

WEIMARER BEITRÄGE

ZEITSCHRIFT FÜR LITERATURWISSENSCHAFT, ÄSTHETIK
UND KULTURWISSENSCHAFTEN

1

2014

60. Jahrgang

Bernd Auerochs Über Lessings »Nathan« ■ *Elke Dubbels* Schillers

»Wallenstein« als Informationsdrama ■ *Eva Axer* Der »Geist der Volks-

lied-Formen« bei Heine ■ *Philipp Pabst, Kerstin Wilhelms* Mythische

Topographien in Benjamins »Berliner Kindheit« ■ *Amir Engel* Über den

Abgrund hinweg – *Barbara Honigmann* und *Gershom Scholem* ■

Dirk Weissmann Antoine Berman als Leser Schleiermachers ■

Stavros Arabatzis Doxologien der Schaltungen und Heterosexualität der

Medien ■ *Sigbert Gebert* Philosophie der Musik

Passagen Verlag

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

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

Herausgegeben von Peter Engelmann
gemeinsam mit Michael Franz und
Daniel Weidner

Bestellungen von Abonnements oder
Einzelheften direkt bei jeder guten
Buchhandlung oder beim
Passagen Verlag (Adresse wie angegeben).

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

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

Beiträge bitten wir als Word- bzw. RTF-
Datei samt Ausdruck einzureichen; als
E-Mail bitte nur nach Absprache. – Für
unverlangt eingesandte Beiträge (Rück-
porto bitte beilegen) übernimmt die
Redaktion keine Haftung.

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

Zuschriften zum Inhalt sind an die
Redaktion, solche zum Bezug an die
oben aufgeführte Verlagsadresse
zu richten.

Inhalt

<i>Bernd Auerochs</i> Menschenmäckelei. Über Lessings »Nathan der Weise«	5
<i>Elke Dubbels</i> Informationsdrama. Zur Zirkulation von Nachrichten und Gerüchten in Schillers »Wallenstein«	22
<i>Eva Axer</i> Der »Geist der Volkslied-Formen«. Heine zur Frage der Echtheit des Volkslieds	36
<i>Philipp Pabst, Kerstin Wilhelms</i> Lebensraum und Bürgerklasse. Mythische Topographien in Walter Benjamins »Berliner Kindheit um neunzehnhundert«	48
<i>Amir Engel</i> Über den Abgrund hinweg. Barbara Honigmann, Gershom Scholem und die deutsch-jüdische Kultur nach der Shoah	68
<i>Dirk Weissmann</i> Erfahrung des Fremden oder Einübung des Eigenen? Antoine Berman als Leser Schleiermachers – ein rezeptionsgeschichtlicher Problemaufriss	82
<i>Stavros Arabatzis</i> Doxologien der Schaltungen und Heterosexualität der Medien. Friedrich Kittler und die Unwahrheit der technischen Welt	99
<i>Sigbert Gebert</i> Philosophie der Musik	117

Bericht - Rezensionen

<i>Simone Zupfer</i> »Die Gegenwart erzählen – Ulrich Peltzer und die Ästhetik des Politischen«. Tagung mit Abendveranstaltung im Literaturforum im Brecht-Haus am 5. Dezember 2013	130
<i>Christian Meierhofer</i> Hilary Brown: Luise Gottsched the Translator	133
<i>Claudia Albert</i> Maurizio Pirro (Hg.): Salomon Gessner als europäisches Phänomen. Spielarten des Idyllischen	136
<i>Kai Bremer</i> Peter-Henning Haischer: Historizität und Klassizität. Christoph Martin Wieland und die Werkausgabe im 18. Jahrhundert	141
<i>Volker Riedel</i> Katharina Mommsen: »Orient und Okzident sind nicht mehr zu trennen«. Goethe und die Weltkulturen	143
<i>Doerte Bischoff</i> Vivian Liska: Fremde Gemeinschaft. Deutsch-jüdische Literatur der Moderne	147
<i>Hans-Joachim Hahn</i> Sylvia Jaworski und Vivian Liska (Hg.): Am Rand. Grenzen und Peripherien in der europäisch-jüdischen Literatur	150
<i>Sebastian Lübcke</i> Gabriela Wacker: Poetik des Prophetischen. Zum visionären Kunstverständnis in der klassischen Moderne	153
<i>Simon Jander</i> László F. Földényi: Starke Augenblicke. Eine Physiognomie der Mystik	158

Herausgeber

Peter Engelmann (Wien)

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

Wissenschaftlicher Beirat

Alexander W. Belobratow (St. Petersburg), *Marino Freschi* (Rom), *Willi Goetschel* (Toronto),
Anselm Haverkamp (Frankfurt/Oder, New York), *Ursula Heukenkamp* (Berlin), *Vladimir
Krysinski* (Montréal), *Harro Müller* (New York), *Ritchie Robertson* (Oxford), *Klaus R. Scherpe*
(Berlin), *Gerald Stieg* (Paris), *Rodney Symington* (Victoria), *David Wellbery* (Chicago)

Autoren dieses Heftes

Albert, Claudia, Prof. Dr. – Paul-Lincke-Ufer 33a, D-10999 Berlin

Arabatzis, Stavros, PD Dr. – Universität zu Köln, Humanwissenschaftliche Fakultät,
Institut für Kunst und Kunsttheorie, Gronewaldstraße 2, D-50931 Köln

Auerochs, Bernd, Prof. Dr. – Christian-Albrechts-Universität zu Kiel, Institut für neuere
deutsche Literatur und Medien, Leibnizstr. 8, D-24118 Kiel

Axer, Eva, Dr. – Goethe-Universität Frankfurt am Main, Institut für Deutsche Literatur
und ihre Didaktik, Postfach 17, Grüneburgplatz 1, D-60629 Frankfurt am Main

Bischoff, Doerte, Prof. Dr. – Universität Hamburg, Institut für Germanistik, Von-Melle-
Park 6, D-20146 Hamburg

Bremer, Kai, Dr. – Justus-Liebig-Universität Gießen, Institut für Germanistik, Otto-
Behaghel-Straße 10 B, D-35394 Gießen

Dubbels, Elke, Dr. – Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn, Institut für Ger-
manistik, Vergleichende Literatur- und Kulturwissenschaft, Am Hof 1d, D-53113 Bonn

Engel, Amir, Dr. – Goethe-Universität, Fachbereich Ev. Theologie, Martin-Buber-Professur,
Grüneburgplatz 1, D-60323 Frankfurt/Main

Gebert, Sigbert, Dr. – Kinzigstraße 26, D-77649 Kehl

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

Jander, Simon, Dr. – Wissmannstraße 6, D-12049 Berlin

Lübcke, Sebastian – Greizer Straße 24, D-35396 Gießen

Meierhofer, Christian, Dr. – Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn, Institut für
Germanistik, Vergleichende Literatur- und Kulturwissenschaft, Am Hof 1d, D-53113 Bonn

Pabst, Philipp – Westfälische Wilhelms-Universität Münster, Germanistisches Institut,
Abt. Neuere deutsche Literatur, Schlossplatz 34, D-48143 Münster

Riedel, Volker, Prof. Dr. – Mellenseestraße 59, D-19319 Berlin

Weissmann, Dirk, Dr. – Université Paris-Est Créteil Val de Marne, Institut des mondes anglo-
phone, germanique et roman (IMAGER), 61, avenue du Général de Gaulle, F-94010 Créteil

Wilhelms, Kerstin – Graduate School »Practices of Literature«, Westfälische Wilhelms-
Universität Münster, Germanistisches Institut, Schlossplatz 34, D-48143 Münster

Zupfer, Simone – Dolziger Straße 18, D-10247 Berlin

Redaktionsschluss: 17. März 2014

Bernd Auerochs

Menschenmäckelei

Über Lessings »Nathan der Weise«

Man kann im Dunklen wie im Hellen zeugen.
Dov Desperes, *Aphorismen*, Konvolut 2

I. »Von einer Vereinigung des Christenthums mit der Philosophie kann ich mir nichts Bestimmtes denken«, schreibt Friedrich Schleiermacher am 28. März 1801 an Friedrich Heinrich Christian Schwarz, den später nach Heidelberg berufenen Theologen und Pädagogen. »Was wollen Sie vereinigen, wo gar kein Streit ist? Die Religion kann nicht umhin, die philosophierende Anlage im Menschen anzuerkennen, und das tut sie auch wohl jetzt durchaus; und ebenso kann man die Philosophie nötigen, die religiöse Stimmung anzuerkennen, wenn sie sich gleich etwas ungebärdig dabei anstellt.«¹ Man glaubt in diesen Worten das irenische, zum Ausgleich geneigte Gemüt Schleiermachers zu vernehmen, welches gleichwohl nicht hat verhindern können, dass er mehrfach in seinem Leben in heftigen religiösen, politischen und literarischen Streit verwickelt wurde. In seinen Worten klingt jedoch auch noch das Bewusstsein nach, dass die Harmonie von Philosophie und Religion, falls es sie überhaupt gibt, jedenfalls jüngeren Datums ist. Die Philosophie stellt sich immer noch ungebärdig dabei an, die religiöse Stimmung anzuerkennen. Umgekehrt scheint die Religion eben erst jetzt – um 1800 – ihren Frieden mit der philosophierenden Anlage im Menschen gemacht zu haben. Man muss hier nicht unbedingt an jene jahrtausendealte Tradition der Auseinandersetzung zwischen Philosophie und Religion denken, die wir heute noch mit dem Stichwort Athen vs. Jerusalem bezeichnen. Es genügt, sich ans 17. und 18. Jahrhundert zu erinnern, an die *philosophes*, die kritischen Intellektuellen Frankreichs, die einen zähen, nach und nach immer besser organisierten Kampf gegen die katholische Kirche führen, oder an die nach der Massenflucht der Hugenotten aus Frankreich vor und nach 1685 und der Glorious Revolution (1688) besonders in England und den niederländischen vereinigten Provinzen intensiv und erbittert geführte Debatte über religiöse Toleranz und katholische wie protestantische Intoleranz.

Die Geschichte der letztgenannten Debatte ist von der Historiographie in der Vergangenheit vielleicht allzusehr als ein Siegeszug der Toleranzidee beschrieben worden, der, von den Pionieren Sebastian Castellio aus Basel und Erasmus von

Rotterdam ausgehend, das 18. Jahrhundert durchheilt.² Im Gefolge dieser »Whig history« der Toleranz war es ein wenig in Vergessenheit geraten, wie massiv und selbstverständlich die Argumente für religiöse Intoleranz im späten 17. und in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts noch präsent und dominant waren: dass Indifferenz definitiv unangebracht sei, wo die Erlösung auf dem Spiel stehe; dass Häresie – von welchem orthodoxen Standpunkt auch immer man sie definierte – in nahezu unlöslicher Verbindung mit Hochverrat, Aufruhr und Sodomie gesehen wurde und sich die Obrigkeiten zur Verfolgung verpflichtet fühlten, um ihre Untertanen vor göttlichen Strafen wie Hungersnöten, Seuchen und Kriegen zu schützen. Erst die jüngere Forschung hat, indem sie sich vermehrt mit den religiösen Orthodoxien befasst und die Pamphlet- und Traktatliteratur aus der zweiten und dritten Reihe wieder ans Licht gezogen hat, unseren Blick für die Schwierigkeiten geschärft, unter denen ein John Locke, ein Philipp van Limborch, ein Pierre Bayle und andere ihre Schriften schrieben und veröffentlichten und ihre Netzwerke zu bilden und aufrechtzuerhalten versuchten.³ Wenn man bedenkt, dass man im frühen 18. Jahrhundert im bekanntermaßen liberalsten Gemeinwesen dieser Zeit, den Niederlanden, für die Leugnung des Dogmas der Trinität ins Gefängnis geworfen werden konnte,⁴ so leuchtet es ein, dass die religionskritischen Autoren in der Regel nicht unbesonnen, sondern vorsichtig agierten und oft davon Abstand nahmen, sich über die Gründe, die sie zur Trennung von der Mehrheitsmeinung trieben, allzu offen zu erklären. Sie griffen zu Strategien des Schreibens, für die sich im angelsächsischen Sprachraum der Terminus »secret writing« inzwischen fest etabliert hat und die man im Deutschen »verdecktes«, »verhülltes« oder vielleicht besser noch »verstelltes Schreiben« nennen könnte: ein raffiniertes Konglomerat aus Täuschungsmanövern und Andeutungen, Lippenbekenntnissen und vielsagendem Schweigen, verborgenen Zusammenhängen und offen zu Tage liegenden Widersprüchen, die bereits ein durchschnittlich begabter Lateinschüler hätte vermeiden können. Diese komplexen schriftstellerischen Techniken müssen angewandt werden, weil der Zweck des verstellten Schreibens schwierig zu erreichen ist: das, was man sagen möchte, zugleich zu verbergen und zu kommunizieren.

Das »verstellte Schreiben« stellt heutige Interpreten des Schrifttums des 17. und 18. Jahrhunderts vor gravierende hermeneutische Probleme. Eine »Hermeneutik des Verdachts« hat in der Gegenwart keine guten Karten und wird vielfach als illegitim erachtet. Sobald man damit begonnen hat, seinen Autoren geheime Intentionen zu unterstellen, erhebt sich die Frage, wie man mit den Unterstellungen wieder ein Ende machen kann, wie man auf dem uferlosen Meer aus Gesagtem und Nicht-Gesagtem navigieren soll, um die Küstenlinie eines zustimmungsfähigen Sinnes zu erreichen. Dieses Argument ist unbedingt ernst zu nehmen. Auf der anderen Seite führt kein Weg daran vorbei, dass die Religionskritiker des 17. und 18. Jahrhunderts sich der Praxis des verstellten

Schreibens bedient und sich gelegentlich auch explizit dazu bekannt haben. Ja, mehr noch: von ihren Gegnern wurden sie eben mit der Brille einer Hermeneutik des Verdachts gelesen. Die moralische Empörung dieser Gegner ist echt und intensiv, bis weit ins 18. Jahrhundert hinein. Im Streit um das fünfzehnte und sechzehnte Kapitel des ersten Bandes von Gibbons *Decline and Fall*, die die Geschichte des frühen Christentums zum Gegenstand haben, beanstandet so mancher, der gegen Gibbon auftritt, dessen ungreifbare Ironie, den »perpetual and unnecessary sneer« in Gibbons Schreibweise. Archibald Maclaine schreibt z.B. 1778: »Mr Gibbon lives in a country where a man may write and speak as he thinks, without danger or molestation« – kein Grund also, in England zu schreiben wie ein französischer *philosophe*.⁵ Lessing – um seinen Namen hier zum ersten Mal zu nennen – ging es nicht anders. Hamann bezweifelte, wenige Jahre nach Lessings Tod, in einem Brief an Jacobi vom Dezember 1784, »des Mannes Ehrlichkeit und Aufrichtigkeit in dem ganzen Handel über die Fragmente« und schrieb: »Lag nicht im Eifer des unglücklichen Mannes, Feindschaft gegen das Christentum auf dem Boden? War's die Rolle eines christlichen Philosophen, deßen Maske er brauchte, oder eines *Heuchlers* und *Sophisten*, die er spielte?«⁶ Maske, Heuchelei, Sophistik – der Verdacht der Verstellung also auch hier. Natürlich hätten Gibbon und Lessing entgegen können, dass man sich selten oder nie in Ländern oder Gesellschaften vorfindet, in denen man so schreiben und sprechen kann, wie man denkt. Indes hätte ihnen dies wenig geholfen, sondern nur die Empörung nochmals gesteigert.

Es zählt zu den auffälligen Kennzeichen von Forschungslandschaften, in denen verstelltes Schreiben eine Rolle spielt, dass sich Forschungskontroversen lange hinziehen, ohne dass sie einer Lösung näher kommen. Das Werk des späten Lessing ist ein Beispiel dafür unter mehreren. Die Probleme sind bekannt. Es ist nicht einfach, *Nathan der Weise* und *Die Erziehung des Menschengeschlechts* miteinander in Übereinstimmung zu bringen. Hier die – in der Ringparabel – geradezu ostentative Behauptung der Gleichrangigkeit der drei Offenbarungsreligionen; dort die Überlegenheit des Christentums über das Judentum, das es historisch ablöst und antiquiert. Noch komplizierter wird die Situation, wenn man sich bereit erklärt, Lessings im Gespräch mit Friedrich Heinrich Jacobi abgelegtes Bekenntnis zu Spinoza ernst zu nehmen.⁷ Muss man dann nicht – um nur ein Beispiel zu nennen – die beim späten Lessing häufige Rede von der Vorsehung spinozistisch umdeuten, also von der Vorstellung eines personalen Gottes ablösen? Man beruft sich dann auf Lessings Worte in seinem Brief an seinen Bruder vom 16. März 1778, dass »ich nicht alles, was ich γυμναστικῶς schreibe, auch δογματικῶς schreiben würde«,⁸ und versteht Lessings Ansicht, Leibniz habe die Lehre von den ewigen Höllenstrafen »sehr *exoterisch* behandelt« und damit einen Wink auf seine esoterische Ansicht gegeben, als Wink, der uns einen Hinweis auf Lessings eigene Schreibpraxis gibt.⁹

So kann man zu einer konsequent spinozistischen Lektüre des späten Lessing gelangen – der Bochumer Germanist Martin Bollacher hat es vorgeführt.¹⁰ Auf der anderen Seite gibt es nach wie vor das Argument, dass man der Versuchung, Lessing ein klares Bekenntnis zum verstellten Schreiben zu unterstellen, allein schon deshalb widerstehen müsse, weil man damit notwendig ein Feld bloßer Vermutungen betrete. Und: »Mit solch bloßen Vermutungen ist freilich kaum weiterzukommen«, sagt der Theologe und angesehene Lessingforscher Arno Schilson. Das Buch, dem ich diesen Satz entnommen habe, trägt bezeichnenderweise den Titel *Lessings Christentum*.¹¹ Es wäre bereits viel gewonnen, wenn man die Ursache einer so radikalen Divergenz der Forschungspositionen – hier Spinozismus, da Christentum – in der Ratlosigkeit angesichts des Phänomens des verstellten Schreibens erblicken würde.

Ich gestehe gern, dass ich es für möglich halte, diese eben von mir skizzierten Probleme tatsächlich aufzulösen und auf diesem Wege auch zu einer konsistenten Gesamtdeutung des späten Lessing zu gelangen. Der Weg führt über die Erforschung des verstellten Schreibens als historischer Schreibweise und damit über die Beschäftigung mit den Raffinessen des Schriftstellers Lessing. Es geht mir durchaus um etwas, was wir vorläufig gern die religiöse Haltung Lessings nennen können. Aber um diese Haltung in den Blick zu bekommen, werde ich zunächst nichts anderes tun, als Lessings Drama *Nathan der Weise*, in dem die Verstellung ein wichtiges, sich auf mehrere Figuren verteilendes Motiv ist,¹² zu lesen.

