er vor allem material begreift. Diese »Ästhetisierung der Dinge« koppelt Schulze nun an den Erlebnisbegriff.³⁹ Er sieht die Ästhetisierung von Produkten als Teil eines umfassenden Wandels, der nicht auf den Markt der Güter und Dienstleistungen beschränkt ist, vielmehr sei das Leben insgesamt zum Erlebnisprojekt geworden.⁴⁰ Alles sei ästhetisierbar, sprich, mit Erlebnisabsichten besetzbar – sei es das Supermarkt-Mehl oder der Kinoabend, der neue Job oder Geländewagen.⁴¹ Schulzes Verständnis der Ästhetisierung ist im Vergleich zu Bubners weniger komplex und lässt sich als Wunsch nach schönen Erlebnissen und nach einem glücklichen Leben paraphrasieren, was zum Handlungszweck wird.⁴² Eine sehr wichtige Rolle kommt auch bei Schulze den Medien zu, welche die entsprechenden Vorlagen zur Orientierung bieten. Zunehmend dienen seines Erachtens »Kulissen« als Projektionsfläche, wie beispielsweise die Werbung:

Die Interpretation eines Teils der uns umgebenden Wirklichkeit als Inszenierung ist eine schon den Kindern verfügbare Kulturtechnik. Die Inszenierungen der Gegenwart sind nicht lügnerisch, sondern spielerisch; sie täuschen nicht, sondern wollen gestalten, sie sind eine unserer Kultur eigentümliche Form von Wirklichkeit. Das Wesen dieser Form besteht darin, dass Menschen sich selbst wirklich machen, indem sie sich in Szene setzen.⁴³

Ausdrücklich distanziert sich Schulze von einem Verständnis der Ästhetisierung als lügnerischer Täuschung⁴⁴ und betont vielmehr das Inszenatorische in Form einer Kulturtechnik, das heißt den Wunsch nach (ästhetischer) Gestaltung als menschlichem Grundbedürfnis. Indem Schulze nicht wie Bubner von ›Posen‹ und ›Imitieren‹, sondern von ›Inszenieren‹ und ›Gestalten-Wollen‹ spricht, ist erkennbar, dass seine Bewertung der Ästhetisierung etwas positiver ist. Aber auch Schulze sieht Ästhetisierungen kritisch, wenngleich bei ihm der Gedanke der Erlebnisorientierung prominent ist, verstanden als innenorientierte Lebensauffassung und unmittelbarste Form der Glückssuche. Diese kann sich als problematisch erweisen, insofern sie mit Unsicherheit einhergeht und ein Enttäuschungsrisiko birgt.⁴⁵ Vor dem Hintergrund multipler Möglichkeiten rückt das Erleben verstärkt und bisweilen ausschließlich in den Fokus, das eigene Leben wird als gestaltbar und damit vollständig revidierbar begriffen.⁴⁶ Ziel ist eine Realisierung als ›Projekt des schönen Lebens‹⁴⁷, das heißt einer Absicht, die Umstände so zu manipulieren, dass darauf in einer Weise reagiert wird, die vom Handelnden (subjektiv) als schön reflektiert wird.⁴⁸ Damit allerdings gerät das Leben unter Erwartungsdruck und der erlebnisorientierte Mensch in ein Dilemma: Mit dem Anwachsen der Möglichkeiten nehmen die Ängste zu, etwas zu versäumen.⁴⁹ Von Bubners Ästhetisierung im Sinne einer Entlastung kann bei Schulze entsprechend nicht mehr die Rede sein, stattdessen stehen Diagnose und Kritik an einer zunehmend erlebnisorientierten und oberflächlichen Gesellschaft im Vordergrund, die letztlich angstgetrieben ist. Insofern Schulze als Ziel das ›schöne Leben‹ sieht, bezeichnet er dies als Ästhetisierung, in einem vornehmlich materialen Verständnis. Ausdrücklich begriffen Schulze Ästhetisierung als Streben nach oberflächlicher Schönheit, was dem um 1900 verbreiteten Verständnis der Ästhetisierung als Kultivierung und Verfeinerung zuwiderläuft, wie es beispielsweise bei Georg Simmel zu finden ist.⁵⁰ Begriffliche Unschärfen nimmt Schulze bewusst in Kauf, es geht ihm mehr um den Aspekt der gegenwärtigen Gesellschaftskritik denn um eine differenzierte, begriffsorientierte Analyse.⁵¹

Zeitlich parallel zu Bubners und Schulzes Arbeiten veröffentlicht Wolfgang Welsch Anfang der 1990er Jahre mehrere Aufsätze, die ebenso den Begriff der Ästhetisierung nutzen. Es sind vor allem Welschs zahlreiche Publikationen, die den von Erwin Pracht rückblickend benannten ›Ästhetisierungs-Boom‹⁵² konstituieren und damit tendenziell die davorliegende Auseinandersetzung in den Hintergrund drängen. Im Jahr 1990 erscheint ein Sammelband mit verschiedenen Aufsätzen, unter anderem Welschs Antrittsvorlesung an der Universität Bamberg.⁵³ Ebenso erscheint 1990 ein Aufsatz mit dem Titel *Die Aktualität des ästhetischen Denkens*, der bereits Kerngedanken nachfolgender Publika-

tionen enthält.⁵⁴ Zwei Jahre später trägt ein von Welsch initiiertes Kongress in Hannover den gleichen Titel, ebenso wie der 1993 dazu herausgegebene Tagungsband. Gleichzeitig werden in demselben Jahr zwei weitere Aufsätze publiziert, die den Ästhetisierungsbegriff sogar im Titel tragen.⁵⁵ Alle drei Beiträge des Jahres 1993 haben inhaltliche Überschneidungen, sind bisweilen fast wortgleich. Deutlich und ausdrücklich schließt Welsch darin an die Arbeiten von Bubner und Schulze an.

Zudem profitieren Welschs Arbeiten stark von weiteren Vorarbeiten, wie Gert Selles *Geschichte des Designs* oder den Diskussionen, die im Rahmen und Umfeld der Gruppe *Poetik und Hermeneutik* geführt worden sind. Neben Rüdiger Bubner gehört der Philosoph Odo Marquard dazu, der 1989 das Buch *Aesthetica und Anaesthetica* veröffentlicht, worin er ebenso auf den Ästhetisierungsbegriff zurückgreift, den er sowohl auf die Kunst als auch auf das Leben anwendet. Die Ästhetisierung der Kunst betrachtet er als moderne Entwicklung eines Prozesses ihrer Autonomisierung, einer Emanzipation vom Kult⁵⁶ und eines Ästhetisch-Werdens. Dabei ist diese Ästhetisierung der Kunst ein Phänomen der modernen Welt und wirkt als Kompensation zum Prozess der Entzauberung (Max Weber).⁵⁷ Dem nachgeordnet sieht Marquard die Ästhetisierung der Wirklichkeit und damit die Ästhetisierung des Menschen.⁵⁸ Erstere beginnt für Marquard in der Romantik und mündet in die Idee des Gesamtkunstwerks.⁵⁹ Diese Entwicklung problematisiert Marquard ebenso wie Bubner und begreift sie als ein Ersetzen der Wirklichkeit durch Kunst, darin sieht er den Umschlag des Ästhetischen in das Anästhetische, von Kunst in Betäubung.⁶⁰ Diese Sichtweise lässt es undenkbar werden, Ästhetisierung könnte positiv als Kultivierung möglich sein: Marquard begreift die Ästhetisierung der Wirklichkeit als Ermächtigung der Illusion und Ersetzen von Wirklichkeit durch das Gesamtkunstwerk, damit geht gleichzeitig der Abschied von der (ästhetischen) Erfahrung einher.⁶¹

Welsch übernimmt von Marquard unter anderem die These des Umschlags von Ästhetik in Anästhetik und versteht sie wie er als ›Betäubung.⁶² Ausgehend zudem von Schulzes Überlegungen erweitert Welsch sein Verständnis zu einer Unterscheidung von Oberflächen- versus Tiefenästhetisierung, begründet in seiner Annahme einer gegenwärtigen Aktualität ästhetischen Denkens sowie eines ästhetisch fundierten Ästhetikbegriffs. Oberflächen- und Tiefenästhetisierung sind nach Welsch zu verstehen als materielle bzw. immaterielle Verschönerungs- und Verhübschungsprozesse, im öffentlichen Raum genauso wie in Werbung und ›Lifestyle. Welsch lässt keinen Zweifel an seiner kritischen Haltung demgegenüber, wenn er die Oberflächenästhetisierung polemisch als ›Überzuckerung des Realen mit ästhetischem Flair‹⁶³ beschreibt,

das heißt als schönen Überzug des Nicht-Schönen, um damit oberflächlich gestaltete Umgebungen zu kritisieren, ohne dabei allerdings zwischen Design, Kitsch oder künstlerischer Gestaltung zu differenzieren.⁶⁴ Auch zwischen Ästhetik und Ästhetisierung wird nicht greifbar unterschieden.⁶⁵ Stattdessen steht die Auseinandersetzung mit vermeintlich gesamtgesellschaftlichen Tendenzen – bezeichnend »Verkitschungsprogramm«⁶⁶ genannt – im Vordergrund sowie die Kritik an einer »Spaßgesellschaft«. Welschs Oberflächenästhetisierung ist als Trend zu einer umfassenden, verhübschenden Gestaltung im Hinblick auf Erlebnisabsichten zu verstehen, der er eine Tiefenästhetisierung an die Seite stellt.⁶⁷ Im Wesentlichen wird Ästhetisierung letztlich von Welsch – vermutlich in notwendiger Reduktion der sich aus den vielfachen vorherigen Verwendungen ergebenden Paradoxien und Widersprüchen – auf ein vereinfachendes Verständnis als »Verschönerung«⁶⁸ verengt. Welsch nutzt den Ästhetikbegriff im Sinne einer Erlebnis-, Entertainment- und Lifestyleorientierung, was letztlich präziser zu fassen vermag, worum es Welsch eigentlich geht. Wie bei Schulze werden Fernsehen und Werbung eine herausragende Rolle bezüglich der Vermittlung eben dieser Lebensweisen zugeschrieben. Dabei geht Welsch davon aus, dass zu viel Ästhetisierung in Anästhetisierung, das heißt in Betäubung, umschlägt, so wie das bereits Marquard formuliert.⁶⁹ Was genau die beiden Phasen unterscheidet, bleibt unklar, Ästhetisierung erscheint so per se negativ. Die Idee der zwei Phasen der Ästhetisierung ist dabei bis mindestens zu Herbert Cysarz zurückzuführen, der die erste noch als verfeinernd und erst die zweite als zersetzend wirken sieht.

Welschs Überlegungen finden im Folgenden vielfach Aufnahme,⁷⁰ vor allem die Differenzierung in Oberflächen- und Tiefenästhetisierung.⁷¹ Darüber hinaus sind Welschs Ansätze einer »Ästhetisierung des Denkens«⁷² oder einer »Ästhetisierung des Sozialen«⁷³ aufgegriffen und ausgeführt worden. Welschs Arbeiten sind dabei nicht ohne Kritik geblieben, beispielsweise ist verschiedentlich betont worden, dass das Ästhetische und die Ästhetisierung keineswegs nur Schlüsselphänomene der gegenwärtigen Zeit seien.⁷⁴ Insbesondere die begriffliche Entdifferenzierung zur Ästhetik⁷⁵ sowie das vereinfachende Verständnis als oberflächliche Verschönerung werden kritisiert, oft aber auch übernommen.⁷⁶ Eine historische Perspektive auf den Begriff wird weder von Welsch noch von sich auf ihn berufende Autoren eröffnet. Über die 200jährige Verwendungsgeschichte des Begriffs scheint es kein Bewusstsein zu geben, der Begriff wird zwar prominent genutzt, steht aber nicht im Mittelpunkt der Überlegungen. Durch die Fülle von Welschs Veröffentlichungen ist im Verlauf des Rezeptionsprozesses seiner Veröffentlichungen das Ausmaß seiner Anleihen und deren Differenziertheit in den Hintergrund getreten. Entsprechend

werden vor allem Welschs Arbeiten mit dem diagnostizierten und letztlich von ihm beförderten »Ästhetisierungs-Boom« in Verbindung gebracht.⁷⁷

Durch die Popularisierung des Ästhetisierungsbegriffs zu Beginn der 1990er Jahre⁷⁸ findet er zunehmend in anderen Disziplinen Verbreitung, vor allem in der Soziologie.⁷⁹ Das Verständnis der Ästhetisierung ist ab den 1990ern vorrangig eines der Verschönerung und der Imitation. Zumeist wird der Begriff abwertend, bisweilen provokativ genutzt.⁸⁰ Als generelle Konstante im Nachdenken über die Idee der Ästhetisierung erscheint seit den 1960er Jahren und der Studie Hinrich Seebas der mediale Bezug: Fernsehen und Werbung werden als Ästhetisierungen hervorbringende und vorlebende Instanzen eine wichtige Rolle zugeschrieben.⁸¹ So begreift beispielsweise Egon Flaig noch 2006 angesichts einer angenommenen modernen Dominanz der Bilder die Ästhetisierung der Lebenswelt als ein symbolisches Leben, das heißt als Imitation von Medienbildern, die vom Rezipienten nicht kritisch hinterfragt werden.⁸² Dieser Aspekt wird von Gerhard Rupp zudem an die ursprünglich von Welsch konstatierte Aktualität des Ästhetischen gekoppelt, so wie auch ein direkter Zusammenhang zwischen einer (vermeintlich) steigenden Konjunktur des Ästhetischen auf der einen sowie einer zunehmend gesamtgesellschaftlichen Orientierung an medialen Bildern auf der anderen Seite gesehen wird.⁸³

Diese mediale Komponente der Ästhetisierung wird pointiert noch einmal von Irmela Schneider betont: Der Ästhetisierung des Alltags, die sie in einer Synthese der Gedanken von Bubner, Schulze und Welsch als Inszenierung des Alltags in der Folge besonderer Ereignisse im Sinne eines sozialen Distinktionsmittels begreift und nicht nur als Verhübschung von Oberflächen, stellt sie das Phänomen der Medialisierung an die Seite.⁸⁴ Wie Bubner sieht Schneider die Ästhetisierung in einer Kompensationsfunktion zunehmend fehlender bzw. verschwindender moralischer Normen als Füllen einer Leerstelle.⁸⁵ Auch Katharina Scherke differenziert in hauptsächlicher Auseinandersetzung mit Welsch⁸⁶ drei begriffliche Ebenen der Ästhetisierung der Lebenswelt: erstens das Eindringen künstlerisch gestalteter Gegenstände in den Alltag (was um 1900 bereits von Helene Simon so begriffen worden ist),⁸⁷ zweitens die Erweiterung von Wahrnehmungsmöglichkeiten, beispielsweise durch moderne Medien, und drittens eine zunehmend zu beobachtende Ästhetisierung des Denkens.⁸⁸ Letztlich ist der Bezug von Ästhetisierung und Medien moralisch motiviert und enthält im Kern den bereits im 19. Jahrhundert von Eichendorff formulierten Vorwurf, dass eine ausschließlich ästhetisierende Haltung amoralisch ist.

Die seit Beginn der 1990er Jahre geführten Debatten haben zwar nur am Rande eine Beteiligung durch die Literaturwissenschaft erhalten, werden aber

von dieser aufgegriffen. In einer 2008 von Eva Riedi veröffentlichten Studie wird von einem auf die Arbeiten Welschs, Schulzes, Scherkes und Schneiders gestützten Konzept der Alltagsästhetisierung ausgegangen und dieses als Folie genutzt, um die deutsche Popliteratur der 1990er Jahre zu untersuchen.⁸⁹ Auf theoretischer Ebene wird die Ästhetisierung dabei als realweltliches Phänomen diagnostiziert, das die Gegenwart kennzeichnet und auf thematischer Ebene Eingang in die Gegenwartsliteratur findet. Ausdrücklich allerdings vollzieht Riedi keine Wertung bezüglich der Ästhetisierung, sondern versucht, ein wissenschaftlich-objektives Begriffsverständnis aus den Forschungsarbeiten seit Beginn der 1990er Jahre zu destillieren. Es wird sich darauf beschränkt, die konstatierten realweltlichen Phänomene als beobachtbar in der Literatur bzw. an den jeweiligen Autoren zu diagnostizieren.⁹⁰ Ein Bewusstsein über die Historizität des Ästhetisierungsbegriffs besteht dabei nicht, die Argumentation basiert vornehmlich auf jüngeren Arbeiten der Soziologie.

Ab ungefähr 2000 setzt eine begriffskritische Phase ein, die sich gegen eine ausufernde Verwendung der Ästhetisierung ausspricht⁹¹ und terminologische Unschärfen besonders hinsichtlich des Ästhetikbegriffs verstärkt bemängelt.⁹² Es scheint sich anzudeuten, dass dies mit einem weniger explizit negativen Verständnis der Ästhetisierung einhergeht. Gleichzeitig wird versucht, jenseits der soziologischen Dimension und des ›Booms‹ zu Beginn der 1990er Jahre, seitens der Literaturwissenschaft an die Forschungsdiskussion in den 1980er Jahren anzuschließen, die noch wesentlich stärker von Literaturwissenschaftlern geprägt war.⁹³

Ein Beispiel dieses literaturwissenschaftlichen Wiederanknüpfens liefert Jürgen Peper's Studie *Ästhetisierung als Aufklärung. Unterwegs zur demokratischen Privatkultur. Eine literarästhetisch abgeleitete Kulturtheorie*, die sich zentral der Ästhetisierung widmet und eine historische Perspektive auf die darin liegende Idee entfaltet. Den Ausgangspunkt für kulturelle Ästhetisierungsprozesse sieht Peper bereits in der Epoche der Aufklärung.⁹⁴ In Abgrenzung zur Diskussion der 1990er Jahre bedeutet die Ästhetisierung in Peper's Verständnis nicht notwendig ein oberflächliches Verschönern, vielmehr versteht er darunter wie bereits Odo Marquard einen Prozess der Loslösung und Vereigentlichung.⁹⁵ Wie Rüdiger Bubner betont auch Peper den Zusammenhang zwischen der Entledigung von religiösen und weltanschaulichen Funktionen und einer verstärkt zu beobachtenden Ästhetisierung der Lebenswelt, kritisiert dies allerdings nicht.⁹⁶ Insgesamt gehen aus Peper's Studie verschiedene Verständnisse der Ästhetisierung hervor, die bisweilen nebeneinander stehen und widersprüchlich wirken: Einerseits spricht Peper von Ästhetisierungen, die er an Künstlern und künstlerischen Strömungen beobachtet, wie beispielsweise

Dandys, Ästhetizismus sowie Impressionismus und versteht diese als Prozess der Individualisierung.⁹⁷ Dezidiert nennt er mehrfach auch die »Ästhetisierung der Sprache«⁹⁸ in modernen Gedichten, im Sinne eines Autonomisierungsprozesses. Andererseits aber unterscheidet er hiervon die Ästhetisierung der Politik des Dritten Reichs, die eine des Kollektivs gewesen sei, während er in der Postmoderne wieder eine Ästhetisierung des Individuums erkennt.⁹⁹ Die Ästhetisierung der Politik erscheint in Peper's Darstellung so als fehlgeleitete Extremisierung und Flucht in politisch totalitäre Ideologien.¹⁰⁰ Peper bringt seine Überlegungen zur Ästhetisierung darüber hinaus ebenso in Verbindung zu modernen Medien, wenn er behauptet, das Fernsehen könne eine Ästhetisierung der Politik bewirken, worunter er ein Ersetzen der Politik und des realen Politikers durch ein »Image« versteht.¹⁰¹ Insofern Peper verschiedene Schichten des Begriffs offenlegt und eine historische Perspektive darauf entfaltet, diese allerdings in ihrer Widersprüchlichkeit nicht reflektiert, ist nach einer Phase der Bedeutungsverengung zu Beginn der 1990er Jahre wieder eine der Erweiterung zu beobachten, in der verschiedene Verständnisse nebeneinander existieren.¹⁰² Gerade das jüngste Nachdenken mit und über Ästhetisierung zeigt, dass diese als umfassender, eigenständiger Komplex zu sehen ist. Die Rolle der Literaturwissenschaft besteht dabei im Anschluss an die eher philosophisch-soziologischen Beiträge allerdings im Wesentlichen darin, die Befunde anderer Disziplinen für die realweltliche Ebene auf literarischer Ebene aufzuspüren.

Im Folgenden soll hingegen exemplarisch erprobt werden, inwiefern sich Ästhetisierung als ein breites Konzept verstanden produktiv für literaturwissenschaftliche Analysen nutzen lässt. Die Begriffsgeschichte dient dabei als Hintergrund, potenzierte Ästhetisierungen in Literatur anzunehmen. Sie verweist auf verschiedene Aspekte, die dem Begriff innewohnen, und unterschiedliche Relationen, in denen der Begriff diskutiert worden ist. In der Gesamtschau ist dabei die Nähe der Ästhetisierung zur Literatur unverkennbar, auch wenn in der Debatte der 1990er Jahre die realweltliche Diagnose im Vordergrund stand. In der literarischen Analyse soll der Begriff dafür genutzt werden, spezifische ästhetisierende Wahrnehmungen und Gestaltungen zu verbalisieren. In Anlehnung an Peter Bürger¹⁰³ sowie allgemein an die literaturtheoretischen Ausführungen zur Ästhetisierung scheint es dabei hilfreich, analysierend zwischen ästhetisierenden Wahrnehmungen, Darstellungen und Gestaltungen auf der Figuren- wie auf der Erzählebene zu differenzieren, so wie darüber hinaus die Leserebene zu bedenken ist. Als umfassendes Konzept verstanden, lässt sich mit den drei Dimensionen der Ästhetisierung (inhaltlich-thematisch, formal, selbstreflexiv) in der Literaturanalyse danach fragen, wie das Leben der Figuren in der Fiktion dargestellt wird, wie diese ihr fiktives Dasein und sich

selbst (ästhetisch) gestalten, welche ästhetisierenden Haltungen sie einnehmen und inwiefern sie sich dabei an Kunst, inklusive modernen Medien, orientieren, das heißt, daraus Ästhetisierungen ableiten. Analog sind diese Fragen auf der Erzählebene zu formulieren und darüber hinaus nicht nur inhaltlich, sondern zudem formal zu begreifen. Als Beispiel wurde dafür der 2008 erschienene Roman *Schilf* von Juli Zeh ausgewählt,¹⁰¹ da sich an ihm die drei Dimensionen aufzeigen lassen. Zudem ist der Roman von handhabbarer Komplexität, sodass auch eine kurze literarische Analyse hinsichtlich eines spezifischen Aspekts produktiv und aussagekräftig ist.

Potenzierte Ästhetisierungen in Juli Zehs »Schilf«

Zunächst und im Hinblick auf die inhaltlich-thematische Dimension lässt sich an den Hauptfiguren des Romans *Schilf* eine materiale und immateriale Ästhetisierung des Lebens sowie des Selbst beobachten. Die Ästhetisierung, wie sie in *Schilf* entfaltet wird, knüpft an die aus der Popliteratur bekannte an. Gleichzeitig geht sie darüber hinaus, da darin zudem – auf verschiedene Art und Weise gestaltet – eine Orientierung an Kunst sowie spezifisch ästhetisierende Einstellungen einzelner Figuren liegen. Dies findet insbesondere in der im Mittelpunkt des Buchs stehenden Freundschaft zwischen zwei jungen Männern Gestaltung:

Seit sich Oskar für ein Studium an der Universität Freiburg entschieden hatte, zeigte er sich der Öffentlichkeit nur noch in einem Cutaway mit langschößiger Jacke, gestreiften Hosen und silberner Halsbinde. Es dauerte nicht lang, bis Sebastian in ähnlichem Dandykostüm zu den Vorlesungen erschien. [...] Man fand ihren Aufzug seltsam und lachte doch nicht darüber, nicht einmal, wenn sie an den Nachmittagen untergehakt am Ufer der Dreisam spazieren gingen und alle paar Schritte stehen blieben, weil Wichtiges nur im Stehen gesagt werden kann. In ihrer altmodischen Garderobe glichen sie einer vergilbten Postkarte, als wären sie sorgfältig, aber nicht nahtlos in die Gegenwart geschnitten. [...] Oskar flanierte [in der Bibliothek] an den Regalen entlang und kehrte von Zeit zu Zeit mit einem Buch an den gemeinsamen Tisch zurück. (S, 22)

Die beiden Figuren werden als flanierende Dandys beschrieben und bezeichnet. Durch ihre Kostümierung setzen sie sich von der Gegenwart ab und nehmen sich zudem durch ihr Agieren bewusst aus der Zeit heraus, wenn sie etwa stehen bleiben, um sich Wichtiges zu sagen; sie ›entschleunigen‹ sich, so wie es bereits das Anliegen der ersten Flaneure im 19. Jahrhundert war. In ihrem altmodischen Äußeren werden sie als Bild und Sujet einer alten Postkarte be-

schrieben und mit einer Rahmung versehen. Sie sind keine modernen Dandys, sondern greifen Vergangenes auf und versetzen sich damit in der Zeit zurück, um eine Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen zu zelebrieren. Der Erzähler legt dies ironisch-reflektiert dar, wenn er eine Außensicht auf die beiden Figuren präsentiert («Dandykostüm», «seltsam», «altmodische Garderobe»).

Die Inszenierung von Oskar und Sebastian findet wie bei den klassischen Vorbildern an öffentlichen Orten statt; waren dies im 19. Jahrhundert Passagen und Salons, sind es in *Schilf* Flussufer und Universität (vgl. S, 22). Als Physikstudenten entsprechen sie nicht den Prototypen der literarischen Dandys und Flaneure des 19. Jahrhunderts, aber der Figurenname »Oskar« eröffnet eine Anbindung an die Literatur, er lässt an Oscar Wilde denken und darüber an die Flaneure Baudelaires und Heines, den Dandy als Künstler und das Leben als Kunstwerk und auch an den Dandy als Rebellen gegen das routinierte, triviale und phantasielose bürgerliche Leben.¹⁰⁵ Überdies befasst sich die Figur Oskar als Physiker mit dem Phänomen der Zeit, eines der Hauptthemen und auch -motive der Literatur um 1900.¹⁰⁶ Während Oskar als Student in einer dandyhaften Verkleidung auftritt, beschreiben ihn die Textstellen, die der Studentenzeit im Roman zeitlich nachgeordnet sind, allgemeiner vor allem als Ästhet, beispielsweise wenn es heißt, er trage ausgesuchte Kleidung, deren Stoff nur an den richtigen Stellen wage, Falten zu werfen, er als Kind ohne Zustimmung seiner Eltern sein Fahrrad verkauft habe, um sein erstes Paar rahmengenähter Schuhe erwerben zu können, oder sein Stilempfinden ihm das Leben oft unerträglich mache (vgl. S, 19 f). Pointiert heißt es über ihn: »Aus seiner Sicht ist keine Gewalttat so grausam wie ein Verbrechen gegen den guten Stil.« (S, 20)

Die Romanfigur Oskar erfüllt die Rolle des rebellischen Ästhet als bewusst eingesetztes Mittel zur Abgrenzung und explizites Abweichen von der gesellschaftlichen Norm.¹⁰⁷ Offenkundig ästhetisiert Oskar sein Verhalten und sein Äußeres in Anlehnung an die literarischen Dandyfiguren des 19. Jahrhunderts. Stimmig zu diesem Zeitkolorit und der extremen Ästhetisierung, die Oskar verfolgt, vertritt er eine Geisteshaltung, die als rassistischer Darwinismus bezeichnet werden muss, wenn er beispielsweise den Krieg als eine Form der Selektion begreift: »Schickt die Dummen in den Krieg [...]. Verheizt sie in der Ödnis Afrikas, in asiatischen Dschungeln, egal. Noch fünfzig Jahre Frieden und die Menschen in diesem Land sind auf das Niveau von Affen zurückgekehrt.« (S, 25)

Es geht dabei in *Schilf* nicht darum, dass Aspekte des Dandy- und Flaneurtums für das 21. Jahrhundert aktualisiert werden, im Gegenteil wünscht sich Oskar ausdrücklich, im Jahr 1880 geboren worden zu sein:

Schon seit seiner Jugend fühlt er sich, als hätte er sich im Jahrhundert geirrt und wäre in einem falschen Leben unterwegs, während ihn anderswo und vor allem anderswann Leute wie Einstein und Bohr bei ihren Debatten vermissen. Damals, vor den großen europäischen Katastrophen, gab es nicht nur die notwendigen geistigen Kapazitäten, sondern auch den Willen, ein paar Dinge zu Ende zu denken. Sehnsüchtig stellte Oskar sich vor, was es bedeutet hätte, im Jahr 1880 geboren zu sein. (S, 51)

Als Physiker möchte Oskar Zeitgenosse Einsteins gewesen sein. Das Jahr 1880 aber ist nicht das Geburtsjahr Einsteins oder eines anderen berühmten Physikers, sondern das des Schriftstellers Robert Musils, der mit seinem Roman *Der Mann ohne Eigenschaften* das Wien einer vergangenen Epoche thematisiert.¹⁰⁸ Diese intertextuell-literaturhistorische Verweisebene zieht sich durch den gesamten Roman, so auch wenn es am Ende heißt: »Stock und Hut hat er für eine gute Idee gehalten, sie passen zu einer romantischen und irgendwie traurigen Scharade. Er sieht damit aus wie ein Sonntagsspaziergänger vor hundert Jahren.« (S, 376) Entsprechend folgerichtig imaginiert Oskar ein »Duell im Morgengrauen«, allerdings weniger eine blutige Auseinandersetzung denn eine Versöhnung erhoffend:

Für eine schwache Minute befahl ihm die Vorstellung, wie sich Sebastian und er inmitten eines dunstigen Sonnenaufgangs über die Läufe altmodischer Pistolen anvisieren, zögern und endlich die Waffen sinken lassen, um mit ausgebreiteten Armen aufeinander zuzugehen. (S, 377)

In der Figur Oskar findet der immer wieder erhobene Vorwurf des Unmoralischen einer rein ästhetisierenden Haltung Gestalt. Noch am Ende des Romans ist Oskars ästhetisierende Einstellung dominant, die moralische Wertungen völlig verdrängt: Skrupellos hat Oskar aus verletzter Eitelkeit die Entführung von Sebastians Sohn inszeniert, um Sebastian die Falschheit seiner wissenschaftlichen Theorie zu beweisen. Dabei ist es ein literarisches Motto aus George Orwells *1984*, das Oskar als handlungsleitend sieht (»Double-Think muss weg!«). Die Ästhetisierung des Äußeren und Verhaltens, die Orientierung an Kunst und literarischen Vorlagen in der Figurengestaltung dienen damit der Charakterisierung der Figur, gleichzeitig findet darüber auf der Gesamt-Romanebene ein Einschreiben in literarische Topoi und Traditionen statt. Ästhetisierungen werden auf der formalen Ebene eingesetzt um die Literarizität eines Romans zu betonen und ihn als Kunst auszuweisen. Inhaltlich-thematische und formale Ebene erscheinen dabei oftmals verschränkt.¹⁰⁹

Während sich Oskar an literarischen Beschreibungen der Zeit um 1900

orientiert und sein Verhalten, sein Äußeres und seine Vorstellungen danach ausrichtet, wird auch Maike, Sebastians Ehefrau, über ihr ästhetisierendes Verhalten beschrieben. Allerdings orientiert sie sich eher an Vorlagen der Gegenwart. Ihre beschreibende Charakterisierung erfolgt aus einer offen auktorialen Erzählerperspektive:

Sie ist apart auf eine Weise, die einen zweiten Blick verträgt. Ihre Haut ist noch heller als Sebastians und ihr Mund ganz leicht schief, so dass sie beim Lachen ein wenig nachdenklich aussieht. Ihr Erfolg der kleinen *Galerie für Moderne Kunst*, die sie in der Innenstadt betreibt, verdankt sich nicht zuletzt ihrer Erscheinung; den Künstlern ist sie Managerin und manchmal Modell. Maikes Sinn für Ästhetik neigt zum Religiösen. Sie leidet in lieblos eingerichteten Räumen und kann kein Glas auf den Tisch stellen, ohne es zuvor prüfend im Lichteinfall zu wenden. (S, 14)

Analog zu Oskar, der nichts so verurteilt wie Stillosigkeit, »leidet« Maike in lieblos eingerichteten Räumen, jede Kleinigkeit wird von ihr im ästhetischen Gesamtzusammenhang geprüft. Es deutet sich sogar an, dass Maikes ästhetisierender Blick auf ihre Lebensumgebung als Religionsersatz fungiert. Maike ist nicht nur Galeristin, sondern wird zudem als Muse beschrieben. Ihre dementsprechend attraktive »Erscheinung« besteht aus einem weißen Kleid, nackten Füßen und rasierten Achseln (S, 14). Ihr Äußeres und ihr Verhalten wird als absichtsvolle Rolle erkennbar, die sie erst angenommen hat, seit sie Sebastian kennt:

Maike wird sagen wollen, dass sie ihm nachher den Rücken freihält. Sie mag diesen Ausdruck. Er klingt nach einem Kampf namens Alltag, aus dem sie Abend für Abend als Siegerin hervorgeht. Dabei ist Maike eigentlich kein kämpferischer Typ. Bevor sie Sebastian kennenlernte, war sie eine ausgemachte Schwärmerin. Wenn sie bei Nacht durch die Straßen spazierte, träumte sie sich in jede erleuchtete Wohnung hinein. In Gedanken begann sie, fremde Topfpflanzen zu gießen, fremde Abendbrotische zu decken und fremden Kindern über den Kopf zu streicheln. Jeder Mann war ein möglicher Liebhaber, an dessen Seite sie in der Phantasie ein wildes oder bürgerliches, künstlerisches oder politisches Leben führen konnte – je nach Augenfarbe und Statur des Gegenübers. Maikes vagabundierende Einbildungskraft bewohnte Menschen und Orte im Vorübergehen. Bis sie Sebastian traf. (S, 16)

Es ist Sebastian, der für Maike festlegt, welche Rolle sie ausfüllt, entsprechend ist es Sebastians Blick, der Maike als apart benennt und ihrem schiefen Mund Nachdenklichkeit zuschreibt, während Maike gleichzeitig versucht, genauso zu sein: »Sebastians Erscheinen in Maikes Leben bedeutete, wie er es ausdrücken

würde, einen Kollaps der quantenmechanischen Wellenfunktion. Seitdem gibt es für Maïke einen Rücken, den sie freihalten kann. Sie tut es bei jeder Gelegenheit und gern.« (S, 16) Maïke gestaltet ihr Verhalten und ihr Äußeres gemäß ihrer Vorstellung einer passenden Ehefrau für Sebastian, dabei allerdings hat sie verschiedene Rollen zu vereinen und bedient sich dafür unterschiedlicher Muster: Als Professorengattin hält sie ihrem Mann den Rücken frei, als Ehefrau und Mutter »kämpft« sie sich für die Familie durch den Alltag, als selbstständige Galeristin ist sie Geschäftsfrau und künstlerische Inspiration. Darüber hinaus ist sie für die (ästhetische) Erziehung des Sohnes zuständig: »Während die Eltern sich anblickten, verteilt er [der Sohn] seine Ungeduld in Ornamenten aus Zwiebelstücken und Knoblauchzehen über den Küchentisch. Ungezogenheiten, die Kreativität verraten, lässt Maïke ihm durchgehen.« (S, 17) Es ist ein ästhetisierender Blick, der das verteilte Gemüse auf dem Küchentisch als »Ornament« begreift und eine künstlerische Ader im Sohn vermuten lässt. Die Episode verweist darauf, welchen Stellenwert ästhetische Erziehung für Maïke einnimmt, angesichts derer es keine zu tadelnden »Ungezogenheiten« gibt.