II. Gelegentlich sind bereits Lessings Titel von einer gewissen Abgründigkeit. Eine frühe Komödie aus seiner Feder trägt den Titel *Die Juden*. Solche Titel im Plural, die eine soziale Gruppe als Gegenstand des Stücks benennen, haben eine lange Tradition in der Gattungsgeschichte der Komödie. Bei Aristophanes gibt es z.B. *Die Ritter*, *Die Thesmophoriazusen* und *Die Ekklesiazusen*, Molière schrieb *Die gelehrten Frauen* und Jakob Michael Reinhold Lenz, als jüngerer Zeitgenosse Lessings, *Die Soldaten*. Jeweils ist es die Implikation eines solchen Titels, dass der benannte Gegenstand u.a. auch Stoff zum Lachen abgeben wird. Lessings Titel *Die Juden* spielt mit dieser Erwartungshaltung. Warum sollte man nicht, wie über Weiber, die eine Volksversammlung einberufen, auch über Juden lachen können? Indes berichtigt Lessings Stück diese Erwartungshaltung nur allzu bald. Man könnte geradezu sagen: Es kommen ja keine Juden in dem Stücke vor. D.h. keine Juden im Plural als charakteristische soziale Gruppe mit repräsentativen Eigenschaften, unter ihnen einige, die lachen machen. Im ganzen Stück gibt es nur einen einzigen Juden, und der entspricht eben nicht dem Bild, das man sich im 18. Jahrhundert vom Juden machte. Trotzdem benennt Lessings Titel korrekt den Gegenstand seiner Komödie. Der Gegenstand ist das Vorurteil, wie es in Sätzen wie »Es waren die Juden« zum Ausdruck kommt. Die Juden waren es eben nicht, lehrt uns der Verlauf der Komödie.

Lessings Nathan-Drama heißt nicht *Nathan der Jude*, sondern *Nathan der Weise*. In Szene III, 5 wird dieses Attribut Nathans im unmittelbaren Vorfeld der Erzählung der Ringparabel zwischen Nathan und Saladin diskutiert. Nathan streitet ab, sich selbst den Weisen zu nennen, und verwickelt nach dieser Geste der Bescheidenheit den Sultan in ein kurzes, bald wieder in andere Bahnen lenkendes Gespräch über dasjenige, was zurecht Weisheit genannt zu werden verdient. Diese kurze Szene zu Beginn der Begegnung zwischen Saladin und Nathan präsentiert uns Nathan als Philosophen, genauer als eine Art Sokrates, der im Gespräch umstandslos den Weg zur sokratischen *Was ist ...?-Frage* findet, die als offene Frage behandelt werden muss. Die hier vorgeführte sokratische Gesprächstechnik, für die der Weg aus den alltäglichen Zusammenhängen hinüber zur philosophischen Reflexion stets nur kurz ist, ist für Nathan generell charakteristisch. Er handhabt sie auch in der Szene II, 5, in der er dem zunächst auf den Juden rüde abweisend reagierenden Tempelherrn seinen Dank für die Rettung Rechas abtatten möchte. Hier führt die philosophische Wendung des Gesprächs in die Diskussion der Frage hinein, wie die guten Menschen auf der Welt verteilt sind. Nathan vertritt die These, es gebe sie überall. »Ich weiß, wie gute Menschen denken; weiß./ Daß alle Länder gute Menschen tragen.« (II, 5, 486f.) Auf den Einwand des Tempelherrn, hier gebe es sehr wohl einen »Unterschied«, antwortet Nathan: »Mit diesem Unterschied ists nicht weit her. [...] Nur muß der eine nicht den andern mäckeln./ Nur muß der Knorr den Knuppen hübsch vertragen./ Nur muß ein Gipfelchen sich nicht vermessen./ Daß es allein der Erde nicht entschossen.« (II, 5, 491-499) Es ist der Tempelherr, der an dieser Stelle das Gespräch ganz offen auf die Offenbarungsreligionen und ihr Verhältnis zueinander hinlenkt, indem er den Juden den Vorwurf macht, diese »Menschenmäckelei« in die Welt gebracht zu haben. »Doch kennt Ihr auch das Volk/ Das diese Menschenmäckelei zu erst/ Getrieben? Wißt Ihr, Nathan, welches Volk/ Zu erst das auserwählte Volk sich nannte?/ Wie? wenn ich dieses Volk nun, zwar nicht haßte./ Doch wegen seines Stolzes zu verachten./ Mich nicht entbrechen könnte? Seines Stolzes;/ Den es auf Christ und Muselman vererbte./ Nur sein Gott sei der rechte Gott!« (II, 5, 500-508) – »Menschenmäckelei« also nennt der Tempelherr das Prinzip der Offenbarungsreligionen, eine Erwählungslinie zu konstituieren, die einige Menschen einschließt und die anderen aus. Das Wohlgefallen Gottes und der Segen ruht auf Abel, nicht auf Kain, auf Isaak, nicht auf Ismael, auf Jakob, nicht auf Esau – und man könnte dieses Prinzip in der biblischen Geschichte weiterverfolgen über das jesajanische Konzept des »Restes Israels« bis zur Selbstabsonderung der frühen Christenheit aus dem Judentum.

Nathan versteht die Worte des Tempelherrn nicht als Angriff auf seine Religion, sondern als begrüßenswertes Indiz dafür, dass der Tempelherr fähig ist, auf Distanz zu seiner eigenen Religion zu gehen. Und er geht hin und tut desgleichen.

Er gibt sein Judentum preis. »Verachtet/ Mein Volk so sehr Ihr wollt. Wir haben beide/ Uns unser Volk nicht auserlesen. Sind/ Wir unser Volk? Was heißt denn Volk?/ Sind Christ und Jude eher Christ und Jude./ Als Mensch? Ah! wenn ich einen mehr in Euch/ Gefunden hätte, dem es gnügt, ein Mensch/ Zu heißen!« (II, 5, 519–526) Zwar mag sich in diesem Enthusiasmus über den gefundenen Mitphilosophen der sokratische Menschensammler Nathan noch täuschen – im weiteren Verlauf des Stücks wird sich der Tempelherr als durchaus anfällig für die Insinuationen des Patriarchen erweisen. Das Modell aber, das die Szene II, 5 liefert, ist etabliert. Es zeigt einen sokratisch-philosophischen Menschen, der sich im Interesse der allgemeinen Menschengleichheit gegen seine eigene Religion als Offenbarungsreligion zu wenden imstande ist.

III. Die eben von mir interpretierte Szene II, 5 aus *Nathan der Weise* führt vor, wie zwei Angehörige verschiedener Offenbarungsreligionen dadurch zueinander finden können, dass sie jeweils auf Distanz zu ihrer eigenen Religion gehen. Diese Distanz beinhaltet die Erkenntnis, dass das Offenbarungsprinzip das Manko der Offenbarungsreligionen ist und der mit ihm einhergehende Erwählungsgedanke notwendig in die »Menschenmäckelei« hineinführt. Man kann die Ringparabel und das dramatische Setting ihres Vortrags schwerlich verstehen, wenn man diese Szene II, 5 nicht als ihren Kontext mitberücksichtigt. Bevor ich mich jedoch der Ringparabel zuwende, muss ich kurz noch einen anderen Text Lessings berühren, die erhalten gebliebenen Fragmente einer von Lessing geplanten, aber dann nicht realisierten Vorrede zum *Nathan*. Es ist dies der Text, in dem sich der berühmte Satz findet: »Nathans Gesinnung gegen *alle* positive Religion ist von jeher *die meinige* gewesen.« Erläutert wird dieser Satz durch folgende Ausführungen: »Wenn man sagen wird, dieses Stück lehre, daß es nicht erst von gestern her unter allerlei Volke Leute gegeben, die sich über alle geoffenbarte Religion hinweggesetzt hätten, und doch gute Leute gewesen wären; wenn man hinzufügen wird, daß ganz sichtbar meine Absicht dahin gegangen sei, dergleichen Leute in einem weniger abscheulichen Lichte vorzustellen, als in welchem der christliche Pöbel sie gemeiniglich erblickt: so werde ich nicht viel dagegen einzuwenden haben. – Denn beides kann auch ein Mensch lehren und zur Absicht haben wollen, der nicht jede geoffenbarte Religion, nicht jede ganz verwirft. Mich als einen solchen zu stellen, bin ich nicht verschlagen genug; doch dreist genug, mich als einen solchen nicht zu verstellen.«¹³ Man kann das nur wiederholen. Lessing hält sich für kühn – dreist – genug, sich nicht als jemanden zu verstellen, der nicht jede Offenbarungsreligion verwirft. D.h. er bekennt sich dazu, jede Offenbarungsreligion zu verwerfen. Die Szene II, 5 aus *Nathan der Weise* legt nahe, dass sich diese Sätze präzise gegen das Offenbarungsprinzip in der Religion richten (und nicht unbedingt gegen religiöse Gehalte, die Früchte der Religion, die trefflich sein mögen). Die Annahme einer

autoritativen Wahrheit, die eine mit Notwendigkeit exkludierende Gemeinschaft stiftet, steht in der Kritik. Doch kommen wir nun zur Ringparabel.

IV. Die Szene III, 5, in der Saladin und Nathan einander gegenüberstehen, zeigt im Aufbau auffällige Parallelen zu II, 5. Wieder begegnen sich zwei Angehörige verschiedener Offenbarungsreligionen, wieder wird Nathan von seinem höher-rangigen Gesprächspartner explizit als »Jud« angeredet, und wieder wendet sich das Gespräch nach einiger Zeit dem Thema der Offenbarungsreligionen zu. Stellt man diese Parallelen in Rechnung, fällt die unterschiedliche Reaktion Nathans umso mehr auf. In Szene II, 5 gab Nathan sein Judentum preis, als er Indizien dafür sah, dass der Tempelherr auch zur Distanz gegenüber seiner eigenen Religion bereit war. In III, 5 ist das ganz anders. Auf die Frage Saladins »Was für ein Glaube, was für ein Gesetz/ Hat dir am meisten eingeleuchtet?« (III, 5, 323f.) antwortet Nathan ausweichend: »Sultan./ Ich bin ein Jud'.« (III, 5, 325) Nathan agiert taktisch und zieht sich vorsichtig darauf zurück, dass er als Jude schwerlich eine andere Offenbarungsreligion seiner eigenen vorziehen können wird. Seine Skepsis gegenüber Saladin ist nur allzu berechtigt, denn anders als der Tempelherr hat sich Saladin noch nicht vom Offenbarungsprinzip losmachen können. »Von diesen drei/ Religionen kann doch eine nur/ Die wahre sein,« sagt er. Diese Voraussetzung, die Nathan nicht teilt, bringt ihn in die Klemme. Der Sultan will vom Denker Nathan »Gründe« hören, denen er selber »nachzugröbeln, nicht die Zeit/ Gehabt«; und doch sollen diese Gründe am Ende darauf hinauslaufen, eine der drei Offenbarungsreligionen als wahr auszuweisen. In dem Monolog, den in der anschließenden Szene III, 6 der alleingelassene Nathan mit sich selber hält, artikuliert er sein Dilemma sehr klar. Die Forderung von Gründen lässt ihm die Möglichkeit nicht mehr offen, sich ganz auf seine faktische Religionszugehörigkeit zurückzuziehen; und die philosophische Offenheit, wie gegenüber dem Tempelherrn, ist ebenfalls nicht ratsam: »Ich muß/ Behutsam gehn! – Und wie? wie das? – So ganz/ Stockjude sein zu wollen, geht schon nicht. –/ Und ganz und gar nicht Jude geht noch minder./ Denn wenn kein Jude, dürft er mich nur fragen./ Warum kein Muselmann?« (III, 6, 367–372) Im selben Monolog findet sich ganz zu Beginn der aufschlussreiche Vergleich der von Saladin verlangten Wahrheit mit einer »Münze«: »Ich bin/ Auf Geld gefaßt; und er will – Wahrheit. Wahrheit!/ Und will sie so, – so bar, so blank, – als ob/ Die Wahrheit Münze wäre!« (III, 6, 350–353) Die Münze ist von einer Autorität geprägt und hat von dieser Autorität ihre Geltung. Man kann kaum einen besseren Vergleich wählen, um den spezifischen Charakter der verlangten Wahrheit als einer Offenbarungswahrheit auszudrücken. Die Lösung, die Nathan für sein Dilemma findet, ist bekannt. Sie besteht darin, »ein Geschichtchen« zu erzählen. »Nicht die Kinder bloß, speist man mit Märchen ab.«

Gerade im Kontrast zu Szene II, 5 erscheinen die beiden Szenen III, 5 und

III, 6, die die eigentliche Erzählung der Ringparabel vorbereiten, als ein Setting, in dem die Voraussetzungen für ein offenes philosophisches Gespräch über die Offenbarungsreligionen und ihren Wahrheitsanspruch *nicht* gegeben sind und das Ausweichen in die uneigentliche Rede nötig ist, um – vielleicht – solche Voraussetzungen allererst herzustellen. Eben dieser Aufgabe widmet sich die Ringparabel. Wir begegnen in ihr zunächst der »Menschenmäckelei« wieder; nur hat sie ihr hässliches mäkelndes Gesicht mit der unanstößigen Maske der Liebe überzogen. Aus »lieber Hand« stammt der Ring, und der »Mann in Osten«, der ihn besitzt, »ließ den Ring/ Von seinen Söhnen dem Geliebtesten;/ Und setzte fest, daß dieser wiederum/ Den Ring von seinen Söhnen dem vermache./ Der ihm der liebste sei; und stets der Liebste/ Ohn' Ansehn der Geburt, in Kraft allein/ Des Rings, das Haupt, der Fürst des Hauses werde.« (III, 7, 405–411) Das ist, in beschönigender Sprache, die Erwählungslinie der Offenbarungsreligion, die in Szene II, 5 vom Tempelherrn als sich die Generationen heraberbender »Stolz« kritisiert wurde. Zugleich geht das »Geschichtchen« zunächst auf Saladins Voraussetzung ein, dass eine der drei Offenbarungsreligionen doch die wahre sein müsse. Es gibt einen alten, ursprünglichen, »wahren« Ring und zwei Kopien von ihm. Eben diese Voraussetzung wird jedoch im Verlauf der Erzählung subtil von Nathan unterminiert. Die Ununterscheidbarkeit der drei Ringe wird, auf einen Einwurf Saladins hin, durch Nathan dahingehend erläutert, dass die »Wahrheit« der Offenbarungsreligion in nichts anderem besteht als im Vertrauen auf die eigene Überlieferung, die allein deshalb, weil sie die eigene ist, vertrauenswürdig erscheint als eine fremde. (III, 7, 458–474) Der Richter, der den klagenden Söhnen als Besitzern der drei Ringe Recht sprechen soll, führt diesen Gedanken weiter. Er erinnert nochmals an die »Menschenmäckelei«, indem er den Verdacht der ausschließlichen Selbstliebe an die Söhne adressiert und sie sodann, die Sprache der Religionskritik des 17. und 18. Jahrhunderts aufnehmend, als »Betrogene Betrieger« bedauert: »Eure Ringe/ Sind alle drei nicht echt.« (III, 7, 508f.) Die Offenbarungsreligionen sind alle drei nicht offenbart.

Hier sind wir an jenem Punkt angelangt, der in Szene II, 5 die Möglichkeit einer philosophischen Freundschaft zwischen dem Tempelherrn und Nathan eröffnete, zweien, denen »es gnügt, ein Mensch/ Zu heißen«. Aber die Szene brachte zwei Privatleute zusammen; in Szene III, 7 steht Nathan dem politischen Führer einer der drei Offenbarungsreligionen gegenüber, und er hat seine Parabel bis an den Punkt geführt, wo sich die Frage auftut, was die Angehörigen der Offenbarungsreligionen denn tun sollen. Anders als in II, 5 wird nun nicht die Distanz zur eigenen Religion empfohlen. Nathans Richter avisiert vielmehr den Abbau der »Tyrannei des Einen Rings«, der »Menschenmäckelei« von innen heraus. Jeder soll sicher seinen Ring den echten glauben, und: »Es strebe von euch jeder um die Wette./ Die Kraft des Steins in seinem Ring' an Tag/ Zu legen!« (III, 7, 527–529) Der Geist der Erwähltheit soll durch den Geist der jetzt wirklich

universalen Liebe ersetzt werden; die ferne, ferne Zukunft, die bei diesen Gedanken in den Blick gerät (»über tausend, tausend Jahre«) scheint auf die humanisierende Fortbildung der Traditionen der einzelnen Offenbarungsreligionen zu setzen.

Eine seit langem etablierte Deutungstradition versichert uns, dass Lessing mit der Ringparabel eindringlich die Toleranz unter den Religionen lehrt. Diese Deutungstradition ist nicht verkehrt. Eine Lektüre der Ringparabel, die die Ringparabel im Kontrast zur Szene II, 5 aus *Nathan der Weise* liest, wird diese Deutung nicht revidieren wollen. Sie kann ihr allerdings etwas hinzufügen. Das ganze Setting der Ringparabel ist bestimmt von der Unmöglichkeit des Übergangs zur Philosophie, der der Ausgang aus der Offenbarungsreligion wäre. Eine von ihnen muss wahr sein, meint Saladin am Anfang, und am Ende werden die Gläubigen mit dem paradoxen guten Rat entlassen, an ihren Ring als den echten zu glauben, obwohl seine Echtheit nicht erweislich ist und sie das inzwischen wissen können. Dieser Rat ist der zweitbeste Rat, den man all jenen erteilen muss, die auf ihre Offenbarungsreligion nicht verzichten können und wollen. Szene II, 5 hingegen zeigte im Kontrast, dass der Ausgang aus der Offenbarungsreligion sehr wohl möglich ist. Somit lehrt die Ringparabel klar und deutlich die Angehörigen der Offenbarungsreligionen, einander zu tolerieren und – mehr noch, wenn möglich – zu lieben. Im Hintergrund, weniger klar und deutlich, versteckter, lässt Szene II, 5 aber auch die Frage ertönen, ob es überhaupt gut sei, Angehöriger einer Offenbarungsreligion zu sein.

Hat man einmal den Blick für diese Differenz gewonnen, so fällt sie einem noch mehrfach im *Nathan* auf. Nathan hat Recha eine philosophische Erziehung angedeihen lassen, sie »nicht sowohl in seinem, als/ Vielmehr in keinem Glauben auferzogen,/ Und sie von Gott nicht mehr nicht weniger/ Gelehrt, als der Vernunft genügt«. (IV, 2, 177–180) Die Meinung, dass eine solche pädagogische Praxis nur verhängnisvoll sein könne, wird dem Patriarchen in den Mund gelegt, dem einzigen religiösen Fanatiker im Stück: »Alle bürgerliche Bande/ Sind aufgelöset, sind zerrissen, wenn/ Ein Mensch nichts glauben darf.« (IV, 2, 202–204) Der Tempelherr hingegen darf seine Faszination durch Recha in Worte kleiden, die der Grazie ihrer philosophischen Erziehung Tribut zollen: »Wenn ich mir/ Sie lediglich als Christendirne denke./ Sie sonder alles das mir denke, was/ Allein ihr so ein Jude geben konnte: –/ Sprich, Herz, – was wär an ihr, das dir gefiel?/ Nichts! Wenig!« (V, 3, 100–105) Nicht: ein Jude, sondern: »so ein Jude« – ein jüdischer Sokrates wie Nathan. Die Aussicht auf eine Rückkehr Rechas in christliche Umgebung kommentiert der Tempelherr mit den Worten: »Nathan, Nathan!/ Was hattet ihr für einen Engel da gebildet,/ Den Euch nun andre so verhunzen werden!« (V, 5, 341f.) Klar kommt die Differenz zwischen dem sokratisch-philosophischen Nathan und dem Offenbarungsglauben auch in Nathans Gespräch mit dem Klosterbruder in Szene IV, 7 zum Ausdruck. Für das, was Nathan an Recha getan hat, hat der Klosterbruder als einfacher frommer

Christ keine anderen Worte als: »Nathan! Nathan!/ Ihr seid ein Christ! – Bei Gott, Ihr seid ein Christ!/ Ein beßrer Christ war nie!« (IV, 7, 688–690) Ganz selbstverständlich wird die höchste moralische Auszeichnung als imaginäre Übernahme des Andersgläubigen in die eigene Religion artikuliert. Die Antwort Nathans auf diesen enthusiastischen Ausbruch des Klosterbruders ist ein Versuch, den Klosterbruder darauf aufmerksam zu machen, dass jede einzelne der drei Offenbarungsreligionen das exemplarisch Menschliche in dieser Weise für sich beanspruchen könnte – und dass dies eigentlich als Hinweis auf eine gemeinsame religionsübergreifende Menschlichkeit verstanden werden müsste: »Wohl uns!« sagt Nathan. »Denn was/ Mich Euch zum Christen macht, das macht Euch mir/ Zum Juden!« (IV, 7, 690–692) Wenn man so will, kann man auch den glücklichen Ausgang des Dramas mit seinen vielen allseitigen Umarmungen als einen letzten dezenten Hinweis auf die Differenz von Offenbarungsreligion und Philosophie verstehen. Die Aufführungstradition unseres Stücks, die Nathan am Ende abseits von den feiernden Anderen stehen lässt, ist gut begründet.¹⁴ Blutsverwandt miteinander sind am Ende alle Hauptpersonen außer Nathan. Sie alle, die durch ihre Religionszugehörigkeiten wirklich voneinander getrennt sind, bedürfen des Bandes der Blutsverwandtschaft, um ihre wirkliche Verbundenheit miteinander einzusehen. Nathan ist nicht mit ihnen blutsverwandt. Er hat es nicht nötig. Er ist der Philosoph, der um die beispiellose Verbundenheit aller Menschen miteinander, um die radikale Menschengleichheit *weiß*.

V. Ich habe eingangs vorläufig von Lessings religiöser Haltung gesprochen. Nathans »religiöse« Haltung hat sich uns inzwischen als eine philosophische Haltung erwiesen. In dem Augenblick, da er über Nathan am meisten erzürnt ist, nennt ihn der Tempelherr »diesen jüd'schen Wolf/ Im philosoph'schen Schafpelz« (IV, 4, 402f.). Ironischerweise verhält es sich gerade umgekehrt. So wie die Reden des Sokrates eine satyrhafte Außenseite haben, inwendig hingegen die schönsten Götterbilder von Tugend zeigen,¹⁵ so findet sich bei Nathan das Judentum außen und die Sokratik innen wieder. Der Offenbarungskritiker gehört nur äußerlich seiner Offenbarungsreligion an.

Ich habe eingangs ebenfalls erwähnt, dass es nicht einfach ist, *Nathan der Weise* und *Die Erziehung des Menschengeschlechts* miteinander in Übereinstimmung zu bringen. Dieses Problem stellt sich nach unserem Durchgang durch *Nathan* verschärft. Nimmt nicht *Die Erziehung des Menschengeschlechts* eine ganz andere Haltung zur Offenbarung ein als diejenige, die sich uns in *Nathan der Weise* zeigte? Ist nicht die Offenbarung hier der Herold der Vernunftwahrheit, der ihr vorausseilt und der Menschheit einen »*Richtungsstoß*«¹⁶ hin auf die Vernunftwahrheit gibt, die sie in einem gewissen Stadium ihrer Geschichte noch nicht zu fassen fähig ist? Enthält damit *Die Erziehung des Menschengeschlechts* nicht etwas ganz anderes als Offenbarungskritik?

Um diese Frage einer Lösung näher zu bringen, müssen wir uns nochmals den Charakter der Offenbarungskritik im *Nathan* vor Augen halten. Sie richtet sich gegen die Vorstellung eines Gottes, der sich in der Vergangenheit definitiv offenbart hat, sei es in einem Buch, sei es in einer Person. Erinnern wir uns an die »Wahrheit«, die von Nathan im Bild einer autoritativ geprägten Münze veranschaulicht wurde. Eines der Fragmente des Reimarus, die Lessing veröffentlichte, trug den Titel *Unmöglichkeit einer Offenbarung, die alle Menschen auf eine gegründete Art glauben könnten*. Nathan spricht gegen Ende von Szene III, 7 ironisch davon, es sei »möglich; daß der Vater nun/ Die Tyrannei des Einen Rings nicht länger/ In seinem Hause dulden wollen« (III, 7, 519–521). Wir begegnen hier einem Gott als einem ironisch wohlmeinenden Vater, der etwas gegen Offenbarungen und den Absolutheitsanspruch, der mit ihnen einhergeht, hat. Wie kann jemand, der sich offenbart hat, etwas gegen Offenbarungen haben? Könnte es sein, dass die Offenbarungen etwas ganz anderes sind als Offenbarungen?

Eben dies scheint mir die Option zu sein, die Lessing in der *Erziehung des Menschengeschlechts* ausgestaltet. Die Offenbarung ist eben dadurch nicht wertlos geworden, dass sie sich als etwas anderes erweist als eine Offenbarung mit absolutem Geltungsanspruch. Wohl aber ist – aus Gründen der philosophischen Offenbarungskritik – die Differenz zwischen Offenbarung und Vernunft im Grunde eingezogen worden. Die Offenbarungen sind nichts anderes als die historischen Gestalten, in denen sich die Vernunft langsam aus ihren Anfängen emporarbeitet auf dem langen, unendlichen Weg zu ihrer Vervollkommnung. So wird jene Mischung aus Wahrem und Falschem verständlich, die in den »Offenbarungen« liegt und auf die das kryptische augustinische Motto der Erziehungsschrift anzuspielen scheint. Auch kann es nur so zur Verflüssigung der Menschheitsgeschichte kommen; nur so kann die Chance bestehen, dass einzelne moralische Niveaus der Menschheitsgeschichte, die durch die historischen Offenbarungen repräsentiert werden, auch tatsächlich »antiquiert« werden können, wie Lessing sagt.

Eine solche Lektüre der *Erziehung des Menschengeschlechts* setzt voraus, dass »Offenbarung« in dieser Schrift als uneigentlicher Ausdruck verwendet wird. Dies wiederum würde plausibler, wenn noch weitere Begriffe in dieser Schrift, die mit dem Ausdruck »Offenbarung« in engster innerer Beziehung stehen, uneigentliche Ausdrücke wären, so etwa »Vater« oder »Erziehung des Menschengeschlechts«. Wären »Offenbarung«, »Vater« und »Erziehung des Menschengeschlechts« uneigentliche Ausdrücke, so wäre es leichter verständlich, wie Lessing sich im selben Zeitraum, in dem er *Die Erziehung des Menschengeschlechts* beendete und veröffentlichte, gegenüber Jacobi zu Spinoza bekennen konnte – Spinoza, für den es keinen Vatergott gibt, der ein Menschengeschlecht erziehen oder sich ihm offenbaren könnte. Es würde auch bedeuten, dass Lessing in der *Er-*

ziehung des Menschengeschlechts auf subtile Art die Hauptfigur seines Textes nachahmt. *Die Erziehung des Menschengeschlechts* handelt von einem Vatergott, der seine Richtungsstöße stets genau dem jeweiligen Fassungsvermögen seiner Eleven anpasst. Passt Lessing sich dem Fassungsvermögen seines christlichen Publikums an, indem er die Geschichte des langsamen Zu-sich-selber-Kommens der menschlichen Vernunft als Fabel vom lenkenden und erziehenden Vatergott erzählt? Wann wird der Eleve aus der Erziehung entlassen? Etwa mit der Einsicht, dass es keine Erziehung gegeben hat?

VI. Kehren wir zum Problem des verstellten Schreibens zurück. Das Deutungsverfahren, dem ich für *Nathan den Weisen* gefolgt bin, erweist sich im Rückblick als eine eher unauffällige Revision traditioneller Lektüren. Es bestand in kaum mehr als einer Verlagerung unserer Aufmerksamkeit und im Auftun eines nicht unbedingt an der Oberfläche sichtbaren Zusammenhangs. Die Szene II, 5 habe ich aus dem Aufmerksamkeitsschatten, den die Ringparabel wirft, gezogen und mit ihr in Verbindung gelesen. Die Botschaft der Ringparabel wurde dadurch nicht dementiert, wohl aber relativiert, und die ostentative Freundlichkeit gegenüber den Offenbarungsreligionen, die die Ringparabel kommuniziert, erschien in einem sehr viel zweifelhafteren Licht; zu einer Lehre im Vordergrund gesellte sich eine Lehre im Hintergrund. Zum verstellten Schreiben wird diese schriftstellerische Praxis Lessings, weil sein Text, mit der Emphase, die er auf die Ringparabel legt, selbst etwas dafür tut, dass einem weniger aufmerksamen Leser ihre Relativierung entgeht. Das liegt nicht an der vielberufenen und zu Recht gerühmten »poetischen Vielschichtigkeit«¹⁷ des *Nathan*. Der *Nathan* ist nicht, weil er ein poetischer Text ist, immer schon überkomplex für klare Positionierung in für Lessing entscheidenden Fragen, er ist keine »poetische Chiffre der religio-Erfahrung«,¹⁸ die letztlich immer nur in den Regionen der Unaussprechlichkeit wohnen kann. Zwar verdeckt und indirekt, aber, wie wir gesehen haben, letztlich doch hinreichend klar, kommt im Drama Lessings eigene Haltung zum Offenbarungsprinzip zum Ausdruck. Die Funktion der Verdeckung aber ist die des *Schutzes*. So wie es für Lessing weitaus bedeutsamer war, den Freiraum zu behalten, in dem die Wahrheit gesucht werden konnte, als sie gefunden zu haben, so ist es ihm auch weniger wichtig, sie explizit zu artikulieren; um jeden Preis aber muss sie beschützt werden.

Umgekehrt erwies sich in meiner knappen, nur angedeuteten, nicht ausgeführten Interpretation der *Erziehung des Menschengeschlechts* der scheinbar eindeutiger, diskursive Text, in dem Lessing in seinem eigenen Namen zu sprechen scheint (statt Rede auf verschiedene *dramatis personae* zu verteilen), als der tiefer verstellte Text. Die *Erziehung des Menschengeschlechts* als eine auf christliche Adressaten berechnete Abhandlung zu lesen, in der der christliche Leser bei seinem christlichen Selbstverständnis abgeholt wird, um ihn dann

einzuladen, sich selbst zu übersteigen – diese Lesart bringt weit eingreifendere interpretative Revisionen mit sich, als ich sie beim *Nathan* vorgenommen habe, bis hin zur Suggestion, die zentralen Termini der Erziehungsschrift seien von Lessing nur γυμναστικώς, nicht auch δογματικώς gebraucht worden. Wer mit den Techniken des verstellten Schreibens im 17. und 18. Jahrhundert vertraut ist, den würde ein solches Verfahren nicht weiter überraschen. Andererseits könnte es erneut die bekannten Bedenken gegenüber einer Hermeneutik des Verdachts wecken. So ist es gut, dass wir ein Dokument in Händen haben, das bezeugt, dass Lessing sich gegenüber jenen seiner Zeitgenossen, die in der Erziehungsschrift eine Wiederannäherung ans Christentum sehen wollten, abwehrend äußerte. Es ist Jacobis Antwort auf jenen Brief Johann Georg Hamanns, in dem dieser Lessing des Maskentragens, der Heuchelei und der Sophistik bezichtigte. Jacobi räumt seinem Freunde Hamann im Grunde alles ein – und verteidigt Lessing dann doch, als jemanden, dem es vorrangig darum ging, seine eigene geistige Unabhängigkeit zu wahren. »Die Maske die er [Lessing] brauchte sollte ihn nicht verbergen, sondern nur beschützen. Es lag tief in Lessings Charakter, daß er keines Menschen u keines Dinges Narre seyn wollte, auch nicht der Narre der Philosophie. Bey seiner Verachtung gegen die Xsten Lehre, die zuletzt sehr bitter wurde, hätte er es für Schimpf gehalten, im Kampfe dagegen etwas auf das Spiel zu setzen; seine äußerlichen Verhältnisse sollten ungefährdet bleiben; er wollte nicht ausgelacht seyn, am wenigsten v sich selbst. Uebrigens scheute er so wenig, seine wahre Meynung entdeckt zu sehen, daß ihn jeder Mißverstand darüber zornig machte. Als seine Erziehung des Menschengeschlechts von einigen als eine nicht unchristliche Schrift, beynah als eine Palynodie angesehen wurde, stieg sein Aerger über die Albernheit der Nation bis zum Ergrimmen.«¹⁹

VII. Ich habe über Lessing gesprochen. Das Forschungsfeld des »verstellten Schreibens«, in das ich diesen Autor hinein versetzt habe, muss indes weiter gefasst werden. Man muss gar nicht in erster Linie an die Frühe Neuzeit und ihre heftigen Auseinandersetzungen um Politik und Religion denken. Die Geschichte der Homosexualität wurde kontinuierlich vom Phänomen des verstellten Schreibens begleitet.²⁰ Das Schrifttum, das in den Diktaturen des 20. Jahrhunderts entstanden ist, liefert ebenfalls reiches Material. Und auch unsere eigenen, heutigen westlichen Gesellschaften, mit ihrer zunehmenden Bindung der Öffentlichkeit an die Faszination durch das Spektakel, das die alten und neuen Massenmedien kontinuierlich vorhalten, mit ihren gelegentlich krass hervortretenden oligarchischen Zügen und mit der Unerbittlichkeit ihrer Korruption auf nahezu jeder Ebene des gesellschaftlichen Lebens könnten manchen Autor der Gegenwart auf den Gedanken bringen, der freien Rede ein Asyl im verstellten Schreiben zu gewähren. Da man bislang gerne einen Bogen um das Problem des verstellten Schreibens gemacht hat, auch dort, wo es sich aufdrängt, sind die

Vorarbeiten zu seiner Erforschung nicht zahlreich, aber es gibt sie. Ich nenne exemplarisch den politischen Philosophen aus Chicago Leo Strauss, der – mit *Persecution and the Art of Writing*²¹ – den Klassiker zum Thema geschrieben und die Beschäftigung mit dem verstellten Schreiben zu seiner Lebensaufgabe gemacht hat. Die Ideenhistoriker der Frühen Neuzeit sind natürlich mit dem Problem des verstellten Schreibens seit langem vertraut. Aber eine manchmal sehr fühlbare Aversion gegenüber Leo Strauss und seiner methodisch eigenwilligen Höhenkammphilologie hat auch bei sehr klugen Ideenhistorikern zu einer gewissen Marginalisierung des verstellten Schreibens geführt – das klassische Beispiel hierfür liegt uns im Werk von John Pocock vor.²² Etwas anders sieht die Situation in der Erforschung der klandestinen Literatur der Frühen Neuzeit aus. Hier zählt die methodische Einsicht, dass man ohne die Berücksichtigung des verstellten Schreibens und weiterer Techniken der Verhüllung gar keinen Zugang zum klandestinen Schrifttum gewinnen kann, inzwischen zu den selbstverständlichen Voraussetzungen dieses Forschungszweiges.²³

Ich habe mit der Philosophie begonnen, es war viel von ihr die Rede, und ich will mit ihr schließen. Ich tue dies, indem ich die Aufmerksamkeit auf einen weiteren Punkt lenke, an dem die Ringparabel nicht recht mit dem dramatischen Gedicht *Nathan der Weise*, im Ganzen gesehen, harmoniert. Sie lehrt die grundsätzliche Gleichheit der drei Offenbarungsreligionen. Im Drama selbst ist es hingegen schwer zu übersehen, dass die einzelnen Religionen durchaus unterschiedliche Funktionen zu erfüllen haben. Figur der Offenbarungsreligion ist letztlich doch nur das Christentum. Der Islam tritt vorrangig als Figur der politischen Macht auf, die im 18. Jahrhundert erstmals vor der Alternative steht, sich nicht mehr unbedingt auf Gedeih und Verderb mit einer etablierten Religion verbünden und in ihrem Auftrag und mit ihrer Hilfe verfolgen zu müssen. Das Judentum aber, mit Nathan selbst als seinem einzigen Repräsentanten, ist die Figur der Philosophie. Ein Rätsel, gewiss – und nicht dadurch aus der Welt zu schaffen, dass man auf Moses Mendelssohn verweist oder eine besondere Affinität zwischen Judentum und Philosophie zu sehen glaubt. Es gibt jedoch Indizien dafür, dass Lessing in der *Schwäche*, die einen der Verfolgung aussetzt, und in der *Beharrlichkeit*, mit der man der Verfolgung trotzt und entrinnt, die entscheidende Parallele zwischen Judentum und Philosophie gesehen hat. In seiner *Rettung des Hier[onymus] Cardanus* hat bereits der junge Lessing genau dies am Judentum hervorgehoben: »In alle Winkel der Welt zerstreuet, und überall gedrückt, beschimpft und verfolgt, sind wir noch eben die, die wir, vor tausend und viel mehr Jahren, gewesen sind.«²⁴ – »Wir sind es noch immer«, können der Jude wie der Philosoph gleichermaßen sagen. Für die *philosophia perennis* enthält dies indes aus Lessing'scher Perspektive eine klare Mahnung, die eigenen Möglichkeiten nicht zu überschätzen. Es gibt einen Ort der Bewährung für die Philosophie – und dieser Ort ist nicht Athen, sondern immer Jerusalem.