Woran Maïke ihre Vorstellungen und Handlungen orientiert, deutet sich an, wenn darauf hingewiesen wird, dass sie wie die Romanfiguren in Nick Hornbys *High Fidelity*, einem der bekanntesten popkulturellen Bücher der 1990er Jahre, gedankliche Listen führt, um ihre Erinnerungen zu inventarisieren.¹¹⁰ Der schönste Tag in Maïkes Leben, womit unterhaltungsmedialen Mustern gefolgt wird, ist ihr Hochzeitstag. Passend zu dieser Reihe an Stereotypen, Maïkes Vorstellung von Sebastians Wünschen, wird sie überspitzt klischeehaft dargestellt: »Im satten Licht gehört Maïke mehr denn je zu der Sorte Frau, die ein Mann aufs Pferd ziehen will, um mit ihr in den Sonnenuntergang zu reiten.« (S, 14) Tatsächlich allerdings ist dies der Versuch, die offensichtlichen Verwerfungen zu glätten, die deutliche Neigung des Ehemanns zum besten Freund mit Klischees, die Hollywood-Filmen entstammen könnten, über »perfekte« Ehefrauen und -paare zu bändigen, eine sichere und gefestigte Struktur in Ermangelung derselben in der Realität zu übernehmen. Gleichzeitig wird darüber der ironische Erzähler-Blick auf das Figurenpersonal deutlich, der den Leser vom Geschehen distanziert.

Im Gegensatz zu Maïke und Oskar wirkt Sebastians Verhalten wie schwankend zwischen den verschiedenen möglichen Rollenvorgaben, so wie er auch zwischen beiden Figuren hin- und hergerissen scheint. In Bezug auf die Dandykostümierung agiert er imitierend, insofern Oskar diese Kostümierung zuerst trägt. Oskar belegt ihn sogar mit der für ihn größtmöglichen Beleidigung, als stilllos, womit er ihn implizit zu einem Verbrecher in Sachen Geschmack erklärt (vgl. S, 33). Für Sebastian ist Fernsehwissen handlungsleitend, er ver-

hält sich wie die Figur eines Films, die einem Drehbuch-Skript folgt: »Als er aber auf der Straße steht, presst er wie ein schlechter Schauspieler die Hand aufs Herz.« (S, 108) Ereignisse nimmt er ebenso in diesen Schemata wahr (vgl. S, 101), deswegen interpretiert er das Verschwinden seines Sohnes als tatsächliche Erpressung, die einen Mord von ihm verlangt, um den Sohn zurückzubekommen. Dass es sich um eine Inszenierung handeln könnte, erwägt er nicht, den Roman Orwells hat er nicht gelesen, das literarische Diktum, nach dem Oskar handelt, ist ihm unbekannt. Statt »Double-Think muss weg«, versteht Sebastian »Dabbling muss weg.« denn so heißt ein Freund seiner Frau Maike.

Obwohl der Leser weiß, wer den Mord begangen hat – untypisch für einen Kriminalroman und damit wieder eine distanzierende Strategie, die Einfühlung und Identifikation verhindert –, gibt es einen Kommissar, der den Fall lösen soll. Weniger geht es folglich um den Mord selbst, sondern darum herauszufinden, dass dahinter eine inszenierte Erpressung steht, die einem literarischen Diktum folgt. Es kommt dem Kommissar zu, die ästhetisierenden Wahrnehmungen und Gestaltungen als solche für den Leser erkennbar werden zu lassen. Die titelgebende Figur des Romans, Schilf, der prototypische Detektiv nach Kracauer,¹¹ bedient sich dafür einer spezifischen, fast hermeneutischen Arbeitsweise:

Mit schmerzhafter Penetranz bohrt er Löcher in die Benutzeroberfläche aus Tatortbeschreibungen und Zeugenaussagen, bis sie porös genug ist, um Rückschlüsse auf den Quelltext, auf das Eigentliche zuzulassen. Zufälle versteht er als Metaphern, in Widersprüchen erkennt er Oxymora, das wiederholte Auftreten von Details liest er als Leitmotiv. (S, 166)

Die Realität begreift Kommissar Schilf im Muster rhetorisch-literarischer Stilfiguren, die es zu interpretieren gilt, um das »Eigentliche« zu erfassen. Während seine Kollegen ihn wahlweise für einen Faulpelz oder Glückspilz halten, glauben sie, Schilf würde lediglich abwarten:

In Wahrheit aber verbrachte der Kommissar Wochen damit, den Käfig seiner Wahrnehmung in Stücke zu hauen, um jene Fäden aufzuspüren, die ihn mit dem Gesuchten verbanden. In einer Mischung aus Aktenstudium und Meditation wartete er auf einen Hinweis, der ihm verriet, wo und wann sich der Zufall ereignen würde, den er dringend benötigte. (S, 166 f.)

Wesentliches Arbeitsmittel ist für Schilf seine Wahrnehmung, aber nicht die alltägliche und konventionelle, sondern eine besonders geschärfte, für die er sich seiner gängigen Wahrnehmungsweise entledigen muss, um das »Eigentli-

che« sehen zu können. Der Kommissar gebraucht besondere ästhetisierende Wahrnehmungen als Mittel, um Erkenntnisse zu erlangen, und verlässt sich gerade nicht nur auf das rationale Denken.¹¹² Bezeichnend ist, dass ihm diese ästhetisierenden Wahrnehmungen literarische Stilfiguren auszugeben vermögen, wenn es heißt, dass er Zufälle als Metaphern, Widersprüche als Oxymora und wiederkehrende Details als Leitmotive versteht. Kommissar Schilfs nicht-alltägliche Wahrnehmung ist eine literarisierende, die paradoxerweise der Auslegung der Wirklichkeit dient. Ziel dieser produktiven wie rezeptiven Arbeitsweise ist es nicht nur, den Verbrecher zu überführen, sondern auch, die Frage der moralischen Schuld zu klären. Keineswegs wird dieser Aspekt durch die ästhetisierende Betrachtungsweise verdrängt, im Gegenteil, erst seine spezifische Methodik ermöglicht es Schilf, die Geschichte hinter den Fakten zu sehen und eine solche Unterscheidung überhaupt erst treffen zu können. Es ist die Figur Schilf, die so den Fall lösen kann, nicht nur im juristisch-kriminalistischen Sinne, sondern auch hinsichtlich der Frage, wer die moralische Schuld an dem Mord trägt. Damit korrigiert Schilfs Betrachtungsweise, die eine moralische Perspektive beinhaltet, Oskars rein ästhetisierenden Blick. Dieser lässt unemphatisch außer Acht, dass Väter für entführte Kinder Morde begehen und Modelle der theoretischen Physik wie auch ausschließlich literarisch inspirierte kunsthafte Anschauungsweisen im lebendigen Miteinander eine Grenze haben. Gleichzeitig nimmt Schilf mit seiner literarisierenden Arbeitsweise die Ebene ein, auf der sich Oskar bereits die ganze Zeit befindet: die der Orientierung an Literatur. Schilf löst also gewissermaßen den Fall, indem er die verschiedenen ästhetisierenden Wahrnehmungen und Gestaltungen erkennt und nachschafft.¹¹³ Dem Kommissar gelingt es zeitweilig, selbst die ästhetisierende Disposition einzunehmen, worin eine aufschlussreiche Pointe des Erzählverlaufs besteht, insofern es dem Kommissar nur so möglich ist, den konkreten Fall zu lösen. Dennoch stellt dieses Modell nur eines von mehreren dar, zwischen denen jederzeit gewechselt werden kann. In dem Moment, in dem die ästhetisierende Perspektive als temporäre Alternative unter anderen erscheint, erweist sie sich als erkenntnisförderndes Medium und moralisch nicht mehr problematisch.

Anmerkungen

- 1 Der vorliegende Aufsatz basiert in weiten Teilen auf meiner Dissertation. Dieser sind die genaue Argumentation, die Belege und die Beispiele für Begriffsverwendungen ebenso zu entnehmen wie weitere literarische Analysen: Corinna Dziudzia, *Ästhetisierung und Literatur. Begriff und Konzept von 1900 bis heute*, Heidelberg 2015.

- 2 Erwin Pracht, *Ästhetisierung aller Lebensbereiche? Ein Rückblick auf den ›Ästhetisierungs-Boom‹ der frühen neunziger Jahre*, in: *Weimarer Beiträge*, 49(2003)3, 380–397.
- 3 Mit anderen Worten: Sich die Freiheit zu nehmen, die Perspektive zu wechseln, ästhetisierend wahrzunehmen und zu gestalten, ist in autoritären Regimen und Diktaturen nur schwer, wenn überhaupt möglich, geschweige denn in Kriegszeiten. Als impliziter Befund erscheint diesbezüglich interessant, dass ein Nachdenken über den und mit dem Begriff der Ästhetisierung in der DDR nicht stattgefunden zu haben scheint, zumindest wurden keine entsprechenden Textzeugnisse gefunden. Auch während der beiden Weltkriege gehen die Begriffsverwendungen merklich zurück.
- 4 »Müßig geht er als eine Persönlichkeit; so protestiert er gegen die Arbeitsteilung, die die Leute zu Spezialisten macht. Ebenso protestiert er gegen deren Betriebsamkeit. Um 1840 gehörte es vorübergehend zum guten Ton, Schildkröten in den Passagen spazieren zu führen. Der Flaneur ließ sich gern sein Tempo von ihnen vorschreiben. Wäre es nach ihm gegangen, so hätte der Fortschritt diesen pas lernen müssen.« (Walter Benjamin, *Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus*, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Band I, 2, hg. von Rolf Tiedemann, Hermann Schwepenhäuser, Frankfurt/Main 1989, 509–653, hier 556 f.
- 5 Vgl. Dziudzia, *Ästhetisierung und Literatur*, Kapitel 4.
- 6 Vgl. ebd., 83–87.
- 7 Joseph von Eichendorff, *Die geistliche Poesie in Deutschland*, in: *Historisch-politische Blätter für das katholische Deutschland*, 20 (1847), 449–468.
- 8 Vgl. Dziudzia, *Ästhetisierung und Literatur*, Kapitel 4.
- 9 Den theoretischen Hintergrund für die Verlagerung bildet die zu Beginn der 1980er Jahre beginnende intensive Auseinandersetzung mit Überlegungen zur ästhetischen Erfahrung, beispielsweise im Kolloquium *Kunst und Philosophie*, zu dessen Teilnehmern neben Peter Bürger 1981 unter anderem auch Rüdiger Bubner zählt. Willi Oelmüller, *Vorwort*, in: ders. (Hg.), *Kolloquium Kunst und Philosophie*, Bd. 1, *Ästhetische Erfahrung*, Paderborn u.a. 1981, 7–12, hier 11.
- 10 Bubners Überlegungen zur Ästhetisierung sind unter anderem in eine Abhandlung zur ästhetischen Erfahrung eingebettet, deren Wurzeln zu Kant zurückführen. Rüdiger Bubner, *Über einige Bedingungen gegenwärtiger Ästhetik*, in: ders., *Ästhetische Erfahrung*, Frankfurt/Main 1989, 9–51, hier 36.
- 11 Rüdiger Bubner, *Moderne Ersatzfunktionen des Ästhetischen*, in: ders., *Ästhetische Erfahrung*, Frankfurt/Main 1989, 99–120, hier 99 f. Diese Sichtweise Bubners scheint durch die Interpretation des *Kunstverkaufsatzes* Benjamins inspiriert zu sein und der darin liegenden Doppelformel ›Ästhetisierung der Politik – Politisierung der Kunst‹.
- 12 Vgl. Hermann Lübke, *Musealisierung. Über die Vergangenheitsbezogenheit unserer Gegenwart*, Zug 1986.
- 13 Bubner, *Ersatzfunktionen*, 100.
- 14 Arnold Gehlen, *Die Seele im technischen Zeitalter. Sozialpsychologische Probleme in der industriellen Gesellschaft* [1957], Frankfurt/Main 2007, 35 f.
- 15 Bubner, *Ersatzfunktionen*, 101.
- 16 Ebd., 138.
- 17 Rüdiger Bubner, *Mutmaßliche Umstellungen im Verhältnis von Kunst und Leben*, in: ders., *Ästhetische Erfahrung*, Frankfurt/Main 1989, 121–142, hier 131.
- 18 Ebd., 102.

- 19 Vgl. Bubner, *Umstellungen*, 132.
- 20 Ebd., 134.
- 21 Ebd., 133.
- 22 Vgl. ebd., 135.
- 23 Rudolf Haym, *Hegel und seine Zeit. Vorlesungen über Entstehung und Entwicklung, Wesen und Wert der Hegel'schen Philosophie*, Berlin 1857, 318 f.
- 24 Bubner, *Umstellungen*, 137.
- 25 Ebd., 131.
- 26 Vgl. Dziudzia, *Ästhetisierung und Literatur*, Kapitel 4.3.
- 27 Vgl. Adolf Bartels, *Der deutsche Verfall. Vortrag gehalten am 21. Januar 1913 zu Berlin*, Leipzig [?] 1914; Adolf Bartels, *Deutsches Schrifttum. Betrachtungen und Bemerkungen. 1909. 1910. 1911*, Weimar 1911; Adolf Bartels, *Geschichte der deutschen Literatur*, Bd. 1, Leipzig 1909.
- 28 Herbert Cysarz, *Literaturgeschichte als Geisteswissenschaft. Kritik und System*, Halle/Saale 1926, 245.
- 29 Vgl. Dziudzia, *Ästhetisierung und Literatur*, Kapitel 6.1.
- 30 Clemens Heselhaus, *Die Deutsche Lyrik des 20. Jahrhunderts*, in: Otto Mann, Wolfgang Rothe (Hg.), *Deutsche Literatur im 20. Jahrhundert. Strukturen und Gestalten*, begründet von Hermann Friedmann und Otto Mann, Bd. 1, *Strukturen*, Bern-München 1967, 11–44, hier 12. (Die erste Auflage erschien bereits 1954.)
- 31 Vgl. Rüdiger Bubner, *Ästhetisierung der Lebenswelt*, in: ders., *Ästhetische Erfahrung*, Frankfurt/Main 1989, 143–156, hier 143 f.
- 32 Bubner, *Umstellungen*, 138.
- 33 Gleichzeitig wird implizit erneut der Einfluss des *Kunstverkaufsatzes* auf die Überlegungen Bubners deutlich, wenn er von den Masseninszenierungen von Politik und Religion, Sport und Musik spricht. Benjamin wird dabei (nicht nur von Bubner) implizit auch ein negatives Begriffsverständnis unterstellt.
- 34 Bubner, *Ästhetisierung der Lebenswelt*, 148.
- 35 Vgl. ebd., 150.
- 36 Vgl. ebd., 152.
- 37 Gerhard Schulze, *Die Erlebnisgesellschaft. Kultursoziologie der Gegenwart*, Frankfurt-New York 1992.
- 38 Dieser hat sich zuvor bereits Gert Selles Studie über das Design zugewandt, darin widmet sich ein ganzes Kapitel der »Ästhetisierung des Alltags im Jugendstil«. Vgl. Gert Selle, *Die Geschichte des Design in Deutschland von 1870 bis heute. Entwicklung der industriellen Produktkultur*, Köln 1978.
- 39 Vgl. Schulze, *Erlebnisgesellschaft*, 13.
- 40 Vgl. ebd.
- 41 Ebd., 125.
- 42 Vgl. ebd., 41.
- 43 Gerhard Schulze, *Kulissen des Glücks. Streifzüge durch die Eventkultur*, Frankfurt-New York 1999, 11.
- 44 Rainer Stollmann, *Ästhetisierung der Politik. Literaturstudien zum subjektiven Faschismus*, Stuttgart 1978, 7.
- 45 Vgl. Schulze, *Erlebnisgesellschaft*, 14.
- 46 Vgl. ebd., 33 u. 58.
- 47 Ebd., 38.
- 48 Vgl. ebd., 35.
- 49 Vgl. ebd., 65.

- 50 Georg Simmel, *Soziologie der Mahlzeit* [1910], in: ders., *Gesamtausgabe. Aufsätze und Abhandlungen 1909 bis 1918*, hg. von Otthein Rammstedt, Berlin 2001, Bd. 12, 140–147.
- 51 Gerade die begriffliche Nähe und mangelnde Abgrenzung des Ästhetisierungsbegriffs zu Theatralisierung, Inszenierung, Design oder Stilisierung prägt Schulzes Studie und setzt sich nicht selten in Arbeiten, die auf der Studie aufbauen, fort.
- 52 Pracht, *Ästhetisierungs-Boom*.
- 53 Wolfgang Welsch, *Ästhetik und Anästhetik. Antrittsvorlesung an der Otto-Friedrich-Universität Bamberg, 19.12.1989*, in: ders., *Ästhetisches Denken*, Stuttgart 2010, 9–40.
- 54 Vgl. Wolfgang Welsch (Hg.), *Zur Aktualität des ästhetischen Denkens*, München 1993.
- 55 Wolfgang Welsch, *Ästhetisierungsprozesse. Phänomene, Unterscheidungen, Perspektiven*, in: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie*, 41(1993)1, 7–29; Wolfgang Welsch, *Ästhetisierung. Schreckensbild oder Chance?*, in: *Kunstforum*, 123 (1993), 228–235.
- 56 Vgl. Odo Marquard, *Aesthetica und Anaesthetica. Philosophische Überlegungen*, Paderborn u.a. 1989, 13.
- 57 Odo Marquard, *Nach der Postmoderne. Bemerkungen über die Futurisierung des Antimodernismus und die Usance Modernität*, in: Peter Koslowski, Robert Spaemann, Reinhard Löw (Hg.), *Moderne oder Postmoderne? Zur Signatur des gegenwärtigen Zeitalters*, Weinheim 1986, 45–54, hier 46.
- 58 Vgl. ebd., 11 f.
- 59 Vgl. ebd., 50 f.
- 60 Vgl. ebd., 12.
- 61 Vgl. ebd., 51.
- 62 Marquards Verwendung des Ästhetisierungsbegriffs expliziert dabei aber noch einen Aspekt, der bis dato in der Begriffsgeschichte allenfalls latent zu beobachten war: einen Prozess der Ästhetisierung als Kunstwerdung, verstanden als Autonomisierung, als Loslösung. Diesen Aspekt berücksichtigt Welsch aber nicht.
- 63 Welsch, *Kunstforum*, 229.
- 64 Welschs Publikationen sind entsprechend kritisiert worden, vgl. u.a. Werner Jung, *Von der Mimesis zur Simulation. Eine Einführung in die Geschichte der Ästhetik*, Hamburg 1995, 214; Pracht, *Ästhetisierungs-Boom*, 384; Yvonne Ehrenspeck, *Aisthesis und Ästhetik. Überlegungen zu einer problematischen Entdifferenzierung*, in: Klaus Mollenhauer, Christoph Wulf (Hg.), *Aisthesis/Ästhetik. Zwischen Wahrnehmung und Bewußtsein*, Weinheim 1996, 201–230, hier 204.
- 65 U.a. von Erwin Pracht wird die fehlende Abgrenzung seiner Begriffe kritisiert, in dem vor allem das »Ästhetische« als »Passepartoutvokabel« und als »Leerformel« gebraucht wird. Vgl. Pracht, *Ästhetisierungs-Boom*, 384.
- 66 Welsch, *Schlüsselkategorie*, 16.
- 67 Ebd., 18.
- 68 In der Komplexität des Ästhetisierungsbegriffs ist diese Vereinfachung schon vorher zu beobachten: Neben Stollmann, *Ästhetisierung*, spricht beispielsweise auch Peter Reichel, *Der schöne Schein des Dritten Reichs. Faszination und Gewalt des Faschismus*, München-Wien 1991, davon, dass Hitler die Ästhetisierung des Lebens als Verschönerung begriffen habe. Vgl. hierzu Dziudzia, *Ästhetisierung und Literatur*, Kapitel 6.3.
- 69 Welsch, *Antrittsvorlesung*, 14; sowie Marquard, *Postmoderne*, 12.
- 70 Vgl. Andreas Reckwitz, *Unscharfe Grenzen. Perspektiven der Kultursoziologie*, Bie-

- lefeld 2008; Andreas Reckwitz, *Die Erfindung der Kreativität. Zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung*, Berlin 2012, 34.
- 71 Vgl. Uta Kösser, *Ästhetisierung bei Nietzsche und heute*, in: Hans-Jürgen Lachmann, Uta Kösser unter Mitwirkung von Gerald Hartung (Hg.), *Kulturwissenschaftliche Studien*, Leipzig 2000, 47–58; Katharina Scherke, *Die These von der ›Ästhetisierung der Lebenswelt: als eine Form der Analyse des Modernisierungsprozesses*, in: Sabine Haring, dies. (Hg.), *Analyse und Kritik der Modernisierung um 1900 und 2000*, Wien 2000, 109–131.
- 72 Vgl. Christian Beck, *Ästhetisierung des Denkens. Zur Postmoderne-Rezeption der Pädagogik: amerikanische, deutsche, französische Aspekte*, Bad Heilbrunn 1993.
- 73 Welsch spricht allerdings zunächst nur davon, dass der soziale Umgang zunehmend ästhetisch wird. Dies wird zunächst als »Ästhetisierung der sozialen Welt« aufgegriffen, vgl. Berthold Bodo Flaig, Thomas Meyer, Jörg Ueltzhöffer, *Alltagsästhetik und politische Kultur. Zur ästhetischen Dimension politischer Bildung und politischer Kommunikation*, Bonn 1993, 11. Später wird dies weitergeführt von Lutz Hieber, Stephan Moebius, *Einführung. Ästhetisierung des Sozialen im Zeitalter visueller Medien*, in: Lutz Hieber, Stephan Moebius (Hg.), *Ästhetisierung des Sozialen. Reklame, Kunst und Politik im Zeitalter visueller Medien*, Bielefeld 2011, 7–14; Reckwitz, *Kreativität*, 324.
- 74 Vgl. hierzu Gottfried Boehm, *Der erste Blick. Kunstwerk-Ästhetik-Philosophie*, in: Wolfgang Welsch (Hg.), *Die Aktualität des Ästhetischen*, München 1993, 355–369; Hartmut Böhme, *Fetischismus im neunzehnten Jahrhundert. Wissenschaftshistorische Analyse zur Karriere eines Konzepts*, in: Jürgen Barkhoff u.a. (Hg.), *Das schwierige neunzehnte Jahrhundert. Germanistische Tagung zum 65. Geburtstag von Eda Sagarra im August 1998*, Tübingen 2000, 445–465; Kaspar Maase, *Einleitung. Zur ästhetischen Erfahrung der Gegenwart*, in: ders., *Die Schönheiten des Populären. Ästhetische Erfahrung der Gegenwart*, Frankfurt-New York 2008, 9–26; Irmela Schneider, *Medialisierung und Ästhetisierung des Alltags. Einige Überlegungen*, in: Gerhard Rupp (Hg.), *Ästhetik im Prozess*, Opladen-Wiesbaden 1998, 143–178.
- 75 Vgl. Ehrenspeck, *Aisthesis und Ästhetik*, 204 f.
- 76 Vgl. u.a. Reckwitz, *Kreativität*.
- 77 Vgl. für eine konzise Kritik Pracht, *Ästhetisierungs-Boom*, besonders 381.
- 78 Eine Visualisierung dieses ›Booms‹ kann im *Ngram Viewer* unternommen werden, auch im Korpus von *Google Books* ist der Anstieg offensichtlich.
- 79 Vgl. hierzu Reckwitz, *Unscharfe Grenzen*; Reckwitz, *Kreativität*; Scherke, *These*; Thomas Ziche, *Vom Lebensstandard zum Lebensstil*, in: Wolfgang Welsch (Hg.), *Die Aktualität des Ästhetischen*, München 1993, 67–93; Erhard Stölting, *Der exemplarische Dandy. Soziologische Aspekte des schönen Scheins*, in: Karlheinz Barck, Richard Faber (Hg.), *Ästhetik des Politischen. Politik des Ästhetischen*, Würzburg 1999, 35–55; Meike Tina Schüle, *Die Ästhetisierung der RAF. Eine Diskursanalyse zur Debatte um die Berliner Ausstellung ›Zur Vorstellung des Terrors‹*, Saarbrücken 2009; Hieber, *Ästhetisierung des Sozialen*.
- 80 Beispielsweise, wenn von einer Ästhetisierung des Todes oder einer Ästhetisierung des Sterbens die Rede ist.
- 81 Hinrich C. Seeba, *Kritik des ästhetischen Menschen. Hermeneutik und Moral in Hofmannsthals ›Der Tor und der Tod‹*, Bad Homburg v.d.H.–Berlin–Zürich 1970, v.a. 13–22.
- 82 Flaig, *Alltagsästhetik*, 13–22.
- 83 Vgl. Gerhard Rupp, *Editorial. Ästhetik im Prozess heute*, in: Gerhard Rupp (Hg.), *Ästhetik im Prozess*, Opladen-Wiesbaden 1998, 7–26, hier 7.

- 84 Schneider, *Medialisierung*, 143 und 157.
85 Ebd., 159.
86 Darüber hinaus wird in die Zeit um 1900 verwiesen, vor allem auf Simmels Soziologie als eine ästhetische Betrachtungsweise. Vgl. Scherke, *These*, 110, 122 und 127.
87 Helene Simon, *Das Kunststickerei- und Tapissiergewerbe*, in: *Die Frau*, Berlin 1899/1900, 134–141.
88 Ebd., 111 f.
89 Eva Riedi, *Rhetorik der Ausgrenzung. Die Ästhetisierung des Alltags in der deutschen Pop-Literatur der 1990er Jahre*, Universität Freiburg (CH) 2008.
90 Ebd., 152.
91 Vgl. hierzu Pracht, *Ästhetisierungs-Boom*; Flaig, *Alltagsästhetik*.
92 Vgl. besonders: Ehrenspeck, *Aisthesis*; Kösser, *Ästhetik*, besonders ab 460; Jung, *Mimesis*, besonders 210.
93 Beispielsweise durch Peter Bürger, *Ästhetisierende Wirklichkeitsdarstellung bei Proust, Valéry und Sartre*, in: ders., *Aktualität und Geschichtlichkeit. Studien zum gesellschaftlichen Funktionswandel der Literatur*, Frankfurt/Main 1977, 160–194.
94 Jürgen Peper, *Ästhetisierung als Aufklärung. Unterwegs zur demokratischen Privatkultur. Eine literarästhetisch abgeleitete Kulturtheorie*, Berlin 2002, XIV.
95 Ebd., 1 und 85.
96 Ebd., 251.
97 Vgl. ebd., ab 90.
98 Ebd., 183.
99 Ebd., 258.
100 Ebd., 98.
101 Ebd., 252.
102 Vgl. hierzu auch Karin Hirdina, *Ästhetisierung*, in: Achim Trebeß (Hg.), *Metzler Lexikon Ästhetik. Kunst, Medien, Design und Alltag*, Stuttgart–Weimar 2006, 39–40.
103 Bürger, *Ästhetisierende Wirklichkeitsdarstellung*.
104 Juli Zeh, *Schilf*, Frankfurt/Main 2008; im Folgenden zitiert mit der Sigle *S* und Seitenzahl direkt im fortlaufenden Text.
105 Vgl. Hans-Joachim Schickedanz, *Ästhetische Rebellion und rebellische Ästheteten. Eine kulturgeschichtliche Studie über den europäischen Dandyismus*, Frankfurt/Main u.a. 2000, 21 und 32.
106 Vgl. Walter Jens, *Uhren ohne Zeiger*, in: ders., *Statt einer Literaturgeschichte. Dichtung im zwanzigsten Jahrhundert*, Düsseldorf 2001, 19–52.
107 Schickedanz, *Ästhetische Rebellion*.
108 Dieser Roman dient als multiple Quelle für intertextuelle Verweise im Werk Juli Zehs. Ebenso ist darüber hinaus 1880 das Geburtsjahr von Franz Hessel, dessen Flaneurbuch *Spazieren in Berlin* sowie die persönliche Bekanntschaft mit Hessel Benjamin zu eigenen Arbeiten inspirierte. Vgl. Eckhardt Köhn, *Straßenrausch. Flanerie und kleine Form. Versuch zur Literaturgeschichte des Flaneurs bis 1933*, Berlin 1989, 154.
109 Vgl. hierzu die anderen Literaturanalysen in Dziudzia, *Ästhetisierung und Literatur*.
110 In *High Fidelity* führt die Hauptfigur Rob Fleming zusammen mit den Kollegen seines Plattenladens über alles Listen: Lieblingsfilme, -musik oder die »schlimmsten Trennungen«. Vgl. Nick Hornby, *High Fidelity*, München 1999, 9 und 50 sowie *S*, 192.
111 Kracauer beschreibt den typischen Detektiv als wesenlosen Charakter, dessen Ge-

biet die Ratio ist, umschlossen von einem stillen Kämmerlein, passiv auf Fälle wartend, die ihm zustoßen, isoliert und ehelos. Vgl. Siegfried Kracauer, *Detektiv* [1922/1925], in: Jochen Vogt (Hg.), *Der Kriminalroman. Poetik-Theorie-Geschichte*, München 1998, 25–32.