Anmerkungen

- 1 Der vorliegende Text ist die überarbeitete Fassung meiner an der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel am 4. Juli 2012 gehaltenen Antrittsvorlesung. Ich danke Yvonne Al-Taie für die kluge Kritik, die sie im Verlauf des Entstehungsprozesses des Textes geübt hat.
Friedrich Schleiermacher, KGA, V.5, 74. – Es bringt einen ins Nachdenken, Lessings gegenteilige Ansicht in diesem Punkt zu konsultieren. Die Praxis der »Christen der ersten Jahrhunderte«, gelegentlich (»mehrmalen«) Philosophen »zum Schiedsrichter ihrer theologischen Streitigkeiten« zu erwählen, erweist für Lessing, »auf welchem guten Fuß ehemals zwei Mächte mit einander gelebt haben, die sich jetzt so gewaltig anfeinden.« (<Der Philosoph auf der Kirchenversammlung>, in: Gotthold Ephraim Lessing, *Werke und Briefe in zwölf Bänden*, hg. von Wilfried Barner u.a., Frankfurt/Main 1985–2003, Bd. 9, 694. – Der kurze, fragmentarische, zu Lebzeiten ungedruckt gebliebene Text ist wohl im Juli oder August 1778, also im Kontext des Fragmentenstreits entstanden.)
- 2 In dieser älteren Tradition steht auch noch ein jüngeres Werk wie Perez Zagorin, *How the Idea of Religious Toleration Came to the West*, Princeton 2003.
- 3 Ich erinnere exemplarisch an das magistrale Werk von John Marshall, *John Locke, Toleration and Early Enlightenment Culture. Religious Intolerance and Arguments for Religious Toleration in Early Modern and »Early Enlightenment« Europe*, Cambridge 2006.
- 4 Vgl. Jonathan Israel, *The Dutch Republic*, Oxford 1995, 676.
- 5 »Mr Gibbon lives in a country where a man may write and speak as he thinks, without danger or molestation. He was, therefore, under no necessity of aping the manner of some of the French Philosophers (as they are pleased to call themselves) who cover their infidelity with a sedate and well-disguised irony, to escape the secular arm of Religious persecution.« (Archibald Maclaine, *A Series of Letters, Addressed to Soame Jenyns, Esq., on Occasion of his View of the Internal Evidence of Christianity*, 2. Auflage, London 1778, 7–8 [Fußnote]) Vgl. John G. A. Pocock, *Barbarism and Religion, V. Religion: The First Triumph*, Cambridge 2010, 348.
- 6 Johann Georg Hamann an Friedrich Heinrich Jacobi, 1. und 5. Dezember 1784, in: Friedrich Heinrich Jacobi, *Briefwechsel 1782–1784*, hg. von Peter Bachmaier u.a., Stuttgart-Bad Cannstatt 1987, 398.
- 7 Friedrich Heinrich Jacobi, *Über die Lehre des Spinoza in Briefen an den Herrn Moses Mendelssohn*, Breslau 1785, 2. Auflage 1789.
- 8 An Karl Lessing, 16. März 1778, in: Gotthold Ephraim Lessing, *Werke und Briefe in zwölf Bänden*, hg. von Wilfried Barner u.a., Frankfurt/Main 1985–2003, Bd. 12, 131.
- 9 Gotthold Ephraim Lessing, *Leibnitz von den ewigen Strafen*, in: ders., *Werke und Briefe*, Bd. 7, 486f. – Diese Stelle wird von Leo Strauss in *Persecution and the Art of Writing* angeführt und spielt auch sonst eine gewichtige Rolle in der Lessingdeutung. Als Kanon für große Freiheit in der esoterischen Auslegung wird man sie nicht verstehen dürfen. »Allein ich wollte nur nicht, dass man darin etwas mehr als Verschiedenheit der Lehrart zu sehen glaubte«, schreibt Lessing. Leibnizens Motiv dafür, sich exoterisch der orthodoxen Auffassung von der Ewigkeit der Höllestrafen anzuschließen, wird gerade in der *Verwandtschaft* seiner esoterischen Lehre mit der orthodoxen Position gesehen – also nicht etwa in der *Gegensätzlichkeit*.
- 10 Martin Bollacher, *Lessing: Vernunft und Geschichte. Untersuchungen zum Problem religiöser Aufklärung in den Spätschriften*, Tübingen 1978.

- 11 Arno Schilson, *Lessings Christentum*, Göttingen 1980, 13. Vgl. insgesamt 11–14 (Kap. »Ein Meister der Verstellung?«).
- 12 Der scheinbar naive Klosterbruder (»Ein verschmutzter Bruder!«) verstellt sich in I, 5 äußerst treuherzig und erweist sich als weniger naiv, als man zunächst gedacht hat. Der Tempelherr sagt zwar von sich, er sei »ein plumper Schwab« (I, 6, 778) – Grund genug für ihn, mit Juden nichts zu tun haben zu wollen –, muss sich allerdings schon bald von Nathan sagen lassen: »Stellt und verstellt Euch, wie Ihr wollt. Ich find’ Auch hier Euch aus.« (II, 5, 475) In Szene II, 2 erfahren wir, dass Sittah sich vor ihrem Bruder verstellt hat, in derselben Szene verstellt sich auch Al-Hafi – um Nathan vor Saladin zu schützen. Saladin lässt sich von Sittah überreden, sich vor Nathan zu verstellen (»Ich glaube meine Lection zu können«, III, 4, 274), Nathan wiederum – dazu später mehr – beschließt in III, 6, sich vor Saladin zu verstellen. Es ist ein auffälliges Kennzeichen dieser Verstellungskomödien, dass die Motive der Akteure jeweils ehrbar sind. Es sind die besten Menschen, die sich verstellen. Sie haben jedoch gelernt, auf der Hut zu sein. Der dunkle Hintergrund, vor dem sie ihr auf Güte abzielendes Spiel spielen, wird in Nathans Satz artikuliert: »Ich fürchte./ Grad’ unter Menschen möchtest du ein Mensch/ Zu sein verlernen.« (I, 3, 497–499; vgl. auch II, 9, 704f.) – *Nathan der Weise* wird im folgenden, wie bereits in dieser Fußnote, durch Angabe von Aufzug, Auftritt und Vers in Klammern im fortlaufenden Text zitiert. Der zugrundegelegte Text: Lessing, *Werke und Briefe*, Bd. 9, 483–627.
- 13 Lessing, <Fragmente einer Vorrede>, in: ders., *Werke und Briefe*, Bd. 9, 665. – Das leichte Schwindelgefühl, das wohl jeden Leser der letzten beiden Sätze dieses Zitats befällt, stammt daher, dass in unterschiedlicher Perspektive jeweils etwas abgelehnt wird, was auf dasselbe hinausläuft. Lessing verweigert zweimal die Verschlagenheit der Tarnung: einmal explizit und einmal, indem er sich zur Kühnheit (Dreistigkeit) der Nicht-Tarnung bekennt. Es liegt an der intrikat verfugeten Formulierung, dass trotzdem ein Rest von Tarnung erhalten bleibt: Verbergen und Kommunizieren eben ...
- 14 Diese Aufführungstradition beginnt mit Karl Loewenbergs Inszenierung von *Nathan der Weise* (mit Kurt Katsch als Nathan) durch den neugegründeten *Kulturbund deutscher Juden* (ab 1935 *Jüdischer Kulturbund*) am 1. Oktober 1933 in Berlin. Im liberalen Teil des zeitgenössischen jüdischen Publikums gab es Stimmen, die in dieser Inszenierung und ihrer durch das Arrangement der letzten Szene ausgedrückten Schlusspointe eine Wendung gegen Lessings universalistische Botschaft sehen wollten. Es ist jedoch ein und derselbe Mensch, der am Ende nicht dazugehört, ob er nun vorrangig als Philosoph (Lessing) oder als Jude (Loewenberg) gesehen wird. Vgl. Michael Brenner, *The Renaissance of Jewish Culture in Weimar Germany*, New Haven–London 1996, 216f.
- 15 Platon, *Symposion*, 221d–222a.
- 16 *Die Erziehung des Menschengeschlechts*, § 63, in: Lessing, *Werke und Briefe*, Bd. 10, 91. Vgl. auch § 4 (der sich bekanntermaßen mit § 77 reibt).
- 17 So der einen Topos der Forschung aufnehmende Ausdruck von Thomas Koebner, »*Nathan der Weise*«. *Ein polemisches Stück?*, in: *Lessings Dramen. Interpretationen*, Stuttgart 1987, 138–206, hier 139.
- 18 Ingrid Strohschneider-Kohrs, *Vernunft als Weisheit. Studien zum späten Lessing*, Tübingen 1991, 55–107, hier 55. (Das *Nathan*-Kapitel des Buches trägt die zitierte Formel als Überschrift.)
- 19 Friedrich Heinrich Jacobi an Johann Georg Hamann, 30. und 31. Dezember 1784, in: ders., *Briefwechsel 1782–1784*, hg. von Peter Bachmaier u.a., Stuttgart-Bad Cannstatt 1987, 412. Vgl. auch den – syntaktisch leicht irritierenden – zeitnäheren Bericht

von Sophie Reimarus: »Er [Lessing] ärgert sich drüber, daß niemand seine Erziehung des Menschengeschlechts angegriffen hat, und es für die Palinodie seiner vorigen Meinungen hält. Dies hätte er voraus sehen können, wozu soll das Schattenspiel? Ich möchte so gern, daß ein ehrlicher Mann nie etwas sagte, worüber er nachher auch nur den geringsten Wiederrufs-Schein annehmen muß.« (Sophie Reimarus an August Hennings vom 6. Oktober 1780, in: *Zu Lessing's Andenken. Mitgetheilt von Wilhelm Wattenbach. Neues Lausitzisches Magazin*, Bd. 38, Görlitz 1861, 218).

- 20 Vgl. Heinrich Detering, *Das offene Geheimnis. Zur literarischen Produktivität eines Tabus von Winckelmann bis zu Thomas Mann* (1994), 2. Auflage, Göttingen 2002. Die wichtige Studie befasst sich mit der »Camouflage« im literarischen Werk homosexueller Schriftsteller vom 18. bis zum 20. Jahrhundert.
- 21 Leo Strauss, *Persecution and the Art of Writing* (1952), Chicago 1988. – Man lese insbesondere den titelgebenden Aufsatz der Sammlung, 22–37.
- 22 Exemplarisch vergleiche man die Hobbes-Studie von Leo Strauss mit dem langen Aufsatz *Time, History and Eschatology in the Thought of Thomas Hobbes* von John Pocock (in: ders., *Politics, Language, and Time* [1971], Chicago 1989, 148–201).
- 23 Vgl. zuletzt, umfassend und gelehrt, Martin Mulsow, *Prekäres Wissen. Eine andere Ideengeschichte der Frühen Neuzeit*, Frankfurt/Main 2012.
- 24 *Rettung des Hieronymus Cardanus* (1754), in: Lessing, *Werke und Briefe*, Bd. 3, 213.

Elke Dubbels

Informationsdrama

Zur Zirkulation von Nachrichten und Gerüchten in Schillers »Wallenstein«

In Schillers *Wallenstein*-Trilogie ist nicht der Zeitpunkt der Tat entscheidend, sondern der Zeitpunkt der Information. Auch Gerüchte sind Informationen, wenngleich unsichere.¹ Sie spielen im Machtkampf zwischen Wallenstein und der kaiserlichen Partei sogar eine maßgebliche Rolle, denn dieser dreht sich, genau besehen, darum, Gerüchte als Nachrichten beim Heer glaubhaft zu machen. Wem dies als erstes gelingt, der gewinnt in dem Informationskrieg, der sich in Schillers Stück abspielt. Wallensteins Informationsoffensive verfolgt ganz deutlich dieses Ziel. Er schickt Eilboten nach Prag, die dort vermelden sollen, dass die Pilsener Truppen ihm neu gehuldigt hätten. Durch dieses als Nachricht ausgegebene Gerücht sollen sich die Prager Truppen veranlasst sehen, sich ebenfalls für Wallenstein zu erklären. Die Nachricht von den Prager Truppen soll wiederum die Pilsener Regimenter dazu bewegen, sich hinter Wallenstein zu stellen. Denn wenn Prag sich erst für ihn ausgesprochen habe, so legt Wallenstein sein Gerüchtekalkül seinem Getreuen Illo dar,

»Ihann können wir die Maske von uns werfen,
Den hiesigen Truppen den gethanen Schritt
Zugleich mit dem Erfolg zu wissen thun.
In solchen Fällen thut das Beyspiel alles.
Der Mensch ist ein nachahmendes Geschöpf,
Und wer der Vorderste ist führt die Heerde.
Die Prager Truppen wissen es nicht anders,
Als daß die Pilsner Völker uns gehuldigt,
Und hier in Pilsen sollen sie uns schwören,
Weil man zu Prag das Beyspiel hat gegeben.«
(*T*, III/4, 1430–1439)²

Wallenstein setzt auf die Nachahmung, um eine Massendynamik zu induzieren. Er beschreibt Nachahmung als anthropologisches Charakteristikum, womit Schiller seinem Protagonisten eine Vorstellung der Aufklärung in den Mund legt. Zugleich geht Wallenstein aber noch über diese hinaus. Denn der »Vorderste« als der Bezugspunkt der Nachahmung bezeichnet hier keine moralische Vorrangstel-

lung einer einzelnen Person, der die Masse folgen soll. Das Massenverhalten selbst wird zum Maßstab der Orientierung. Die Richtung, die die Masse einschlägt, weist den Nachfolgenden den Weg. Wallenstein hat es also auf die Sogwirkung der Masse abgesehen, deren Grund er in der kollektiven Nachahmung erkennt. Sein Kalkül geht allerdings nicht auf, denn die Informationsoffensive erfolgt zu spät. Ein kaiserlicher Brief, der den Truppen befiehlt, Wallenstein die Gefolgschaft aufzukündigen, da dieser »ein Feind und Landesverräther« (*T*, III/15, 1858) sei, kommt seinen Boten zuvor. Die Regimenter, einschließlich der Prager Truppen, fallen von Wallenstein ab. Statt der erhofften Erfolgsnachricht sickert die Nachricht über den Abfall der meisten Regimenter sowie die Ächtung Wallensteins in Pilsen durch (vgl. *T*, III/10, 1735–1739) und sorgt für Aufruhr. »In dieser Tragödie entscheidet eine Stunde«,³ wie bereits Alfons Glück festgestellt hat.

Die »Masse« ist als entscheidender politischer Faktor mit der Französischen Revolution ins Bewusstsein gedrungen.⁴ Insofern Schillers *Wallenstein* das Verhältnis zwischen einzelem Machthaber und den Vielen in Szene setzt, kann man es als Drama »nachrevolutionärer moderner Macht«⁵ lesen. Im *Wallenstein* zeigen sich die »Interdependenzen moderner Macht«⁶ nicht zuletzt darin, dass die Masse nicht einseitig als Adressat und manipulierbares Objekt herrschaftlicher Informationspolitik fungiert. Vielmehr repräsentiert Wallenstein eine moderne Form des charismatischen Herrschertypus, der sich nicht durch Gesetz und Tradition legitimiert, sondern von der »Meinung der Menge«⁷ als seiner Machtgrundlage abhängt.⁸ Im ersten Teil der Trilogie stellt Schiller die »Base«⁹ der Wallenstein'schen Macht, das Heer, vor.¹⁰ Es erscheint als riesiger Resonanzkörper von Nachrichten und Gerüchten. Aus bestätigten und unbestätigten Informationen bildet sich die »Meinung der Menge«, die die Macht des charismatischen Feldherrn Wallenstein begründet – und schließlich, als die »Stimmung«¹¹ umschlägt, seinen Fall verursacht.

Schiller konzipiert die *Wallenstein*-Trilogie als Informationsdrama, in dem die Zirkulation von Nachrichten und Gerüchten ganz wesentlich das politische Geschehen prägt. Politik wird mit Gerüchten gemacht, von Gerüchten angetrieben und gestört – und dies sowohl in frühneuzeitlichen als auch in (nach-)revolutionären Machtverhältnissen, wie die *Wallenstein*-Trilogie zeigt. Geht es in *Wallensteins Lager* um die Informationsverarbeitung durch die Masse, so stellen *Die Piccolomini* dar, wie die auf den Hof orientierten politischen Eliten im Bereich der frühneuzeitlichen Diplomatie mit Informationen Politik treiben. *Wallenstein's Tod* schließlich inszeniert den Kampf um die »Stimmung« in der Masse.

Bereits der Historiker Schiller hat in seiner Abhandlung über die *Geschichte des Dreissigjährigen Kriegs* auf die politische und militärische Bedeutung von Gerüchten aufmerksam gemacht. Schiller behandelt Gerüchte hier nicht nur als historisches Phänomen, sondern erkennt sie als historiographisches Problem,

das den objektiven Informationswert der historischen Quellen in Frage stellt. Die Erkenntnis, dass die historische Überlieferung selbst an der Verbreitung von Gerüchten über Wallenstein beteiligt ist, wird zu einer Bruchstelle in Schillers historiographischer Darstellung. Diese historiographische Bruchstelle arbeitet Schiller zu einer dramatischen Sollbruchstelle um, insofern unsichere Informationen, also Gerüchte, eine konstitutive Funktion in der *Wallenstein*-Trilogie erhalten. Um zu begreifen, warum Schiller Gerüchten eine solch grundlegende dramatische Funktion zuweist, muss daher zuerst nachverfolgt werden, inwiefern Gerüchte in der *Geschichte des Dreißigjährigen Kriegs* zum Thema und schließlich zum Problem werden. Von hier aus ist das Drama dann erneut in den Blick zu nehmen. Der Rückgang auf die historische Darstellung des Dreißigjährigen Kriegs soll auf diese Weise verstehen helfen, warum Schiller die Informationsverarbeitung durch die Masse und die politischen Eliten zum Hebel wählt, um den Epochenumbruch in seiner Gegenwart indirekt darzustellen.¹²

Gerüchte als Gegenstand und Bruchstelle von Schillers Geschichtsschreibung. – In der *Geschichte des Dreißigjährigen Kriegs*, im *Historischen Calender für Damen* 1791/92 erschienen, zeigt sich gleich im ersten Buch, auf wie vielfältige Weise Gerüchte das Kriegsgeschehen prägen und beeinflussen. Im böhmischen Aufruhr verbreiten die Aufständischen »auf den Kanzeln und in fliegenden Blättern die giftigsten Gerüchte«,¹³ die Kaiser Maximilian verunglimpfen. Im Krieg um Böhmen leidet der Ruf Friedrichs V. von der Pfalz (Winterkönig) durch das »allgemeine Gerücht« (83), er wolle sich auf Unkosten der Christenheit durch Verständigung mit den Türken vergrößern. Im Kampf erweist es sich entscheidend für die kaiserlichen Truppen, schneller als das »Gerücht« zu sein, um die Rebellen zu überraschen (84). Einige rebellische Städte ergeben sich, erschreckt durch das »Gerücht« (85) der »Züchtigung« (85), die den Aufständischen zuteil wird. Die große Bedeutung, die Gerüchte im Dreißigjährigen Krieg hatten, ist schon weit vor Schiller bemerkt worden. So schreibt im Jahr 1676 der Kanzleirat Ahasver Fritsch, dass in der »vergangenenn Zeit des 30jährigen deutschen Krieges [...] täglich über Durchzüge von Soldaten, über Belagerungen und Eroberungen von Städten, über Niederlagen und Siege Nachrichten gebracht wurden. Gerüchte wurden ausgestreut und durch andere noch vergrößert. Die Neugierde der Menschen in dieser Sache erregt ferner und fördert nicht wenig die Buchdruckerkunst, da vermittelst dieser gedruckte Zeitungen leichter unter die Menschen verbreitet werden.«¹⁴ Auch Schiller schenkt den neuen Druckmedien Aufmerksamkeit. Wallensteins Niederlage hängt entscheidend damit zusammen, dass er in dem Informationskrieg um die Gunst des Heeres mit den neuen Kommunikationsmedien nicht Schritt halten kann, wie sich noch zeigen wird.