- 112 Das ästhetisierende Denken als Ergänzung zum rationalen Denken betont bereits der Literaturwissenschaftler Rudolf Haym Mitte des 19. Jahrhunderts.
- 113 Insgesamt wird dies natürlich im fiktiven Rahmen eines Romans verhandelt, das heißt, der Leser muss, um den ›Fall‹ zu verstehen, die Ästhetisierungen innerhalb des Romans mit- und nachvollziehen.

Christoph Schaub

Verhinderte Selbsterforschung und Ethnographie des Urbanen in der Weimarer Republik

Karl Grünbergs »Brennende Ruhr« und Klaus Neukrantz'
»Barrikaden im Wedding«

Egon Erwin Kisch und Siegfried Kracauer, zwei herausragende Vertreter der literarischen Reportage in der Weimarer Republik, treffen sich in der Übertragung von Rhetoriken der Reiseliteratur auf das Objekt ihres Schreibens: die urbane Moderne westlicher Provenienz. So schreibt Kisch im Vorwort zu *Der Rasende Reporter* (1925), dass »nichts [...] exotischer list! als unsere Umwelt«¹, während Kracauer seine Textsammlung *Die Angestellten* (1930) als eine »kleine Expedition« bezeichnet, »die vielleicht abenteuerlicher als eine Filmreise nach Afrika ist« und das soziokulturelle Milieu der Angestellten zum »unbekanntem Gebiet« erklärt.² Die fremden und exotisierten Populationen, deren Kulturen durch Forschungsreisen in noch unerschlossene Räume zu entdecken und durch Forschende zu beschreiben und analysieren sind, sind zur Zeit der Weimarer Republik längst nicht mehr nur jenseits der geographischen Grenzen der europäischen Moderne verortet.³ Sie sind in die sich seit Mitte des 19. Jahrhunderts entwickelnde urbane Moderne des Westens selbst verlagert worden, ist doch die Bevölkerung der Großstadt eine Ansammlung von einander fremden Individuen und Gruppen, von verschiedenen Klassen-, Sub- und ethnisierten Kulturen. Für das bürgerliche Beobachtungsobjekt besitzen die ihm unbekanntesten Räume der modernen Großstadt – so bezeugen Kischs und Kracauers Aussagen – einen Grad an Exotik, der selbst den Afrika zugeschriebenen Grad übertrifft.

Bei beiden Autoren ist das Fremde klassenmäßig kodiert. Unterschichten sind omnipräsent in Kischs Reportagesammlung und die Angestellten leben laut Kracauer trotz eines dezidiert anderen ideologischen Selbstverständnisses unter »ähnlichem sozialen Bedingungen wie [...] das eigentliche Proletariat«⁴. Die Reisen ins *Andere* der Großstadt sind in diesen Fällen also oftmals Reisen zu Proletariern in einem weiten Sinne des Wortes, der Proletarier nicht auf die in der Industrie beschäftigten, klassenbewussten Arbeiter marxistischer Theorie und Politik festschreibt. Proletarier werden so zum Objekt einer Erforschung der Großstadt und zu Figuren einer großstädtischen Reiseliteratur, in der die Reisenden im Gegensatz zum Beispiel zu kolonialer Reiseliteratur

keine großen physischen Distanzen zu überwinden haben, sondern räumlich markierte Erfahrungsgrenzen, die durch Klasse und ihre kulturelle Imagination bedingt sind. Ich folge hier Jacques Rancière, der vorgeschlagen hat, Begegnungen von bürgerlichen Charakteren mit unteren sozialen Schichten (*le peuple*) als eine Form von Reiseliteratur zu lesen, und der diese Reisenarrative anhand deutsch-, französisch- und englischsprachiger Literatur seit dem 18. Jahrhundert untersucht.⁵ Im Gegensatz zu Rancière interessiert mich hier jedoch besonders, wie sich die Literatur der Arbeiterbewegung diese Form von Reisenarrativen aneignet und wie sich diese literarische Strömung dadurch zum Zusammenhang von urbaner Moderne und der Pathologisierung von Unterschichten positioniert.

Proletarier sind in dieser Form der bürgerlichen Reiseliteratur Objekte einer literarischen Ethnographie des Urbanen. Dies ist kein Zufall, war doch die Existenz unterer sozialer Klassen mitursächlich für das Entstehen der Stadtforschung selbst, deren Anfänge im London des 19. Jahrhunderts zu verorten sind und die in den 1920er Jahren in der *Chicago School of Urban Sociology* ihre bis heute vielleicht einflussreichste Schule fand.⁶ Konfrontiert mit sozialen Unterklassen, von denen sich das Bürgertum bedroht fühlte und von denen es zugleich fasziniert war, begaben sich Mitglieder von Kirchen, medizinischen Berufen und lokalen Administrationen in proletarische Räume, um deren Bewohner zu beschreiben, zu analysieren und ihre Lebensbedingungen und eine ihnen zugeschriebene Kultur moralisch zu bewerten und zu verbessern; diese Akteure produzierten wissenschaftliche, journalistische und im engeren Sinne literarische Schriften über die für sie klassenmäßig fernen Gebiete der Großstadt.⁷ Schon im 19. Jahrhundert wurden die Begegnungen mit städtischen Unterschichten dabei mit Entdeckungsreisen nach Afrika und Asien verglichen.⁸ Stadtforschung entstand so in Reaktion auf unbekannte, noch nicht verstandene, unkontrollierte und vom Bürgertum separierte Bevölkerungsschichten der Großstadt: »Es ist also die räumliche Absonderung der unteren Klassen, die Anlass zur Sorge und *damit* zur Forschung gibt.«⁹ Im Wilhelminischen Kaiserreich und in der Weimarer Republik kam es dabei – wie an anderen Orten und zu anderen Zeiten auch – einerseits zu einer stadttouristischen Faszination mit diesen Anderen der eigenen Großstadt und andererseits zu einer Pathologisierung proletarischer Bevölkerungsschichten.¹⁰

Auf diese Situation haben Texte der kommunistischen Literatur der späten Weimarer Republik reagiert, indem sie – wie ich in diesem Aufsatz zeigen möchte – Motive und Figuren ethnographischer Reiseliteratur adaptiert und den Fremdbeschreibungen der Ethnographie des Urbanen Poetiken einer proletarischen Selbsterforschung entgegengestellt haben. In für die kommunisti-

sche Literatur der späten Weimarer Republik exemplarischen Romanen wie Karl Grünbergs *Brennende Ruhr* (1927/29) und Klaus Neukrantz' *Barrikaden am Wedding* (1931) muss eine solche Selbsterforschung jedoch als (selbst)verhindert gelten. Diese Texte bestätigen letztlich die eigenen differenzpolitischen Ausgangsannahmen, die aus politischen Gründen einen kategorischen Unterschied zwischen proletarischer und bürgerlicher Kultur setzen. Damit entgeht dem Diskurs dieser Romane die an diesen Texten selbst zu beobachtende kulturelle Hybridität des eigenen gegenkulturellen Projekts und seiner Literatur. Aus literaturgeschichtlicher Perspektive legt ein solcher Befund nahe, dass die Literatur der Arbeiterbewegung in der Weimarer Republik nicht vor allem isoliert als eine der bürgerlichen literarischen Moderne entgegengesetzte Strömung analysiert werden sollte, sondern vielmehr als Bestandteil einer geteilten literarischen Moderne, in der klassenkulturell unterschiedlich kodierte Literaturen in konfliktreichen Austauschbeziehungen stehen. In einem ersten Schritt werde ich nun den Zusammenhang zwischen Reiseerzählung und Ethnographie des Urbanen an einer Reportage von Kisch diskutieren. Anschließend werde ich zeigen, wie die kommunistischen Literaturaktivisten des ›Bundes Proletarisch-Revolutionärer Schriftsteller Deutschlands‹ (BPRS) versuchten, ihre eigene Literatur von der Beobachtungsperspektive der Ethnographie des Urbanen abzugrenzen und letztere mithin als wirklichkeitsfern darzustellen. Schließlich werde ich die Romane von Grünberg und Neukrantz analysieren.

Die Erforschung des Selbst in urbanen Kontakzonen: Egon Erwin Kisch

Das Interesse an einer Begegnung mit und einer ethnographischen Erfassung der unteren Klassen der Großstadt, das die Ethnographie des Urbanen kennzeichnet, ist in literarische Texte der Weimarer Republik eingelassen. Es wird insbesondere in Protagonisten literarisch verkörpert, die sich in Gebiete innerhalb der eigenen Stadt begeben, deren Bewohner von ihnen sozial unterschieden sind und die sie zu beschreiben, zu analysieren oder moralisch zu bewerten versuchen. Diese Figuren urbaner Entdecker und die ihnen zugehörigen Reisenarrative, welche auf unterschiedliche Weise von Grünberg und Neukrantz adaptiert werden, soll hier an Kischs Reportage *Experiment mit einem hohen Trinkgeld* illustriert werden, einem Text, der in *Der Rasende Reporter* enthalten ist. Der Ich-Erzähler der Reportage erprobt in vier verschiedenen Gegenden Berlins – dreimal im eher wohlhabenden Westen, einmal im proletarischen Norden – wie Schaffner in öffentlichen Verkehrsmitteln auf ein hohes Trinkgeld reagieren. Es handelt sich hier nicht um ein Experiment unter den Bedingungen einer künstlich produzierten und kontrollierten Ver-

suchsanordnung – wie etwa im Raum des Labors – sondern eher um ethnographische Feldforschung: Wie der Ethnograph begibt sich der Ich-Erzähler in die Lebenswelt der zu studierenden Gruppe, wo er als teilnehmender Beobachter agiert. Auf einem ähnlichen Verfahren basierten übrigens auch Kracauers eingangs erwähnte Studien zu den Angestellten, zu deren Zwecke Kracauer die Lebensorte der Angestellten aufsuchte, mit den Angestellten sprach und die von ihnen rezipierten Medien analysierte.¹¹ Die urbane Ethnographie ist jedoch weit weniger durch eine radikale Trennung der Lebenswelten von Forschungs-subjekt und Forschungsobjekt charakterisiert als die Art von Ethnographie, die sich auf als traditionell markierte und oftmals relativ isolierte und in sich geschlossene Gemeinschaften jenseits der europäischen Moderne konzentriert.¹² Im Gegenteil kann die moderne Großstadt als eine Kontaktzone (*contact zone*) verstanden werden, in der verschiedene Klassen einander begegnen, miteinander interagieren und wo die Grenzen zwischen verschiedenen Lebenswelten durchaus porös sind.¹³ Die öffentlichen Verkehrsmittel, in denen sich der Ich-Erzähler fortbewegt, sind hierfür ein gutes Beispiel. Zugleich finden sich die Klassengrenzen, die die Gesellschaft der Weimarer Republik ebenfalls kennzeichneten,¹⁴ in der Struktur von Kischs Text wieder. Während in den ersten drei Abschnitten die Gebiete im Westen der Stadt als Orientierungspunkt für den Leser lediglich kurz benannt werden, weicht diese Strategie im vierten Teil, der im proletarischen Norden spielt, einer ausführlicheren Beschreibung der proletarischen Fahrgäste und ihrer Lebenswelt. Die Kenntnis des städtischen Westens wird so beim implizierten Leser vorausgesetzt, zugleich aber wird dieser als nicht bekannt mit dem proletarischen Milieu konstruiert, in das sich der Ich-Erzähler stellvertretend für seine Leserschaft begibt.

Das Experiment, das Kischs Ich-Erzähler durchführt, zielt nun zweifach auf nicht-bürgerliche Gruppen. *Erstens* auf die Schaffner, deren kollektive Denk- und Handlungsmuster mit Hilfe des Experiments untersucht werden sollen. Der Schaffner wird hier zum noch nicht verstandenen Objekt von »Entdeckungsreisen ins Land der Berliner Schaffnerseele«¹⁵, als die der Ich-Erzähler seine Unternehmung bezeichnet. Wenn auch ironisch gebrochen, mobilisiert diese Formulierung die Rhetorik der Reiseliteratur und überträgt sie auf das Unbekannte in der eigenen Stadt. Dabei werden kulturell wie sozial unterschiedene soziale Gruppen – hier die Schaffner – als Untersuchungsobjekte konstruiert und als das urbane Andere markiert. *Zweitens* ist *Experiment mit einem hohen Trinkgeld* eine Reise zu Proletariern. Im vierten Teil rückt die Reportage die Reaktionen der Schaffner, auf die sich die ersten drei Teile konzentrieren, an den Rand und fokussiert Proletarier sowie das Verhältnis von Proletariern und Ich-Erzähler:

Um halb sieben Uhr früh fuhr ich aus der Seestraße im Norden, aus der Gegend, wo die Arbeiterhäuser stehen, der Friedrichstraße zu. Greise, Männer, Burschen in blauen Blusen, nur durch mehrfach um den Hals geschlungene Flanellschals vor der Kälte geschützt, Frauen und Mädchen mit Kopftüchern saßen mit mir in der Tram. Die Gesichter waren verschlafen, Unwille lag auf ihnen, der Unwille, aus dem wenigstens animalisch erwärmten Bett in den Frost der Straße, aus der Ruhe in harte Fron zu müssen. Der Wagen war vollgepfercht, alle Fahrgäste kannten einander, sie waren aus derselben Straße, manche vielleicht aus demselben Haus, und allmorgens fahren sie gemeinsam in die Fabriken. Die Blicke, die mich streifen, gelten einem Fremden, der hier nichts zu suchen hat, einem Eindringling.¹⁶

Die Passage assoziiert proletarische Stadtkultur mit Arbeit, Armut, Enge. Sie führt von einer Beschreibung proletarischer Kleidungspraktiken zur Beschreibung proletarischen Alltags und einer sich an diesen bindenden Gefühlsstruktur. Im Gegensatz zu den Topoi von Anonymität, Reserviertheit und sozialer Fragmentierung, die in modernen Repräsentationen von Großstadtkultur und Diskursen über sie dominieren,¹⁷ wird proletarische Stadtkultur hier als durch Lokalität und Gemeinschaft gekennzeichnet entworfen. Innerhalb der Metropole tritt dem Ich-Erzähler gewissermaßen ein klassisch ethnographisches Objekt gegenüber: Er sieht das großstädtische Proletariat als relativ isolierte und in sich geschlossene Gruppe, von der sich das Forschungsobjekt unterscheidet.

Die Reiseerzählung bleibt jedoch nicht auf eine Beschreibung und Deutung der klassenmäßig Anderen beschränkt, vielmehr wird die Begegnung mit den Proletariern mit einer Selbsterforschung des Ich-Erzählers verbunden. Zudem wird die Annahme einer urbanen Klassengrenze, von der die Reportage ausgeht, durch eine doppelte Alteritätserfahrung des Ich-Erzählers perpetuiert. Während die Proletarier miteinander bekannt sind, markieren ihre Blicke den Ich-Erzähler in seiner eigenen Wahrnehmung als »eine[n] Fremden, der hier nichts zu suchen hat, eine[n] Eindringling.« In der Begegnung mit den Proletariern produziert der Ich-Erzähler sein Selbstbild durch eine Spannung zwischen intra-proletarischer Vertrautheit und einer Distanz zwischen den Klassen, die ihn jenseits dieser Vertrautheit positioniert; dabei wird er sich seiner eigenen Alterität bewusst, das heißt, dass nicht nur er die Proletarier als Andere wahrnimmt, sondern auch diese auf ihn als Anderen blicken. Es ist hervorzuheben, dass der Ich-Erzähler in der Erzählung der Begegnung für den Leser körperlos bleibt. Während die Proletarier in einigen physischen Details (Kleidung, Gesicht) beschrieben werden, bleibt unklar, was den Ich-Erzähler als »Fremden« und »Eindringling« markiert. Diese Körperlosigkeit deutet darauf hin, dass der Ich-Erzähler die Wahrnehmung der Proletarier konstruiert, er die Selbsterfahrung seiner eigenen Andersheit in die Blicke der Proletarier

projiziert, deren tatsächliche Wahrnehmung des Ich-Erzählers im Text also unsichtbar bleibt. Die Auseinandersetzung des Ich-Erzählers mit den proletarischen Blicken führt jedoch zu einer Neubewertung des Experiments und so zu einer Neubewertung der Beziehung von Selbst und Anderen: »[...] vielleicht hassen sie mich als einen Reichen, dem das Geld nichts bedeutet, während sie es mühsam erwerben müssen. Und mein Scherz [das heißt das Experiment] kommt mir hier selber besonders deplaciert und töricht vor.«¹⁸ Die Begegnung mit den Proletariern ermöglicht dem Ich-Erzähler so ein Erkennen seiner eigenen Andersheit und eine Auseinandersetzung mit den sozialen Implikationen der eigenen Handlungsweise. Die Reise einer urbanen Entdeckerfigur in klassenmäßig von ihr unterschiedene Gebiete in der eigenen Stadt kann also mit einer Selbsterforschung verbunden sein, die durch Begegnungen in urbanen Kontaktzonen ausgelöst wird. Während letztere bei Kischs Ich-Erzähler so eine Reflektion auf die Implikationen der eigenen Klassenposition ermöglichen, wird eine proletarische Selbsterforschung in den Romanen von Grünberg und Neukrantz – wie im Folgenden zu zeigen sein wird – durch das klassenpolitische Differenzdenken der Kommunistischen Partei Deutschlands (KPD) weitestgehend verhindert.

*Proletarische Stadtkultur und der Bund
proletarisch-revolutionärer Schriftsteller*

Urbane Entdeckerfiguren wie Kischs Ich-Erzähler verkörpern eine Beobachtungsperspektive auf großstädtische Proletarier, die in der kommunistischen Literaturbewegung der späten Weimarer Republik, welche sich vor allem im BPRS konzentrierte, als Gegenentwurf zur eigenen Beobachtungsperspektive und Sprechposition verstanden und als solche angegriffen wurde. Dies lässt sich an der Polemik zeigen, die prominente Mitglieder des BPRS gegen Alfred Döblins Roman *Berlin Alexanderplatz* (1929) führten. Der Roman wurde im Kontext des BPRS als Bedrohung der angestrebten eigenen Deutungshoheit über proletarische Wirklichkeit und somit als Wirklichkeitsverzerrung verstanden. Klaus Neukrantz etwa sah in dem Text »einen reaktionären und konterrevolutionären Angriff auf die These des organisierten Klassenkampfes« und behauptete, dass »das Buch weder mit Berlin noch mit dem Alexanderplatz auch nur das geringste zu tun [habe].¹⁹ Der Grund für die Wut der Kulturpolitiker und Schriftsteller des BPRS auf Döblins Roman lässt sich leicht darin finden, dass Döblin mit Franz Biberkopf keinen klassenkämpferischen Arbeiter – keinen »Klassenmenschen«²⁰, wie ihn Johannes R. Becher in seiner Polemik gegen Döblin für die proletarische Literatur forderte – in den Mittelpunkt seines

Romans gestellt hatte, sondern ein scheinbar deviantes proletarisches Individuum. Diese Wahl Döblins basierte für die BPRS-Intellektuellen auf einem grundlegenden Missverständnis proletarischer Lebenswirklichkeit, das durch Döblins weder marxistischen noch proletarischen Standpunkt bedingt sei.²¹

In seiner Rezension zu Willi Bredels Roman *Rosenhofstrasse. Roman einer Hamburger Arbeiterstrasse* (1931) stellt Otto Biha die zwei konkurrierenden Perspektiven auf proletarische Stadtkultur einander gegenüber: die Döblins bzw. die urbaner Entdecker einerseits und die proletarisch-revolutionärer Schriftsteller andererseits, welche in der Lebenswirklichkeit des Proletariats verwurzelt seien. Döblins literarisches Produktionsmodell wird dabei mit einem zugleich ethnographischen und journalistischen Verfahren identifiziert, durch das urbane Populationen auch bei Kisch und Kracauer in den Blick kamen: »In das Innere der proletarischen Wirklichkeit konnte er [Döblin] gerade so wenig eindringen wie die vielen neben ihm, die als geübte Reporter in die Elendsquartiere der Massen gingen, in Betrieben und Gruben recherchierten und mehr oder minder gewissenhaft das moderne Industrieproletariat auf die literarische Tribüne ihres Schaffens stellten.«²² In Bihas Darstellung begibt sich Döblin in die Lebenswelt von Proletariern, um »proletarischel | Wirklichkeit« zu erforschen und literarisch darzustellen. Döblin ist dabei für Biha kein Einzelfall, sondern Teil eines Massenphänomens. Die Metapher des »Eindringens« ruft eine räumliche Grenze auf – konstruiert also eine Distanz zwischen Innen und Außen, zwischen »proletarischel | Wirklichkeit« und der Wirklichkeit des »geübte | Reporter | s |« – und beschreibt zugleich den Versuch des Überschreitens dieser Grenze. Dieser Versuch der Überschreitung wird durch die Metapher des »Eindringens« von Biha als eine Form des Angriffs, als eine potentielle Verletzung kodiert. Da dieser Versuch jedoch laut Biha scheitert und »das Innere« dem klassenmäßig unterschiedenen bürgerlichen Beobachter verschlossen bleibt, es diesem also nicht gelingt, die »proletarische Wirklichkeit« zu verstehen, wird letzterer zugleich eine Widerständigkeit gegen Fremdbeschreibungen zugeschrieben. Zwar registriert Biha, dass verschiedene Klassen einander in urbanen Kontaktzonen begegnen. Daraus folgt für ihn jedoch keine Hinterfragung der eigenen Denk- und Handlungsmuster, wie dies teilweise bei Kisch der Fall war; im Gegenteil wird der eigenen Perspektive größere Wirklichkeitsnähe zugesprochen.

Der vermeintlichen Beobachtungsperspektive Döblins stellt Biha die Romane Willi Bredels gegenüber, dessen Entwicklung vom Arbeiter zum Arbeiterkorrespondenten und dann zum Romanschriftsteller beispielhaft war für die Art von Schriftsteller, die man sich im BPRS wünschte.²³ Während die Dokumentarästhetik von Bredels Romanen durch den Austausch mit bürger-

lichen und mit der Arbeiterbewegung sympathisierenden Reportageautoren entstand,²⁴ diese Texte also als Produkte von Hybridisierungsprozessen in urbanen Kontaktzonen verstanden werden können, sah Biha sie im Gegenteil als organisch aus der Lebenswirklichkeit klassenbewusster Arbeiter entstehen: »Diese Romane wachsen aus der politischen Wirklichkeit der Zeit, sie schildern und gestalten das Leben der Fabriken, Schächte und Mietkasernen – das Leben des Proletariats.«²⁵ Laut Biha gehört Bredel zu den Schriftstellern, die in der Lage seien – im Gegensatz etwa zu Döblin – richtiges, das heißt realistisches Wissen über das Proletariat zu produzieren, da er einer derjenigen sei, »die mit dem Leben und Kämpfen der Klasse verwachsen [sind], die ihre wissenschaftlichen Erkenntnismethoden beherrschen«, also »revolutionäre Marxisten« seien.²⁶ Bredels Repräsentation proletarischer Stadtkultur ist in diesem Sinne für Biha eine realistische:

Seine [Bredels] »Straße« ist eine wirkliche. Er kennt sie und ihre Menschen, und wenn man ihr Tagebuch [also das der Straße] zu Ende gelesen hat, kann man sich mit ziemlicher Bestimmtheit vorstellen, wie sie hinter den abgeschlossenen Blättern dieses Buches weiterlebt, wie aus ihren Fenstern Transparente mit den Losungen zu den Hamburger Bürgerschaftswahlen hängen, wie die Straßenzelle agitiert und die Kleinbürger in den Läden sich über die Aktivität der Jungkommunisten aufregen.²⁷

Bredels Roman wird als Gegenteil der Beobachtungsperspektive des urbanen Entdeckers inszeniert. Während dieser sich proletarischer Stadtkultur von außen anzunähern versucht, repräsentiert Bredels Roman für Biha eine Selbstbeobachtung proletarischer Stadtkultur: Der Roman spricht aus »dem Innern« heraus, in das Döblin und die anderen urbanen Entdecker vermeintlich nicht »eindringen« können. Bredels Roman wird zum »Tagebuch« der Straße; für Biha ist es, als spräche die Straße, also die urbane Wirklichkeit, die zur Autorin des Tagebuchs anthropomorphisiert wird, durch die Seiten des Buches selbst. Der Roman wird mit proletarischer Stadtkultur in eins gesetzt, welche hierzu freilich auf eine kommunistische Subkultur reduziert werden muss.

Der Vergleich des Romans mit dem Genre des Tagebuches suggeriert zudem authentisches, unmittelbares Sprechen. Darüber hinaus kann ein Tagebuch den Status einer zeitgeschichtlichen Quelle annehmen: Der Roman wird in Bihars Rezension zu einem Dokument für die Realität, die der Roman eigentlich fiktional erst entwirft. Im Sinne dieser Einebnung von textlicher und außertextlicher Wirklichkeit ist die proletarische Stadtkultur des Romans eine »wirkliche« und kann »hinter den abgeschlossenen Blättern dieses Buches weiterleben!«. Die authentische, das heißt wirklichkeitsnahe – weil marxistische und proletarische – Beobachtungsperspektive und Sprechposition Bre-

dels garantiert für Biha den Realismus von Bredels Roman. Dieser Punkt ist wichtig, ging es in der Polemik zwischen dem BPRS und Döblin doch nicht um die erst wenig später vor allem von Georg Lukács angeschobene normästhetische Debatte darüber, ob die literarische Avantgarde des 20. Jahrhunderts oder der Realismus des 19. Jahrhunderts als Vorbild für sozialistische Literatur dienen sollte,²⁸ sondern vor allem um die Frage, *wer* proletarische Wirklichkeit realistisch schildern konnte. Wenn die Fremdbeschreibungen von Proletariern durch eine literarische Ethnographie des Städtischen in diesem Kontext vom BPRS registriert und mit urbanen Entdeckerfiguren verbunden wurden, dann wurde diesen ein vermeintlich authentisches Sprechen über proletarische Stadtkultur gegenübergestellt, das in der literarischen Produktion der Schriftsteller des BPRS sein Medium finden sollte. In der proletarisch-revolutionären Literatur der späten Weimarer Republik ging es also auch um eine Transformation des Proletariats vom ethnographischen Objekt zu einem sich selbst erforschenden und beschreibenden Subjekt. In *Brennende Ruhr* und *Barrikaden am Wedding* erfolgt diese Selbsterforschung nun zumindest teilweise durch die Adaptierung der Figur des urbanen Entdeckers und der zu dieser Figur gehörigen Reiseerzählung. In beiden Romanen findet die proletarische Selbsterforschung eine Grenze darin, dass sie die der proletarischen Kultur zu Grunde liegende kulturelle Hybridität, die sich ästhetisch eben zum Beispiel gerade in der Adaptierung der Reiseerzählung des urbanen Entdeckers zeigt, nicht erfassen kann.

*Selbsterforschung proletarischer Kultur und die
Aneignung der Ethnographie des Urbanen: »Brennende Ruhr«*

Karl Grünbergs Roman *Brennende Ruhr. Roman aus dem Kapp-Putsch*²⁹, der erstmals 1929 in Buchform publiziert wurde, nachdem er zuvor in serieller Form in den kommunistischen Zeitungen *Freiheit* (1927) und *Die Rote Fahne* (1928) erschienen war, ist teilweise das Resultat der Aneignung von literarischen Formen, die mit dem Bürgertum verbunden sind, durch einen proletarischen und kommunistischen Autor: Grünberg war als Sohn eines sozialdemokratischen Schuhmachers aufgewachsen und begründete 1928 den BPRS mit. Das Genre des Romans ist von Sandra Beck als »bürgerlicherl[er] Erziehungsromanl«³⁰ beschrieben worden. In der Tat hat *Brennende Ruhr* den Lebensweg seines kleinbürgerlichen Protagonisten Sukrow zum Gegenstand, der aus Berlin ins Ruhrgebiet reist und sich nach seiner Ankunft von einem Beobachter proletarischer Kultur zu einem Aktivisten der Arbeiterbewegung wandelt und dabei schließlich zu einem militärischen Führer der linken Trup-

pen während des sogenannten Kapp-Putsches wird. So entwickelt sich Sukrow – gleich den Protagonisten im bürgerlichen Bildungsroman – von einem über seine Position in der Gesellschaft desorientierten Individuum in eine Persönlichkeit, die eine aktive und produktive Position in der Gesellschaft einnimmt. Die Identifizierung des Romans mit diesem Genre übersieht jedoch, dass der Text gleichzeitig mit dem Genre des Bildungsromans bricht. In den letzten zwei Dritteln des Romans, die vor allem militärische Auseinandersetzungen schildern und die Grünberg selbst als wichtigsten Teil des Romans ansah,³¹ wird Sukrow zunehmend in eine militärische Gruppe integriert, welche nun zum positiv kodierten Kollektivprotagonisten des Romans wird. *Brennende Ruhr* lässt damit die den Bildungsroman charakterisierende Konzentration auf (bürgerliche) Subjektivität hinter sich und kann in eine Reihe mit anderen Erzähltexten der Weimarer Arbeiterbewegung gestellt werden, die von Franz Jungs *Die Eroberung der Maschinen* (1923) über Anna Seghers *Aufstand der Fischer von St. Barbara* (1928) bis hin zu Neukrantz' *Barrikaden am Wedding* reichend auf verschiedene Weise versuchen, Kollektive als Handlungsprotagonisten literarisch zu entwickeln.³²

Die Festlegung des Romans auf das Genre des Bildungsromans übersieht zudem die zweite literarische Tradition, die sich dieser Text aneignet. In seinem ersten Drittel ist der Bildungsroman nämlich vom Reisenarrativ des urbanen Entdeckers überformt, das – wie oben erläutert – aus der Konfrontation des Bürgertums mit den unteren Klassen der modernen Großstadt entstand. Sukrow, ein Chemiestudent und verarmter Kleinbürger, begibt sich einerseits zur Arbeitssuche ins Ruhrgebiet. Andererseits jedoch kommt er als Erforscher der proletarischen Lebenswelt. Er will »soziale Studien betreiben«, folgt »nur studienhalber einer Einladung seiner Stubenkollegen«, besucht »Arbeiterversammlungen, um [...] soziale Einsichten zu vertiefen«, betrachtet seine Zeit als Arbeiter als »soziales Experiment« und macht eine »verblüffende Entdeckung« über Proletarier (*BR*, 25; 36; 86; 33). Während der Leser an keiner Stelle über die Form in Kenntnis gesetzt wird, die Sukrows Studien annehmen sollen, rahmt der Roman Sukrows Erforschung proletarischer Kultur auch durch die Perspektive der Arbeiter, die mit ihrer wissenschaftlichen Begutachtung durch Forscher bekannt sind und sich ablehnend gegenüber dieser Art von Paternalismus verhalten, die sie zu Objekten von Studien macht (vgl. *BR*, 39). Obgleich Sukrow sich als »geistig und sozial immerhin über diesen Umständen [das heißt den Lebensumständen der Arbeiter]« (*BR*, 33) stehend begreift, er also auf einem Unterschied zwischen sich als Forschungssubjekt und seinem Forschungsobjekt besteht, nimmt er nicht die Position eines distanzierenden Beobachters ein. Im Gegenteil ist Sukrow als Arbeiter tätig, teilt eine Wohnbara-

cke mit Proletariern und baut intime Beziehungen zu Arbeitern auf. Am proletarischen Leben partizipierend, erforscht er es so durch die ethnographische Methode der teilnehmenden Beobachtung.

Obgleich seine Forschungsreise Sukrow graduell tiefer in die proletarische Lebenswelt führt, bleibt ihm die Ruhr bis zum Ende des Romans emotional fremd und trotz seines Engagements gegen den Kapp-Putsch kann er sich nicht grundsätzlich entscheiden, sich der radikalen Arbeiterbewegung anzuschließen (vgl. *BR*, 101; 317). Sukrows politische Positionierung ist genau wie seine Klassenposition, die zwischen Kleinbürgertum, Angestelltenschicht und Proletariat oszilliert, über die gesamte Dauer des Romans ambivalent. Die sich hieraus ergebende Außenseiterstellung Sukrows, die noch dadurch unterstützt wird, dass Sukrow nicht aus dem Ruhrgebiet sondern aus Berlin stammt, ist essentiell für das ideologische Projekt des Romans: die literarische Konstruktion einer proletarischen Selbsterforschung und -beschreibung. Dabei geht es dem Roman gerade auch um die Konstruktion einer Gegenerinnerung, die die Ereignisse der Ruhrkämpfe in einem anderen Licht zeigen will als rechte und republikanische Erinnerungspolitiken.³³ Der Roman adaptiert die Außenperspektive des urbanen Entdeckers, der weder sozial noch geographisch noch politisch mit dem von ihm erforschten Raum bekannt ist, um die eigene Interpretation der proletarischen Lebenswelt als wahr und als Darstellung historischer Wirklichkeit plausibel zu machen.³⁴ Mit anderen Worten: Die von Sukrow verkörperte Perspektive des urbanen Entdeckers ist deshalb so wichtig, weil durch sie letztlich bestätigt wird, was der auktoriale Erzähler vom ersten Kapitel an – genau wie der oben diskutierte BPRS-Diskurs – als wahr behauptet: das überlegene Wissen von in proletarischer Stadtkultur verorteten Aktivisten der Arbeiterbewegung.³⁵ Zugleich ermöglicht Sukrows Unbekanntheit mit dem urbanen Raum der Ruhr die Einführung von proletarischen Figuren, die Sukrows Reise durch die proletarische Lebenswelt anleiten und ihm Wissen über diesen Raum vermitteln. Vor allem ist hier Ruckers zu nennen, dem Sukrow bereits auf der Fahrt ins Ruhrgebiet begegnet. Im Reisenarrativ des urbanen Entdeckers treten Proletarier so als Träger eines Wissens auf, das als dem Wissen des urbanen Entdeckers überlegen inszeniert wird. Auf diese Weise transformiert der Text Proletarier von Objekten wissenschaftlicher Studien, als die Sukrow sie betrachtet, zu sich selbst und ihre Lebenswelt beschreibenden Subjekten; eine Selbstbeschreibung, die gerade nicht der Deutungen des urbanen Ethnographen bedarf.

Der auktoriale Erzähler benutzt die Figur des urbanen Entdeckers, um eine ethnographische Beschreibung des lokalen proletarischen Lebens zu entwerfen, welches durch Sukrows Augen gesehen als fremd und neuartig erscheint.

Verwunderung kennzeichnet Sukrows erste Konfrontation mit den Proletariern des Ruhrgebiets als er kurz nach seiner Ankunft in eine Tram steigt:

Mit großem Interesse betrachtete er [Sukrow] die ein- und aussteigenden Fahrgäste. Solche eigenartigen, ja verwegenen Arbeitertypen hatte er noch nirgends gesehen. Meist untersetzte, harte Gestalten mit oft geschwärzten Händen und ebensolchen Gesichtern, aus denen das Weiße der Augen unheimlich herausleuchtete. Durchweg in abgerissener Arbeitskleidung, den verbeulten Schlapphut tief im Gesicht oder die Schiebermütze verwegend auf einem Ohr. In der Hand den emaillierten »Henkelmann« oder den Proviantkorb mit der Tageszehrung über die Schulter geworfen. Fast jeder rauchte nach der schweren Tagesfron seine Stummelpfeife oder Zigarette. Die Luft im Wageninnern war zum Schneiden. Es roch nach schlechtem Knaster, Menschengedünstungen, abgestandenem Essen und Fusel, so daß dem jungen Studenten selbst auf der offenen Plattform übel wurde. (BR, 20 f.)

Die Beschreibung bewegt sich von einer allgemeinen Charakterisierung dieser »Arbeitertypen« (»eigenartig«, »verwegend«) zu ihren körperlichen Eigenschaften, ihrer Kleidung, ihren Accessoires und ihren Gewohnheiten. Dabei geht es ganz explizit nicht um Individuen, sondern um Typen. Die Arbeiter, denen Sukrow begegnet, werden als typisch für die Klassenkultur des Ruhrgebiets geschildert, welche nicht essentialisiert, sondern durch die wiederholte Emphase auf den formierenden Einfluss der Arbeit als sozial produziert präsentiert wird. Die Passage endet mit einer Betonung der Klassendistanz zwischen dem urbanem Entdecker und seinem ethnographischen Objekt. Der »junge Student« ist körperlich durch die proletarische Lebenswelt überfordert; er ist nicht souverän, sondern schwach angesichts des Objekts, das er wissenschaftlich zu beherrschen versucht. Der Gestank, der Sukrows Übelkeit auslöst, ist dabei ein Motiv, das seit den 1830er Jahren in der bürgerlichen Imagination von proletarischen Stadtgebieten allgegenwärtig ist und das sich zum Beispiel auch in zeitgenössischen Texten der Neuen Sachlichkeit findet, in denen sich Protagonisten in proletarische Räume begeben.³⁶ Insofern überschneidet sich die Beschreibung der proletarischen Lebenswelt in *Brennende Ruhr* durchaus mit einer bürgerlichen.

Während der Leser dem Ruhrgebiet einerseits durch Sukrow begegnet, wird Sukrow, wie bereits erwähnt wurde, andererseits von einem Arbeiterbewegungsaktivisten, Ruckers, durch die proletarische Lebenswelt geführt. Das Reisenarrativ ist somit durch zwei Perspektiven strukturiert: Sukrows forschenden, begegnenden, beschreibenden und nicht-verstehenden Blick und Ruckers' erfahrene, wissende, erklärende und führende Stimme. In dem Dialog, der der zitierten Stelle folgt, führt eine Beobachtung Sukrows zu einer Erklärung, historischen Kontextualisierung oder einem politischen Kommentar von Ru-

ckers, worauf eine weitere Frage Sukrows folgt, was eine weitere Erläuterung durch Ruckers nach sich zieht, und so fort. Diese doppelte Perspektive wertet die im Narrativ der Entdeckungsreise implizierte Wissenshierarchie um. Das vom urbanen Entdecker zu studierende ethnographische Objekt ist zugleich das Subjekt, das über besseres Wissen verfügt als der urbane Entdecker selbst; jedoch nicht nur über besseres praktisches Wissen, das dem teilnehmenden Beobachter für seine Forschung gewissenmaßen zur Verfügung gestellt wird, sondern eben auch über theoretische und historische Reflexionsfähigkeit, durch die die eigene Lebenserfahrung analysiert und kontextualisiert wird.

Laut Jacques Rancière sind Reisen in proletarische Räume nun immer auch Begegnungen mit der Wirklichkeit, welche sich für den Reisenden in der Figur des Proletariats personifiziert. Es sind Reisen, in deren Verlauf sich eine soziale Imagination des Proletariats nicht als Hoffnung oder Projektion, sondern als Realität beweise: »The dull gray of a winter sky upon concrete apartment blocks or the corrugated tin roofs of a shantytown can fulfill the traveler with what he has long sought and can immediately recognize, in its very foreignness, as just like what he has already spoken, read, heard, and dreamed: the proletariat in person.«³⁷ Der Reisende anerkennt »reality as exemplary of the idea«³⁸. Auch für den Entdeckungsreisenden Sukrow bedeutet die Begegnung mit der proletarischen Lebenswelt eine Begegnung mit der Wirklichkeit. Seine Arbeit als Proletarier führt jedoch nicht zu einer Bestätigung seiner Ideen, sondern zu einer Entidealisierung seiner Weltanschauung. Was bleibt ist der Arbeitsprozess selbst, der sich nicht mehr zu einer ideologischen Überhöhung eignet und dessen Erfahrung allein Wirklichkeitserfahrung ist: »Aus der von Romantik und Vaterlandsliebe verklärten Bergmannsarbeit war ganz prosaische Hofarbeit hinter dem Martinofen des Stahlwerks Flaschner geworden.« (BR, 33; vgl. auch 26 f.; 37) In einer vergeschlechtlichten Repräsentation wird Ruckers' Tochter Märy und damit proletarische Kultur als authentisch und natürlich kodiert während Gisela Zenk, Tochter eines Fabrikbesitzers und Teil der politischen Rechten, in Anspielung auf Homers *Odyssee* mit einer »schönen!n Sirene« (BR, 125) verglichen wird, zugleich verführerisch und lebensgefährlich. Im Gegensatz zu Märy werden bürgerliche Frauen generell als künstlich dargestellt: »Sukrow tanzte viel mit Märy. Er zog Vergleiche zwischen den aufgeputzten, durchtriebenen Geschöpfen, denen er gestern auf dem Bürgerball begegnet war, und diesem Proletariatsmädels, dessen natürliche Ausgelassenheit nur unter dem Einfluß des Vaters etwas zurückgedämmt schien, was ihr in seinen Augen einen neuen Zauber gab.« (BR, 106)

Der Zusammenhang zwischen der Erfahrung proletarischer Lebenswelt und der Desillusionierung wirklichkeitsferner Ideen betrifft auch die politische Po-

sitionierung Sukrows, der als überzeugter Republikaner ins Ruhrgebiet gereist war. So wird Sukrow zum Beispiel durch den Besuch einer sozialdemokratischen Versammlung »von mancher Illusion« über diese Partei »geheilt« (BR, 123). Durch Sukrows Entdeckerperspektive konstruiert der Roman diejenigen politischen Strömungen, die sich nicht mit der kommunistischen Arbeiterbewegung treffen, als realitätsfern.

Die vermeintliche Wirklichkeitsnähe von radikaler Arbeiterbewegung und proletarischer Lebenserfahrung ist auch grundlegend für die epistemologische Position des Romans. Die eigenständige proletarische Kultur, die im Roman durch Sukrows Entdeckerperspektive konstruiert und durch Figuren wie Ruckers verkörpert wird, wird in *Brennende Ruhr* zur Grundlage eines der bürgerlichen Kultur überlegenen Wirklichkeitsverständnisses erklärt, das auf Erfahrungswissen basiert. Zwar sind sowohl das USPD-Mitglied Ruckers als auch der Kommunist Grothe, die zweite proletarische Hauptfigur des Romans, Leser sozialistischer Literatur,³⁹ ihr Wissen gründet sich aber vor allem auf dem Zusammenspiel von sozialer Position und politischer Positionierung, wie etwa Sukrow nach einer Diskussion mit Grothe bemerkt: »Er machte dabei die gleiche Erfahrung wie bei Ruckers, daß sein ganzes intellektuelles Wissen vor der praktischen Logik des einfachen Arbeiters nicht bestand.« (BR, 39) Diese vermeintlich überlegene »praktische Logik« basiert dem Roman zufolge auf einer unmittelbareren Erfahrung von Wirklichkeit durch die Protagonisten der Arbeiterbewegung, auf einer Unterscheidung zwischen praktischem und theoretischem, konkretem und abstraktem Wissen, denn – so erklärt Ruckers Sukrow – »man [kann] alles theoretisch erfassen [...], bis auf den Hunger.« Es geht dem Text hier um ein Wissen, das »keiner aus Büchern lernen [kann].« (BR, 32) Gegen Ende des Romans bestätigt Sukrow diese epistemologische Position, die Erfahrungswissen über theoretisches und abstraktes Wissen stellt, explizit: »[...] diese zehn Tage Bürgerkrieg waren mit lehrreicher als alle Vorträge, die ihr mir gehalten habt und noch halten könntet.« (BR, 271) Der urbane Entdecker entdeckt so die epistemologische Überlegenheit proletarischer Gegenkultur und bestätigt die Richtigkeit ihrer Emphase auf Erfahrungswissen. Dieser vermeintlichen epistemologischen Überlegenheit wird im Roman durch Märy zugleich eine ethische Dimension zugesprochen. Proletarische Gegenkultur ist für sie Ausdruck der »großen Masse der Besserdenkenden« (BR, 251), welche die »Träger einer neuen, besseren Kultur« (BR, 250) sind, einer Kultur die mit hin auf einer langen Geschichte subalternen Menschlichkeit aufbauen könne: »Das kämpfende Proletariat war immer großmütiger als seine Feinde! Das war schon zur Zeit der Sklavenaufstände unter Spartakus so, das war ebenso auch in den Bauernkriegen.« (BR, 251) Der Roman nutzt die Außenperspektive des

urbanen Entdeckers, um die Ausgangsannahmen der Selbsterforschung und Selbstbeschreibung proletarischer Gegenkultur, die der Roman durch Figuren wie Ruckers, Märy und Grothe erzählt, als Erkenntnisse eines klassenmäßig und politisch Fremden zu inszenieren, der proletarischer Kultur begegnet.

Die literarische Imagination proletarischer Gegenkultur findet ihren Gegensatz jedoch nicht nur in bürgerlicher Kultur und in deren pathologisierendem Blick auf proletarische Kultur, welchen *Brennende Ruhr* wiederholt aufruft (vgl. *BR*, 22; 38; 51). Während eine Erforschung von Hybridisierungen zwischen bürgerlicher und proletarischer Kultur durch eine differenzpolitische Grenzziehung verhindert wird, setzt Grünbergs Roman zudem einen kategorischen Unterschied zwischen kommunistischer Gegenkultur als authentischer proletarischer Kultur und anderen Formen von proletarischer Kultur. Dabei reproduziert der Roman einerseits selbst einen bürgerlichen Blick auf soziale Unterklassen, indem er dessen Pathologisierung von scheinbar devianten Formen proletarischer Lebensweisen teilt – zum Beispiel wenn Ruckers während der Begegnung mit einer betrunkenen und im Roman sexualisierten Gruppe von Proletariern in demonstrativem Ekel ausspuckt und diese Gruppe von einem anderen Arbeitersoldaten als »Gesocks« bezeichnet wird (*BR*, 265; 264). Darüber hinaus betrifft diese Differenzsetzung auch das Verhältnis zum sozialdemokratischen Teil der Arbeiterbewegung, dessen Mitglieder in Sukrows Wahrnehmung zu »schwätzenden, hiertrinkenden und zeitunglesenden Philistern« (*BR*, 117) werden.⁴⁰ Die Selbsterforschung proletarischer Kultur bleibt damit im für die KPD der späten Weimarer Republik charakteristischen »Lagerdenken« gefangen, dem laut Alexander Kluge und Oskar Negt »eine klar definierte Grenzziehung zwischen politisch bewußten und politisch bewußtlosen Massen zugrundeliegt. Diese Grenzziehung ist aber gerade ein fundamentales Kennzeichen von idealistischem Denken.«⁴¹ Idealistisch ist diese Grenzziehung mit Blick auf *Brennende Ruhr* dann deshalb, weil sie dort eine Differenz setzt, wo tatsächlich Hybridisierung zu beobachten ist. Was der Selbsterforschung proletarischer Kultur im Medium des Romans so entgegen muss, ist das Maß, in welchem die eigene literarische Imagination proletarischer Gegenkultur durch die kreative Aneignung von Elementen bürgerlich kodierter Narrative und Rhetoriken (Reiseerzählung des urbanen Entdeckers, pathologisierende Sprache) mitkonstruiert wird. Als verhindert kann diese Form der Selbsterforschung allerdings auch insofern bezeichnet werden, als sie ihre – um im Vokabular Kluges und Negts zu bleiben – eigene »idealistische« Dimension nicht erkennen kann und stattdessen auf der Überlegenheit eines in der sozialen Position des klassenbewussten Proletariers begründeten Erfahrungswissens beharrt, das vom Wissen des Bürgers kategorisch zu unterscheiden sei.

*Eine Reise in das nicht-proletarische Andere der Großstadt:
»Barrikaden am Wedding«*

Wenn Grünbergs *Brennende Ruhr* die traditionelle räumliche Bewegungsrichtung des Reisenarrativs des urbanen Entdeckers beibehält, also schildert, wie ein klassenmäßig besser positionierter Protagonist sich in proletarische Stadtgebiete begibt, dann kehrt der 1931 erschienene Roman *Barrikaden am Wedding. Roman einer Straße aus den Berliner Maitagen*⁴² diese Richtung des Reisenarrativs um. In Klaus Neukrantz' Roman, der in der gewaltsamen Niederschlagung der Proteste von Teilen der Arbeiterbewegung gegen das Demonstrationsverbot am 1. Mai 1929 sein zeitgeschichtliches Objekt hat, begibt sich in einem Kapitel ein Proletarier in urbane Kontaktzonen, welche sich jenseits des »abgeschlossenen Ghettos der Armut« (BW, 48), das heißt der Kösliner Straße in Berlin-Wedding, befinden, das den Mittelpunkt des Textes bildet. Durch diese Umkehrung verändert *Barrikaden am Wedding* die Beobachtungsperspektive des Reisenarrativs des urbanen Entdeckers. Die in der Ethnographie des Urbanen als Objekte von Beobachtung konstruierten Proletarier werden nicht nur zu sich selbst erforschenden und beschreibenden Subjekten (wie in *Brennende Ruhr*), sondern zudem zu Akteuren, die Großstadtkultur jenseits der eigenen politischen Gegenkultur fremdbeschreiben.

Diese narrative Umkehrung hat ihre Möglichkeitsbedingung in der Erfahrung und Vorstellung von getrennten Lebensräumen von Proletariat und Bürgertum – eine Separationsimagination, aus der sich, wie eingangs erwähnt, bereits die Stadtforschung historisch entwickelt hatte. In *Barrikaden am Wedding* ist proletarische Großstadtkultur durch einen Mangel an räumlicher und sozialer Mobilität charakterisiert. Aus Perspektive der proletarischen Gasse im Wedding ist die Großstadt in ihrer Ganzheit das urbane Andere, von dem die eigene Lebenswelt isoliert ist. Für die Erfahrung von urbaner Moderne oftmals sinnbildlich stehende Phänomene – wie die Zirkulation von Waren und Verkehr⁴³ – werden hier gerade zu Zeichen der Unterschiedlichkeit von Großstadterfahrungen: »Die Stadt, das war das da draußen. Die Stadt fing hinter dem Nettelbeckplatz an und war das große Berlin mit seinen Autos, Verkehrsbahnen, Warenhäusern, Polizisten und einigen Millionen Menschen. Die Menschen aus der Gasse kamen da nicht viel hin.« (BW, 48) Diese geteilte Stadt korrespondiert im Roman mit eigenständigen, klassenmäßig unterschiedenen und einander ausschließenden Stadtkulturen. *Barrikaden am Wedding* konstruiert eine binäre Unterscheidung von proletarischer und bürgerlicher Kultur, in der kein Platz für eine großstädtische Massenkultur ist, an der, wie Kracauer nahegelegt hat, Menschen verschiedener Klassen partizipieren.⁴⁴ In

unterschiedlichen Stadtvierteln aufwachsende Kinder nehmen in *Barrikaden am Wedding* den Habitus und die Einstellungen unterschiedlicher Stadtkulturen an:

In großen, hellen Räumen der Bourgeoisieviertel, vor deren offenen Fenstern die kühle, geheimnisvolle Nachtluft der Gärten liegt, schlafen Kinder in ihren weißen Betten. Und jeden Abend beten sie [...].

Dann schlafen sie und träumen von Gott, dem Vater mit dem langen, weißen Bart, von den goldenen Kugeln der Nacht, von großen, schneeweißen Schimmeln, die sich auf Flügeln über die schlafende, stille Stadt tragen, und von ihren neuen Puppenkindern, die Ruth und Rose heißen und seidene Kleider tragen...

In der Gasse am Wedding sind die Höfe so tief, daß die kleine Heidi, wenn sie abends am Fenster steht, die Sterne nicht sehen kann und den Himmel, von dem die goldenen Kugeln der Nacht herunterschweben. In der Gasse am Wedding haben sich die goldenen Kugeln verwandelt in dunkle, hängende Schatten, die als ein zäher, fauler Geruch auf den Gesichtern der Kinder liegen. In der Gasse am Wedding lehren die Erwachsenen die Kinder auch nicht die Hände falten, sondern sie zeigen ihnen, wie man die Faust macht, und dazu »Rot Front!« sagt. (BW, 16 f.)

Die Passage ist zugleich Fremd- und Selbstbeschreibung von städtischen Klassenkulturen. Die fremdbeschriebene bürgerliche Stadtkultur wird mit Reichtum, Sauberkeit, Helligkeit, Religion und einer traumhaften Wirklichkeitswahrnehmung verbunden und so – was auch durch den satirischen Ton der Passage deutlich wird – ähnlich wie in *Brennende Ruhr* mit mangelnder Wirklichkeitsnähe assoziiert. Proletarische Gegenkultur, die sich hier selbstbeschreibt, wird hingegen mit revolutionärer Politik gleichgesetzt und mit einem unmittelbareren Verhältnis zur Wirklichkeit verbunden. Zwischen beiden Stadtkulturen gibt es, wie die Ellipse anzeigt, keine Verbindung; sie existieren als Gegensatz.

Trotz dieser Imagination einer kulturell wie sozial geteilten Stadt begeben sich Proletarier im Roman gelegentlich in das Andere der Stadt, »erzählen von ihren Beobachtungen in den Betrieben und in der Stadt« (BW, 48) und produzieren so ein anekdotisches Wissen über diese anderen Räume. In einem Moment in den Roman eingefügt, als die Weddinger Gasse von der Polizei angegriffen und in ihrer Selbstwahrnehmung als gegenkultureller Raum bedroht wird, wird die Entdeckungsreise des proletarischen Protagonisten Kurt, einem Mitglied der Straßenzelle der KPD, bereits durch die Kapitelüberschrift »Ein Mann geht durch die Stadt« (BW, 159) als Reisenarrativ markiert; insofern dieser Abschnitt radikal über die Begrenzung des erzählten Raums hinausgeht, mag das Kapitel auch als eine Art Erzählung in der Erzählung betrachtet wer-

den. Der Erzähler beschreibt Kurts Reise als einen Erkundungsgang, bei dem es darum geht, Informationen über die Stimmung in Berlin zu sammeln. Kurts Gang aus dem Wedding zum Bülow-Platz in Berlin-Mitte, wo sich die Parteizentrale der KPD befindet, dient jedoch dem grundsätzlicheren Zweck, die Stadt so zu erzählen, dass das im Roman vertretene Selbstbild proletarischer Gegenkultur durch die Figur des urbanen Entdeckers bestätigt wird. Wie jeder urbane Entdecker überschreitet Kurt dabei eine Erfahrungsgrenze, dies jedoch letztlich nur, um die Richtigkeit des diesseits der Grenze geltenden Wirklichkeitsverständnisses zu bestätigen.

Die erste Begegnung mit dem Stadtraum jenseits der Kösliner Straße eignet sich für Kurt durch die Lektüre von sozialdemokratischen und bürgerlichen Tageszeitungen an einem Zeitungskiosk; das kulturelle Andere der Großstadt tritt ihm also zuerst als medial vermitteltes gegenüber. Die in seiner Wahrnehmung wirklichkeitsverzerrende und verleumderische Darstellung der Weddinger Ereignisse in diesen Medien zieht eine Schwächung seines Körpers nach sich: »Wie ein Fieberkranker taumelte Kurt durch die Stadt.« (BW, 161) Ähnlich dem Moment als Sukrow auf der Tram-Plattform übel wird, wird die Begegnung mit dem klassenmäßig Anderen der Stadt hier als körperliche Krise imaginiert. Der drohende körperliche Kontrollverlust ist jedoch zugleich ein intellektueller. Die Konfrontation mit der Stadt jenseits der Weddinger Gasse erschüttert Kurts Weltanschauung:

Er verstand das alles nicht. Warum gingen denn die Menschen so ruhig weiter, als wenn überhaupt nichts geschehen wäre...? Die Straßenbahnen fahren wie immer. Die Stadtbahnzüge rollten über die Brücken [...]. Warum zerschlagen denn die Arbeiter nicht die Rotationsmaschinen, die diese Lügen ausspeien, warum reden sie denn nur alle und schimpfen und gehen dann, wie jeden Tag, in den Betrieb -?! (BW, 161)

Die Begegnung mit dem Anderen der Stadt wird für Kurt zu einer Begegnung mit dem nicht-revolutionären Teil der Arbeiterklasse, dessen kulturelle Handlungsmuster sich von dem der Arbeiter in der Kösliner Straße unterscheiden, insofern erstere in einem Moment der Krise die Arbeitersolidarität aufkündigen. Sie werden hier dem Anderen der Stadt zugerechnet, indem sie mit urbaner Zirkulation verbunden bzw. für deren Funktionieren gar mitverantwortlich gemacht werden, während die Menschen der Kösliner Gasse von dieser Zirkulation ausgeschlossen sind. Kurts Entdeckungsreise führt so in einem ersten Schritt zu einer Neubegrenzung des Geltungsbereichs proletarischer Gegenkultur und der Feststellung einer Spaltung innerhalb der Arbeiterklasse, die freilich der bereits erwähnten »Grenzziehung zwischen politisch bewußten und

politisch bewußtlosen Massen« (Negt/Kluge) in der politischen Imagination der KPD entspricht.

Seine Entdeckungsreise führt Kurt von der Begegnung mit den Medien der Großstadt zur Begegnung mit einer sozial und kulturell heterogenen Menge – eine Kontrastfigur zur sozial homogenen Bevölkerung der Kösliner Straße; hier trifft er nicht nur auf andere Arbeiter, sondern auch auf »Prostituierte, die keinen zum Schlafen gefunden hatten, Nachtbummler mit hochgeklappten Rockkragen, die nach Zigaretten und Bier rochen« (BW, 162). Diese Figuren markieren eine Erfahrungsgrenze, bewegen sich die Ereignisse in der Kösliner Straße doch jenseits der Stadtkultur, an der diese Charaktere partizipieren; so bemerkt ein bürgerlicher Mann, der gerade aus einem Nachtclub kommt: »Mensch, da haben wir in der ›Weißen Maus‹ nischt von gemerkt.« (BW, 162) Der Text kodiert die Wahrnehmung des Mannes als wirklichkeitsfern (»Sein vollgesoffenes Gehirn begriff nicht l..l.« [BW, 163]) und animalisiert ihn zugleich, wenn beschrieben wird, dass Kurt gegen seine Hand schlägt, »wie man ein Ungeziefer wegwischt.« (BW, 163) Mit Hilfe des Reisenarrativs wendet *Barrikaden am Wedding* also die in der urbanen Entdeckungsliteratur zur Beschreibung von Proletariern verwendeten Semantiken auf Teile des Bürgertums und auf nicht-politische Proletarier an. Dies zeigt sich gerade auch an der Emphase, die die Passage auf das in der Beschreibung von urbanen Slums wichtige und bereits erwähnte Motiv des Gestanks legt. So wird nicht nur betont, dass die »Nachtbummler« »rochen«, sondern der Erzähler hebt nochmals gesondert hervor, dass den Mann »leine Dunstwolke von Alkohol, Rauch und einem penetranten, widerlichen Parfum umspülte« (BW, 162 f.).

In einer letzten Etappe führt die Entdeckungsreise schließlich von diesen Fremdbeschreibungen deviant-proletarischer und dekadent-bürgerlicher Stadtkulturen durch den urbanen Entdecker zur Selbstbeschreibung proletarischer Gegenkultur zurück. Die Diversität der großstädtischen Menge schwindet zugunsten der Homogenität kommunistischer Subkultur: »Je näher er an den Bülow-Platz kam, desto häufiger wehten rote Fahnen an den Fenstern. Hier wohnten Arbeiter.« (BW, 163) Diese Reisebewegung geht mit dem Eintritt in die kommunistische Medienlandschaft und mit einer körperlichen und mentalen Entspannung einher. *Die Rote Fahne* zusammen mit sympathisierenden Arbeitern lesend, findet Kurt sein Weltverständnis medial gespiegelt und »[z]um erstenmal wurde er ruhig, ganz ruhig. Jetzt wußte er: alles ging in Ordnung!« (BW, 165 f.) Am Bülow-Platz angekommen, steigt Kurt beruhigt in die Tram und fährt in die Kösliner Straße zurück.

Im Gegensatz zu der eingangs analysierten Reportage Kischs führt die Reiserzählung in *Barrikaden am Wedding* nicht zu einem neuen Selbstverständnis des Protagonisten oder zu einem neuen Blick auf die Anderen der Großstadt. Wie durch die zirkuläre Form des Reisenarrativs bereits nahegelegt ist, in der der Protagonist räumlich und ideologisch dort ankommt, von wo er seine Reise begann, ist Kurts Entdeckungsreise nicht identitätsverändernd, sondern affirmiert im Gegenteil das eigene Selbstbild. Die Erforschung des Eigenen und des Fremden der Großstadt führt hier nicht zur Entdeckung von etwas Neuem, sondern zur Stabilisierung kommunistischer Vorannahmen. Wenn die Weimarer Republik als eine Epoche verstanden werden kann, in der Klassenidentitäten selbst instabil geworden sind,⁴⁵ dann erforscht *Barrikaden am Wedding* keinesfalls mögliche Konsequenzen einer Unterminierung von dichotomen Grenzziehungen zwischen verschiedenen Klassen für das Projekt einer proletarischen Gegenkultur. Wie *Brennende Ruhr* adaptiert Neukrantz' Roman hingegen die Figur des urbanen Entdeckers und das ihr zugehörige Reisenarrativ, um die eigene Erzählung einer kategorischen Differenz zwischen der Kultur der Arbeiterklasse einerseits und den Kulturen des Bürgertums und des sogenannten Lumpenproletariats andererseits zu plausibilisieren. Gerade dadurch reagieren diese Romane nun allerdings auf die Krise des eigenen klassenkulturellen Projekts, demonstrierten zeitgenössische Untersuchungen doch, dass Proletarier oftmals weniger proletarischer Gegenkultur als konventionellen und kleinbürgerlichen Geschmäckern und Einstellungen zugeneigt waren.⁴⁶ Eine tatsächliche Selbsterforschung proletarischer Stadtkultur wurde dann in diesen kommunistischen Romanen der späten Weimarer Republik durch die Perpetuierung des klassenpolitischen Differenzdenkens der KPD verhindert, welches die Wahrnehmung von Hybridisierungen zwischen verschiedenen Klassenkulturen unmöglich machte. Dass diese Romane jedoch mit der Figur des urbanen Entdeckers operieren, die für die historische Entstehung und die literarische Narrativisierung der Ethnographie des Urbanen grundlegend ist, legt nahe, dass die Literatur der Arbeiterbewegung der Weimarer Republik entgegen ihrem Selbstverständnis nicht von bürgerlicher Literatur isoliert bzw. als ihr Gegensatz betrachtet werden sollte. Vielmehr scheint es vielversprechend zu sein, sie auf Hybridisierungen zwischen klassenkulturell unterschiedlich kodierten Kulturen und ihren Literaturen hin zu befragen.