Im dritten und im vierten Buch seiner *Geschichte des Dreißigjährigen Kriegs* beschreibt Schiller die Ereignisse des (später so genannten) »Schwedischen Krie-

ges«, mit dem schwedischen König Gustav Adolf und dem 1630 abgesetzten und 1632 wieder berufenen kaiserlichen Feldherrn Wallenstein in den Hauptrollen. Schiller charakterisiert Wallenstein als »Theaterhelden« (234), der mit seinen Verstellungskünsten alle Parteien verwirrt. Nachdem Wallenstein zum ersten Mal in Regensburg abgesetzt wurde (1630), soll er, Schiller zufolge, auf Verrat (vgl. 233, 237) und »Rache« (236) gesonnen haben. Nach seiner Wiedereinsetzung als Feldherr im Jahr 1632 sei er zu einem »gleich undurchdringlichen Geheimnis für Freund und Feind« (302) geworden, »der Schrecken und zugleich die letzte Hoffnung des Kaisers« (ebd.). Schiller stellt die Widersprüche in Wallensteins Verhalten dar, der den feindlichen Alliierten Angebote macht, um sie dann wieder in Kriegshandlungen zu verwickeln, ohne seine Überlegenheit richtig zu nutzen. Für seine Zeitgenossen musste Wallenstein daher ein »undurchdringliches Geheimniß« (302, 313) sein, wie Schiller wiederholt bemerkt. Als rückblickender Historiker löst Schiller die Widersprüche jedoch auf, indem er sie auf Wallensteins »doppelten und ganz und gar unvereinbaren Entwurf« zurückführt, »den Kaiser und die Schweden zugleich zu verderben, und mit den Sachsen einen besonderen Frieden zu schließen.« (308) Diesen Plan, mit den Sachsen eine »Dritte Parthey im Reiche« (237) gegenüber dem österreichischen Kaiser und dem schwedischen König zu errichten, soll Wallenstein bereits nach seiner ersten Absetzung auf dem Regensburger Reichstag gefasst haben.

Zum Repertoire der Wallenstein'schen Verstellungskünste gehört es, Gerüchte für sich zu nutzen. Schiller beschreibt, wie Wallenstein verschiedentlich strategisch von Gerüchten Gebrauch macht. So lässt Wallenstein »aussprengen« (308), dass er in Sachsen einfallen wolle, um die schwedischen und sächsischen Truppen in Schlesien voneinander zu trennen. Ohne Waffengang ergeben sich die entblößten schwedischen Truppen bei Steinau unter dem Grafen Thurn – den Wallenstein entgegen den kaiserlich österreichischen Erwartungen wieder auf freien Fuß setzt. Wallenstein bedrängt daraufhin Sachsen und Brandenburg und setzt doch »mit dem Schwert in der Hand seine Friedensanträge fort, wiewohl mit keinem [...] Erfolg, da er durch eine Kette von Widersprüchen alles Vertrauen verscherzt hatte« (310). Als Wallenstein auf wiederholte Bitten des Kaisers und des bayrischen Kurfürsten nach Bayern vorrückt, um den dortigen Vormarsch der Schweden abzuwehren, hält er sich nicht lange an der bayrischen Grenze auf. Sobald er hört, dass die Schweden sich nach Böhmen wenden wollen, »benutztll er dieses Gerücht, um aufs schleunigste [...] nach Böhmen zurückzukehren« (310f).

Gerüchte arbeiten aber nicht nur für, sondern mehr noch gegen Wallenstein. Denn Wallensteins Geringschätzung der kaiserlichen Befehle und sein »äußerst zweydeutigelsl Benehmen gegen den Feind« (311) führen dazu, dass der Kaiser »endlich den nachtheiligen Gerüchten, wovon längst schon ganz Deutschland erfüllt war« (ebd.), Glauben schenkt und Wallensteins abermalige Absetzung

beschließt. Wallensteins Unternehmungen, der Absetzung durch einen Putsch zuvorzukommen, schlagen fehl. Denn schneller als Wallenstein seine Vorkehrungen treffen kann, um sich öffentlich gegen den Kaiser zu erklären, hat die kaiserliche Partei mit Hilfe von »Plakate[n]« den Rückhalt Wallensteins in den Lagern weitreichend gebrochen. »In allen kaiserlichen Lagern werden Plakate ausgestreut, die den Herzog nebst vier seiner Vertrauten für vogelfrey erklären, und die Armeen ihrer Pflichten gegen den Verräther entbinden.« (321) Die Armeen fallen von Wallenstein ab, dessen Informationspolitik sich geradezu hilflos gegenüber der medialen Aufrüstung der kaiserlichen Partei ausnimmt.¹⁵

Wallensteins Tod markiert eine Zäsur in Schillers Darstellung. Nicht nur Schillers überwiegend positive posthume Würdigung Wallensteins am Ende des vierten Buches wirkt überraschend. Noch schwerer wiegt, dass er die Vertrauenswürdigkeit der historischen Literatur über Wallenstein in Zweifel zieht und dabei auch seine eigene, vorangegangene Darstellung in Frage stellt. Vorderhand zielen diese Zweifel auf die österreichisch-katholische Literatur über Wallenstein, die Literatur der »siegenden Partey«, der sich Wallenstein zum Feind gemacht hat. »[M]önchische Künste« hätten Wallenstein nicht nur das Leben gekostet, sondern ihn auch um »seinen ehrlichen Namen und seinen Ruf vor der Nachwelt« gebracht. Schiller geht aber noch weiter, indem er Zweifel äußert, ob Wallenstein überhaupt ein Verräter gewesen sei: »Denn endlich muß man, zur Steuer der Gerechtigkeit, gestehen, daß es nicht ganz treue Federn sind, die uns die Geschichte dieses außergewöhnlichen Mannes überliefert haben; daß die Verrätherey des Herzogs und sein Entwurf auf die Böhmische Krone sich auf keine streng bewiesene Thatsache, bloß auf wahrscheinliche Vermuthungen gründen. Noch hat sich das Dokument nicht gefunden, das uns die geheimen Triebfedern seines Handelns mit historischer Zuverlässigkeit aufdeckte, und unter seinen öffentlichen allgemein beglaubigten Thaten ist keine, die nicht endlich aus einer unschuldigen Quelle könnte geflossen seyn. [...] Kleine seiner Thaten berechtigt uns, ihn der Verrätherey für überwiesen zu halten.« (329)

Diese »Verrätherey« hatte Schiller aber selbst auf den vorangegangenen Seiten als lange gehegten »Plan« (304) Wallensteins beschrieben, den er seit seiner ersten Absetzung aus Gründen der »Rache« gefasst haben soll. Mit seiner Quellenreflexion am Ende des vierten Buches stellt Schiller seine gesamte bisherige Darstellung in Frage. Man kann mit Fug und Recht hier eine Bruchstelle in Schillers historiographischem Werk sehen.¹⁶ Zu Bruch geht die von Schiller zum Ideal der Geschichtsschreibung erhobene Balance zwischen dem Quellenstudium und der historischen Konstruktion. Als Grundlage der historischen Erkenntnis gilt Schiller das Quellenstudium. Die Geschichtsschreibung habe hierauf aufzubauen, indem sie das »Aggregat« von Daten durch einen schöpferischen, konstruktiven Akt in ein »System«, in einen sinnvollen Zusammenhang bringt.¹⁷ Die Klage über den Mangel an aussagekräftigen Dokumenten über Wallensteins

Motive, die sich nicht eindeutig fassen lassen, zeigt Schiller gewissermaßen am Scheideweg. Zur Wahl steht, entweder eine konsequent historisch-philologische Quellen- und Geschichtsforschung zu betreiben oder die Erfahrungen als Historiker in einem Drama zu verarbeiten, was Schiller bekanntlich mit seiner *Wallenstein*-Trilogie getan hat.

Poetik und Politik der Gerüchte in der »Wallenstein«-Trilogie. – In der Forschung wird die Bruchstelle in Schillers Historiographie gerne als Einbruchstelle der poetischen Wahrheit betrachtet: Der Dichter der *Wallenstein*-Trilogie mache »im Lichte der poetischen Wahrheit verständlich«,¹⁸ was dem Historiker der *Geschichte des Dreissigjährigen Kriegs* als »historische Wahrheit« dunkel geblieben sei. Statt die »Wahrheit« über Wallenstein zu präsentieren, stellt die *Wallenstein*-Trilogie aber vielmehr die Unmöglichkeit dar und aus, Wahrheit über Wallensteins Motive zu erlangen. Denn Schiller macht hier Ernst mit der Einsicht, dass nicht Wallenstein, sondern Meinungen über Wallenstein dessen Bild bestimmen – und dies nicht erst im historischen Rückblick, sondern bereits zu Wallensteins Lebzeiten. Das Drama baut auf dem Fehlen von »ersten Quellen«¹⁹ auf, die für Schiller als Historiker von größtem Wert waren, wenn sie von den Akteuren selbst stammten oder auf unmittelbarer Kenntnis, auf Augenzeugenschaft der historischen Phänomene, beruhten.²⁰

In *Wallensteins Lager*, dem ersten Teil der Trilogie, beherrschen, statt Nachrichten aus erster Hand, Gerüchte die Szene, die per definitionem aus ungewisser, dubioser oder vager Quelle stammen.²¹ Wallenstein selbst betritt im ersten Teil der Trilogie nicht die Bühne. Stattdessen wird über ihn geredet, wobei sich zeigt, wie stark er bereits zu Lebzeiten Objekt von Legendenbildung ist. Wallensteins Macht basiert sogar ganz wesentlich auf diesen von Gerüchten durchwirkten Legenden, um schließlich durch Gerüchte zu Fall gebracht zu werden. Denn Wallenstein, des »Lagers Abgott« (*Pro*, 95) und »Kaiser« (*P*, I/3, 294), hängt von der »guteln Meynung« (*T*, I/3, 87) des Heeres ab, da er keinen anderen Rückhalt für seine absoluten Machtansprüche hat.

Wallensteins Macht beruht nicht auf der Tradition, sondern, wie schon verschiedentlich beobachtet worden ist, auf dem Charisma. Mit Max Weber verstanden, ist die Machtbasis der charismatischen Herrschaft nicht das Gesetz, sondern das Charisma als Qualität der Herrscherpersönlichkeit, die nur kraft der »Anerkennung durch die Beherrschten«²² gilt. Die »Meinung der Menge«²³ trägt den charismatischen Herrscher. In der *Wallenstein*-Trilogie demonstriert Schiller, dass nicht nur die Gültigkeit des Charismas von der Meinung der Menge abhängt, sondern diese auch Grund des Charismas ist, das sie qua Erzählungen generiert. Dies zeigt sich insbesondere in *Wallensteins Lager*, in dem Wallenstein nur als phantomatisches »Schattenbild« (*Pro*, 114), als Objekt von Gerüchten, in der Rede der Soldaten gegenwärtig ist.²⁴ Wallensteins Lager wird

als Umschlagplatz von Nachrichten und Gerüchten dargestellt. Die Gerüchte, die im Lager kursieren, lassen sich dabei in Gerüchte mit primärer Informationsfunktion und in narrative Gerüchte differenzieren, um eine Unterscheidung des Kommunikationswissenschaftlers und Gerüchtforschers Edmund Lauf zu bemühen.²⁵ Die Gerüchte mit Informationsfunktion kreisen um das Verhältnis Wallensteins zum Wiener Hof und zum Kaiser; es werden Beobachtungen und Indizien ausgetauscht, die als Anzeichen auf einen »Complot« (L, 314) gegen Wallenstein und sein Heer gedeutet werden. Bei den narrativen Gerüchten handelt es sich um legendenhafte Erzählungen über Wallensteins Person. Diese legendenhaften Erzählungen laden Wallensteins Erfolg magisch auf und begründen auf diese Weise sein Charisma. So heißt es von einem der Soldaten:

»[...] unter des Friedländers Kriegspanieren
Da bin ich gewiß zu victorisiren.
Er bannet das Glück, es muß ihm stehen.
Wer unter seinem Zeichen thut fechten,
Der steht unter besondern Mächten.
Denn das weiß ja die ganze Welt,
Dass der Friedländer einen Teufel
Aus der Hölle im Solde hält.« (L, 347–354)

Um Wallensteins vermeintliche Unverwundbarkeit in der Schlacht ranken sich die unterschiedlichsten Gerüchte: Einer schiebt es auf eine »höllische Salbe« (L, 363), ein zweiter auf ein »Koller von Elendshaut« (L, 365), ein dritter schließlich auf eine »Salbe von Hexenkraut« (L, 367). Wallenstein wird aber nicht nur eine übermenschliche Kraft zugeschrieben wird, sondern er gilt den Soldaten als nachahmenswert. Hierdurch erhalten die Geschichten über seine Person einen spezifischen Legendencharakter, denn das »imitabile«²⁶ gilt als wesentliches Kennzeichen der Legendenform. Zu solcher »imitatio« halten die Geschichten über Wallensteins Aufstieg vom »schlicht[en] Edelmann« (L, 451) zum zweitmächtigsten Mann im Reich an. Als Erzählform kommt die Legende Gerüchten entgegen; sie bietet narrativen Gerüchten einen geeigneten Rahmen, insofern die Legende zu den Erzählformen gehört, die einen historischen Wahrheitsanspruch erheben und dabei Fakt und Fiktion mischen.

Das Lager erzählt aber nicht nur Wallensteins Legende, sondern prozessiert Nachrichten und Gerüchte über jüngste Ereignisse des Krieges und die militärische Situation. Dabei mischen sich Nachrichten mit Gerüchten, bestätigte mit unbestätigten Informationen. Denn es ist nicht so (wie zum Beispiel Edmund Lauf annimmt), dass Gerüchte erst dann Informationsfunktion übernehmen, wenn offizielle Nachrichten ausfallen. Vielmehr ist davon auszugehen, dass Gerüchte und Nachrichten einander nähren,²⁷ indem Nachrichten Vorlagen für

Gerüchte liefern und vice versa. Dieses parasitäre Verhältnis zwischen Nachrichten und Gerüchten lässt sich auch in Wallensteins Lager beobachten: An Nachrichten schließen Gerüchte an. Insbesondere die Nachricht, dass ein Teil des Wallenstein'schen Regiments ausgeliehen werden soll, um den spanischen Infanten in die Niederlande zu begleiten (vgl. *L*, 691ff.), lässt die Gerüchte im Lager ins Kraut schießen. Man meint, das Heer solle geschwächt werden. Die Gerüchte kulminieren in dem Verdacht, dass »eine Verschwörung, ein Complot« (*L*, 814) gegen den gesamten Kriegsstand und insbesondere gegen Wallenstein vorgehe, dessen Absetzung drohe.

In *Wallensteins Lager* zeichnet sich die Dialektik von Öffentlichkeit und Geheimnis zu Zeiten des Absolutismus ab, die in eine revolutionär aufgeladene Situation mündet. Gerüchte wuchern »in sozialen Systemen, die sich durch einen hohen Grad der Geheimhaltung des Spezial- und Herrschaftswissens durch die Eliten auszeichnen.«²⁸ Solche Systeme begünstigen, dass vermeintliche Indizien oder Teilinformationen interpretiert und in einen hypothetischen Sinnzusammenhang gestellt werden.²⁹ So bringt allein schon die Beobachtung der »wahrnehmbaren ›Oberfläche‹ absolutistischer Geheimpolitik«³⁰ in der Öffentlichkeit Gerüchte hervor, insofern sie zu spekulativen Deutungen Anlass gibt. Dies lässt sich auch in *Wallensteins Lager* bemerken. Bereits in der zweiten Szene wird die Beobachtung, dass die Generäle und Kommandanten zusammengerufen worden seien, ein »Gemunkel« (*L*, 70) und »Geschicke« (ebd.) herrsche und der kaiserliche Gesandte Questenberg im Lager eingetroffen sei, als Zeichen für politische Machenschaften interpretiert: »Das hat was zu bedeuten, ich wette.« (*L*, 74) Noch bevor die Nachricht die Runde macht, dass Truppenteile entliehen werden sollen, meint man schon, es werde »Jagd« (*L*, 76) auf Wallenstein gemacht, der gestürzt werden solle, da er zu hoch gestiegen sei.

In »sozialen Systemen mit hoher Geheimhaltungsfrequenz« geraten Gerüchte verstärkt dann in Umlauf, wenn angenommen wird, »daß relevante Informationen aus Gründen zurückgehalten werden, die nicht dem allgemeinen Wohl dienen.«³¹ Daher greifen Gerüchte in Kriegen, Katastrophen oder Krisen des Systems besonders um sich und können zu Keimzellen des Aufruhrs werden.³² Eine Tendenz zum Aufruhr hat bereits Francis Bacon in der Gerüchtekommunikation erkannt; er beschreibt sie als »Vorläufer kommender Aufstände«³³ und erklärt sie zur Redeform des stets aufrührerisch gesonnenen »gemeinen Volkes.«³⁴ *Wallensteins Lager* zeigt nun, wie die absolutistische Geheimpolitik von der »plebejischeln Öffentlichkeit« rezipiert wird und wie diese in der letzten Szene in eine geradezu »revolutionäre Öffentlichkeit« übergeht.³⁵

Folgt man Peter-Uwe Hohendahl, dann steht im Brennpunkt der revolutionären Öffentlichkeit, wie sie sich in Frankreich nach 1789 ausbildet, die Konstituierung einer neuen kollektiven Identität.³⁶ Eine neue Identität, jenseits der überkommenen Ständegesellschaft, beschwören auch die Soldaten in *Wallen-*

steins Lager. Das Heer besteht aus zersprengten Individuen, die aus allen alten Bindungen des Standes, der Herkunft und der Familie losgelöst sind und sich nur durch Wallenstein zusammengehalten sehen (vgl. *L*, 780–783; 805–807). Sie erklären in einem »Pro memoria«, geschlossen bei Wallenstein bleiben und sich als Heer nicht aufspalten lassen zu wollen. Allein im Krieg sei individuelle Freiheit möglich, so meinen die Soldaten:

»Aus der Welt die Freyheit verschwunden ist,
Man sieht nur Herrn und Knechte;
Die Falschheit herrschet, die Hinterlist
Bey dem feigen Menschengeschlechte.
Der dem Tod in's Angesicht schauen kann,
Der Soldat allein, ist der freye Mann.« (*L*, 1060–1065)

Der emanzipatorische Anspruch auf Selbstbestimmung jenseits von Herrschaft und Knechtschaft erscheint bei den Soldaten als »zwanhaft destruktives Freiheitspathos«.³⁷ Das im Chor gesungene »Reiterlied« ist Ausdruck einer Vergemeinschaftung im Zeichen negativer Freiheit, die als Rückfall in einen »bedrohlichen Naturzustand«³⁸ dargestellt wird. Bei allem Anspruch auf Selbstbestimmung bleiben die Soldaten doch auf eine Autorität, nämlich Wallenstein, ausgerichtet, von dem sie sich alle Freiheiten (des Glaubens, der Rede, der Meinung) und finanzielle Mittel versprechen und dessen Befehl sie sich im Gegenzug absolut unterwerfen (vgl. *L*, 317f.; 340). Indem das *Lager* mit einer revolutionär aufgeladenen Situation endet, stellt sich perspektivisch für die beiden folgenden Teile der Trilogie die Frage, wer die revolutionären Energien zu beherrschen vermag: die traditionelle Herrschaft oder Wallenstein, der von den Massen als »großer Mann«, als »Massenführer« vorgestellt wird. Dieser »große Mann« wird in der Imagination der politischen Herrschaft im 19. Jahrhundert einen festen Platz haben; als sein historisches Urbild erscheint dabei Napoleon.³⁹

Wallenstein ist dieser große Mann noch nicht; dafür ist er noch viel zu stark dem frühneuzeitlichen Modell des »politicus« verhaftet.⁴⁰ In der Tat kann man in Wallenstein einen »zu früh Gekommenen|«⁴¹ sehen; dies aber nicht deshalb, weil er nicht mit dem Idealbild übereinstimmt, das Max Piccolomini von ihm entwirft, wie Steinhagen meint, sondern weil er nicht dem Bild entspricht, das die Massen von ihm haben. Wallenstein hat kein utopisches Potential, sondern zeigt die realpolitischen Möglichkeiten auf, wie die Freiheit verfehlt werden kann. Denn weder sind die Soldaten unter Wallenstein wirklich frei, noch ist es dieser, wenn sein »Dasein nur durch verschiedene Schattenbilder gebildet |wird|«⁴², die das Lager von ihm projiziert.