Anmerkungen

1 Egon Erwin Kisch, *Der Rasende Reporter*, Berlin 2010, 8.

2 Siegfried Kracauer, *Die Angestellten. Aus dem neuesten Deutschland*, in: ders., *Werke*, hg. von Inka Mülder-Bach, Frankfurt/Main 2006, Bd. 1, 221; 217.

- 3 Vgl. dazu Peter J. Brenner, *Schwierige Reisen. Wandlungen des Reiseberichts in Deutschland 1918-1945*, in: ders. (Hg.), *Reisekultur in Deutschland. Von der Weimarer Republik zum ›Dritten Reich‹*, Tübingen 1997, 127-140.
- 4 Kracauer, *Die Angestellten*, 220.
- 5 Vgl. Jacques Rancière, *Short Voyages to the Land of the People*, übers. von James B. Swenson, Stanford 2003.
- 6 Zur Geschichte der Stadtforschung und der Ethnographie des Urbanen vgl. Rolf Lindner, *Walks on the Wild Side. Eine Geschichte der Stadtforschung*, Frankfurt/Main-New York 2004.
- 7 Vgl. Anthony McElligott, *The German Urban Experience 1900-1945. Modernity and Crisis*, London-New York 2001, 65.
- 8 Vgl. Lindner, *Walks on the Wild Side*, 14.
- 9 Lindner, *Walks on the Wild Side*, 13.
- 10 Vgl. Deborah Smail, *White-collar Workers. Mass Culture and ›Neue Sachlichkeit‹ in Weimar Berlin. A Reading of Hans Fallada's ›Kleiner Mann - Was nun?‹, Erich Kästner's ›Fabian‹ and Irmgard Keun's ›Das kunstseidene Mädchen‹*, Bern-New York 1999, 147-186; McElligott, *The German Urban Experience*, 65 und 77; Ralf Thies, *Ethnograph des dunklen Berlin. Hans Ostwald und die ›Großstadt-Dokumente‹ (1904-1908)*, Köln-Weimar-Wien 2006, 96 ff. und 103.
- 11 Zu Kracauers ethnographischem Verfahren vgl. Inka Mülder-Bach, *Soziologie als Ethnographie. Siegfried Kracauers Studie ›Die Angestellten‹*, in: Christine Holste (Hg.), *Siegfried Kracauers Blick. Anstöße zu einer Ethnographie des Städtischen*, Hamburg 2006, 37-62.
- 12 Vgl. dazu Mitchell Duneier, Philip Kasnitz, Alexandra K. Murphy, *An Invitation to Urban Ethnography*, in: dies., *The Urban Ethnography Reader*, New York 2014, 2.
- 13 Ich entlehne den Begriff der *contact zone* von Mary Louise Pratt, *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*, London-New York 1992. Pratt entwickelt den Begriff freilich mit Blick auf Interaktionen in kolonialen und postkolonialen Gesellschaften, jedoch eignet er sich auch dazu, Großstädte des Westens zu beschreiben. Vgl. z. B. Günter H. Lenz, *Mapping Postmodern New York City. Reconfiguring Urban Space, Metropolitan Culture, and Urban Fiction. An Introduction*, in: ders., Utz Riese (Hg.), *Postmodern New York City. Transfiguring Spaces - Raum-Transformationen*, Heidelberg 2003, 11-32.
- 14 Der Historiker Heinrich August Winkler spricht von »eine[r] mehrfach gespaltenen Gesellschaft«, wobei sich die Spaltungen nicht auf verschiedene Klassen beschränken, sondern etwa auch verschiedene Konfessionen oder das Verhältnis von urbanen und ländlichen Gebieten betreffen. (Vgl. Heinrich August Winkler, *Weimar 1918-1933. Die Geschichte der ersten deutschen Demokratie*, München 1993, 285-305, hier 285).
- 15 Kisch, *Der Rasende Reporter*, 54.
- 16 Ebd., 57.
- 17 Vgl. z. B. Raymond Williams klassischen Essay *Metropolitan Perceptions and the Emergence of Modernism*, in: ders., *The Politics of Modernism. Against the New Conformists*, London-New York 1989, 37-48.
- 18 Kisch, *Der Rasende Reporter*, 57.
- 19 Klaus Neukrantz, *Berlin Alexanderplatz*, in: *Die Linkskurve*, 1(1930)5, 30.
- 20 Johannes R. Becher, *Einen Schritt weiter!*, in: *Die Linkskurve*, 2(1930)1, 4.
- 21 Döblin antwortete polemisch auf die Attacken der BPRS-Schriftsteller und warf diesen seinerseits mangelnde Wirklichkeitsnähe vor, die er vor allem in deren Sprach-

- gebrauch erkannte. Vgl. Alfred Döblin, *Katastrophe in einer Linkskurve*, in: ders., *Schriften zur Politik und Gesellschaft. Ausgewählte Werke in Einzelbänden*, hg. von Walter Muschg u.a., Olten-Freiburg 1972, 247–253.
- 22 Otto Biha, *Fabrik und Strafe. Zu Willi Bredels neuem Buch*, in: *Die Rote Fahne*, 29. August 1931. Zitiert nach dem Nachdruck in: Hanno Möbius, *Progressive Massenkultur. Revolutionäre Arbeiterromane 1927–1932*, Stuttgart 1977, 102.
- 23 Vgl. Kurt Kläber, *Marsch auf die Fabriken*, in: *Die Linkskurve*, 2(1930)11, 14–16.
- 24 Vgl. Gerald Stieg, Bernd Witte, *Abriß einer Geschichte der deutschen Arbeiterliteratur*, Stuttgart 1973, 120 f.
- 25 Otto Biha, *Der proletarische Massenroman. Eine neue Eine-Mark-Serie des Internationalen Arbeiter-Verlags*, in: *Die Rote Fahne*, 2. August 1930. Zitiert nach dem Nachdruck in: Deutsche Akademie der Künste zu Berlin, Sektion Dichtkunst und Sprachpflege, Abteilung Geschichte der sozialistischen Literatur (Hg.), *Zur Tradition der sozialistischen Literatur in Deutschland. Eine Auswahl an Dokumenten*, Berlin-Weimar 1967, 203.
- 26 Biha, *Fabrik und Strafe*, 102.
- 27 Ebd., 102 f.
- 28 Lukács äußerte sich in diesem Zusammenhang negativ über Bredel. Vgl. Georg Lukács, *Über Willi Bredels Romane*, in: *Die Linkskurve*, 3(1931)11, 23–27.
- 29 Karl Grünberg, *Brennende Ruhr. Roman aus der Zeit des Kapp-Putsches*, München 1974; im Folgenden zitiert mit der Sigle *BR* und Seitenzahl direkt im Fließtext.
- 30 Sandra Beck, *Erinnerungen an die Revolution – Konzeptionen der Weiblichkeit. Karl Grünbergs Brennende Ruhr. Roman aus dem Kapp-Putsch (1929)*, in: Ulrich Kittstein, Regine Zeller (Hg.), *»Friede, Freiheit, Brot«. Romane zur deutschen Novemberrevolution*, Amsterdam-New York 2009, 167.
- 31 Vgl. Werner Neubert, *Literatur und Klassenkampf. Interview mit Karl Grünberg*, in: *Neue Deutsche Literatur*, 16(1968)11, 3–8.
- 32 Vgl. dazu Christoph Schaub, *Aesthetics, Masses, Gender. Anna Seghers's »The Revolt of the Fishermen of St. Barbara«*, in: *New German Critique*, 124, 42(2015)1, 163–188.
- 33 Vgl. Beck, *Erinnerungen an eine Revolution*, 166–171.
- 34 *Brennende Ruhr* kann als eine explizite Fiktionalisierung historischer Wirklichkeit verstanden werden, die behauptet, eine historische Wahrheit zu repräsentieren. Der Text basiert teilweise auf autobiographischen Erlebnissen Grünbergs, benutzt historische Dokumente und referiert auf historische Ereignisse, spielt jedoch in der fiktiven Stadt Swertrup. Wie Alfred Klein anmerkt, haben sich an den Ruhrkämpfen beteiligte Arbeiter in Briefen positiv über den Roman geäußert. Ihre Zustimmung zum Roman mag freilich eher eine geteilte politische Imagination als eine objektive Darstellung historischer Wirklichkeit bezeugen. Vgl. Alfred Klein, *Im Auftrag ihrer Klasse. Weg und Leistung der deutschen Arbeiterschreiber 1918–1933*, Berlin-Weimar 1972, 317 ff.; Dirk Hallenberg, *Industrie und Heimat. Ein Literaturgeschichte des Ruhrgebiets*, Essen 2000, 181 f. und 184.
- 35 Die Inszenierung von Proletariern als mit besserem Wissen ausgestattete Subjekte wird bereits im ersten Kapitel deutlich. Vgl. *BR*, 7–13.
- 36 Vgl. Lindner, *Walks on the Wild Side*, 19 f. Für ein Beispiel aus der Literatur der Neuen Sachlichkeit vgl. z. B. Gilgis Besuch bei ihrer biologischen Mutter in Irmgard Keun, *Gilgi - eine von uns*, Berlin 2008, 39.
- 37 Rancière, *Short Voyages to the Land of the People*, 4.
- 38 Ebd.

- 39 Ruckers' Bibliothek umfasst Texte von Marx, Engels, Lassalle, Bebel, Heine, Goethe und Martin Andersen Nexø; vgl. *BR*, 23 f. Zu Grothe als Leser vgl. *BR*, 38.
- 40 Zu Grünbergs Auseinandersetzung mit nichtrevolutionärer Arbeiterkultur vgl. auch Karl Grünbergs 1925 in der *Proletarischen Feuilleton Korrespondenz* erschienenen Text *Kolonie Feierabend*, in: ders., *Mit der Zeittupe durch die Weimarer Republik*, mit einem Nachwort von I. M. Lange, Berlin 1960, 21–25.
- 41 Oskar Negt, Alexander Kluge, *Öffentlichkeit und Erfahrung. Zur Organisationsanalyse von bürgerlicher und proletarischer Öffentlichkeit*, Frankfurt/Main 1972, 391 f.
- 42 Klaus Neukrantz, *Barrikaden am Wedding. Roman einer Straße aus den Berliner Maitagen 1929*, mit einem Nachwort von Rüdiger Safranski, Berlin 1978; im Folgenden zitiert mit der Sigle *BW* und Seitenzahl direkt im Fließtext.
- 43 Es sei hier nur auf Walter Ruttmanns kanonisch gewordenen Film *Berlin, die Sinfonie der Großstadt* (1927) verwiesen.
- 44 Vgl. Siegfried Kracauer, *Kult der Zerstreuung. Über die Berliner Lichtspielhäuser*, in: ders., *Werke*, hg. von Inka Mülder-Bach, Frankfurt/Main 2004, Bd. 6.1, 210.
- 45 Vgl. z. B. Sabine Hake, *Topographies of Class. Modern Architecture and Mass Society in Weimar Berlin*, Ann Arbor 2008, 60.
- 46 Vgl. Erich Fromm, *Arbeiter und Angestellte am Vorabend des Dritten Reichs. Eine sozialpsychologische Untersuchung*, bearb. und hg. von Wolfgang Bonss, Stuttgart 1980. Vgl. zu dieser Studie auch Winkler, *Weimar*, 286 ff.

Yvonne Al-Taie

»Geschwisterkind« oder Paul Celans Gespräch mit dem »ewigen Juden«

»Seit zweitausend Jahren wandere ich.«
Edmond Jabès, *Das Buch der Fragen*

I.

Es ist bereits verschiedentlich in der Forschung zu Paul Celans *Gespräch im Gebirg* auf die Reminiszenzen an die Figur des »ewigen Juden« hingewiesen worden; nicht nur in Rekurs auf Büchners im Text explizit als Prätext markiertes Romanfragment *Lenz*,¹ sondern auch unter Verweis auf ein im Literaturarchiv Marbach aufbewahrtes, noch unter Verschluss gehaltenes Konvolut aus Celans Nachlass, das den Titel »Der ewige Jud« trägt.² Aufgrund von dessen reichhaltigen intertextuellen Bezügen bezeichnet Karin Lorenz-Lindemann das *Gespräch im Gebirg* auch als Palimpsest.³ An diese Beobachtungen möchte ich im Folgenden anschließen und das *Gespräch im Gebirg* im Horizont eines von den Gebrüdern Grimm überlieferten Sagenstoffs mit dem Titel *Der Ewige Jud auf dem Matterhorn* sowie dessen Bearbeitungen durch Ludwig Bechstein betrachten und diese als wichtige prätextuelle Ebene identifizieren. Im Zentrum meiner Überlegungen steht dabei die besondere Form dieser Adaption, die durch die Verschiebung der Erzählperspektive einen jüdischen Sprecher an die Stelle der antisemitischen Erzählerstimme treten lässt.

1816 veröffentlichen die Brüder Grimm ihre Sammlung *Deutsche Sagen*, in der sich auch der heute wenig bekannte Text *Der Ewige Jud auf dem Matterhorn* findet, versehen mit dem Zusatz: »mündlich, aus Oberwallis«. Die nur wenige Zeilen umfassende, episodenhafte Erzählung soll *in extenso* wiedergegeben werden:

Der Matterberg unter dem Matterhorn ist ein hoher Gletscher des Walliserlands, auf welchem die Visper entspringt. Der Leutsage nach soll daselbst vor Zeiten eine ansehnliche Stadt gelegen haben. Durch diese kam einmal der *laufende Jud* gegangen und sprach: »Wenn ich zum zweitenmal hier durch wandere, werden da, wo jetzt Häuser und Gassen sind, Bäume wachsen und Steine liegen. Und wenn mich zum drittenmal der Weg daher führt, wird nichts da sein, als Schnee und Eis.« Jetzo ist schon nichts mehr da zu sehen, als Schnee und Eis.⁴

Diese Erzählung knüpft an den Sagenstoff vom »ewigen Juden« an, der in der heute bekannten Form erstmals in der Schrift *Kurtze Beschreibung und Erzählung von einem Juden mit Namen Ahasverus* von 1602 überliefert ist.⁵ Der seitdem wachsenden Legendenbildung, wonach immer wieder von Sichtungen des »ewigen Juden« an anderen Orten berichtet wurde, fügen die Grimms eine weitere Stoffschicht hinzu. Mitte des 19. Jahrhunderts wurde der Stoff von Ludwig Bechstein gleich zweimal aufgegriffen: 1853 in seinem *Deutschen Sagenbuch*⁶ und noch einmal 1856 in seinem *Neuen deutschen Märchenbuch* unter dem Titel *Die verwünschte Stadt*.⁷ Mit jeder Adaption wird die Erzählung weiter ausgestaltet.

Gut hundert Jahre später lässt Paul Celan erneut einen Juden durchs Gebirge wandern. Die Unterschiede zwischen dem Sagenstoff und Celans *Gespräch im Gebirg* sind ebenso frappant wie ihre Gemeinsamkeiten. Celans Text zirkuliert um die Themen des Judentums und der Sprache; Themen, die sich auch aus dem Sagenstoff speisen. Relevant ist dabei Celans Art der Aneignung des Sagenstoffs. Statt den Stoff affirmativ aufzugreifen, ihn narrativ zu erweitern oder konkret-bildlich auszuschnürceln, denkt er ihn in radikaler Weise neu, indem er eine Perspektivverschiebung vornimmt, die den Abgrund antisemitischer Stereotypisierung offenlegt. Das Wissen um den antisemitischen Sagenstoff als Prätext für Celans *Gespräch im Gebirg* lässt die Dringlichkeit von Celans bereits früh in der Forschung diskutiertem Ringen eines jüdischen Subjekts um Identität augenfällig werden. Es dokumentiert vor der Folie jahrhundertalter antisemitischer Fremdzuschreibungen den Versuch, die Deutungshoheit – das Sprechen – über die eigene Identität zurückzugewinnen.

II.

Dem von den Grimm-Brüdern wiedergegebenen und von Bechstein aufgegriffenen Sagenstoff liegt ein schlichter, formelhafter Motivschatz zu Grunde, der auf die Figur des »ewigen Juden« aus dem antijüdischen Schrifttum rekurriert. Dieser »ewige Jud« tritt in der Sage auf eine Art und Weise in Erscheinung, wie es für Fabelwesen üblich ist: Er bricht in die gewöhnlich-alltägliche Welt einer kleinen, abgeschlossenen Gesellschaft ein, bleibt von dieser deutlich unterschieden, wirkt bedrohlich und verschwindet ebenso plötzlich wieder.

Das antisemitisch-perfide an dieser Verwendung der Figur des »ewigen Juden« besteht darin, dass sie – anders als andere Märchen- und Fabelwesen – kein inexistentes, phantastisches Wesen darstellt, sondern ihre realweltliche Referenz in der jüdischen Gemeinschaft hat, die im Zuge der sich im 19. Jahrhundert etablierenden Nationalcharaktere mit dem Kollektivsingular des

Juden bezeichnet wird.⁸ Dabei rekurriert die Gestalt auf das im volkstümlich-antijüdischen Schrifttum verankerte Ahasvermotiv, das den »ewigen Juden« präfiguriert⁹ und den späteren antisemitischen Stereotypisierungen als Vorbild dient. Im Zentrum der knappen Sagen erzählung steht die magische Sprachhandlung dieser Figur. Einem Fluch ähnlich spricht der Jude in Bechsteins *Die verwünschte Stadt*:

Ich werde gehen jetzt und ihr bleibt, ihr aber werdet vergehen und ich werde bleiben. Wann ich werde wieder kommen an diesen Ort, so werde ich hier finden zwar eine Stätte, aber keine Stadt – und wann ich werde kommen zum drittenmale, so werde ich auch nicht mehr finden die Stätte, da eure Stadt gestanden hat.¹⁰

Der hier ausgesprochene Fluch kehrt denjenigen Fluch um, den Jesus Christus der Legende zufolge über Ahasver ausgesprochen haben soll: »Ich wil stehen und ruhen, du aber solt gehen.«¹¹ Zugleich spielt der Fluch mit den antithetischen Figuren von Kommen und Gehen: Verbleiben an der Heimstatt versus Wanderschaft einerseits sowie Vergänglichkeit versus unendlicher Wiederkehr andererseits. So gibt es eine Widerkehr, die der Figur des Juden als unendliche Iteration im Attribut »ewig« bereits mitgegeben ist und ihn als bedrohliches Prinzip zeichnet, das dem Zyklus des menschlichen Lebens und Sterbens enthoben ist.¹² Nicht seine Kinder und Enkelkinder, wie es die menschliche Genealogie plausibilisieren würde, sondern er selbst kehrt immer wieder. Daneben gibt es die Kontinuation der menschlichen Generationen, die den Fortbestand der Dorfgemeinschaft sichern würde, die jedoch durch den Fluch des Juden unterbrochen wird. Die Vergänglichkeit menschlichen Lebens und die damit einhergehende Möglichkeit seiner Auslöschung nutzt der »ewige Jude« zur Rache für die ihm auferlegte Unrast und transformiert die auf ihm lastende Strafe seines unendlichen Wandels in Überlegenheit. Damit steht der »ewige Jude« radikal außerhalb der menschlichen Gesellschaft und ihres Lebensgangs, er wird dem menschlichen Lebenskreislauf und dem Wechsel der Generationen enthoben, wird damit entmenschlicht und den Menschen entgegengesetzt. Steht die jüdische Gemeinschaft ohnehin schon am Rande der nicht-jüdischen Gesellschaft, so wird nun in der Figur des »ewigen Juden« das Judentum dämonisiert, als ein über- und außermenschliches Prinzip evoziert und schließlich von der jüdischen Gemeinschaft als einer Gemeinschaft menschlichen Zusammenlebens abstrahiert. Der Kollektivsingular wird auf diese Weise radikalisiert: Das sich hinter dem Singular verbergende Kollektiv scheint gänzlich zu verschwinden und sich in der Sagengestalt Ahasvers aufzulösen.

Celan konfrontiert seinerseits diesen antisemitischen Entwurf der Figur des »ewigen Juden« mit einem jüdischen Bewusstsein in Form eines einzelnen

jüdischen Menschen, der seine Subjektivität, sein individuelles Menschsein vor dieser Fremdzuschreibung zu behaupten versucht. So beginnt auch Celans Text mit dem Bild des »ewigen Juden«: »trat aus seinem Häusel und ging der Jud, der Jud und Sohn eines Juden, und mit ihm ging sein Name, der unaussprechliche, ging und kam, kam dahergezockelt, ließ sich hören«. ¹³ Celan betont gerade die genealogische Herkunft und macht damit ein geschichtliches Moment einer sich wiederholenden oder fortsetzenden Vertreibung geltend. Schon im gleichen Satz aber wechselt die Erzählerstimme vom hetero- zum homodiegetischen Sprecher der ersten Person Singular: »hörst du mich, du hörst mich, ich bins, ich, ich und der, den du hörst, zu hören vermeinst, ich und der andere« (GiG, 169). Der Blick des heterodiegetischen Erzählers von außen auf den »ewigen Juden«, wie er die Sage und das gesamte antisemitische Schrifttum bestimmt, wird hier gewendet zur internen Fokalisierung eines jüdischen Sprechers. Diese Überlagerung der stereotypen Fremdperspektive und des eigenen Bewusstseins eines jüdischen Individuums wird durch die Doppelung »ich und der andere« (GiG, 169) markiert.

Schon Stéphane Mosés hat in seiner ebenso subtilen wie präzisen Analyse der Erzählstimmen in Celans *Gespräch im Gebirg* auf die Identitätssuche eines sich stets tastend suchenden jüdischen Subjekts in der Sprache hingewiesen. ¹⁴ Mosés hat den oben aufgezeigten Sprecherwechsel sehr treffend mit den Worten beschrieben: »Das Thema dieses Textes ist auch seine Form: die Verwandlung des Unpersönlichen ins Persönliche.« ¹⁵ Diese Verwandlung, so möchte ich im Folgenden darlegen, nimmt in Celans Text im Auftreten eines jüdischen Sprechers Gestalt an, der seine eigene – jüdische – Stimme gegen die antisemitische Fremdcharakterisierung erhebt.

Auf Celans poetologische Konzeption einer grundlegend dialogischen Dichtung zu verweisen, wie er sie ein Jahr später in seiner Büchner-Preis-Rede *Der Meridian* entfaltet hat, ist in der Forschung zum *Gespräch im Gebirg* längst ein Topos geworden. ¹⁶ Mosés argumentiert mit Benvenistes »Grundweisen des Aussageaktes«, die zwischen der Erzählung einerseits und dem Diskurs als einer dialogischen Sprechweise andererseits unterscheiden. Während die Erzählung mit den Personalpronomen der dritten Person arbeitet, verwendet die dialogische Sprechweise die Personalpronomen der ersten und zweiten Person. Mosés verweist ferner auf Benvenistes weiterführende Reflexionen, in denen dieser aufbauend auf den Beobachtungen zum Sprachgebrauch darlegt, dass das Subjekt sich erst in der Ich-Aussprache konstituiert oder, mit den Worten Mosés ausgedrückt, dass »der Mensch erst durch den Vollzug von Diskurs zum Subjekt« ¹⁷ wird. ¹⁸

Der jüdische Mensch, so lässt sich Celans Text vor dem Hintergrund des

antisemitischen Schrifttums lesen, befreit sich von der entmenschlichenden Fremdcharakterisierung, indem er die Autorität des Sprechens dem Erzähler entzieht und durch das Sprechen in der ersten Person die Hoheit über seine eigene Person zurückerlangt. Mit diesem Sprechen aus eigener Perspektive – und in eigenem Namen – geht ein zweites einher: Das Sprechen des ›Ich‹ bedarf eines angesprochenen Gegenübers, eines ›Du‹.

Celan gelingt dies, indem er das Bild des einzelnen, des ›ewigen‹ Juden auflöst und zwei jüdische Personen einander begegnen lässt. »Und wer, denkst du, kam ihm entgegen? Entgegen kam ihm sein Vetter, sein Vetter und Geschwisterkind, der um ein Viertel Judenleben ältere« (*GiG*, 169). Während die Figur des ›ewigen Juden‹ in der Sage und ihren unterschiedlichen Adaptionen erratisch dahinschreitet und in radikaler Vereinzelung stets für sich bleibt, abgesondert von den anderen, denen er in den Bewohnern des Bergdorfes bedrohlich gegenübertritt, kreist Celans Text um die Begegnung mit einem Gleichen.

Was Mosés unter Rekurs auf die ambivalent bleibenden Sprechersubjekte als eine »Zersplitterung des Subjekts« deutet, angesichts des Umstands, dass »sich nicht eindeutig feststellen läßt, ob diese Vielheit von Ich-sagenden Stimmen durch ein einziges Subjekt zusammengehalten wird oder nicht«¹⁹, liest sich vor der Folie des Grimm'schen Sagenstoffes, in dem der Jude als entindividualisierte Einzelgestalt erscheint, als eine Wiederherstellung der Polyphonie der vielen jüdischen Stimmen.

III.

Mit der Frage nach einer Polyphonie jüdischer Stimmen, nach einer jüdischen Gemeinschaft also, hängt auch Celans Unterscheidung von ›Sprechen‹ und ›Reden‹ zusammen. Auf diese Unterscheidung ist in der Forschung bereits mehrfach hingewiesen worden. Die Interpretationsversuche sind dabei jedoch – in Anbetracht von Celans kryptischer Schreibweise und in Ermangelung präzisierender Referenztexte – höchst spekulativ geblieben.²⁰ Die entscheidende Passage im *Gespräch im Gebirg*, auf die in diesem Zusammenhang Bezug genommen wird, ist jene, die auf das Motiv der »Stock und Stein Rede« folgt, das auch in Celans Dichtung Eingang gefunden hat:²¹

Zu wem, Geschwisterkind, soll er reden? Er redet nicht, er spricht, und wer spricht, Geschwisterkind, der redet zu niemand, der spricht, weil niemand ihn hört, niemand und Niemand, und dann sagt er, er und nicht sein Mund und nicht seine Zunge, sagt er und nur er: Hörst du? (*GiG*, 171)

Die Unterscheidung zwischen Sprechen und Reden lässt sich auf die wiederholte, formelhafte Wendung »und sprach« beziehen, mit der im Sagenstoff das prophetisch-bedrohliche Sprechen des Fluches eingeleitet wird. Der Jude tritt hier nicht in Kommunikation mit seinem Gegenüber, vielmehr verbleibt er auch in seinem Sprechen im Modus des Fremden und Unnahbaren. So spricht er einen Fluch aus *über* die Stadt und ihre Menschen, in einem Akt sprachmagischen Handelns. Diese scheinbare Unfähigkeit zum Dialog spiegelt sich in der Vereinzelung seines Auftretens wider.

Der a-personalen Redesituation des Fluchs stellt Celan die persönliche Dialogsituation zweier Menschen gegenüber. Die emphatische Anrede eines (jüdischen) Mitmenschen wird als Frage formuliert. Die Frage »Hörst du?« lässt sich als fundamentaler Ausdruck der Anrede eines Gegenübers lesen. Gefragt wird nicht nach diesem oder jenem Sachverhalt, sondern der performative Akt der Kommunikation selbst wird zum Thema. Die Aufmerksamkeit des Gegenübers, dessen Hin- und Zuhören immer die Bedingung für die gelingende Anrede bleibt, wird im appellativen »Hörst du?« eingefordert. Im jüdischen Kontext hat diese Frage zugleich eine religiös-theologische Konnotation, da sie an das »Schma Israel«, das »Höre Israel« gemahnt, das den Kern jüdischen Glaubens und jüdischen Selbstverständnisses berührt und die Beziehung Gottes zu seinem Volk als personale Beziehung bestimmt.

Die Emphase wird nicht zuletzt dadurch auf die Selbstaussage des einzelnen Sprechersubjekts in der Rede gelegt, dass es auf eigentümliche Weise von seinen möglichen Umschreibungen in den Synekdochen des »Mundes« oder der »Zunge« unterschieden wird (»er und nicht sein Mund und nicht seine Zunge«). Auch hierfür scheint es eine Referenz in Bechsteins Märchenvariante zu geben, in deren Schlusspassus es von dem abermals wiederkehrenden Wanderer heißt: »und Ierl that seinen Mund auf und sprach: Erfüllt ist nun das Wort des Herrn, das er that durch den Mund des Propheten, seines Knechts«. ²² Der Mund, so zeigt sich hier, wird keinesfalls einfach als synekdochische Umschreibung des Sprechers verstanden, vielmehr erscheint er als Metonymie göttlichen Eingreifens in der Welt, als Werkzeug in der Hand Gottes, das nicht zur intentionalen Artikulation des sprechenden Subjekts dient, sondern als eine Art Medium, durch das sich ein dritter kundzutun vermag. Dieser magischen und prophetischen Sprachkonzeption stellt Celan ein kommunikatives Sprachverständnis als radikal entgegengesetzte Position gegenüber. Der Verzicht auf einen göttlichen Urheber des Sprechens eröffnet so nicht zuletzt den Dialograum zwischen zwei Menschen. Diese kommunikative Funktion der Sprache prägt auch die Gestaltung des Textes selbst, der sich von kurzen, eingeschobenen Erzählerkommentaren abgesehen, als Dialog darbietet.

IV.

Nicht nur die Redesituation und das Zusammentreffen zweier Personen im Gebirge greift Celan aus dem Prätext auf, auch die Topographie der Hochgebirgslandschaft wird von ihm adaptiert. So bietet sich der Sagentext zugleich als Ätiologie der unwirtlichen, lebensfeindlichen Hochgebirgsregion dar. Bei Bechstein liest sich das wie folgt:

Die Alpenblumensträucher gingen aus, das Gras verdorrte, es fiel in dieser hohen Bergregion kein Regen mehr, es fiel nur Schnee, und der schmolz am Ende nicht mehr hinweg, auch wenn die Sommersonne am höchsten stand. Die Quellen, die von den höheren Spitzen des Gebirgs früher als reizende Wasserfälle niederrauschten, gefroren, und bildeten über sich Decken von grünlichem Eis; sie wurden zu Gletschern, und diese Gletscher wurden größer und größer und schoben sich vor über die einst so herrlich grünen sonnigen Matten mehr und mehr, und bedeckten sie ganz.²³

Celan adaptiert diese Bilder einer unwirtlichen Szenerie in seinen geschilderten Naturphänomenen. Dabei bedient er sich eines Sprachduktus, der mit den fortlaufenden Rekurrenzen und Wiederholungsfiguren, zusammengebunden in einer polysyndetischen Struktur, den Stil biblischer Texte imitiert:

Es hat sich die Erde gefaltet hier oben, hat sich gefaltet einmal und zweimal und dreimal, und hat sich aufgetan in der Mitte, und in der Mitte steht ein Wasser, und das Wasser ist grün, und das Grüne ist weiß, und das Weiße kommt von noch weiter oben, kommt von den Gletschern l..l. (*GiG*, 170)

Celan verknüpft die unwirtliche Naturszenerie mit dem bereits eingeführten Topos der entindividualisierten Sprache »ohne Ich und ohne Du«. Die Vertreibung aus der Sprache und die Vertreibung von der Erde werden dabei parallelisiert. Die a-personale Redesituation des Antisemitismus, die den Anderen durch das Sprechen über ihn in der 3. Person aus der Gemeinschaft ausschließt, mündet in letzter Konsequenz in die Vernichtungslager des Holocaust:

[M]an könnte, aber man solls nicht, sagen, das ist die Sprache, die hier gilt, das Grüne mit dem Weiß drin, eine Sprache, nicht für dich und nicht für mich – denn, frag ich, für wen ist sie denn gedacht, die Erde, nicht für dich, sag ich, ist sie gedacht, und nicht für mich –, eine Sprache, ja nun, ohne Ich und ohne Du, lauter Er, lauter Es, verstehst du, lauter Sie, und nichts als das. (*GiG*, 170 f.)

Durch die Überblendung der Naturmotivik mit den Andeutungen der Lagersituation überträgt Celan die Motive einer lebensfeindlichen Umgebung vom naturräumlichen auf einen von Menschen geschaffenen Erfahrungsraum. Die Allusionen an die Vernichtungslager arbeiten mit einer subtilen Parallelisierung von Motiven der Gebirgsszenerie. So wird die wüste Steinlandschaft über das gemeinsame Determinans mit den kalten »Steinfliesen« (GiG, 171 f.) der Lager assoziiert. Die Passage, die auf die Lagersituation anspielt, ist diejenige, die sich am weitesten von dem Grimm'schen bzw. Bechstein'schen Prätext entfernt. Sie ist es zugleich, die die Adaption des Stoffes am deutlichsten in dem Horizont situiert, vor dem Celan den antisemitischen Sagenstoff aus jüdischer Perspektive neu liest: Dem Horizont des Holocaust.

An der Figur des umherziehenden Ahasvers rückt die Dimension der Heimatlosigkeit, des ewigen Vertrieben-Werdens und der daraus resultierenden beständigen Wanderschaft in ein neues – man könnte mit Freud sagen unheimliches – Licht. Während das Christentum jahrhundertlang die Verfolgung der Juden mit der Ahasver-Legende begründete, tritt hier die Dimension der Verfolgung in neuer Schärfe hervor. Es ist diese radikal neue Lesart der Figur des »ewigen Juden«, die Celan im Angesicht der Shoah vornimmt. So kann er die Perspektive wenden – vom fremden Blick auf den Juden zum jüdischen Blick. Dieser Blick ist nicht auf sein nicht-jüdisches Gegenüber gerichtet, sondern sucht die eigene jüdische Identität auch im jüdischen Anderen und der jüdischen Gemeinschaft.

V.

Axel Gellhaus hat unter umfassender Bezugnahme auf Peritexte aus dem Umfeld von *Gespräch im Gebirg*, wie Briefen und Begleitschreiben, nachgewiesen, dass der Text auch eine konkret biographische Referenz auf das nicht zustande gekommene Treffen mit Theodor W. Adorno 1959 in Sils Marie enthält.²⁴ Dem hier aufgerufenen Moment des Dialogischen wohnt also die eigentümliche Ambivalenz des Scheiterns inne. Dieses Moment des Scheiterns bestimmt auch Celans Skizze der unmöglichen jüdischen Gemeinschaft in den Lagern. So werden im Kontext der Lager nicht die Täter sichtbar, sondern die Mitinterne. Celan beschreibt das Ringen um eine jüdische Gemeinschaft, um ein Miteinander mit den Anderen, dessen Fragilität die in nur wenigen Sätzen angedeutete Lagersituation im Kern ihrer entmenschlichenden Wirkung erfasst:

Auf dem Stein bin ich gelegen, damals, du weißt, auf den Steinfliesen; und neben mir, da sind sie gelegen, die andern, die wie ich waren, die andern, die anders waren als ich und genauso, die Geschwisterkinder; und sie lagen da und schliefen, schliefen

und schliefen nicht; und sie träumten und träumten nicht, und sie liebten mich nicht und ich liebte sie nicht [...] (GiG, 171 f)

Celan deutet eine Gemeinschaft an, die prekär ist, eine Begegnung, die zu scheitern droht. Dieses Scheitern scheint schließlich den Schlusspassus zu bestimmen, der die Einsamkeit des sprechenden Ich bereits in der vierfachen Wiederholung des Personalpronomens ›ich‹ suggeriert: »ich hier, ich; ich, der ich dir all das sagen kann, sagen hätt können; der ich dirs nicht sag und nicht gesagt hab« (GiG, 173).

Mit dem Verweis auf Adorno hat Celan seinem Text zugleich eine persönliche Enttäuschung eingeschrieben und der Begegnung im Gebirge neben dem intertextuellen Verweis auch eine konkret-personale und damit individuelle Referenz beigegeben.²⁵ Auf diese Weise koppelt er die fiktionale Sage an ein autobiographisches Erlebnis und konfrontiert so das Reden über das Judentum mit seinem eigenen, individuellen jüdischen Leben. Den Briefen, die im Zusammenhang mit dem *Gespräch im Gebirg* überliefert sind, lassen sich die Erwartungen entnehmen, die Celan an die Begegnung mit Adorno als einem jüdischen Dialogpartner geknüpft hatte. Harsch fallen entsprechend seine Worte der Enttäuschung aus.²⁶ Zugleich vermag der Text aus dem nicht zustande gekommenen Treffen und dem Zurückgeworfensein auf die eigene Person des Sprecher-Ichs eine Selbstfindung zu ziehen: »ich auf dem Weg hier zu mir, oben.« (GiG, 173)

Mit der intertextuellen Referenz auf den Sagenstoff ist dem Text neben der verpassten Begegnung mit Adorno zugleich eine andere Suchbewegung und Begegnung eingeschrieben: Es ist die Begegnung mit dem antisemitischen Text, mit der antisemitischen Fremdzuschreibung und mit der Stereotypisierung dessen, was ›den‹ Juden ausmachen soll, vor deren Hintergrund die Begegnung mit der eigenen Identität stattfindet. So schreibt er seine jüdische Identität mit und gegen diesen Text.

Das – jüdische – Gegenüber, zu dem der Text immerzu spricht, hat damit zwei mögliche Referenten. Einer ist Adorno und situiert den Text auf diese Weise in einer realweltlichen Erfahrung. Der zweite aber ist die Figur des ›ewigen Juden‹. So vollzieht sich ein merklicher Wechsel zwischen dem vorletzten und letzten Absatz. Während der letzte Absatz auf das gescheiterte Treffen anspielt, heißt es in den Zeilen davor:

ich weiß, ich weiß, Geschwisterkind, ich weiß, ich bin dir begegnet, hier, und geredet haben wir, viel, und die Falten dort, du weißt, nicht für die Menschen sind sie da und nicht für uns, die wir hier gingen und einander trafen, wir hier unterm Stern, wir, die Juden, die da kamen, wie Lenz, durchs Gebirg, du Groß und ich Klein, du, der Geschwätzige, und ich, der Geschwätzig, wir mit den Stöcken, wir mit unseren

Namen, den unaussprechlichen, wir mit unserm Schatten, dem eignen und dem fremden, du hier und ich hier –
– ich hier, ich; ich, der ich dir all das sagen kann, sagen hätt können; der ich dir nicht sag und nicht gesagt hab; ich mit dem Türkenbund links, ich mit der Rapunzel, ich mit der heruntergebrannten, der Kerze, ich mit dem Tag, ich mit den Tagen, ich hier und ich dort, ich, begleitet vielleicht – jetzt! – von der Liebe der Nichtgeliebten, ich auf dem Weg hier zu mir, oben. (GiG, 172 f.)

Hier wird eine Begegnung evoziert, ehe die Rede in den Konjunktiv wechselt. Dieser Moduswechsel ist deutlich von dem vorangehenden Absatz getrennt. Auf den abschließenden Gedankenstrich, mit dem der vorletzte Absatz schließt, folgt der neue Absatz, der wiederum mit einem Gedankenstrich beginnt, ganz so, als müsse der Sprecher lange inne halten und zwei Mal Atem schöpfen, ehe er von Neuem zu reden vermag. Dieses abermalige Reden greift in einer Anadiplose die beiden letzten Wörter des vorherigen Satzes auf, »– ich hier«, ehe er durch das zweimalige Ansetzen, zunächst mit dem indikativischen Modalverb »kann«, gefolgt von dessen Wiederholung im Konjunktiv »können«, die Aussage verschiebt: »ich; ich, der dir all das sagen kann, sagen hätt können«. Diese lange Pause lässt sich auch als Hinweis auf einen Wechsel des Adressaten deuten. Die erste Begegnung beschwört diejenige mit dem »ewigen Juden« der Sage; die zweite, gescheiterte, lese ich mit der Forschung als Anspielung auf Adorno. Bei beiden Adressaten geht es um die Suche der eigenen jüdischen Identität in der Gemeinschaft mit anderen Juden. Dass diese Gemeinschaft im Text immer wieder beschworen wird, zeigt sich in der beinahe formelhaft gebrauchten Wendung vom »Geschwisterkind« beziehungsweise den »Geschwisterkindern«. Als solches wird nicht nur das angeredete Gegenüber angesprochen, sondern auch die Mitinhaftierten in der angedeuteten Lagersituation, »die andern, die anders waren als ich und genauso, die Geschwisterkinder« (GiG, 172). Dass das Finden der eigenen Identität begleitet ist von dem Bewusstsein um diese jüdische Gemeinschaft, drückt sich in den Worten aus, die dem letzten, häufig zitierten elliptischen Teilsatz vorangestellt sind und ebenfalls auf die Lagerszene rekurren:²⁷ »ich, begleitet vielleicht – jetzt! – von der Liebe der Nichtgeliebten, ich auf dem Weg hier zu mir, oben« (GiG, 173; Hervorhebung YA). Erst aus dieser Schicksalsgemeinschaft heraus vermag der einzelne Jude im Angesicht der Shoah seine jüdische Identität zu finden. Dieser Schicksalsgemeinschaft gehört Adorno an, dieser Schicksalsgemeinschaft gehört auch die fiktive Figur des »ewigen Juden« an, auf deren Schultern seit fast zwei Jahrtausenden sämtliche antisemitischen Verunglimpfungen lasten.

Celans *Gespräch im Gebirg* ist damit zugleich auch ein Gespräch mit dem »ewigen Juden«. Einen solchen fiktionalen Dialog mit dem »ewigen Juden« hat

Lion Feuchtwanger bereits 1920 in seinen *Gesprächen mit dem Ewigen Juden* gestaltet, die zunächst in Hermann Sinsheimers *An den Wassern von Babylon. Ein fast heiteres Judenbüchlein* erschienen sind.²⁸ Feuchtwanger hat seinen Text jedoch als einen Reigen von sieben satirischen Dialogen angelegt, in denen der »ewige Jude« einen vermeintlich abnehmenden Antisemitismus diagnostiziert und damit sein eigenes, baldiges Ableben befürchtet. Die Figur wird parodiert, indem sie im Zuge eines Überlebensversuchs den Antisemitismus mit immer neuen Maßnahmen zu befeuern versucht. Sie ist damit als Gegenspieler zum Ich-Erzähler angelegt. Celan verfährt grundlegend anders: Ihm dient der »ewige Jude« nicht als lächerliche Projektionsfigur antisemitischer Akteure, sie wird ihm vielmehr zum Komplizen. Im Erdulden der Verunglimpfungen macht er den »ewigen Juden« zum Vertrauten, mit dem er die Erfahrung antisemitischer Stigmatisierung und Verfolgung teilt.

Die Suchbewegung, das Unabgeschlossene, mit dem das Reden als das Eintreten mit der Sprache in einen Dialog notwendig einhergeht, und mit der Celan seinen Text enden lässt, legt zugleich eine Ambivalenz, eine Mehrdeutigkeit offen, die dem Motiv der Wanderschaft eingeschrieben ist.²⁹ Die Wanderschaft wird so zur Bedingung der Möglichkeit einer dialogisch-suchenden Annäherung an ein Gegenüber. Celan legt damit eine Sinnschicht in der Gestalt des »ewigen Juden« frei, die neu und anders – vielleicht sogar identifikatorisch³⁰ – besetzt werden kann.

Anmerkungen

- 1 Dass auch Lenz, wie Marlies Janz hervorhebt, in Büchners Text als »Ewiger Jude« bezeichnet wird, betont noch einmal die Relevanz dieser Figur im *Gespräch im Gebirg*. Vgl. Marlies Janz, »Judendeutsch«, *Paul Celans »Gespräch im Gebirg« im Kontext der »Atemwende«*, in: *Celan-Jahrbuch*, 9 (2003–2005), 75–102, hier 75 f.
- 2 Sieber weist in ihrer Dissertation zum *Gespräch im Gebirg* bereits darauf hin, dass sie in einem in Marbach derzeit noch mit Sperrvermerk versehenem Konvolut mit dem Titel *Der ewige Jude* Materialen aus dem Umfeld von *Gespräch im Gebirg* vermutet. Vgl. Mirjam Sieber, *Paul Celans »Gespräch im Gebirg«. Erinnerung an eine »versäumte Begegnung«*, Tübingen 2007. Diese Annahme stützt die These, dass im *Gespräch im Gebirg* eine Auseinandersetzung mit dem Sagenstoff vom »ewigen Juden« im Zentrum steht.
- 3 Vgl. Karin Lorenz-Lindemann, *Paul Celan: »Gespräch im Gebirg« - ein Palimpsest zu Büchners »Lenz«*, in: Chaim Shoham, Bernd Witte (Hg.), *Datum und Zitat bei Paul Celan. Akten des Internationalen Paul Celan-Colloquiums Haifa 1986*, Bern u.a. 1987, 170–182.
- 4 *Deutsche Sagen herausgegeben von den Brüdern Grimm. Ausgabe auf der Grundlage der ersten Auflage*, hg. und kommentiert von Heinz Rölleke, Frankfurt/Main 1994, Nr. 343, 367.

- 5 Vgl. Mona Körte, *Ahasverus*, in: Wolfgang Benz (Hg.), *Handbuch des Antisemitismus. Judenfeindschaft in Geschichte und Gegenwart*, Berlin–New York 2010, Bd. 3, 3–6.
- 6 Ludwig Bechstein, *Der ewige Jud auf dem Matterhorn*, in: ders., *Gesammelte Werke*, Bd. 9.1: *Deutsches Sagenbuch*, hg. von Wolfgang Möhrig-Marothi, Heinz Rölleke, Hildesheim–Zürich–New York 2004, 18 f.
- 7 Ludwig Bechstein, *Die verwünschte Stadt*, in: ders., *Gesammelte Werke*, Bd. 4: *Neues Deutsches Märchenbuch*, hg. von Wolfgang Möhrig-Marothi, Heinz Rölleke, Hildesheim–Zürich–New York 2007, Nr. 28, 192–195.
- 8 Bereits in der Frühen Neuzeit wurde die Figur des »ewigen Juden« als Synekdoche des jüdischen Volkes verstanden (vgl. Körte, *Ahasverus*, 4).
- 9 Vgl. ebd.
- 10 Bechstein, *Die verwünschte Stadt*, 193.
- 11 Paul von Eitzen, *Kurtze Beschreibung und Erzehlung von einem Juden. mit Namen Ahasverus*, Bautzen 1602, 14f.
- 12 Der Legende zufolge ist der »ewige Jude« unsterblich, folglich ist er zu unendlicher, rastloser Wanderschaft verdammt.
- 13 Paul Celan, *Gespräch im Gebirg*, in: ders., *Gesammelte Werke in fünf Bänden*, hg. von Beda Allemann, Stefan Reichert, Frankfurt/Main 1983, Bd. 3, 169–173, hier 169; im Folgenden zitiert mit der Sigle *GiG* und Seitenzahl direkt im Fließtext.
- 14 Stéphane Mosés, »Wege, auf denen die Sprache stimmhaft wird«, *Paul Celans »Gespräch im Gebirg«*, in: Amy D. Colin (Hg.), *Argumentum e Silentio. Internationales Paul Celan-Symposium*, Berlin–New York 1987, 43–57.
- 15 Mosés, »Wege, auf denen die Sprache stimmhaft wird«, 43.
- 16 So leitet auch Mosés seinen Aufsatz zum *Gespräch im Gebirg* mit einem Zitat aus dem *Meridian* ein (vgl. Mosés, »Wege auf denen die Sprache stimmhaft wird«, 41).
- 17 Mosés, »Wege, auf denen die Sprache stimmhaft wird«, 44.
- 18 Kondensiert ist dies in Celans Worten »eine Sprache ja nun, ohne Ich und ohne Du, lauter Er, lauter Es, verstehst du, lauter Sie, und nichts als das« (*GiG*, 171).
- 19 Mosés, »Wege, auf denen die Sprache stimmhaft wird«, 44.
- 20 Vgl. z.B. die Ausführungen von Armin Burkhardt, »...als die Lippe mir blutet vor Sprache«. *Zum Problem des Sprachzerfalls in Büchners »Lenz« und Celans »Gespräch im Gebirg«*, in: Jochen C. Schütze, Hans-Ulrich Treichel, Dietmar Voss (Hg.), *Die Fremdheit der Sprache. Studien zur Literatur der Moderne*, Hamburg 1988, 135–155.
- 21 Vgl. *Die Winzer* aus dem Gedichtband *Von Schwelle zu Schwelle*, in: Paul Celan, *Die Gedichte. Kommentierte Gesamtausgabe in einem Band*, hg. von Barbara Wiedemann, Frankfurt/Main 2003, 87 f. Zum Stock und Stein-Motiv vgl. auch Gellhaus, der es in der biblischen Tradition verortet. Axel Gellhaus, *Das Gespräch im Gebirg. Paul Celans impliziter Dialog mit Adorno über die Möglichkeit von Dichtung nach Auschwitz (Fragment zu einer Arbeit über Celans Auseinandersetzung mit Philosophie und Kulturtheorie seiner Zeit)*, in: *ZfdPh*, 123 (2004), Sonderheft: *Literatur und Geschichte*, 209–219, hier 214.
- 22 Bechstein, *Die verwünschte Stadt*, 195.
- 23 Bechstein, *Die verwünschte Stadt*, 195.
- 24 Vgl. Gellhaus, *Das Gespräch im Gebirg*, 209–219.
- 25 »Ich hatte mich [...] von einem »20. Jänner«, von meinem »20. Jänner« hergeschrieben.« Paul Celan, *Der Meridian. Rede anlässlich der Verleihung des Georg-Büchner-Preises Darmstadt, am 22. Oktober 1960*, in: ders., *Gesammelte Werke in fünf Bänden*, Bd. 3, 187–202, hier 201.

- 26 Celans Verbitterung über das gescheiterte Treffen schwingt deutlich in seinen Briefen mit, in denen er mit harten Worten über Adorno urteilt. Hier sei an die Widmung erinnert, mit der Celan ein Exemplar des *Gespräch im Gebirg* für Federmann versehen hat, die mit den Worten beginnt: »In Erinnerung an Sils Maria – wo ich den Herrn Prof. Adorno treffen sollte, von dem ich dachte, daß er Jude sei...-«. Im beiliegenden Brief werden diese Seitenhiebe gegen Adorno fortgesetzt. So ist der Nennung Adornos nicht nur durch das Initial »W.« kombiniert mit den drei Auslassungspunkten eine Anspielung auf seinen jüdisch klingenden zweiten Namen »Wiesengrund« beigegeben, in Parenthesen wird überdies auf seine Veröffentlichungen in der dem Nationalsozialismus nahestehenden *Europäischen Revue* hingewiesen: »der Akzente-Mitarbeiter (aber auch Mitarbeiter der antisemitischen »Europäischen Revue) Theodor W... Adorno«. (Paul Celan, *Brief an Reinhard Federmann vom 15.03.1962*, zitiert nach: *Paul Celan - Die Goll-Affäre. Dokumente zu einer »Infamie«*, zusammengestellt, hg. und kommentiert von Barbara Wiedemann, Frankfurt/Main 2000, 564–567). Vgl. auch Gellhaus, *Das Gespräch im Gebirg*, 209–219.
- 27 Vgl. *GiG*, 172: »und sie liebten mich nicht und ich liebte sie nicht«.
- 28 Vgl. Lion Feuchtwanger, *Gespräche mit dem Ewigen Juden*, in: Hermann Sinsheimer (Hg.), *An den Wassern von Babylon. Ein fast heiteres Judenbüchlein*, München 1920, 51–92.
- 29 So schreibt schon Lorenz-Lindemann: »Das Gehen im Gebirg ist das Ankommen.« (Lorenz-Lindemann, *Paul Celan: »Gespräch im Gebirg«*, 171).
- 30 Dieses Aufgreifen antisemitischer Stereotype bei ihrer gleichzeitigen Befreiung von tradierten Konnotationen zeigt sich noch an einer anderen Stelle im Text: So ist es die Verwendung eines Sprachduktus, der an das sogenannte Judendeutsch, die jiddische Syntax, erinnert, den sich Celan in seinem Text als identitätsstiftendes Merkmal aneignet. Vgl. hierzu ausführlich Stephane Mosés, »Wege, auf denen die Sprache stimmhaft wird« sowie Marlies Janz, »Judendeutsch«. Immer wieder verweist die Forschung auch auf Celans eigene Bezugnahme auf die Verwendung des am Jiddischen orientierten Sprachduktus, auf die er im Brief an Adorno eingeht.

Julian Reidy

»Kein Familienroman«?

Zur Kommentierung und Fortschreibung des zeitgenössischen
Generationenromans in Christoph Geisers »Schöne Bescherung« (2013)

I.

Der Familien- oder Generationenroman durchlief seit seiner deutschsprachigen Prägung durch Thomas Mann¹ zwei Schübe oder »[Bloom]s«²: Auf die Welle der sogenannten »Väterliteratur« oder »Väterbücher« der 1970er und 80er-Jahre³ folgte ungefähr ab Ende der 90er-Jahre eine abermalige Konjunktur der Gattung im Umfeld neu aufgeflammter Debatten über »Vergangenheitsbewältigung«, die »Enkelperspektive« auf den Nationalsozialismus und über »Germans as victims«⁴. Vergegenwärtigt man sich die ungebrochene Popularität dieser aktuellen Erscheinungsform des Generationenromans,⁵ so erstaunt der prominent auf dem Buchcover platzierte Untertitel von Christoph Geisers 2013 erschienenem Roman *Schöne Bescherung*: Dieser sei »kein Familienroman«, heißt es dort. Gesetzt wird diese peritextuelle Lektüeranweisung noch dazu ausgerechnet von einem Autor, der mit seinen frühen Texten *Grünsee* (1978) und *Brachland* (1980) die vielleicht wichtigsten Familienromane der jüngeren schweizer Literatur schuf.

Statt den Untertitel zu *Schöne Bescherung* vor diesem Hintergrund zu problematisieren, buchte ihn das Feuilleton tendenziell als nicht weiter erläuterungsbedürftig ab und taxierte den Roman gar als Schlussstein einer veritablen »Familiendilogie«⁶. *Schöne Bescherung* will aber eben – anders als die formalästhetisch konventionelleren frühen Romane Geisers – explizit und dezidiert »kein Familienroman« (mehr) sein. Der Text stellt sich also keineswegs in ein Verhältnis der Kontinuität zu *Brachland*, dem nächstälteren Roman der angeblichen »Familiendilogie«. Vielmehr kommuniziert er noch vor seinem Incipit, eben durch den trotzigen Untertitel, einen kuriosen gattungsbezogenen Abgrenzungswillen. Dieser soll im Folgenden ernstgenommen werden.

Zu fragen ist, weshalb und in welcher Hinsicht *Schöne Bescherung* »kein Familienroman« ist oder sein soll und welche Implikationen sich an die hier offenbar versuchte metatextuelle Kommentierung der Gattung heften: Was hat es mit der deutlichen Revokation einer spezifischen Gattungszuordnung in *Schöne Bescherung* auf sich? Geht es hier um mehr als einen reinen Distink-

tionsgestus, mehr als eine reflexhafte Distanzierung von der »boomartigen«⁷ Popularität des Familienromans in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur? Die Auseinandersetzung mit diesen Fragen wird zeigen, dass in *Schöne Bescherung* die eingeschliffenen Themen und Motive des zeitgenössischen Generationenromans nicht einfach plakativ abgelehnt, sondern durch originelle Schreibverfahren komplementiert und ersetzt werden.

Das Offensichtliche jedoch zuerst: »Kein Familienroman« ist *Schöne Bescherung* zunächst und ganz einfach im konkret psychoanalytischen Sinn, den Sigmund Freud dem Begriff gab. Im Aufsatz *Der Familienroman der Neurotiker* (1909) kommt der Terminus für die phantasmatische Aufwertung der eigenen Genealogie zu stehen, die Kinder im Zuge ihrer psychischen Ablösung von den Eltern in »Tagträumeln« vornehmen, insbesondere indem sie »die geringgeschätzten Eltern [...] durch sozial höher stehende [...] ersetzen«.⁸ Ein derartiger »Familienroman« kann *Schöne Bescherung* sozusagen von Beginn an nicht sein, denn eine »höher stehende« Herkunft musste und muss sich Geiser, der 1949 geborene Spross einer vermögenden Familie aus dem sogenannten »Basler Daig«, nicht herbeiphantasieren.

Die alternde,⁹ leicht mit Geiser selbst identifizierbare Erzählinstanz in *Schöne Bescherung*, die sich konsequent in der ersten Person Plural äußert, hat zudem die »Ablösung [...] von der Autorität der Eltern«¹⁰ längst vollzogen. Die erzählte Zeit setzt mit dem Krebstod der betagten Mutter ein, durch den der Erzähler »vermögend« wird und fortan »von Beruf Erbe« ist (B, 9). Der Inhalt des kurzen Romans erschöpft sich sodann im Grunde darin, dass dieser Erzähler seine digressiven Gedankengänge protokolliert, mit dem Altern und Alter hadert, einen Klinikaufenthalt durchmacht und letztlich versucht, eine Art narrativ konstituierte *ars moriendi* zu entwerfen (hierzu später mehr).

Bei Geiser fehlt aufgrund dieser Versuchsanordnung auch ein drittes konstitutives Moment des Freud'schen Familienromans, namentlich das kindliche »Bledauerln«, die Eltern »mit anderen Geschwistern teilen zu müssen«,¹¹ das sich in Form von Macht- oder gar Mordfantasien manifestieren kann. Die Figur des Bruders taucht in *Schöne Bescherung* nur am Rande auf, und ihre supplerbare Suprematie über den Erzähler¹² wird durch diesen weder »bedauert« noch durch familienromanhaftes Spintisieren kompensiert.

Ein »neurotischer« Familienroman gemäß Freud liegt hier also in der Tat nicht vor. Damit – und das erweist sich bei einer genauen und kontextualisierenden Lektüre des Texts – ist der polemisch anmutende Untertitel indes noch keineswegs adäquat erklärt. Wenn *Schöne Bescherung* von sich behauptet, »kein Familienroman« zu sein, dann ist dieser autoreferenzielle Kommentar auch und gerade auf die *Gattung* des Familien- oder Generationenromans zu

beziehen, wie sie sich gegenwärtig im ›literarischen Feld‹ präsentiert. Geradezu leitmotivisch und mit größter Akribie grenzt sich Geisers Roman formal- und wirkungsästhetisch von diesem aktuellen literarischen »Trend«¹³ ab und erprobt andere Formen intergenerationellen Erzählens. Um den Blick für diese zugleich offene und subtil-verdeckte Programmatik von *Schöne Bescherung* zu schärfen, muss man sich allererst Klarheit über die produktions- und rezeptionsästhetischen Bedürfnisse verschaffen, die im und durch den Generationenroman der Gegenwartsliteratur befriedigt werden und von denen *Schöne Bescherung* gezielt Abstand zu nehmen scheint.

II.

Die Gattung des Familienromans floriert, wie gesagt, im Dunstkreis einer Intensivierung der sogenannten ›Vergangenheitsbewältigung‹, und das heißt seit ungefähr dem Ende der 1990er-Jahre immer auch: Im Dunstkreis einer Wandlung oder Öffnung der (bundesdeutschen) Erinnerungskultur für versöhnliche, emotionalisierende, mithin aber auch relativierende und euphemisierende¹⁴ Gedächtnisformen, deren Emergenz sich vielleicht am deutlichsten in Martin Walsers umstrittener Friedenspreisrede (1998) ankündigte. Das in der Forschung oft einseitig positiv beurteilte Bemühen aktueller Generationenromane, »Familienarchive«¹⁵ erzählend zu rekonstruieren, »das, was so lange verdrängt worden ist, ans Licht zu bringen«¹⁶, durch literarische »Anamnese«¹⁷ das »Unbewusstel [...] in die öffentliche Reflexion zurück[zuholen]«¹⁸, den »autobiographischen Diskurs« als »therapeutische Erzählung« zu »organisieren«¹⁹ – diese Tendenz also weist auch eine Kehrseite auf, die erst in jüngerer Zeit problematisiert wurde. Denn womöglich geht es bei diesen literarischen »Anamnesen« nicht einfach um hehre »Selbstaufklärung«²⁰ und eine schonungslose Freilegung des Verdrängten. Vielleicht geht es auch oder sogar zuvörderst um »als angenehm bzw. lustvoll empfundene Modifikationen kognitiver Synchronisationsleistungen«, kurzum: um die »erzählte Entlastung von einer als oktroyiert wahrgenommenen Schuld der Deutschen«.²¹ Der aktuelle Familienroman ist somit in einem Spannungsfeld zu situieren: zwischen einer Form subjektivierter Historiographie – Stichwort intergenerationelle »Selbstaufklärung« – und einer im schlimmsten Fall verharmlosenden »Entdifferenzierung deutscher Vergangenheiten«²² – Stichwort *Opa war kein Nazi*²³.

Schöne Bescherung, ein vielleicht nicht ganz zufällig von einem Schweizer verfasster Roman, bricht gleichsam aus diesem Spannungsfeld aus. Hier wird ohne »vergangenheitsbewältigenden« Impetus, aber auch ohne Entlastungsfunktion von intrafamiliären und intergenerationellen Beziehungen erzählt.

Das signalisiert schon die erste Seite, auf der die Erzählinstanz, anders als die ›rekonstruierenden‹ Enkelfiguren des topischen zeitgenössischen Generationenromans, nicht als »Erbe« (B, 9) einer problematischen Vergangenheit auftritt, die Reflexion und Identitätsarbeit in Form einer therapeutischen »nachgeholt Selbstkreation«²⁴ erfordert. Stattdessen erscheint der Erzähler hier, infolge des Todes der Mutter, schlicht als »Erbe« eines Nachlasses, eines Vermögens: als, wie dann immer wieder hervorgehoben wird, »Rentner unter Rentnern«, »Privatier«, »aus Abschied & Traktanden« Gefallener (B, 43). So, dank seiner ökonomischen Unabhängigkeit, vermag dieser Erzähler eine ironisch gebrochene Außenperspektive auf das »Gedränge der Werktätigen« (B, 95) zu werfen und bedarf nicht jener gesellschaftlichen und gedächtnispolitischen Selbstvergewisserung, die nachgerade das Haupttraktandum des typischen postmillennialen Generationenromans bildet. In programmatischer Weise greift *Schöne Bescherung* offenbar gleich zu Beginn, allein schon durch die soziale Verortung der Erzählinstanz und die ökonomische Semantisierung des Begriffs »Erbe«, spezifische Topoi des Familienromans auf – nur um sie so gleich zu verfremden oder zu invertieren, da Geiser ja ›keinen Familienroman‹ schreiben will.