Im zweiten Teil der Trilogie, *Die Piccolomini*, wechselt die Szenerie zum Rathaus in Pilsen, der Sphäre des »politicus« im frühneuzeitlichen Sinne, in dem

Politik die Behauptung des Einzelnen in Konkurrenzsituationen meinte. Dabei galt es »als wichtigste Fähigkeit des Politicus, die möglicherweise bedrohlichen Absichten anderer zu durchschauen, die eigenen hingegen zu verbergen, um anderen keine Angriffspunkte zu bieten.«⁴³ Da die wahren Absichten möglichst lange verborgen gehalten werden, entstehen Mutmaßungen und Verdächtigungen. Man versucht, an Informationen über einander heranzukommen, und ist dabei gerade auch auf die unsicheren Informationen, die Gerüchte, angewiesen, die sich durch wechselseitiges Beobachten, Belauschen und Interpretieren von vermeintlichen Indizien bilden.

Auch Wallenstein und seine Gegner versuchen, Informationen übereinander zu gewinnen und leihen dabei Gerüchten ihr Ohr. Octavio hat Wallenstein mit seinen Horchern umgeben (vgl. *P*, I/3, 342), und auch Wallenstein hat seine Zuträger, die ihn über die Pläne des Wiener Hofes brieflich unterrichten (vgl. *P*, II/5, 796–805). Als seine Frau im Lager eintrifft, versucht er sogleich in Erfahrung zu bringen, wie man am Wiener Hof ihm gegenüber gesonnen ist (vgl. *P*, II/2). Die Herzogin berichtet ihm schließlich auch von den Gerüchten, von dem, »[w]as man am Hofe leise flüstert, sich / Im Lande laut erzählt« (*P*, II/2, 688f.). Der Beichtvater des österreichischen Königs, Pater Lamormain, habe ihr mit einigen »Winkeln« zu verstehen gegeben, »[m]an zeihe« Wallenstein »verwegner Ueberschreitung / Der anvertrauten Vollmacht« (*P*, II/2, 691f.). »Man spreche, sagt er [d.i. Lamormain] [...] [v]on einer zweyten [...] [s]chimpflichen [...] Absetzung.« (*P*, II/2, 699f.) So sehr Wallenstein sich bemüht, Kenntnis über die Absichten der anderen zu erlangen, so sehr versucht er, seine eigenen Absichten verborgen zu halten. Dabei geht Wallensteins »Spiel« (*P*, II/6, 871) aber über dasjenige des »politicus« hinaus, insofern er auch seinen Freunden und nicht zuletzt sich selbst ein Rätsel bleibt. Das Drängen Terzkys, zu handeln, weist er mit den Worten zurück: »Es macht mir Freude, meine Macht zu kennen; / Ob ich sie wirklich brauchen werde, davon, denk' ich, / Weißt du nicht mehr zu sagen, als ein anderer« (*P*, II/6, 868–870 [Hervorhebung im Original]). Keiner kennt Wallensteins wirkliche Handlungsabsichten, auch er selbst nicht, wie aus dieser Replik hervorgeht. Mit dieser Intransparenz des Subjekts für sich selbst hat eine genuin moderne Vorstellung in Schillers Figurenkonzepcion Einzug gefunden.

Das Rätsel um Wallensteins Handlungsabsichten begünstigt nicht nur Gerüchte, sondern führt auch dazu, dass der Verdacht, dass Wallenstein einen Verrat plant, eben nur ein Verdacht ist, für den es an »unwidersprechlichen« (*P*, V/1, 2539) Zeugnissen fehlt. Selbst als Wallensteins Unterhändler Sesina auf dem Weg zu den Schweden abgefangen wird, ist die Lage noch nicht eindeutig, »[f]leht's an Beweisen« (*T*, I/7, 498) für den vermeintlichen Verrat, da sich keine von Wallenstein selbst unterzeichneten Papiere bei Sesina finden. Denn Wallenstein gibt nichts Schriftliches von sich (vgl. *P*, II/6, 854). Noch im 4. Akt von *Wallenstein's Tod* meldet sich in der Wortwahl von Wallensteins verbittertem

Gegner Buttler eine letzte Unsicherheit ob der Faktizität von Wallensteins Verrat an. Buttler spricht von einem »Gerücht« (T, IV/2, 2473), als er dem Kommandanten von Eger berichtet, warum die Truppen von Wallenstein abgefallen sind: »Es hat der Fürst dem Feinde die Armee / Verkauft, ihm Prag und Eger öffnen wollen. / Verlassen haben ihn auf dies Gerücht / Die Regimenter alle« (T, IV/2, 2471–2474).

Wallenstein fühlt sich seiner Machtbasis, des Heers, zu sicher, als er am Anfang von *Wallenstein's Tod* meint: »Das Heer ist meine Sicherheit. Das Heer / Verläßt mich nicht.« (T, I/3, 77f.) Sein Getreuer Illo sieht weiter, als er mahnt, dass Wallensteins Kritiker das Fundament seiner Macht, die »gute Meynung« (T, I/3, 87) des Heers, untergraben, wenn er zu lange zaudere. In dem von Illo angezeigten Informationskrieg unterliegt Wallenstein. »Wir wissen genug.« (T, I/1, 4), so Wallenstein in seiner ersten Äußerung in *Wallenstein's Tod* zu seinem Astrologen Seni. Wallenstein verkennt die Situation tragisch, denn mit Aufgreifen seines Unterhändlers gerät er in einen Informationsrückstand, der *Wallenstein's Tod* durchzieht.⁴⁴ So wird ein zweites Mal einer seiner Boten abgefangen, der die Kunde von dem Abfall der Regimenter und seiner Ächtung im Pilsener Lager ausbreitet, bevor er selbst davon Nachricht erhält (vgl. T, III/10).

In dem Informationskrieg in *Wallenstein's Tod* ist es entscheidend, zu erkennen, wann der Zeitpunkt gekommen ist, Informationen möglichst schnell in der Masse zu verbreiten und glaubhaft zu machen. Bereits in der *Geschichte des Dreissigjährigen Kriegs* hat Schiller Wallensteins Ende als Resultat eines Informationskrieges dargestellt, in dem Wallenstein unterliegt, da er mit der Geschwindigkeit der kaiserlichen Informationsvermittlung nicht mithalten kann. Im Unterschied zur historischen Abhandlung weist Schiller in der Dramen-Trilogie der Informationsverarbeitung nicht nur eine Ausschlag gebende Rolle für Wallensteins Niederlage zu, sondern akzentuiert sie in Gestalt der »öffentlichen Meinung« als Grundlage seiner Macht. Ende des 18. Jahrhunderts wird die »öffentliche Meinung« auch in Deutschland als soziale Macht sowie bisher unbekannte Quelle von Legitimität bewusst. Dabei bleibt lange umstritten, ob sie als Ergebnis rationaler Meinungsbildung aufzufassen sei oder als massenpsychologisches Phänomen.⁴⁵ Im *Wallenstein* wird die öffentliche Meinung nun von der Frage nach ihrem Verhältnis zur Wahrheit losgelöst. In Schillers Trilogie bestimmt nicht die Wahrheit, sondern Meinungen über Wallenstein dessen politisches Schicksal. Wallenstein hängt von der öffentlichen Meinung ab, die selbst Objekt von Machtkalkülen ist. In Schillers Stück wird »öffentliche Meinung« im Rahmen einer Dialektik von Herrschaft und Knechtschaft zu denken gegeben, in der sich die behauptete Freiheit der Soldaten ebenso wie Wallensteins als scheinbar erweist. Daher bleibt der Wunsch nach einer »Theodicee«⁴⁶ unerfüllt: Statt einen Fortschritt zur Freiheit erahnen zu lassen, zeichnet sich ab, dass sich in der Geschichte allein die Abhängigkeitsverhältnisse verändern.

Anmerkungen

- 1 Gerüchte und Nachrichten haben beide Informationswert, mit dem Unterschied, dass erstere keiner »Wahrheitsüberprüfung« unterzogen wurden (vgl. Kay Kirchmann, *Das Gerücht und die Medien. Medientheoretische Annäherungen an einen Sondertypus der informellen Kommunikation*, in: Manfred Braun, Vincent Kaufmann, Werner Wunderlich (Hg.), *Medium Gerücht. Studien zu Theorie und Praxis einer kollektiven Kommunikationsform*, Bern-Stuttgart-Wien 2004, 67–82, hier 74).
- 2 Die *Wallenstein*-Trilogie wird nach dem Erstdruck der Buchausgabe von 1800 auf der Grundlage der Schiller-Nationalausgabe zitiert (Friedrich Schiller, *Wallenstein. Ein dramatisches Gedicht*, in: *Schillers Werke. Nationalausgabe*, Bd. 8/2, hg. von Norbert Oellers, Weimar 2010). Der Textnachweis erfolgt in Klammern im Fließtext unter Angabe von Akt/Szene und Vers. Es werden die Siglen *Pro* für den Prolog zu *Wallensteins Lager*, *L* für *Wallensteins Lager*, *P* für *Die Piccolomini* und *T* für *Wallenstein's Tod* verwendet.
- 3 Alfons Glück, *Schillers »Wallenstein«*, München 1976, 181 (Hervorhebung im Original).
- 4 Vgl. Eckart Pankoke, *Masse*, in: Joachim Ritter, Karlfried Gründer (Hg.), *Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 5, Basel 1980, 828–832; vgl. ebenfalls den gut informierten begriffsgeschichtlichen Überblick zu »Masse« in politisch-sozialer Bedeutung bei Annette Graczyk, *Die Masse als Erzählproblem. Unter besonderer Berücksichtigung von Carl Sternheims »Europa« und Franz Jungs »Proletarier«*, Tübingen 1993, 5–32.
- 5 Michael Gamper, *Masse lesen. Masse schreiben. Eine Diskurs- und Imaginationsgeschichte der Menschenmenge 1765–1930*, München 2007, 98. Gamper bezieht sich in seinen instruktiven, aber relativ kurzen Bemerkungen zu *Wallenstein* nur auf *Wallensteins Lager* und geht auf das Thema Masse und Information nicht weiter ein.
- 6 Ebd., 99.
- 7 Max Weber, *Wirtschaft und Gesellschaft*, Paderborn o.J., 243.
- 8 Vgl. zu Wallenstein als charismatischem Herrschertypus: Peter Philipp Riedl, *Legitimität und Charisma in Zeiten des Krieges. Überlegungen zu Schillers »Wallenstein«-Trilogie*, in: ders. (Hg.), *Schiller neu denken. Beiträge zur Literatur-, Kultur- und Kunstgeschichte*, Regensburg 2006, 91–109.
- 9 Friedrich Schiller, *Briefe II*, hg. von Norbert Oellers, in: ders., *Werke und Briefe in zwölf Bänden*, hg. von Otto Dann u.a., Bd. 12, Frankfurt/Main 2002, 245 (Brief an Gottfried Körner vom 28.11.1796).
- 10 Vgl. auch *Pro*, V. 117f.
- 11 An erster Stelle nennt Schiller im bereits zitierten Brief an Körner vom 28.11.1796 die »Stimmung der Armee« als Grund für Wallensteins Fall, an zweiter den Hof und erst an letzter Stelle den Kaiser (Schiller, *Briefe II*, 246).
- 12 Dass Schiller indirekt auf die Französische Revolution Bezug nimmt, ist von verschiedener Seite hervorgehoben worden. So schreibt Dieter Borchmeyer pointiert: »Historisch« ist Schillers *Wallenstein* weit stärker durch diesen Gegenwartsbezug als durch die Darstellung eines Stoffes aus der Geschichte des Dreißigjährigen Kriegs« (Dieter Borchmeyer, *Macht und Melancholie. Schillers Wallenstein*, Frankfurt/Main 1988, 157). Vgl. zur Bedeutung der Französischen Revolution für das *Wallenstein*-Drama auch: Helmut Koopmann, *Freiheitssonne und Revolutionsgewitter. Reflexe der Französischen Revolution im literarischen Deutschland zwischen 1789 und 1840*, Tübingen 1989, 13–57; Jens-F. Dwars, *Dichtung im Epochenbruch. Schillers »Wallenstein« im*

- Wandel von Alltag und Öffentlichkeit, in: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft*, 35/1991, 150–179; Harald Steinhausen, *Schillers »Wallenstein« und die Französische Revolution*, in: *Zeitschrift für deutsche Philologie*, Jg. 109 (1990), 77–98.
- 13 Friedrich Schiller, *Geschichte des Dreissigjährigen Kriegs*, in: ders., *Nationalausgabe*, Bd. 18, hg. von Karl-Heinz Hahn, Weimar 1976, 69. Im Folgenden werden bei Zitaten aus diesem Text die Seiten in Klammern im Fließtext nachgewiesen.
- 14 Ahasver Fritsch, *Diskurs über den heutigen Gebrauch und Missbrauch der »Neuen Nachrichten«, die man »Neue Zeitunge« nennt*, Jena 1676, in: Karl Kurth (Hg.), *Die ältesten Schriften für und wider die Zeitung. Die Urteile des Christophorus Besoldus (1629), Ahasver Fritsch (1676), Christian Weise (1676) und Tobias Peucer (1690) über den Gebrauch und Mißbrauch der Nachrichten*, Brunn–München–Wien 1944, 33–44, hier 38. Vgl. zum Zeitungsdiskurs im Zeichen der »Fama« auch: Hedwig Pompe, *Famas Medium. Zur Theorie der Zeitung in Deutschland zwischen dem 17. und dem mittleren 19. Jahrhundert*, Berlin–Boston 2012 (vgl. zur Einschätzung von Fritsch, ebd., 62).
- 15 Im Hinblick auf die strukturellen Defizite in der Medienbeherrschung Wallensteins muss nicht nur an die Bedeutung der Post gedacht werden, sondern auch an die neuen Druckmedien. Im Unterschied zur historischen Abhandlung fehlen allerdings solche Hinweise im Drama, das auf die Briefkommunikation setzt. Vgl. zur Rolle der Post im *Wallenstein*: Tobias Nanz, *Grenzverkehr. Eine Mediengeschichte der Diplomatie*, Zürich–Berlin 2010, besonders 137–141.
- 16 In seinem Stellenkommentar schreibt Otto Dann, dass Schiller hier »lalls Autor seiner bisherigen Geschichtsdarstellung [...] unglaubwürdig [wird]« (Otto Dann, *Stellenkommentar*, in: Friedrich Schiller, *Werke und Briefe in zwölf Bänden*, Bd. 7, hg. von Otto Dann, Frankfurt/Main 2002, 915).
- 17 Vgl. hierzu: Otto Dann, *Schiller, der Historiker und die Quellen*, in: Otto Dann, Norbert Oellers, Ernst Osterkamp (Hg.), *Schiller als Historiker*, Stuttgart–Weimar 1995, 109–126, hier 116f.
- 18 Theodor Schieder, *Schiller als Historiker*, in: *Historische Zeitschrift*, 190 (1960), 31–54, hier 53.
- 19 Auf den Wert der »ersten Quellen« referiert Schiller bereits in seiner Vorrede zur *Geschichte des Abfalls der Vereinigten Niederlande von der spanischen Regierung* (in: *Schillers Werke. Nationalausgabe*, Bd. 17, hg. von Karl-Heinz Hahn, Weimar 1970, 9 [Hervorhebung im Original]). Vgl. hierzu auch: Dann, *Schiller, der Historiker und die Quellen*, 118.
- 20 Vgl. ebd., 115f.
- 21 Vgl. Kirchmann, *Das Gerücht und die Medien*, 74.
- 22 Weber, *Wirtschaft und Gesellschaft*, 243.
- 23 Ebd.
- 24 Vgl. zu Wallenstein als »Schattenbild« im Lager auch: Atsuko Aoki, *Die Abwesenheit des Protagonisten und sein Schattenbild in »Wallensteins Lager« von Friedrich Schiller*, in: *Convivium*, 2010, 197–211.
- 25 Vgl. Edmund Lauf, *Gerücht und Klatsch. Die Diffusion der abgerissenen Hand*, Berlin 1990, 23.
- 26 André Jolles, *Einfache Formen. Legende, Sage, Mythe, Rätsel, Spruch, Kasus, Memorabile, Märchen, Witz*, Tübingen 2006, 36.
- 27 Vgl. Irmela Schneider, *Das »Quasi-Zuhause« des Gerüchts. Zur Theorie des Nachrichtenwerts im 20. Jahrhundert*, in: Jürgen Brokoff, Jürgen Fohrmann, Hedwig Pompe, Brigitte Weingart (Hg.), *Die Kommunikation der Gerüchte*, Göttingen 2008, 166–190, hier 167.

- 28 Andreas Gestrich, *Absolutismus und Öffentlichkeit*, Göttingen 1994, 136.
29 Vgl. ebd.
30 Ebd., 137.
31 Ebd., 136.
32 Vgl. hierzu auch: Andreas Würzler, *Fama und Rumor. Gerücht, Aufruhr und Presse im Ancien Régime*, in: *Werkstatt Geschichte*, 15 (1996), 20–32.
33 Francis Bacon, *Über Aufstände und öffentliche Unruhen*, in: ders., *Essays oder praktische und moralische Ratschläge*. Übersetzt von Elisabeth Schücking, Stuttgart 2005, 44–53, hier 45.
34 Vgl. auch Francis Bacon, *Weisheit der Alten*, hg. von Philipp Rippel, Frankfurt/Main 1990, 32f.
35 Vgl. zu dem Übergang von »traditionellen Formen plebejischer Öffentlichkeit« in die »neue revolutionäre Öffentlichkeit« im Zuge der Französischen Revolution: Peter Uwe Hohendahl, *Die Entstehung der modernen Öffentlichkeit im Zusammenhang mit der Entstehung des modernen Publikums*, in: ders. (Hg.), *Öffentlichkeit - Geschichte eines kritischen Begriffs*, Stuttgart-Weimar 2000, 8–37, hier 31.
36 Vgl. ebd., 33.
37 Dwars, *Dichtung im Epochenbruch*, 155.
38 Borchmeyer, *Macht und Melancholie*, 183.
39 Vgl. Michael Gamper, *Mittelmaß und Charisma. Zur Poetologie des »großen Mannes« als Massenführer*, in: Andrea Jäger, Gerd Antos, Malcolm H. Dunn (Hg.), *Masse Mensch. Das »Wir« - sprachlich behauptet, ästhetisch inszeniert*, Halle 2006, 54–66.
40 Der Typus des »politicus« findet sich auch in anderen Dramen Schillers wieder, so in der *Verschwörung des Fiesko zu Genua* (vgl. Daniel Fulda, *Tradition und Transformation des frühneuzeitlichen Politikverständnisses in der »Verschwörung des Fiesko zu Genua«*, in: Bernd Rill (Hg.), *Zum Schillerjahr 2009 - Schillers politische Dimension*, München 2009, 25–33).
41 Steinhagen, *Schillers »Wallenstein« und die Französische Revolution*, 94.
42 Aoki, *Die Abwesenheit des Protagonisten und sein Schattenbild in »Wallensteins Lager«*, 207f.
43 Fulda, *Tradition und Transformation des frühneuzeitlichen Politikverständnisses*, 27.
44 Auch wenn Octavio und Wallenstein beide am frühen Morgen von dem Vorfall erfahren und damit Zeichen für eine Gleichzeitigkeit der Handlung gegeben werden (vgl. Glück, *Schillers Wallenstein*, 179), so erhält Wallenstein doch bezeichnender Weise erst Kunde davon, als Terzky und Illo schon Bescheid wissen. Die Nachricht dringt also nicht als erstes zu Wallenstein. Auf diese Weise wird schon signalisiert, dass Wallenstein allmählich in Rückstand gerät (vgl. *T*, I/2, 40–42: »TERZKY (tritt ein): Vernahmst Du's schon? Er ist gefangen, ist / Vom Gallas schon dem Kaiser ausgeliefert? WALLENSTEIN (zu Terzky): Wer ist gefangen? Wer ist ausgeliefert?«; vgl. auch *T*, I/3, 54, wo deutlich wird, dass auch Illo schon Bescheid weiß).
45 Vgl. Lucian Hölscher, *Öffentlichkeit und Geheimnis. Eine begriffsgeschichtliche Untersuchung zur Entstehung der Öffentlichkeit in der frühen Neuzeit*, Stuttgart 1979, 111f.
46 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Ueber Wallenstein*, in: ders., *Sämtliche Werke*. Jubiläumsausgabe in zwanzig Bänden, hg. von Hermann Glockner, Bd. 20, Stuttgart 1958, 456–458, hier 456.