Diesen Eindruck bestätigt die erste längere beschreibende Passage des Texts. Sie liest sich wie eine Parodie der gattungstypischen Schlüsselszenen, in denen die Erzählinstanz auf das aufzuarbeitende »Familienarchiv« stößt, also erstmals mit dem in Form von Briefen, Tagebüchern oder Fotografien materialisierten »Chaos of Being«²⁵ konfrontiert wird, das der sinnstiftenden literarischen Aufarbeitung und Rekonstruktion harrt. Bei Geiser gibt es weder ein »Familienarchiv« noch ein Aufarbeitungs- oder Rekonstruktionsbedürfnis. Dafür beschreibt die Erzählinstanz mit großer Sorgfalt, wie sie während ihres routinemäßigen Berliner Schaufensterbummels einmal mehr vor der »Auslage« eines Trödlers haltmacht, vor einem ›Chaos‹ anderer Art, das nun aber nicht etwa in eine irgendwie geartete Ordnung eingepasst wird:

Zuviel in der Auslage! Zuviel von allem im Grund. Gerümpel? Trödel? Die Welt [...] im Kleinen [...] Warum bleiben wir da stehen, die längste Zeit über, und täglich? Im Schaufenster links neben der Tür tobt eine Schlacht, die nicht zu entscheiden ist. Der schwarze Ritter im Hof der mittelalterlichen Burg steht, beritten, geharnischt, bereit, sich in das Getümmel zu stürzen. Die Wikinger verharren, in den unterschiedlichsten Posen des Kampfes eingefroren, im Gesten erstarrt, die Burg zu erstürmen. Schanzgerät, Rammböcke, Schleudern – die Geschichte steht still. Und womöglich, sagten wir uns allmählich, in einer recht ahistorischen Konstellation... (B, 11 f)

Im Unterschied zum aktuellen Generationenroman, der zumeist einen quellenbasierten narrativen Mikrokosmos des ›Familiären‹ entwirft, in dem sich dann die ›große‹ Geschichte spiegelt, »steht« hier die Historie »still«, noch dazu in einer absurden, »ahistorischen Konstellation«, als kuriose Warenarrangement in einem Tröllerschaufenster. Geisers Erzähler unternimmt denn auch keinen Versuch, das Absurde und Widerständige an dieser »Konstellation« irgendwie zu exorzieren; er hält es aus und zwingt auch seine Leserschaft, es auszuhalten. Eine ähnliche »Konstellation« fesselt den Erzähler übrigens bereits in *Brachland*: Ein Gemälde einer an Schizophrenie leidenden Freundin der Familie, »eines meiner Lieblingsbilder heute«, stellt das »Erdbeben zu Basel« dar, den »schief« ragenden »Münsterturm [...] festgehalten im Sturz«. ²⁶ Das Faszinosum der stillstehenden, bildhaft eingefrorenen Vergangenheit ist also schon im älteren Text charakteristisch für die Art und Weise, wie der Erzähler die Erinnerungsthematik angeht.

An solchen Stellen rückt *Schöne Bescherung* in maximale Distanz zur familienromantypischen Ausgangslage, bei der es gerade darum geht, die »eigene[n] Prägung« mittels »Erinnerung« zu »durchschauen«: ²⁷ Diese Texte wollen für gewöhnlich die »aus der Familiengeschichte neu verstandene[n] Fixierungen des Selbst« durch eine erzählende und ordnende »Aufarbeitung« des aus der Vergangenheit überlieferten ›Gerümpels‹ gleichsam »verflüssigen«. ²⁸ Der therapeutische Effekt, den zeitgenössische Generationenromane zu erzielen versuchen, wird gemeinhin mit Hilfe der von Marianne Hirsch in den *memoria*-Diskurs eingeführten ›Postmemory‹ begrifflich spezifiziert. Damit ist eine phantasmatisch aufgeladene, narrativ ergänzte und ausgemalte Form der Vergangenheitsbearbeitung gemeint: nicht »recollection« im engeren Sinne (denn die Nachgeborenen haben die traumatisierende Vergangenheit ja nicht selbst erlebt), sondern ein »imaginative investment and creation« der Vergangenheit auf der Basis affektiver Bezüge zum überlieferten Quellenmaterial. ²⁹ Hirsch befasst sich insbesondere mit der Rolle des fotografischen Mediums bei der Auseinandersetzung jüngerer Generationskohorten mit Traumata »that preceded their birth« ³⁰, die aber dennoch ihr Leben entscheidend beeinflussen.

Mit diesem Mechanismus hat *Schöne Bescherung* nun tatsächlich nichts, aber auch gar nichts am Hut. Die Erzählinstanz unternimmt keinerlei Bemühungen, die zeitlich arretierte und ohnehin »recht ahistorische[n] Konstellation« des Schaufenstertableaus in einen »flüssigen« Aggregatzustand zu überführen. Als sie dann bei einem zweiten, allerdings wohl nur imaginierten Schaufensterbummel am Ende des Romans (der also vom »SchaufensterIn« [B, 127] geradezu eingerahmt wird) abermals die Auslagen der Wilmersdorfer Trödler kontempliert, bestätigt sich dieser Eindruck. Dass nämlich die »goldene[n] Fotorähmchen«, die

potenziellen Träger des postmemorialen Leitmediums also, »leer sind, als wären's blinde Spiegelchen« (B, 129), wird eigens betont, und auch einen allzu hübschen Verschreiber verschweigt der Erzähler nicht: »ein Bildband im Hintergrund. (Ein Blindband? Man verliest & verschreibt sich so leicht!)« (B, 131)

Wenn es, wie die aktuellen *material culture studies* postulieren, so etwas wie »things that talk«³¹ gibt, dann spricht das »Gerümpel« in *Schöne Bescherung* eine deutliche Sprache. Die Art und Weise, wie der »Trödel« angeordnet und in die Erzählstruktur eingebunden ist, verrät einiges über den Anspruch des Texts, »kein Familienroman« zu sein: Indem er sich der postmemorialen Narrativierung, der »Verflüssigung« der (medialisierten) Historie verweigert, bricht er von Anfang an offensiv mit den Rezeptionserwartungen, die sich an den Generationenroman der Gegenwartsliteratur knüpfen. Dieser Wirkungsabsicht bleibt der Text in seiner Gänze verpflichtet. An die Stelle »verflüssigender« Narration tritt konsequent der »Stillstand im Strom« (B, 49), den die Erzählinstanz bei ihrer Flucht vor Monsieur Lamort, dem personifizierten Tod, beschwört – und an die Stelle einer »rekonstruktiven« Auseinandersetzung mit dem Familienarchiv treten seitenlange Traumschilderungen, die den Komplex des »Familiären« in den Bereich des Grotesken rücken.

So träumt der Erzähler einmal, er müsse seinen toten Vater »umbetten«, wobei dessen Sarg sukzessive zu einem »Kindersarg« und dann einem »Babysarg« schrumpft, was zur Einsicht führt, dass man »Papa« längst hätte »hleinholen« und »zum Heiligen Abend« »liln die Krippe der Heiligen Familie« legen sollen (B, 22 f): Die Heilige Familie, einer der »wichtigsten Bildspender | [...] der Ikonographie der westlichen Welt überhaupt«³², mit ihrer klaren, biblisch fundierten Rollenzuteilung, in welcher der Patriarch als »Vollzugsorgan [...] des abwesenden Vaters im Himmel«³³ waltet, »asexuelle Mütterlichkeit |als| Geschlechternorm«³⁴ herrscht und der Sohn eine messianische Rolle besetzt – diese affektiv stark besetzte Familienstruktur also ist hier ad absurdum geführt, wenn in der Logik des Traums der sowieso schon tote Vater Babydimensionen annimmt und in die eigentlich dem Sohn vorbehaltene Krippe gelegt wird. Die »Denkfigur«³⁵ der Heiligen Familie, die vor allem in den Texten der »Väterliteratur« eng an den Problemzusammenhang des intergenerationellen Erzählens gebunden ist,³⁶ wird hier sozusagen vom Kopf auf die Füße gestellt und durch diese Inversion ins Groteske transponiert. Anders als die Texte der »Väterliteratur« macht *Schöne Bescherung* dabei keinerlei Anstalten, das dieser »Denkfigur« anhaftende »Psychodrama«³⁷ transparent und als Interpretationsmuster für die historischen Katastrophen des 20. Jahrhunderts fruchtbar zu machen: die Inszenierung des Topos der Heiligen Familie als bizarre Schwundstufe ist aussagekräftig genug.

Ähnliches geschieht in einer Traumpassage, die mit der Beschreibung des Eintritts des herzkranken Erzählers in eine Klinik überblendet wird (es dürfte sich, nach diversen Hinweisen zu urteilen, um die exklusive Schlossklinik Mammern am Bodensee handeln³⁸). Der Erzähler verliert im Traum »ein Gepäckstück nach dem anderen« und scheint darüber »gar nicht unglücklich« (B, 61) zu sein. Am Ende bleibt nur der »schwerel | blaue | Koffer übrig« (B, 61), den er schon in *Brachland* mit sich herumschleppte,³⁹ und sogar dieser Koffer droht, plötzlich sehr »schwer« geworden, »im Morast« zu versinken (B, 61). Auch dieser Traum ratifiziert in seiner Symbolik das Anti-Familienroman-Programm von *Schöne Bescherung*: Das Durchwühlen der lastenden *baggage*, die hier sang- und klanglos im Sumpf versinkt, würde ja recht eigentlich den Nukleus eines genuinen zeitgenössischen Familienromans bilden.

Statt die Vergangenheit zu narrativieren und zu rekonstruieren, findet sich die Erzählinstanz augenscheinlich mit ihrem »Erstarren« ab. Sie wird dadurch dem Vater aus *Brachland* angenähert, der in ein Häuschen im Elsass zieht und seine ganze Energie darauf verwendet, den Garten – das titelgebende »Brachland« – zu pflegen und zu bepflanzen. Die von der Familie eher distanziert aufgenommene Weltflucht in einen stabilisierten, zeitentrückten *locus amoenus* misslingt. Der Garten liegt über die gesamte erzählte Zeit hinweg »brach«. Der aus Geschichte, Gesellschaft und Zeit herausgefallene Vater, einst ein einflussreicher und geachteter Kinderarzt, wird nur noch von der Frage umgetrieben, ob und wann denn endlich etwas »wächst«⁴⁰. In einen ähnlich indolenten Zustand verfällt der Ich-Erzähler im fast dreieinhalb Dezennien jüngeren Text: Der Blick auf den Balkon vor dem »leergeräumten Schlafzimmer« der verstorbenen Mutter fällt auf »grauel |«, »leerlel« »Blumenkistchen« und zieht die bange Frage nach sich, »lolb noch was wächst« (B, 58).

III.

Schöne Bescherung zeugt also in toto und keineswegs nur im Untertitel von Geisers starken Bemühungen, nur ja »keinen Familienroman« zu schreiben: Hier wird ein literarischer Zugriff auf eine Familiengeschichte unternommen, der zu keinem Zeitpunkt in den Verdacht gerät, an die Topoi und Deutungsmuster aktueller Generationenromane anzuknüpfen. Mit dieser Beobachtung allein ist indes wenig gewonnen, kann es sich doch bei derart sorgfältiger Distanzwahrung von Trends und Strömungen auch nur um einen mehr oder weniger geglückten Versuch der Selbstpositionierung im »literarischen Feld« handeln. Das läge in diesem Fall sogar besonders nahe, denn Geisers früher Ruhm basierte ja ausgerechnet auf zwei Familienromanen, von deren »relativ

konventionelle[m]« Zuschnitt er sich durch »einen radikalen Wandel in der Schreibweise« (so der Klappentext zu *Schöne Bescherung*) zu emanzipieren versuchte und offenbar immer noch versucht.

Dass Geiser aber tatsächlich, wie im Klappentext angekündigt und hier eingangs thesenhaft vermerkt, neue ›generationenliterarische‹ »Schreibweise[n]« erkundet und also nicht nur Kollegenschelte betreibt, wenn er seinen Roman klar vom ›boomenden‹ und inzwischen nahezu schablonenhaft anmutenden Familienroman abgrenzt, das zeigt allein schon die Perspektivierung der Handlung in *Schöne Bescherung*. Da die Erzählinstanz ganz davon absieht, ihre Familiengeschichte einer gründlichen Aufarbeitung und ›nachgeholtene‹ Sinnstiftung zu unterziehen, bricht der Text nicht nur mit jeglichen Erwartungen, welche eine in der Gegenwartsliteratur bewanderte Leserschaft an einen Familienroman aktueller Prägung stellen könnte. Er legt zudem einen ganz anderen, auf die Erzählgegenwart und die unmittelbare Zukunft bezogenen Fokus, indem er das Alter(n) und die körperliche Labilität der Erzählinstanz emphatisiert. Dass das Thema und die Motive des Alter(n)s in der Gegenwartsliteratur⁴¹ und insbesondere im aktuellen Generationenroman⁴² intensiv verhandelt werden, ist nicht unbemerkt geblieben⁴³. Bei Geiser aber, dessen herzkranker Erzähler sich gezwungenermaßen mit Monsieur Lamort auseinandersetzen hat, rücken diese Aspekte in den Vordergrund. Sie usurpieren sozusagen die aus der Gattung des Familienromans zumindest abgeleitete Plattform des Romans, sodass *Schöne Bescherung* in weiten Teilen primär als Text über das Älterwerden und Sterben lesbar ist – ›kein Familienroman‹ also auch in diesem Sinne, denn hier wird das narrative ›Teleskop‹⁴⁴ nicht in eine zu rekonstruierende Vergangenheit, sondern in die Gegenrichtung gedreht, in eine Zukunft, von der die Erzählinstanz fürchten muss, dass sie nicht allzu lange währen wird.

So rückt der sprichwörtlich gewordene Rilke-Vers »Du musst dein Leben ändern!«, der als eine Art *tagline* zu den aktuellen Generationenromanen mit ihren Versuchen der Sinn- und Identitätsstiftung dienen könnte, in *Schöne Bescherung* in einen ganz handfesten, banalen Zusammenhang: Er wird einem »Hausarzt« in den Mund gelegt und bezieht sich nicht auf eine philosophische Einsicht, sondern auf die profane Tatsache, dass der Erzähler bald sterben wird, wenn er nicht das »[R]auchen« und das »[T]rinken« aufgibt (B, 41). Im gleichen selbstironischen Tonfall bringt sich der Erzähler auch mit dem Schreckbild des »falschlen«, notdürftig geschminkten und herausgeputzten, in Wirklichkeit aber greisenhaften »Jünglingsl«⁴⁵ aus Thomas Manns *Der Tod in Venedig* in Verbindung: So wie dieser Todesbote »sein [...] Gebiß [...] zeigtl«⁴⁶, in obszöner Weise seine »Mundwinkel« »leckt« und ohnehin über einen ekel-

haft »wässer[nden]«⁴⁷ Schlund verfügt, fürchtet auch Geisers Erzähler, sich in der Umkleidekabine seines Fitnessstudios unmöglich zu machen, »starren[de], offenen Munds, greisenhaft, blöd, hässlich, grässlich!, schamlos« (B, 44 f.) dazusitzen. Deshalb will er »nicht in die Bäder, dort lauert Erinnerung« (B, 52) – vielleicht an den im »Bäder-Hotel«⁴⁸ residierenden Gustav von Aschenbach –, aber es ist zu spät: Der Erzähler ist bereits zum Lustgreis mutiert, der beim Fitnessstraining eine ins Grotteske verzerrte Version der pathetisch-kitschigen Badeszene aus dem *Tod in Venedig* erlebt. »Tadzio badete«, heißt es dort bekanntlich.

[E]r lief, das widerstrebende Wasser mit den Beinen zu Schaum schlagend, hintübergeworfenen Kopfes durch die Flut; und zu sehen, wie die lebendige Gestalt, vormännlich hold und herb, mit triefenden Locken und schön wie ein zarter Gott, herkommend aus den Tiefen von Himmel und Meer, dem Elemente entstieg und entrann: dieser Anblick gab mythische Vorstellungen ein, er war wie Dichterkunde von anfänglichen Zeiten, vom Ursprung der Form und von der Geburt der Götter.⁴⁹

Eine andere, und doch ganz ähnliche Begegnung – *eadem, sed aliter* – spielt sich bei Geiser ab:

Und – wie übers Wasser laufend schien uns von jenseits des Glas-Turms, über den Abgrund – »Bringen Sie mir Ihr Altgold!« heisst uns der Juwelier –, von drüben, aus dem Trüben!, eine Gestalt entgegen zu kommen... ein Läufer... Läufer übers Wasser, Läufer in dem Gischt, dem Dunst... ein Bub! Blondschof, graues Turnerleibchen. [...] Ein Bub! Ein Knabe! Ja, fast noch ein Kind. Lief auf uns zu, den Mund halb offen [...] Ein Kind? Geschlechtsreif. Ein Sohn – von Papa initiiert. [...] Fünfzehn, höchstens. Knapp! Noch immer vierzehn. [...] Nein! Wir wollten ihm nicht nackt begegnen; dem nackten, geschlechtsreifen, männlichen Kind, [...] von Papa bewacht... ein hässlicher Papa, [...] Prolet. Und der Bub, der ihm ein wenig ähnlich sieht, [...] würde ebenso hässlich werden... [...] Nein. Wir hatten Angst vor der Begegnung in der Zeit. (B, 49 ff.)

Nur ironischerweise werden dem Proletenkind, dessen Anlage zur »Hässlichkeit« dem geschulten *gay gaze*⁵⁰ des Erzählers nicht entgeht, messianische Züge zugeschrieben, denn »übers Wasser« läuft der Knabe ja nicht wirklich. Die schäbige Juwelierreklame und die Obsession mit der »Geschlechtsreife« des Jungen setzen stattdessen einen Tonfall, der von demjenigen des *Tods in Venedig* maximal abweicht. Der Blick des alternden Mannes auf den heranwachsenden Knaben ist von aller mythologischen Überzuckerung gereinigt; jeglicher deskriptive Zierrat fällt weg. Das Zusammentreffen des lüsternen Al-

ten und des von ihm aufmerksam taxierten Knaben wird in einem rohen, profanierten, aber zugleich verschämten und selbstironischen Duktus geschildert.

Der jüngere scheint mithin den älteren Text sardonisch zu kommentieren und dabei zugleich ein für alle Mal klarzustellen, welche Anliegen und Ängste hier im Vergleich zu zeitgenössischen Familienromanen im Vordergrund stehen. *Schöne Bescherung* baut einen metatextuellen, also ›kritischen‹ und ›kommentierenden‹⁵¹ Bezug zum *Tod in Venedig* auf und überhellt generell die Alters- und Todesmotivik. Das formale Arsenal des aktuellen Familienromans – eine Erzählinstanz wird mit der Herausforderung konfrontiert, sich über die eigene Herkunftsidentität Klarheit zu verschaffen – wird hier also benutzt, um gerade ›keinen‹ oder wenigstens keinen topischen Familienroman zu kreieren, sondern vielmehr ein Schlaglicht auf Krankheit, Todeserwartung und ein spezifisch männlich und homosexuell codiertes Alter(n) zu werfen.

Damit aber wird *Schöne Bescherung* gleichsam durch die Hintertür vielleicht doch wieder zum Familienroman, wenngleich zu einem sehr originellen, radikalen, *cutting edge*-Exemplar der Gattung, denn man darf, wie vor Kurzem an anderer Stelle gezeigt wurde, die Auseinandersetzung mit der Alters- und Todesthematik sehr wohl als festen Teil der »gattungsspezifischen Schreibverfahren des aktuellen Generationenromans«⁵² begreifen. Durch die Akzentuierung des Alterungsprozesses bei gleichzeitigem Verzicht auf eine gattungstypische Rekonstruktion der Familiengeschichte nähert sich Geiser in *Schöne Bescherung* also tatsächlich einer innovativen Form dessen an, was der Text eigentlich gar nicht sein will, einer Form des Familienromans nämlich, die sich der »eindimensionalen Fixierung« auf Erinnerung und »nachgeholtel | Selbstkreation« entschlägt,⁵³ welche die Gattung momentan dominiert, und neue Schwerpunkte zu setzen vermag. Dieser Programmatik entsprechen nun nicht nur die soeben zitierten, auf das Altersmotiv zentrierten Passagen. Auch anderwärts stellt sich *Schöne Bescherung* zwar den für Generationennarrative typischen Problemkomplexen, findet aber zu einem ganz anderen Umgang mit ihnen.

Die Trajektorie und die Weiterungen dieser Reflexionen lassen sich vielleicht am besten ausgehend vom Klinikaufenthalt der Erzählinstanz nachvollziehen. In diesem Zusammenhang wird sie nach dem Tod der Mutter mit der eigenen Sterblichkeit konfrontiert und zieht als mögliche *coping*-Strategie die Verdrängung, das Vergessen in Erwägung: »In welchen Gärten müssen wir aufgewachsen sein! Das ist nun schon so lange her, dass ich mich kaum noch zu erinnern vermag.« (B. 65 f.) Anders als im stereotypen ›rekonstruktiven‹ Gedächtnisdiskurs, der, in Monika Marons Worten, »[d]as Vergessen [...] unter« den »Verdacht« stellt, »dem Bösen und Schlechten in uns dienstbar zu sein«,⁵⁴

wird dieser Erinnerungsverlust bei Geiser nicht problematisiert. Ähnlich wie in Arno Geigers Generationenroman *Es geht uns gut*⁵⁵ scheint sich ein der Vergangenheit und dem Gedenken enthobenes Dämmern als Lösung für die krisenhafte Situation des Erzählers herauszukristallisieren.

Doch so einfach gestalten sich die Hinwendung zur Amnesie und der Verzicht auf »rekonstruktives« Erzählen nicht. Wer »Lethe & Styx überqueren! [...] und alles vergessen« will, benötigt »doch« die Hilfe eines »Reiseführers!« (B, 71), wie Geisers Erzähler konzediert – denn diese »Reise« soll »nicht ins Nichts« (B, 72), führen, wo es »kleine Geschichten« (B, 88) mehr gibt: »Wir wollen doch nicht ins *Schweigenland!*« (B, 72; Hervorhebung im Original). Entscheidend ist allerdings die Frage, was dem drohenden »Schweigen« entgegengestellt werden kann. Im zeitgenössischen Familienroman ist es gemeinhin ein durch aufwendige Rekonstruktionsarbeit generiertes Narrativ, das die Familiengeschichte in eine sinnstiftende und dadurch potenziell therapeutisch wirksame, tröstliche Form bringt – die »stillstehende« Geschichte wird durch erzählerische Impulse, durch kunstvolle Glättungen, Straffungen und postmemoriale Ergänzungen in Fluss gebracht. Genau das tut Geisers Erzählinstanz nicht. Sie meidet die »Erinnerung«, die in den »Dunkelräumen [...] lauert« (B, 92), verzichtet also darauf, eine notwendigerweise problematische, euphemisierende und relativierende Rekonstruktion der eigenen Familiengeschichte zu *erfinden* und versucht stattdessen, bereits existierende Narrationen zu *finden*, die für die angestrebte Kontingenzbewältigung – im Sinne geradezu einer *ars moriendi* – hilfreich sein könnten: »So brauchen wir Sprache, so brauchen wir Schrift, so brauchen wir Bücher! Text! Erzählung! Geschichten. Die uns in die Binsen geleiten.« (B, 72) Und der Erzähler »findet!« diese Geschichten eben nicht im eigenen Familienarchiv, sondern in den Wissensbeständen eines ganz anderen Kulturraums: »Blei den alten Ägyptern, bei denen beständig Gerede ist, wo man Dinge mit Worten tut, wo noch die Bilder Worte sind, [...] wo alles Sprache ist [...]. Wo wir noch als Toter eingewickelt sind in Sprache, in Sätze, in Schrift. Bildergeschichten brauchen wir.« (B, 72 f.)

Auch der Weg zu den »alten Ägyptern« ist jedoch steinig und lang. Beim ersten Versuch, »die ägyptische | Sammlung des Louvre« zu besuchen – nach »hinlänglich!« Studium der Bestände des »neuen Museums in Berlin« und des »ägyptischen Museums in Turin« (B, 94) – erleidet der Erzähler jenen Herzinfarkt, der ihn in die Schlossklinik bringt. Nach erfolgter Genesung scheitert auch der zweite Versuch: »*Mardi fermé*. Mein Gott! Wir hatten's vergessen. Das Jenseits ist zu!« (B, 98; Hervorhebungen im Original) Das Alternativprogramm ist unbefriedigend: Der Besuch des Musée d'Orsay vermag die entgangene Begegnung mit der ägyptischen Sammlung nicht zu ersetzen, empfindet der Er-

zähler doch ohnehin »einen gewissen Überdruß« gegenüber der »klassischen Moderne« (B, 99), ebenso wie offenbar gegenüber dem »grossmehreitlich asiatische[n]« Publikum im Orsay – »Isloll's doch zum Museum der Chinesen werden, unser gutes altes Europa.« (B, 101 f.) Ebenso unbefriedigend ist der Spaziergang durch die Tuilerien. »Was solln uns jetzt noch die Söhne des Kain«, beschwert sich der Erzähler in Anspielung auf Paul Landowskis Statue »Les fils du Kain«, und betont, dass er ohnehin »kein Flaneur« sei (B, 103): auch das eine Distanzierung vom »guten alten Europa« und seiner »klassischen Moderne« beziehungsweise von *der* Verkörperung und »Signatur der kulturellen Moderne«⁵⁶ schlechthin. Unter diesen Voraussetzungen muss sich dann auch der Abstecher zur Kathedrale von Notre Dame als »ganz falsche Spur« erweisen. Ihr folgend, sieht sich der Erzähler nur »Erinnerungstrümmer[n]« ausgesetzt, »hilflose[n] Stichwörter[n]«, »Spuren des (syntaktischen) Scheiterns« (B, 106).

»Ästhetisch gelungen« findet der Erzähler auf seinem Irrgang durch Paris einzig das Mémorial des Martyrs de la Déportation, und zwar aus bezeichnenden Gründen: Die Gedenkstätte lässt »keinlenl Raum für Lebendigkeit«, sondern materialisiert die unerträglichen historischen Schrecken als »lalusweglose Leere« (B, 112). Das Mémorial ist damit ein »Gedenkort« im Sinne Aleida Assmanns, also eine Stätte, die »durch Diskontinuität, [...] durch eine eklatante Differenz zwischen Vergangenheit und Gegenwart gekennzeichnet ist« und an der »eine bestimmte Geschichte gerade nicht weitergegangen, sondern mehr oder weniger gewaltsam abgebrochen« ist.⁵⁷ Das »Abgebrochene«, die gewaltsam beendeten Existenzen der Deportierten, deren gedacht wird, ist am Gedenkort »in Überresten erstarrt und steht beziehungslos zum örtlichen Leben der Gegenwart«.⁵⁸ Von solcher »Diskontinuität« mag die Beklemmung ausgehen, die dem Erzähler so gelungen erscheint. Als derart paradigmatischer *Gedenkort* scheint sich das Mahnmahl gezielt von den Qualitäten abzusetzen, die Assmann dem sogenannten *Erinnerungsort* zuschreibt: An einem solchen würden nämlich die »zersprengtel[n] Fragmente eines verlorenen oder zerstörten Lebenszusammenhanges«, die »materiellen Relikte« des Gedenkorts, wieder »zu Elementen von Erzählungen und damit wiederum zu Bezugspunkten eines neuen kulturellen Gedächtnisses werden«.⁵⁹ Das unterbleibt im Mémorial. Das Gedenken wird weder narrativiert noch formalisiert noch in sinn- oder troststiftende Zusammenhänge gebracht; einzig und allein eine erdrückende, »lalusweglose Leere« ist zur evokativen Auseinandersetzung mit Gräueln adäquat, für die es keine Worte geben kann: »Selbst die wenigen Sätze an den Wänden sind zuviel.« (B, 112) In dieser Hinsicht scheint es nachgerade poetologische Bezüge zwischen dem Mémorial und dem Roman zu geben, in dem

es beschrieben wird. Auch *Schöne Bescherung* will, um Assmanns Terminologie in Anschlag zu bringen, gedenken, nicht erinnern: So substituiert Geisers Roman narrativierende Rekonstruktion durch Diskontinuitätseffekte, ersetzt ordnungs- und sinnstiftende »Sätze« durch verstörenden, scheinbar chaotischen *stream of consciousness* und die obsessive Reflexion »auswegloser« Situationen und Stimmungen.

So gestärkt, findet der Erzähler »|slchlussendlich« dann doch den Weg ins Louvre zur ägyptischen Sammlung, und das heißt hier immer schon: den »Weg durchs Diesseits ins Jenseits« (B, 118). Die Zieleinfahrt der Pariser Wanderungen mündet aber nicht etwa, wie man nun erwarten könnte, in einer Begegnung mit den »Mumien«, die ohnehin »zur Zeit grad weggeräumt« sind (B, 118). Die Erzählinstanz »bewegt|« sich »auf« ein anderes »Ziel zu« (B, 120), eines der überhaupt signifikantesten Exponate in der ägyptischen Sammlung des Louvre, das wie schon das »ästhetisch gelungene« *Mémorial* mit bestimmten poetologischen Eigenschaften besetzt ist:

Ein Figürchen, zivil und vereinzelt. *Le scribe accroupi*. Altes Reich, IV. – V. Dynastie, 2600–2350 v. Chr. [...] Da hockt er! [...] Du schaust mich an! Glasklar, aus fünftausend Jahre alten Augen, türkisblau. [...] Wer bist du? NN. Niemand! Namenlos. Unbekannt. Jeder Hinweis auf deine historische Identität ist verloren. Und doch bist du Person... keine Fälschung, nein (wir glauben den Fachleuten). Keine Gottheit, kein Gottkönig, keine Stilisierung. [...] Nicht selber ein semantisches Zeichen. [...] Mein Gott, was wär'n die Ägypter ohne Schrift! Alles ist Schrift hier. Ein rein semiotisches und semantisches System, das Diesseits wie das Jenseits... alles Menschliche ist Schrift! Es gibt doch nichts anderes. Die Leere des Universums erfüllen mit Zeichen, die etwas bedeuten. Wie alt du bist? Vierzig? Schon fünfzig? Beinahe fünftausend Jahre... und noch ist dein Papyrus leer. Deine Schreibhand ist leer! Kein Name, keine Identität, keine Lebensdaten, keine präzise Funktion [...] – nur eine (Körper-) Haltung. [...] du schaust durch mich hindurch. [...] Kein Name, kein Griffel, kein Zeichen. Ein gläserner Blick in die Leere. Was bliebe da noch zu sagen? (B, 120 ff.)

Der »|al|usweglose|n| Leere« im *Mémorial* entsprechen die »leer|el« Schreibhand und der »leer|el« Papyrus des *scribe accroupi*. Wenngleich die Ägypter eine Kultur geschaffen hatten, in der »|alles [...] Schrift« war, alles Bedeutung trug, »ein rein semiotisches und semantisches System«, so bleibt nach »fünftausend Jahre|n|« doch nur eine kuriose Leere und Wortlosigkeit – ein Identitäts- und Sinnvakuum, das zu füllen der *scribe* als stummer Zeuge der Vergangenheit den Erzähler herauszufordern scheint, aber dieser geht (jedenfalls vorerst) nicht darauf ein, denn »|was bliebe da noch zu sagen?«

Auch hier, am Kulminationspunkt des verwirrenden Pariser Spaziergangs,

kommt es zu einer nur leicht verklausulierten Absetzbewegung vom zeitgenössischen Familienroman. Dessen Obsession mit »Familienarchiven«, mit »Dingen als Gedächtnismedien«⁶⁰ und der postmemorialen Füllung der Leerstellen im familiären Erinnerungsnarrativ, wird hier evoziert und revoziert: Was angesichts des dinglichen Gedächtnismediums *Le scribe accroupi* im Louvre »noch zu sagen« wäre, lässt die Erzählinstanz getreu ihrer den ganzen Roman durchziehenden Programmatik offen. Es ist also nicht etwa eine »rekonstruktive« Geste, die nach der Begegnung mit dem Schreiber den Roman beschließt, sondern eine ironisch-resignative, die aber paradoxerweise ihrerseits geeignet ist, einen neuen Schub schriftstellerischer Produktivität in Gang zu setzen.

Zunächst zieht der Erzähler die Bilanz seiner Schriftstellerkarriere, seiner eigenen Existenz als *scribe accroupi*:

Idloch wir vermögen ja nichts mehr vorzutragen [...] Zettel und Brandstellen. Vergilbt die einen, säurehaltig wie sie sind; hässlich schwarz die andern, von den vergessnen Zigaretten: Länglich im Hell des Bergahorn. Und – schadhafte Zähne. Irre scharf. Von der jahrzehntelangen Verbissenheit. Jede scharf artikulierte Silbe ein Schmerz an der Zunge. (B, 127 f.)

Diese resignative Pose – »im Grund ist der Mist doch geführt; der Tag gelaufen« (B, 128) – bleibt indes genau das, eben eine reine Pose, denn der Erzähler, der sich am Ende doch nicht mit »Ischaufensterln« und »Riesling« zufrieden gibt, unterzieht sie einer ironischen Brechung: Der Bummel »Richtung Ludwigkirchplatz«, zu den Trödlern und Kneipen, der nach der oben zitierten Passage ausgreifend beschrieben wird, ist im Konditional gehalten – er ist das, was die Erzählinstanz tun *würde*, wenn sie nicht »widerstände« (B, 128) und »verbissen« am Schreibtisch bliebe. Etwas hat sich offenkundig geändert seit dem Beginn der erzählten Zeit, an dem die Beschreibung einer tatsächlich unternommenen Schaufenster- und Kneipentour stand: Trotz der Einsicht, dass ihr schriftstellerischer Ruhm geschwunden ist und das »Sitzen vorm Bildschirm« längst nur noch in »lustlosem« (B, 128) Erwartung des abendlichen Weingenusses geschieht, »widersteht« die Erzählinstanz jeglichen eskapistischen Bedürfnissen. Sie wird, im Gegenteil, produktiv; der *scribe* füllt nun doch seinen Papyrus, und *Schöne Bescherung* ist das Resultat dieser Produktivität.

IV.

Bei aller Betonung des Motivkomplexes um das Alter(n) und Sterben und bei aller humorvoll untertiefen Wehleidigkeit hat es mit des Erzählers gleitendem

und manchmal konfus anmutendem Parlando eine ganz besondere Bewandnis. Sein ästhetisches Paradigma sind das Pariser Mémorial und der ägyptische *scribe accroupi*, die jeweils für genau denjenigen Umgang mit *memoria* stehen, dem sich auch *Schöne Bescherung* verpflichtet und der ansonsten so in »keinem Familienroman« der jüngeren Zeit gepflegt wird: Wie die Gedenkstätte für die Deportierten auf das Unfassbare mit »laluswegloselele Leere« antwortet und wie die Schreibhand und der Papyrus des *scribe* »leer« sind, so bleibt auch die Familiengeschichte des Erzählers letztlich eine Leerstelle, und dies obwohl sie ja Gegenstand von *Schöne Bescherung* ist. So wirkt Geisers Buch, indem es gleichsam um ein leeres Zentrum flottiert, wie ein taschenspielerhaftes Verschleierungskunstwerk: Die Familiengeschichte gibt höchstens das Objekt subtiler Allusionen ab, wird aber konsequent verrätselt und nie einem genuinen narrativen Rekonstruktionsprozess unterworfen.

Mit Bezug auf das Mémorial und den *scribe* profiliert *Schöne Bescherung* folglich eine Form des Umgangs mit (Familien-)Geschichte, den man in Anlehnung an Vittoria Borsò als alteritätsbewusst beschreiben könnte. Borsò hält fest, dass »kulturelles Gedächtnis nicht als das Abrufen von historischen Inhalten aus externen Speichern verstanden werden« könne, »sondern« vielmehr »als komplexer Vorgang von Vergessen, Verwerfung und Wiederaufbereitung gelten« müsse.⁶¹ Der Erinnerung haftet gemäß Borsò stets solche »Alterität« an, eine »Spur | des Anderen«, die »sinnkonstituierende Diskurse stören oder unterlaufen« kann.⁶² Wenn anders die »materiellen Manifestationen des Gedächtnisses« immer »Spuren |des |...| Verdrängten« aufweisen, die »sich dem kommunizierbaren Sinn symbolischer Funktionssysteme widersetzen«,⁶³ dann ist das Projekt des zeitgenössischen Generationenromans *a limine* problematisch: Er zielt ja oft genug darauf ab, Erinnerung zum »durchsichtigen Fenster |«, zum »Kanal sozialer Identifizierungen und Vergewisserung am Vergangenen« zu machen und der Vergangenheit so eine »Selbstvergewisserungsfunktion« einzuschreiben.⁶⁴ Derart »naives« identitätsbildendes Gedenken, das die »Alterität« der medialisierten Erinnerung tendenziell verdrängt, kontaminiert den Generationenroman der Gegenwartsliteratur mitunter so stark, dass die einschlägigen Texte in der Tat, wie Jan Süselbeck schreibt, zu problematischen Formen »erzähltelele Entlastung« geraten.⁶⁵

Wenn solches in *Schöne Bescherung* gerade nicht geschieht, dann zeigt sich einmal mehr und abschließend, dass Geisers Ablehnung »des« Familienromans keine simple Polemik ist. Die Abgrenzung von der Gattung findet nicht nur auf der Textoberfläche und im Paratext statt. Dem aktuellen Familienroman wird unter Berufung auf die Altersmotivik und auf zwei distinkte ästhetische (Gedenk-)Modelle, das Mémorial und den ägyptischen *scribe*, eine behutsamere,

respektvollere Form der autobiographischen Narration gegenübergestellt: eine Form des Erzählens von sich selbst, welche die Vergangenheit nur durch den Schleier der ›Alterität‹ in den Blick nimmt, sie also weder durch Sinnzuschreibungen zurichtet noch zur Kommunizierbarkeit entstellt. Der hehre Anspruch der therapeutisch wirksamen »nachgeholtten Selbstkreation«, der die Gattung nach wie vor prägt, wird also bei Geiger mit zuweilen beißendem Sarkasmus als illusorisch entlarvt.

Am Ende des Texts steht nämlich keineswegs eine wie auch immer bewerkstelligte ›Verflüssigung‹ der aus der Familiengeschichte herleitbaren »Fixierungen des Selbst«, sondern nur »unser eigener Schatten in der bürgerlichen Dämmerung« (B, 133). Und dennoch gelingt das Experiment. Die in *Schöne Bescherung* inaugurierten Schreibformen erweisen sich als fruchtbar und belegen, dass kein Verzicht auf alteritätsbewusstes Erzählen notwendig ist, um das eigene Leben und die eigene Vergangenheit literarisch produktiv zu machen: so produktiv, dass der Erzähler sein Erzählen am Ende augenzwinkernd über den eigenen Tod hinaus zu perspektivieren vermag, denn selbst im »Prunksarg« gedenkt er nicht, »Ruhe« zu geben (B, 136). Insofern scheint es letztlich nicht ganz richtig, *Schöne Bescherung* mit dem Etikett ›kein Familienroman‹ zu versehen, gelingt es Geiger hier doch, neue Potenziale der Gattung freizusetzen und gekonnt an bekannten Problemzonen vorbei zu navigieren – und damit nicht einfach eine »Familiendilogie« zu beenden, sondern recht eigentlich den ›besseren Familienroman‹ zu schreiben.

Anmerkungen

- 1 Vgl. zu dieser These Yi-Ling Ru, *The Family Novel. Toward a Generic Definition*, Frankfurt/Main u.a. 1992, 166. Vgl. hierzu auch Julian Reidy, *Die ›Basler Buddenbrooks‹. Christoph Geigers ›Brachland‹ (1980) und Thomas Manns ›Referenzwerk‹ des deutschsprachigen Generationenromans* [Publikation in Vorbereitung].
- 2 Heide Lutosch, *Ende der Familie - Ende der Geschichte. Zum Familienroman bei Thomas Mann, Gabriel García Márquez und Michel Houellebecq*, Bielefeld 2007, 10.
- 3 Vgl. hierzu z. B. Julian Reidy, *Vergessen, was Eltern sind. Relektüre und literaturgeschichtliche Neusituierung der sogenannten Väterliteratur*, Göttingen 2012; Mathias Brandstädter, *Folgeschäden. Kontext, narrative Strukturen und Verlaufsformen der Väterliteratur 1960-2008*, Würzburg 2010.
- 4 Vgl. hierzu Stuart Taberner, Karina Berger (Hg.), *Germans as Victims in the Literary Fiction of the Berlin Republic*, Rochester 2009.
- 5 Vgl. hierzu z. B. Julian Reidy, *Rekonstruktion und Entheroisierung. Paradigmen des ›Generationenromans‹ in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, Bielefeld 2013.
- 6 Valentin Kimstedt, *Die Unruhe, die uns leben lässt*, in: *Tageswoche*, 12.12.2013, http://www.tageswoche.ch/de/2013_49/kultur/616065/die-unruhe-die-uns-leben-

- laestst.htm [letzter Zugriff 11.05.2015]; vgl. auch Alexander Sury, *Botschaft aus dem süßen Jenseits*, in: *Der Bund*, 18.09.2013, <http://www.derbund.ch/kultur/buecher/Botschaft-aus-dem-suessen-Jenseits/story/24180202> [letzter Zugriff 11.05.2015].
- 7 Lutosch, *Ende*, 10.
 - 8 Sigmund Freud, *Der Familienroman der Neurotiker*, in: ders., *Gesammelte Werke. Werke aus den Jahren 1906-1909*, hg. von Anna Freud, Frankfurt/Main 1999, 227-231, hier 229.
 - 9 Vgl. Christoph Geiser, *Schöne Bescherung. Kein Familienroman*, Zürich 2013, 41. Im Folgenden zitiert mit der Sigle *B* und Seitenzahl direkt im Fließtext.
 - 10 Freud, *Familienroman*, 227.
 - 11 Ebd., 228.
 - 12 Deutlich wird dies in der Beschreibung der weihnächtlichen Gepflogenheiten der Familie. So heißt es in *Schöne Bescherung*: »Der Weihnachtsbaum brennt. [...] Mein Bruder ist es, seit Jahrzehnten, der den Weihnachtsbaum anzündet, mit der weissen Haushaltskerze an dem langen Holzstab, weil er der grösste ist.« (*B*, 35) In wessen Position der »Bruder« dadurch gerückt ist, erschließt sich über die Lektüre des älteren Kollateraltexts *Brachland*: »Im schwarzen Kurdirektor mit der silbernen Krawatte, nach Badeessenzen riechend, schien Vater wieder vollkommen nüchtern: Einzig seine Hand zitterte noch ein wenig, während er, mit dem langen Holzstab, an dessen Ende eine weisse Kerze befestigt war, sorgfältig vom Wipfel bis zu den untersten Ästen am Baum ein Licht nach dem anderen entfachte.« (Christoph Geiser, *Grünsee - Brachland. Zwei Romane*, Zürich 2006, 291 f.) Die Oberhoheit des Bruders über das Weihnachtszeremoniell signalisiert demnach, dass er, der »[G]rösste«, nach dem Tod des Patriarchen in dessen Position gerückt ist. Der Erzähler wurde übergegangen, was umso pikanter erscheint, als der bekannte Jurist Thomas Geiser eben Christoph Geisers *jüngerer* Bruder ist: Dieser scheint hier der Sekundogenitur zum Trotz in die Vaterposition aufgerückt zu sein. Die Tatsache, dass gerade diese im Sinne Freuds äußerst konfliktrichtige Situation *keinen* kompensatorischen Familienroman zeitigt, muss als gezielte Stilisierung gewertet werden, als Ausdruck eines starken produktionsästhetischen Willens eben, »keinen Familienroman« zu schreiben.
 - 13 Bernhard Jahn, *Familienkonstruktionen 2005. Zum Problem des Zusammenhangs der Generationen im aktuellen Familienroman*, in: *Zeitschrift für Germanistik*, 16(2006)3, 581-596, hier 581.
 - 14 Vgl. hierzu insbesondere Harald Welzer, Sabine Moller, Karoline Tschuggnall, *Opa war kein Nazi. Nationalsozialismus und Holocaust im Familiengedächtnis*, Frankfurt/Main 2010.
 - 15 Friederike Eigler, *Gedächtnis und Geschichte in Generationenromanen seit der Wende*, Berlin 2005, 189.
 - 16 Elena Agazzi, *Familienromane. Familiengeschichten und Generationenkonflikte. Überlegungen zu einem eindrucksvollen Phänomen*, in: Fabrizio Cambi (Hg.), *Gedächtnis und Identität. Die deutsche Literatur nach der Vereinigung*, Würzburg 2008, 187-203, hier 191.
 - 17 Aleida Assmann, *Unbewältigte Erbschaften. Fakten und Fiktionen im zeitgenössischen Generationenroman*, in: Andreas Kraft, Mark Weißhaupt (Hg.), *Generationen. Erfahrung - Erzählung - Identität*, Konstanz 2009, 49-69, hier 50.
 - 18 Aleida Assmann, *Generationsidentitäten und Vorurteilsstrukturen in der neuen deutschen Erinnerungsliteratur*, Wien 2006, 25.
 - 19 Eva Illouz, *Die Errettung der modernen Seele*, Frankfurt/Main 2011, 300.

- 20 Aleida Assmann, *Geschichte im Gedächtnis. Von der individuellen Erfahrung zur öffentlichen Inszenierung*, München 2007, 94.
- 21 Jan Süselbeck, *Vorwort. Generationennarrative als Emotionalisierungsfaktor der NS-Erinnerung in den Medien*, in: ders. (Hg.), *Familiengefühle. Generationengeschichte und NS-Erinnerung in den Medien*, Berlin 2014, 9–44, hier 13. Vgl. zur Problematisierung des aktuellen Generationenromans auch Reidy, *Rekonstruktion und Entheroisierung*.
- 22 Eigler, *Gedächtnis*, 18.
- 23 Vgl. die von Harald Welzer empirisch nachgewiesene Janusköpfigkeit deutscher Erinnerungskultur, die er in den interdependenten Begriffen des ›Lexikons‹ und des ›Albums‹ erfasst: »Metaphorisch gesprochen, existiert neben einem wissensbasierten ›Lexikon‹ der nationalsozialistischen Vergangenheit ein weiteres, emotional bedeutenderes Referenzsystem für die Interpretation dieser Vergangenheit: eines, zu dem konkrete Personen – Eltern, Großeltern, Verwandte – ebenso gehören wie Briefe, Fotos und persönliche Dokumente aus der Familiengeschichte. Dieses ›Album‹ vom ›Dritten Reich‹ ist mit Krieg und Heldentum, Leiden, Verzicht und Opferschaft, Faszination und Größenphantasien bebildert, und nicht, wie das ›Lexikon‹, mit Verbrechen, Ausgrenzung und Vernichtung.« (Welzer u.a., *Opa war kein Nazi*, 10)
- 24 Markus Neuschäfer, *Vom doppelten Fortschreiben der Geschichte. Familiengeheimnisse im Generationenroman*, in: Gerhard Lauer (Hg.), *Literaturwissenschaftliche Beiträge zur Generationsforschung*, Göttingen 2010, 164–203, hier 200.
- 25 Thomas Carlyle, *On History*, in: Chris R. Vanden Bossche (Hg.), *Historical Essays*, Berkeley–Los Angeles 2002, 3–14, hier 7.
- 26 Geiser, *Brachland*, 328; 342.
- 27 Neuschäfer, *Fortschreiben*, 185.
- 28 Ebd., 200.
- 29 Marianne Hirsch, *Family Frames. Photography, Narrative and Postmemory*, Cambridge 1997, 22.
- 30 Marianne Hirsch, *Surviving Images. Holocaust Photographs and the Work of Postmemory*, in: Barbie Zelizer (Hg.), *Visual Culture and the Holocaust*, London 2001, 215–246, hier 221.
- 31 Vgl. Lorraine Daston (Hg.), *Things That Talk. Object Lessons from Art and Science*, New York 2008.
- 32 Albrecht Koschorke, *Die Heilige Familie und ihre Folgen*, Frankfurt/Main 2000, 38.
- 33 Ebd., 151.
- 34 Ebd., 65.
- 35 Ebd., 52.
- 36 Vgl. hierzu Reidy, *Vergessen, was Eltern sind*.
- 37 Koschorke, *Heilige Familie*, 96.
- 38 Die Lokalisierungshinweise geben außerdem sehr genaue Datierungshinweise für die betreffenden Abschnitte der erzählten Zeit: Im Schloss am Seeufer, das über Frauenfeld zu erreichen sein soll, könnte sich der Erzähler um den 09.06.2010 herum zur Kur aufgehalten haben. Denn Professor Gorbatschow, der im Roman erwähnte Balalaikaspieler, trat tatsächlich an jenem Datum in der Klinik Mammern auf (vgl. <http://www.nordagenda.ch/Konzertabend-nordagenda-36144.html> letzter Zugriff 30.06.2015). Als *terminus ante quem* wäre die Abdichtung des infolge des Deepwater-Horizon-Unfalls entstandenen Öllecks im Golf von Mexiko am 15.07.2010 zu nennen: »Noch immer lief das Rohöl im Golf von Mexiko ungebremst aus dem Leck der geborstenen Bohrinself in den Ozean l...l.« (B, 67)

- 39 Vgl. Geiser, *Brachland*, 255.
- 40 Geiser, *Brachland*, 372; 400.
- 41 Vgl. hierzu z. B. Miriam Seidler, *Zwischen Demenz und Freiheit. Überlegungen zum Verhältnis von Alter und Geschlecht in der Gegenwartsliteratur*, in: Heike Hartung u.a. (Hg.), *Graue Theorie. Die Kategorien Alter und Geschlecht im kulturellen Diskurs*, Köln–Weimar–Wien 2007, 195–212.
- 42 Vgl. hierzu z. B. Reidy, *Rekonstruktion und Entheroisierung*, 240–274.
- 43 Vgl. aktuell Joanna Nowotny, Julian Reidy, »Hölle der Narrenfreiheit«, *Zum Altersmotiv im Generationenroman der Gegenwartsliteratur* [Publikation in Vorbereitung].
- 44 Sigrid Weigels Begriff der *Téléscopage* ist ein für den Generationenroman der Gegenwartsliteratur zentrales gedächtnistheoretisches Konzept. Es bezeichnet eine »transgenerational traumatization«, also ein Trauma, das wie ein ausgezogenes Teleskop über die Generationengrenzen hinweg symptomatisch wird und durch den therapeutischen »Blick zurück« aufgearbeitet werden muss (Sigrid Weigel, *Families, Phantoms and the discourse of »Generations« as a politics of the Past. Problems of Provenance. Rejecting and Longing for Origins*, in: Stefan Berger u.a. [Hg.], *Narrating the Nation. Representations in History, Media and the Arts*, New York–Oxford 2008, 133–152, hier 148).
- 45 Thomas Mann, *Der Tod in Venedig*, in: *Frühe Erzählungen 1893–1912*, hg. von Terence J. Reed, Frankfurt/Main 2004, 501–592, hier 519.
- 46 Ebd., 519.
- 47 Ebd., 523.
- 48 Ebd., 527.
- 49 Ebd., 539 f.
- 50 Hierbei handelt es sich um eine queertheoretische Abwandlung von Laura Mulveys einflussreichem Konzept des *male gaze*: »According to Mulvey, the object of scopophilic pleasure is the woman and the subject of ego-identification is the man. For the gay male spectator, the object of scopophilic pleasure is the man and the subject of ego-identification is [...] in constant flux between the woman and the man« (Stephen Drukman, *The Gay Gaze, or Why I Want My MTV*, in: Paul Burston, Colin Richardson [Hg.], *A Queer Romance. Lesbians, Gay Men, and Popular Culture*, London 1995, 81–98, hier 93). Eine ähnlich instabile, oszillierende und prekäre Qualität eignet dem *gay gaze* von Geisers Erzählinstanz. Die geschlechtliche Identität dieses »Schau-Lustigen« ist in *Schöne Bescherung* immer schon »in flux«, und die Konsequenz seines Schauens besteht nicht primär in Lustgewinn, sondern immer auch in einer gewissen Verunsicherung. In seinem Berliner Stammrestaurant Hell & Dunkel zum Beispiel kontempliert der Erzähler – der Trennschärfe des Lokalnamens zum Trotz – beim »Bleäugen« der weiblichen Kellnerinnen, »heterosexuell« zu »werden«, kann sich indes gleichzeitig einen »jugendliche[n] Geschäftsmann« gut »beim Wochenendritt, ungesattelt versteht sich« vorstellen (B, 20). In dieser Weise mündet auch die Begegnung mit dem Knaben im Fitnessstudio letztlich in ein Moment der Erschütterung und Verstörung, denn der Erzähler begegnet ihm wider Willen dann doch nackt und registriert seinen »offne[n] [...] Mund [...] als wären ihm die Zähne ausgeschlagen« und seinen unerklärlich »vlerschreckte[n]« und »gehetzte[n]« Blick (B, 52 f.).
- 51 Vgl. hierzu Gérard Genette, *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*, Frankfurt/Main 1993, 13.
- 52 Nowotny, Reidy, »Hölle der Narrenfreiheit«.
- 53 Neuschäfer, *Fortschreiben*, 164.

- 54 Monika Maron, *Pawels Briefe*, Frankfurt/Main 2009, 11.
- 55 Vgl. hierzu Julian Reidy, *Die Unmöglichkeit der Erinnerung. Arno Geigers »Es geht uns gut« als Persiflage des »Generationenromans« der Gegenwartsliteratur*, in: *German Studies Review*, 36(2013)1, 79–102.
- 56 Heinz Pätzold, *Labyrinth und Ornament in Walter Benjamins »Passagen-Werk«*, in: Gérard Raulet, Burghart Schmidt (Hg.), *Vom Parergon zum Labyrinth. Untersuchungen zur kritischen Theorie des Ornaments*, Wien-Köln-Weimar 2001, 231–241, hier 232.
- 57 Aleida Assmann, *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München 1999, 309.
- 58 Ebd.
- 59 Ebd.
- 60 Vgl. hierzu Ulrike Vedder, *Weitergeben, verlorengelassen. Dinge als Gedächtnismedien*, <http://www.gender.hu-berlin.de/publikationen/gender-bulletins/texte-38> letzter Zugriff 29.06.2015f.
- 61 Vittoria Borsò, *Einleitung*, in: Vittoria Borsò, Gerd Krumeich, Bernd Witte (Hg.), *Medialität und Gedächtnis. Interdisziplinäre Beiträge zur kulturellen Verarbeitung europäischer Krisen*, Stuttgart 2001, 9–20, hier 12.
- 62 Eigler, *Gedächtnis*, 55.
- 63 Vittoria Borsò, *Gedächtnis und Medialität. Die Herausforderung der Alterität. Eine medienphilosophische und medienhistorische Perspektivierung des Gedächtnis-Begriffs*, in: Borsò, Krumeich, Witte (Hg.), *Medialität und Gedächtnis*, 23–53, hier 48.
- 64 Ebd., 36.
- 65 Die Charakterisierung des Alteritätsbegriffs entstammt mit einigen Anpassungen Reidy, *Rekonstruktion und Enteroisierung*, 151 f.

Weimarer Beiträge
Zeitschrift für Literaturwissenschaft, Ästhetik
und Kulturwissenschaften

62. Jahrgang
Jahresinhaltsverzeichnis 2016

AUFsätze – MISZELLE – DISKUSSIONEN

- Al-Taie, Yvonne* »Geschwisterkind« oder Paul Celans Gespräch mit dem »ewigen Juden« (584–596)4/2016
- Bauer, Esther K.* Ausbruch aus dem Krieg. Kriegsszenen von Otto Dix und Thomas Mann (179–198) 2/2016
- Bremer, Kai* Szondis Trauerspielbuch? Zur programmatischen Benjamin-Rezeption in den Vorlesungen zum bürgerlichen Trauerspiel (199–211)2/2016
- Cranach, Xaver von* ~~das gleiche~~ dasselbe bestimmt nicht... Thomas Bernhards »Stimmenimitator« trifft Gilles Deleuze (93–112)1/2016
- Dziudzia, Corinna* Konjunkturen des Ästhetisierungsbegriffs in literarischer Perspektive (535–560)4/2016
- Federmaier, Leopold* Symmetrie und/oder Entropie? Zu Walter Fantas Rekonstruktion der Finali von Musils »Mann ohne Eigenschaften« (292–303)2/2016
- Halfmann, Roman* Von produktiven Rezeptionen über den Remix zum Reenactment. Wie Kafka-Rezeptionen die gegenwärtig stattfindende Erosion der Originalität abbilden (257–274)2/2016
- Häntzschel, Günter* Seidentopf und Krippenstapel. Kurioses und ernsthaftes Sammeln bei Theodor Fontane (275–291)2/2016
- Heizmann, Jürgen* Metahistoriographische Fiktion in Christoph Ransmayrs »Die Schrecken des Eises und der Finsternis« (397–416) ...3/2016
- Irrlitz, Gerd* Erkennen – Beschreiben – Abbilden. Diagramme als Darstellungs- und Fortbildungsweise von Erkenntnissen. Zu John Bender, Michael Marrinan: Kultur des Diagramms (617–625)4/2016

<i>Kelemen, Pál</i> Alltagspräsenz. Ein Denkmalbeispiel (131–143)	1/2016
<i>Klein, Wolfgang</i> »Menschenpflege«. Der Kulturbegriff des Zivilisationsliteraten Heinrich Mann (346–371)	3/2016
<i>Müller, Ernst</i> Masken der Aufklärung. Theologische Rhetorik und Säkularisierung (5–36)	1/2016
<i>Öhlschläger, Claudia</i> Ethik kleiner Dinge. Adalbert Stifter, Francis Ponge, W.G. Sebald (325–345)	3/2016
<i>Peitsch, Helmut</i> Peter Webers Umgang mit »Lukács' Konzeption Kunstperiode« (1982) (506–534)	4/2016
<i>Perica, Ivana</i> Das Politische der Literatur. Im Spannungsfeld von Privatheit und Öffentlichkeit (113–130)	1/2016
<i>Reidy, Julian</i> »Kein Familienroman? Zur Kommentierung und Fortschreibung des zeitgenössischen Generationenromans in Christoph Geisers »Schöne Bescherung« (2013) (597–616)	4/2016
<i>Sagnol, Marc</i> Walter Benjamins frühes Zeitdenken im Dialog mit Simmel und Heidegger (37–56)	1/2016
<i>Schaub, Christoph</i> Verhinderte Selbsterforschung und Ethnographie des Urbanen in der Weimarer Republik. Karl Grünbergs »Brennende Ruhr« und Klaus Neukrantz' »Barrikaden im Wedding« (561–583)	4/2016
<i>Schöttker, Detlev</i> Chronistik der Moderne. Zur literarischen Überwindung des Historismus (57–76)	1/2016
<i>Schweppenhäuser, Gerhard</i> »Mut zur Angst« oder »angstfreies Leben? Philosophische Überlegungen zu einem bedrohlichen Thema (165–178) 2/2016	
<i>Sprengel, Peter</i> »Mit einem Fleischerbeil seziert«. Gerhart Hauptmann und Paul Ernst im Lichte ihrer gegenseitigen Kritik (485–505)	4/2016
<i>Sturm, Johannes</i> Schiller und das Stuttgarter Theater. Zur allegorischen Deutung der griechischen Mythologie in Schillers Umfeld (442–463)	3/2016
<i>Thomalla, Erika</i> Proben aufs Exempel. Über das Paradigmatische an Hans Blumenbergs »Paradigmen zu einer Metaphorologie« (245–256) . .	2/2016
<i>Voigt, Frank</i> Das »destruktive Moment« als »Sprungkraft der Dialektik«. Zum gefundenen Typoskript von Walter Benjamins Aufsatz »Eduard Fuchs, der Sammler und der Historiker« (212–244)	2/2016
<i>Voss, Dietmar</i> Von deutscher Faszination des Bösen und des Schmerzes. Zu Motiven einer geschichtsphilosophisch inspirierten Literatur der Moderne (Büchner, Nietzsche, E. Jünger, Brecht, H. Müller, Weiss u.a.) (372–396)	3/2016

<i>Wieland, Magnus</i> TRIPTYCHON. Bernward Vespers »Reise« zwischen Psychedelik und Psychologie des Schreibens (77–92)	1/2016
<i>Ziolkowski, Theodore</i> Alexander von Humboldt im Roman des 21. Jahrhunderts (417–441)	3/2016

REZENSIONEN

<i>Almog, Yael</i> Matt Erlin: Necessary Luxuries. Books, Literature, and the Culture of Consumption in Germany, 1770–1815 (630–632)	4/2016
<i>Birkmeyer, Jens</i> Jenny Willner: Wortgewalt. Peter Weiss und die deutsche Sprache (303–306)	2/2016
<i>Brandt, Martin</i> Bernadette Grubner: Analogiespiele. Klassik und Romantik in den Dramen von Peter Hacks (306–309)	2/2016
<i>Dornhof, Sarah</i> Ottmar Ette, Uwe Wirth (Hg.): Nach der Hybridität. Zukünfte der Kulturtheorie (468–472)	3/2016
<i>Eisenschmid, Jan</i> Philipp Böttcher, Kai Sina (Hg.): Walter Kempowskis Tagebücher. Selbstaussdruck, Poetik, Werkstrategie (313–317)	2/2016
<i>Göcht, Daniel</i> Ronald Weber: Peter Hacks, Heiner Müller und das antagonistische Drama des Sozialismus. Ein Streit im literarischen Feld der DDR (632–636)	4/2016
<i>Guerra, Gabriele</i> Eckhard Furlus: Anarchie und Mystik. Hugo Balls theologisch-politische Kritik an der bürgerlichen Moderne (147–151) ...	1/2016
<i>Haas, Claude</i> Daniela Kirschstein: Writing War. Kriegsliteratur als Ethnographie bei Ernst Jünger, Louis-Ferdinand Céline und Curzio Malaparte (152–155)	1/2016
<i>Kahl, Paul; Keller, Claudia</i> Bilder der Zerstörung. Weimar 1945. Fotos von Günther Beyer (478–480)	3/2016
<i>Klawitter, Arne</i> Tanja van Hoorn, Alexander Košenina (Hg.): Naturkunde im Wochentakt. Zeitschriftenwissen der Aufklärung (626–629) ...	4/2016
<i>Klawitter, Arne</i> Kay Zenker: Denkfreiheit. Libertas philosophandi in der deutschen Aufklärung (143–147)	1/2016
<i>Köhler, Astrid</i> Jan Kostka: Das journalistische und literarische Werk von Klaus Schlesinger 1960 bis 1980. Kontext, Entstehung und Rezeption (310–313)	2/2016

<i>Kunz, Tanja Angela</i> Thorsten Carstensen: Romanisches Erzählen. Peter Handke und die epische Tradition (472-477)	3/2016
<i>Möbius, Thomas</i> Ulrich von Bülow, Sabine Wolf (Hg.): DDR-Literatur. Eine Archivexpedition; Margrid Bircken, Andreas Degen (Hg.): Reizland DDR. Deutungen und Selbstdeutungen literarischer West- Ost-Migration (155-160)	1/2016
<i>Sauter, Caroline</i> Friedrich Balke, Bernhard Siegert, Joseph Vogl (Hg.): Medien des Heiligen (464-468)	3/2016
<i>Wolfinger, Kay</i> Nicola Kaminski, Nora Ramtke, Carsten Zelle (Hg.): Zeitschriftenliteratur / Fortsetzungsliteratur (318-320)	2/2016