Eva Axer

Der »Geist der Volkslied-Formen«

Heine zur Frage der Echtheit des Volkslieds¹

Seit Mitte des 18. Jahrhunderts werden das Volkslied und die Ballade als Ausdruck der Natur verstanden, der unvermittelt und darum echt ist. Doch nicht nur editorische Eingriffe im Zuge der Herausgabe dieser zumeist nur vermeintlich mündlich tradierten Dichtung lassen die Echtheit der Texte problematisch erscheinen. In der Kunstballadendichtung bildet sich zu Beginn des 19. Jahrhunderts der so genannte Volksliedton heraus. Die epigonale oder ironische Imitation dieses einfachen Stils kann nicht mehr im Paradigma der Herder'schen Ausdrucksästhetik verstanden werden. Insbesondere Heinrich Heines Lieder gelten als ironische Nachahmung volksliedhafter Dichtung und als Ausweis, dass diese Form von »Lied [...] keine authentische Kunst« sei.²

Heine verhandelt die Problematik der Echtheit in seinen Schriften zu Volkslied und Ballade über die zentralen Begriffe des Diskurses – Einfachheit und Wahrhaftigkeit. Er verwirft diese Konzepte jedoch nicht einfach, sondern modifiziert sie. Heine, so soll im Folgenden gezeigt werden, variiert die Idee eines »echten« Volksliedes, indem er den Gedanken ausprägt, bestimmte Texte stünden im Zeichen eines »Geistes« der Volkslied-Formen.³ Die Problematik der Wahrhaftigkeit verhandelt Heine in *Die romantische Schule* sowie in seinem *Buch der Lieder* im Bild der Kostümierung und Maskierung. Sie wird hier zur Frage der Ehrlichkeit und Treue, die interpersonell und kommunikativ gefasst ist.

Nachahmung äußerer Form vs. Ausdruck im »Geist der Volksliedformen«. – Als Achim von Arnim und Clemens Brentano 1805 den ersten Band von *Des Knaben Wunderhorn* veröffentlichten, fassten einige Zeitgenossen die Sammlung bekanntlich als literarischen Betrug auf, da die beiden Herausgeber ihr Material stark überarbeiteten und eigene Texte ohne entsprechende Kennzeichnung einfügten. Vor allem die Texte Brentanos prägten den so genannten Volksliedton, dessen einfacher Stil als Ausweis gelten sollte, dass das Lied vom Volk gemeinschaftlich geschaffen oder tradiert wurde. Die Einfachheit der Texte diente somit ebenfalls als Garant der Authentizität des Ausdrucks. Mit der zweifelhaften Autorschaft geriet daher auch die Vorstellung der emotionalen Wahrhaftigkeit der Texte in die Krise.

Goethe jedoch legitimierte mit seiner wohlwollenden Rezension Arnims und Brentanos Unternehmung, dem vorhandenen Material ein eigenes Gepräge zu geben, weil auch er meinte, dass Dichter und Herausgeber den kulturellen deutschen Kanon nicht nur antiquarisch aufbewahren, sondern auch »fortpflanzen« sollten.⁴ Da die organologischen Metaphern im Diskurs zu Volkslied und Ballade bewusst die Selektion und eingehende Bearbeitung der Texte verschleierte, wurde angenommen, dass die Texte aus Arnims und Brentanos Sammlung zum Zeitpunkt, als Heine seine Beschäftigung mit dem Volkslied begann, bereits naturalisiert gewesen seien.

Heine scheint in der Tat von der Möglichkeit genuiner Volkslieder im Medium der Schrift auszugehen, da er Arnims und Brentanos *Alte deutsche Lieder* in *Die romantische Schule* als vollwertige »Naturerzeugnisse« bezeichnet.⁵ Es wurde daher immer wieder spekuliert, dass Heine auf eine naive Weise die *Wunderhorn*-Lieder »für bare Münze nahm«⁶ und mithin nicht zwischen Volks- und Kunstliedern unterscheiden konnte. Die Frage, wer diese Lieder verfasst hat und wie sie tradiert wurden, steht für Heine allerdings gar nicht im Vordergrund. Heine setzt stattdessen als Kriterium an, ob ein Autor den »Geist der Volkslied-Formen« erfasst habe.⁷ Als den »Geist der Volkslied-Formen« bezeichnet Heine ein Gattungshafes des Volkslieds, das nicht in äußeren Merkmalen subsumierbar ist. Heine lehnt die bloße Nachahmung stilistischer Eigenheiten des Volkslieds, darunter »Sprachholperigkeiten und Unbeholfenheiten«, ab.⁸ Als bloße »Titular-Volkslieder« bezeichnet Heine daher Texte, in denen lediglich ein Stoff mit der altertümlichen Form »umkleidet« sei.⁹ In diesem Sinne fällt Heines Urteil über Ludwig Uhlands Balladen kritisch aus. Um das Mittelalter dem Geschmack des Publikums anzupassen, habe Uhland in seinen Balladen die Frauen als »schöne Schatten« gestaltet, die Ritter beständen »aus Harnischen von Blech, worin lauter Blumen stecken, statt Fleisch und Knochen« (*RS*, 235).

In *Die romantische Schule* konstatiert Heine dementsprechend, dass, obgleich sozusagen das »Volksliedrezept« bekannt sei, »Kunstpoeten« die Volkslieddichtung nicht nachahmen könnten. Ihren Texten gehe, so Heine weiter, die »unersetzbare sympathetische Naturkraft« ab (*RS*, 202). Heine interpretiert echte Volkslieder als Ausdruck einer Lebenskraft, als äußerliche Manifestation der Regungen eines (kollektiven) Körpers. In diesen Liedern fühle »man den Herzschlag des deutschen Volkes«, es perle »die ächt deutsche Thräne« (ebd.). Dieser Anschein physischer Lebendigkeit steht nicht in Opposition zum »Geist der Volkslied-Formen«; vielmehr sei es dieser Geist, der die Lieder »lebendig« mache.¹⁰

Heine stellt sich damit augenscheinlich in die Tradition von Herders Idee des Volkstümlichen als national spezifischer und historisch geprägter Wesenhaftigkeit. Obgleich Heine auf diese Weise eine Unterscheidung zwischen arbiträren äußeren Formelementen und dem Ausdruck essentieller innerer Elemente nahe legt, lässt sich sein Konzept nicht mit Herders Ausdrucksästhe-

tik gleichsetzen, da Heine zugleich performative Aspekte reflektiert, welche die Idee einer Wesenhaftigkeit relativieren. Heine wendet sich zunächst vor allem gegen eine rückwärtsgewandte Nachbildung äußerer Merkmale und macht eine Veränderung auch der Form denkbar. Für Heine ist es von zentraler Bedeutung, dass ein Autor, der den »Geist der alten Liederformen« (RS, 237f.) erfasst habe, volkstümliche Formen bilde, die seiner Gegenwart angemessen seien.¹¹

Einfachheit, Natürlichkeit und Wahrhaftigkeit als Grundlage von Popularität. – Einer der Autoren, die aus Sicht Heines den »Geist der Volkslied-Formen« erfasst haben, ist Wilhelm Müller. In einem Brief an Müller belegt Heine 1826 dessen Lieder, die er als Volkslieder bezeichnet, mit Attributen wie »reine[m] Klang« und »wahr[e] Einfachheit«.¹² Diese Fähigkeit, noch etwas »Reines, Schlichtes, kurz [...] Natürliches hervor bringen [zu] können«,¹³ sieht Heine auch beim Komponisten Albert Methfessel gegeben. Das »Natürliche« versteht Heine als das »mit dem unnachahmlichen Stempel der Wahrheit Gezeichnete«, welches »ächte Lebenslust und wahren Frohsinn« im Volke verbreite.¹⁴ Einfachheit setzt Heine also mit einer Natürlichkeit gleich, welche nicht nur die Wahrhaftigkeit von Volkslied und Ballade garantiere, sondern den Liedern auch zu Popularität ver helfe. Anders als die euphemistische Darstellung des Mittelalters bei Uhland, die dem Geschmack des Publikums entgegen kommen sollte, finden Müller und Methfessel damit aus Sicht Heines den richtigen Weg, um »von allen Volks-Classen geliebt [zu] werden«.¹⁵

Die Überlegung, dass Einfachheit und eine damit verbundene Wahrhaftigkeit Grundlage der Popularität von Ballade und Volkslied sind, wurde zuerst zu Beginn des 18. Jahrhunderts in Großbritannien von Joseph Addison formuliert und dann in Deutschland unter anderem von Gottfried August Bürger vertreten. Wie Bürger interessiert sich Heine für eine gelingende Übernahme der Volksliedqualitäten, weil auch er die Popularität seiner eigenen Dichtung zu befördern versucht. Das Interesse an Popularität hat indessen ebenfalls eine politische Dimension. Sowohl Bürger als auch Heine wenden sich gegen die verklausulierte und gekünstelte Sprache von zeitgenössischen Dichtern und Gelehrten.¹⁶ Beide wollen eine Nähe zum Volk herstellen, wobei Heine in *Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland* zugleich seine Sonderstellung als Vermittler von Wissen betont, welches ansonsten aus politischen Gründen komplexer als nötig dargestellt werde.¹⁷ Heines Suche nach aktuellen volkstümlichen Formen, die es erlauben, dass etwas einfach und verständlich ausgesprochen werde,¹⁸ damit es die Menge verstehe, ist also auch politisch motiviert und hat einen didaktischen Hintergrund.¹⁹ Heine ging mithin davon aus, dass er als Autor auch die exoterische Rezeption des »Einfachen« und »Natürlichen« für seine Ziele nutzen könnte.²⁰

Interesse an der Form. – Auf der einen Seite wird die Entsprechung von Natürlichkeit, Einfachheit und emotionaler Wahrhaftigkeit im Hinblick auf die Aufnahme der Texte durch ein möglichst breites Publikum vorgenommen. Auf der anderen Seite adressiert das Ideal der Einfachheit ein elaboriertes, an Form orientiertes Interesse. So lobt Heine vor allem diejenigen von Wilhelm Müllers Liedern, in welchen »die Form noch reiner, noch durchsichtig klarer« hervortrete.²¹ In diesem Zusammenhang spricht Heine von der »ewigen Frische und jugendlichen Ursprünglichkeit«, die Müllers Texten eigen sei.²² Auch diese scheinbaren Oxymora stehen in der Tradition des Diskurses zu Volkslied und Ballade, hatte doch Goethe die Ballade 1821 mit einem »lebendigenl Ur-Ei«²³ verglichen.

Goethe fasste in einem Kommentar zur Gattung das Einfachste als dasjenige mit dem größten Potential auf, welches sich dadurch auszeichne, dass es die Möglichkeit zur Entwicklung und Entfaltung hat und diese auch nicht verliert.²⁴ Die Formulierung »ewige Frische« deutet nun ebenfalls an, dass es eine Aktualität der Lieder gebe, welche nicht zeitgebunden ist, sondern darauf beruht, dass ein Ursprüngliches aufgerufen wird. Im Begriff der Ursprünglichkeit klingt (wie im Goethe'schen »Ur-Ei«) einerseits der des Urbilds an, andererseits impliziert »Frische« ebenfalls den Impuls zur Erneuerung. In Bezug auf ein Ursprüngliches lässt sich diese Erneuerung zunächst als Wiederholung begreifen, die keine vollständige Abwendung vom Alten impliziert, sondern eine Variation desselben bedeutet. Goethe verwendet zur Beschreibung dieses Potentials oder – um einen der Zeit angemessenen Begriff zu wählen – dieser Kraft, sich zu entwickeln und eventuell auszudifferenzieren, das Adjektiv »lebendig«, Heine hingegen zieht das Adjektiv »jugendlich« heran. Damit sind je unterschiedliche Implikationen mit der Idee der Versatilität verbunden, denn während Goethe sich in der von Herder in den Diskurs eingeführten Dichotomie von »lebendig« versus »tot« bewegt, ist der Gegenbegriff bei Heine offensichtlich »alt«. Der Begriff der Jugendlichkeit legt nun also doch nahe, dass die Beziehung zwischen Altem und Neuem konfliktär ist.

Originalität als Ausweis von Echtheit. – In dieser Hinsicht sind die historischen Umstände, unter welchen Heine arbeitet, von Belang, denn für Heine ist der Eindruck der Epigonalität zentral. Klassizität ist eigentlich nicht mehr zu erreichen, da uneinholbare Maßstäbe im Hinblick auf bestimmte Ausdrucksformen bereits gesetzt sind und der bestehende Stilpluralismus das Prinzip der Klassizität negiert. Heines Versuch, mit Rückgriff auf die Formen des Volkslieds als Autor Popularität zu erlangen,²⁵ kann als Antwort auf diese ästhetische Misere gelesen werden. Dieser Versuch, populär zu werden, ist zugleich einer im Vergleich zur Goethezeit veränderten gesellschaftlichen Stellung des Autors geschuldet. Der Autor ist (wie Walter Benjamin es später formuliert hat) auf

den ökonomischen Buchmarkt getreten und muss seine Texte nun verkaufen. Neben den Rückbezug auf die literarische Tradition tritt darum eine Betonung der Alleinstellungsmerkmale – oder in Heines Worten: der Originalität. Sowohl Goethe als auch Heine begreifen die »einfache« Form als eine solche, die sich durch das Potential beziehungsweise die Möglichkeit zur Variation auszeichnet. Im Gegensatz zu Goethe, der dieses Potential in die Gegenstände der Ballade verlagert, betont Heine jedoch, dass die Variation der Form hinsichtlich der Gattung wie hinsichtlich des jeweiligen Œuvres sich insbesondere der Originalität des einzelnen Autors verdanke.

Heine verfolgt in diesem Sinne die Absicht, wie er gegen Ende des Jahres 1821 schreibt, dass seinen Gedichten sowohl das »Studium des Volksliedes« als auch das »Streben nach Originalität« abzulesen sein solle.²⁶ Nach der Veröffentlichung erster Gedichte wird Heine bereits 1822 eine erfolgreiche Neuschöpfung im Rückbezug auf althergebrachtes Material bestätigt. Exemplarisch ist dahingehend Varnhagens Kommentar, Heine schöpfe aus dem Volkslied als einer »höheren, gemeinschaftlichen Quelle, die allen deutschen Dichtern gehört«, sei dabei aber eigentümlich und originell.²⁷ Heine wiederum wendet dieses Kriterium später auf die Dichtung anderer Autoren an und kritisiert in verschiedenen Kontexten Ludwig Uhlands »Mangel an Originalität« und »an eigentümlicher Neuheit« (RS, 239).²⁸ Uhland sei daher nicht mit Goethe oder Schiller (oder – wie es mitklingt – Heine selbst) zu vergleichen, »aus deren Individualität ein besonderer Ton hervordrang« (RS, 238f.).

Damit führt Heine einen Begriff der Echtheit ein, in welchem sich die enge Beziehung der Begriffe Original und Originalität widerspiegelt. Die Texte können als echt gelten, wenn sie durch ihre Neuheit und Einzigartigkeit auf den originellen Autor als Ursprung verwiesen sind. Indem Heine Goethes »Ur-Ei«-Vergleich aufgreift und in seinem Sinne dahingehend ausprägt, dass nicht nur Variation, sondern auch Originalität dem »Geist der alten Liedesformen« (RS, 237f.) entspreche, kann er sich innerhalb der Tradition von Volkslied und Kunstballade positionieren und seine Werke in den sich ausbildenden Kanon einschreiben.

Typisierungen im Volkslied und des Volksliedes als Gattung. – Heine wird die originelle Variation der Volksliedsform unter anderem durch ihr eingegrenztes Repertoire an stilistischen Mitteln und Motiven erleichtert. Da sich der so genannte Volksliedton durch übertriebene Häufung bestimmter Mittel, wie etwa von Diminutiven und Lautmalereien, und durch eine charakteristische Formalisierung der Sprache sowie Typisierung der Figuren auszeichnet, bietet sich die Form insbesondere für eine ironische oder parodistische Aufnahme an.²⁹

Diese für die volksliedhafte Dichtung zentralen Verfahren der Formalisierung und Typisierung finden sich jedoch nicht nur in Heines Liedern, sondern auch in

seinen theoretischen Schriften zu Volkslied und Ballade. Heine nimmt in *Die romantische Schule* über die Charakterisierung von drei Typen von Handwerksburschen, man könnte auch sagen – über drei Posen – implizit eine Kategorisierung von verschiedenen Liedtypen vor, wie man sie auch in seinem *Buch der Lieder* findet. Heine unterscheidet den »Raisonneur« mit humoristischer Laune, der sich auch ironisch äußere, vom Zornigen, der in jedem Satz fluche, vom jüngsten der drei Typen, den eine melancholische Sehnsucht nach seinem »Feinsliebchen« umtreibt (RS, 206f.). Mittels dieser Figuren erfasst Heine den gewitzten Humor und Gelegenheitscharakter des Volksliedes, seine volkssprachliche Derbheit und Unverblümtheit, welche auch politischer Empörung Ausdruck verleihen kann, sowie seine schwermütigen und vergangenheitsbezogenen Momente in prägnanter Form. Heine votiert allerdings mit diesem Passus nicht dafür, »den heutigsten Stoff aus der gebildeten Gesellschaft mit einer Form [zu] umkleiden, die vielleicht ein ehrlicher Handwerksbursche vor zweyhundert Jahren für den Erguß seiner Gefühle passend gefunden« hätte,³⁰ sondern er beschreibt verschiedene Sprecherposen und Haltungen zum Gegenstand, die für ihn offenbar im »Geist der Volkslied-Formen« stehen. Die Vorstellung einer Haltung impliziert einerseits einen engen Zusammenhang zwischen Innen und Außen, die Idee einer Pose ruft jedoch andererseits die Frage nach der Wahrhaftigkeit des Ausdrucks auf.

Man könnte eine Bestätigung der Echtheit des Volkslieds darin sehen, dass Heine in *Die romantische Schule* die Spontaneität und den Improvisationscharakter der Lieder betont, die häufig einen äußeren Anlass hätten: »[A]ngeregt von irgend einem ungewöhnlichen Ereignisse [improvisierten die Handwerksburschen] ein Stück Volkslied« (RS, 206). Die Geschichte allerdings, in welche Heine diese Äußerung einbettet, ist geradezu märchenhaft, und zeigt deutlich, was Heine von Versuchen hält, die Autorschaft im Hinblick auf solche Lieder zu eruieren: »Das [Stück Lied] erlauschten nun die Vögelein, die auf den Baumzweigen saßen, und kam nachher ein anderer Bursch, mit Ränzel und Wanderstab, vorbeyschlendert, dann piffen sie ihm jenes Stücklein ins Ohr, und er sang die fehlenden Verse hinzu, und das Lied war fertig.« (ebd.) Schließlich stellen aber auch die typisierten Figuren als solche ein Problem im Hinblick auf die Authentizität der Texte dar, denn sie sind weniger dem Konzept der Erlebnislyrik als dem des Rollengedichts zuzuordnen. Weil sowohl die Inhalte wie die Formen der Äußerung je nach Figur konventionalisiert sind, stellen sie die Beziehung von innerer Regung und spontanem Ausdruck in Frage.

Maske und Kostüm in Heines Dichtung. – Im Diskurs zu Volkslied und Ballade wie in der Kunstballadendichtung konnte das Streben nach Einfachheit die Form einer gesuchten Naivität auch im Hinblick auf konventionalisierte Ausdrucksweisen und Figuren annehmen. Goethe etwa nahm in seinen Balladen die reflektiert naive Haltung des zurückblickenden Alten ein. Während Goethe ein

uneingeschränktes Wohlgefallen am Inventar der Volkslieddichtung, wie dem Blinken und Blinzeln der Sternenaugen, ausstellte,³¹ kehrte Heine in seinen Liedern bekanntlich das Bewusstsein hervor, dass dieses »Zeug«, wie es im *Buch der Lieder* heißt, »doch noch lang keine Welt« macht.³² So trennt Heine von Goethes Balladendichtung, die er sehr bewunderte, die ambivalente Haltung.

Im *Buch der Lieder* reflektiert das lyrische Ich seine Maskierung und hebt nicht nur hervor, dass es sich, sondern wie es sich maskiert. Im zweiten der *Fresko-Sonette an Christian S.* stellt Heine heraus, dass auch das Einfache und teils Grobianische, wie man es mit dem Volkslied und gelegentlich mit dem *Wunderhorn* assoziiert, eine Verkleidung ist und alles andere als authentisch. Im Gegensatz zu den anderen Beteiligten am Maskenball,³³ hat sich das lyrische Ich nämlich den »Lumpenkerl« als Rolle in Abgrenzung von all denjenigen ausgewählt, die als Ritter, Mönche und Könige auftretend gewitzt, edel und gerecht erscheinen wollen.³⁴ Diese stellen sich im Spiel indes als das eigentliche »Galgenpack« bloß, indem sie auf den »Lumpenkerl« einprügeln.³⁵ Hier sind es die im Lied aufgestellten, aber zugleich ausgestellten Kulissen und Maskierungen, welche, anstatt die gesellschaftliche Wirklichkeit eskapistisch zu verdecken, ein Bewusstsein für konventionalisierte soziale Rollen schärfen und im Hinblick auf die Frage nach der Authentizität von Personen eine kommunikative wie performative und mithin gesellschaftlich determinierte Dimension betonen.³⁶

Gerade im Hinblick auf die im *Buch der Lieder* zentrale Thematik des Liebesleids besteht Heines Absicht jedoch nicht darin, die Möglichkeit emotionaler Authentizität – und damit die Möglichkeit schwärmerischer Identifikation auf Seiten des Lesers – vollständig zu eliminieren. Er wendet in seinem *Buch der Lieder* verschiedene Strategien an, um die Texte »zugleich in ihrer Rollenhaftigkeit wie in ihrem autobiographischen Bezug erscheinen«³⁷ zu lassen. So drückt das lyrische Ich auf der einen Seite offenbar echtes Liebesleid aus, auf der anderen Seite ist der an der Liebe Leidende aber ebenso als Figur einer Rollenlyrik zu durchschauen.

Heine thematisiert in diesem Zuge allerdings nicht nur das Trügerische, sondern auch das Selbstbetrügerische der Täuschung. So in Lied XLIV. des Zyklus *Heimkehr*. Als das lyrische Ich, welches vor »prächt'gen Coulissen« im »hochromantischen Style« den Ritter gespielt hat,³⁸ sich seiner Komödianten-Verkleidung entledigen will, muss es feststellen, dass es sich selbst über das Verhältnis von Maske und Selbst getäuscht hat: »Ach Gott! im Scherz und unbewußt / Sprach ich was ich gefühlet; / Ich hab' mit dem Tod in der eignen Brust / Den sterbenden Fechter gespielet.«³⁹

Ohne dass es dem lyrischen Ich bewusst war, hat die Maskierung doch eine innere Wahrheit repräsentiert, wie das Ich schließlich erkennen muss, als es seine Rolle ablegen wollte.

Diese komplexen Verhältnisse von Maske und Wesen, Täuschung und Wahr-

heit, scheinen mit der Fiktion eines unvermittelten und wahrhaftigen Ausdrucks, welche die Gattungen Volkslied und Ballade begleitete, kaum vereinbar. Und doch bewegt sich Heine in *Die romantische Schule* zunächst ganz offensichtlich in der Tradition des Diskurses, wenn er beispielsweise davon spricht, dass in den Liedern des *Wunderhorn* die »ächt deutsche Thräne perlt« (RS, 202). Sein begeisterter Ausruf – »Welche Naivität in der Treue! In der Untreue welche Ehrlichkeit!« (ebd.) – zeigt wiederum an, dass es durchaus nicht (nur) die noblen Charaktere sind, die sich durch Ehrlichkeit auszeichnen, und dass Ehrlichkeit eben auch eine offene Unehrllichkeit bedeuten kann. Heine interessieren darum Figuren, die das, was sie sind oder auch nur zu sein vorgeben, ausstellen. Als Beispiel zieht Heine den »Schwartenhals« heran, der in einem *Wunderhorn*-Lied seinen Lebenswandel als Gauner beschreibt und dessen Ehrlichkeit in der bewussten Herausstellung seiner unehrlichen Lebensweise besteht (RS, 202f.). An die Stelle der Idee eines einfachen und darum wahrhaftigen Ausdrucks tritt so die Pose des ehrlichen Betrügers, der mit dem Versprechen auftritt, dass sich auch im Trug eine Wahrheit manifestieren kann.

Historischer Ort der volksliedhaften und balladesken Dichtung. – Heines Äußerungen über die Qualitäten jener Dichtung, die für ihn im »Geist der Volkslied-Formen« steht, sollten nicht vergessen lassen, dass er die Gründe für ihre Popularität auch beim Rezipienten sucht, der sich vom Trug beziehungsweise »Zauber«⁴⁰ dieser Texte verführen lassen will. Die Begeisterung für diese Dichtung zu Beginn des 19. Jahrhunderts stellt Heine nicht nur als ein individuelles, sondern auch als ein kollektives und generationenbezogenes Phänomen dar. Heine beschreibt in *Die romantische Schule* rückblickend seine persönliche Begeisterung für volksliedhafte Dichtung und resümiert dort, dass es, um etwa die Balladen Uhlands zu genießen, einer besonderen Stimmung bedurft habe, die sich aufgrund seiner jugendlichen Naivität und hoffnungsvollen Unerfahrenheit einstellte. Den zeitweiligen breiten Erfolg Uhlands erklärt Heine damit, dass sich die patriotischen Gefühle der Generation um 1813 mit seinen Balladen verbinden konnten, weil »die meisten seiner Gedichte ganz von dem Geiste ihrer Zeit geschwängert« gewesen seien (RS, 235). Uhlands Balladen repräsentieren aus Heines Sicht »eine ganze Periode«, »nicht bloß den politischen, sondern auch den moralischen und ästhetischen Geist« (ebd.). Heine arbeitet in diesem Zuge an einer Inszenierung auch der öffentlichen Person Uhlands. Indem Heine feststellt, dass sich »in diesem Schriftsteller alle resumieren« (RS, 237), treibt er zum einen das Vergessen der anderen Repräsentanten voran. Zum anderen nimmt Heine eine Typisierung Uhlands vor, indem er die pseudomittelalterlichen Inhalte von Uhlands Balladen und die historische Person in der Figur des bürgerlichen Reiters überblendet, die auf dem hohen Ross sitzend anstelle eines Helmes einen »tübinger Doktorhut« trägt.

Heine wertet Uhlands Balladendichtung ab, da es Uhland nicht gelungen sei, den »Geist der alten Liedesformen« (RS, 237f.) zu erfassen. Einen Wert der literarischen Mittelalterrezeption Uhlands und seiner Zeitgenossen sieht Heine jedoch darin, dass sich in diesen Balladen der Zeitgeist zu Beginn des 19. Jahrhundert manifestiert habe und diese somit – obgleich nur Kulisse und Maskerade – als repräsentativer Ausdruck einer historischen Wahrheit verstanden werden können.

Resümee. – Heine greift die zentralen Topoi des Volkslied- und Balladendiskurses auf. Er thematisiert sowohl die Qualität der Einfachheit im Hinblick auf die Form als auch das damit in Beziehung stehende Problem der Wahrhaftigkeit des Ausdrucks. Wie schon Goethe sieht Heine die Besonderheit einer »einfachen« Form darin, dass sie ein Potential zur Versatilität hat. Heine setzt jedoch einen anderen Akzent, indem er betont, dass diese »Kraft« gerade auch von der Originalität des jeweiligen Autors abhängt. Er integriert damit Aspekte wie Neuheit und Eigentümlichkeit in das Konzept einer im »Geist der Volkslied-Formen« stehenden Dichtung, wie sie hinsichtlich der Vorstellung einer anonym überlieferten Volksliedtradition, welcher durch die Art und Weise der Überlieferung jegliche Individualität des Ausdrucks abgeschliffen wurde, im Grunde genommen undenkbar sind. Wie sehr Heine in seinen Schriften die Idee auch des Volkslieds nach dem Bild seiner eigenen Dichtung prägt, ist ebenfalls an der Charakterisierung der verschiedenen Posen in *Die romantische Schule* abzulesen, die auch eine ironische Haltung miteinbezieht, welche eigentlich mit der Vorstellung eines »naiven« Volksliedes konfligiert.

Da die sprachlichen Formalisierungen und Typisierungen der Figuren, welche sich zu Beginn von Heines dichterischer Laufbahn im Hinblick auf volksliedhafte Dichtung bereits verfestigt hatten, Spontaneität, Wahrhaftigkeit und auch Individualität des Ausdrucks problematisch erscheinen lassen, verwendet Heine statt des Begriffs der Wahrhaftigkeit den der Ehrlichkeit. Heines Begriff der Ehrlichkeit impliziert keine Authentizität, die mit einem Wesenskern in Beziehung steht, sondern rückt eine kommunikative Praxis in den Vordergrund. Zwar bestärkt Heine die Verbindung von Volkslied und Ballade mit einer unverblühten Ehrlichkeit und Spontaneität, indem er sie anhand der typisierten Handwerksburschen dementsprechend charakterisiert, er stellt sie damit aber zugleich als Pose aus. Das Moment der Ehrlichkeit wird somit auch auf der Ebene der Beziehung von Autor und Leser relevant, insofern der Autor die Pose, die er einnimmt, ausstellen kann. Hinter der Pose im Text steht freilich wiederum nicht der »echte« Heine, sondern eine weitere Inszenierung seiner Persönlichkeit.

Als Heines literarische Innovation gilt es, die alte volkstümliche Form mit aktuellem, gesellschaftsbezogenen Inhalt gefüllt zu haben.⁴¹ Vor dem Hintergrund seiner Äußerungen zum »Geist der Volkslied-Formen« lässt sich allerdings konstatieren, dass für Heine Innovation und Originalität ebenso eine Frage der Form

sind. Heine nimmt Formen des Volksliedes, insbesondere rollenhafte Figuren, jedoch nicht nur in seiner Dichtung, sondern auch in seinen Äußerungen über das Volkslied auf. Mit Hilfe solcher Typisierung versuchte Heine, seine Ansichten zum Volkslied und zu anderen romantischen Autoren zu popularisieren. Er wollte die Vorstellung, was denn nun das deutsche (Volks-)Lied ausmache, prägen, da er seine Texte im Kanon zu etablieren suchte. Weil das Moment der Echtheit für die Wertschätzung des »einfachen« Liedes von so zentraler Bedeutung war, gab Heine es nicht auf, sondern definierte es über Originalität und Ehrlichkeit.

Anmerkungen

- 1 Der vorliegende Aufsatz entstand während meines Aufenthaltes als Feodor Lynen-Stipendiatin am Department for German Studies der University of Nottingham. Ich danke der Alexander von Humboldt-Stiftung für die Förderung.
- 2 Burkhard Moeninghoff, *Im Anfang war die Nachtigall. Zu Lied und Volkslied bei Heine*, in: Sikander Singh (Hg.), *»Aber der Tod ist nicht poetischer als das Leben«. Heinrich Heines 18. Jahrhundert*, Bielefeld 2006, 257.
- 3 Heinrich Heine, *«I. »Gedichte von Johann Baptist Rousseau«. II. »Poesien für Liebe und Freundschaft«, von demselben, 1823»*, in: ders., *Historisch-Kritische Gesamtausgabe der Werke*, hg. von Manfred Windfuhr, Bd. 10, bearbeitet von Jan-Christoph Hauschild, Hamburg 1993, 221.
- 4 Vgl. Johann Wolfgang von Goethe, *«Des Knaben Wunderhorn [Rezension]»*, in: *Goethes Werke. Hamburger Ausgabe. Schriften zur Kunst, Schriften zur Literatur, Maximen und Reflexionen*, Bd. 12, hg. von Herbert von Einem u.a., Hamburg 1953, 282.
- 5 Heinrich Heine, *Die romantische Schule*, in: ders., *Historisch-Kritische Gesamtausgabe der Werke*, hg. von Manfred Windfuhr, Bd. 8/1, bearbeitet von Manfred Windfuhr, Hamburg 1979, 202. Nachweise im Folgenden unter Angabe der Sigle RS direkt im Fließtext.
- 6 Eckhard John, *Heines »Volkslied«. Der Dichter und das populäre Lied*, in: Henriette Herwig u.a. (Hg.), *Übergänge. Zwischen Künsten und Kulturen. Internationaler Kongress zum 150. Todesjahr von Heinrich Heine und Robert Schumann*, Stuttgart 2007, 363.
- 7 Heine, *«I. »Gedichte von Johann Baptist Rousseau«*, 221.
- 8 Heinrich Heine, *Briefe 1815–1831*, in: ders., *Säkularausgabe. Werke, Briefwechsel, Lebenszeugnisse*, hg. von den Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur in Weimar und dem Centre national de la recherche scientifique, Bd. 20, bearbeitet von Fritz H. Eisner, Berlin 1970, 250.
- 9 Heine, *«I. »Gedichte von Johann Baptist Rousseau«*, 221.
- 10 Ebd.
- 11 Vgl. Heine, *«I. »Gedichte von Johann Baptist Rousseau«*, 221 sowie seinen Brief an Wilhelm Müller in: Heine, *Briefe 1815–1831*, 250.
- 12 Ebd.
- 13 Heinrich Heine, *«Albert Methfessel. 1823»*, in: ders., *Historisch-Kritische Gesamtausgabe der Werke*, hg. von Manfred Windfuhr, Bd. 10, bearbeitet von Jan-Christoph Hauschild, Hamburg 1993, 223.
- 14 Ebd.
- 15 Ebd.

- 16 Vgl. Gottfried August Bürger, *Herzensausguß über Volks-Poesie*, in: ders., *Sämtliche Werke*, hg. von Günter und Hiltrud Häntzschel, München u.a. 1987, 687–693; Heinrich Heine, *Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland*, in: ders.: *Historisch-Kritische Gesamtausgabe der Werke*, hg. von Manfred Windfuhr, Bd. 8/1, bearbeitet von Manfred Windfuhr, Hamburg 1979, 13.
- 17 Vgl. ebd., 14.
- 18 Vgl. ebd.
- 19 Vgl. zu Heines Verhältnis zum Volkslied im Hinblick auf eine politische Dimension u.a. Nigel Reeves, *The Voice of the People*, in: ders., *Heinrich Heine. Poetry and Politics*, Oxford 1974, 37–73, und zur Frage der Popularisierung bei Heine: Ursula Lehmann, *Popularisierung und Ironie im Werk Heinrich Heines. Die Bedeutung der textimmanenten Kontrastierung für den Rezeptionsprozess*, Frankfurt/Main 1976.
- 20 Heines eigene Popularität ab der Mitte des 19. Jahrhunderts oblag allerdings einer trivialisierenden Selektion seiner Texte für illustrierte Bände und Ausgaben, die vornehmlich auf ein weibliches Publikum abzielten. Auch in repräsentativen Anthologien des 19. Jahrhunderts war Heine zumeist mit sentimental-romantischen Liedern vertreten. Ähnliches gilt im Falle der Vertonungen. Vgl. Erich Maysner, *H. Heines »Buch der Lieder« im 19. Jahrhundert*, Stuttgart 1978, 65.
- 21 Vgl. Heine, *Briefe 1815–1831*, 250.
- 22 Ebd.
- 23 Johann Wolfgang von Goethe, *Ballade. Betrachtung und Auslegung*, in: ders., *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche. Vierzig Bände*, hg. von Friedmar Apel u.a., I. Abt., Bd. 21: *Ästhetische Schriften 1821–1824. Über Kunst und Altertum III–IV*, hg. von Stefan Greif und Andrea Ruhlig, Frankfurt/Main 1998, 39.
- 24 Vgl. Eva Axer, »Lebendiges Ur-Ey« und »gegenständliche Dichtung«. *Goethes gattungstheoretische Äußerungen zur Ballade im Kontext seiner naturwissenschaftlichen Schriften*, in: *DVjs*, 86(2012)1, 64–86.
- 25 Heine hat bereits zu Beginn seiner literarischen Tätigkeit sehr klar die Regeln des »Popularwerdens« (Heine, *Briefe 1815–1831*, 276) durchschaut. Heines *Buch der Lieder*, zuerst 1827 publiziert, erreichte 1855 seine dreizehnte Auflage. Vgl. Erhard Weidl, *Die zeitgenössische Rezeption des »Buchs der Lieder«*, in: *Heine-Jahrbuch*, 14/1975, 19.
- 26 Heine, *Briefe 1815–1831*, 47.
- 27 Karl August Varnhagen von Ense, *Literaturkritiken*, hg. von Klaus F. Gille, Tübingen 1977, 31f.
- 28 Vgl. auch Heine, *Briefe 1815–1831*, 250.
- 29 Diese (ironische) Distanz hat bereits die Anfänge der Kunstballadendichtung in Deutschland geprägt. Vgl. dazu Rüdiger Singer, »Maske«. »Label« und »Ton«: *Gleim und Bürger als Balladendichter in textinternen, paratextuellen und nicht-auktorialen Inszenierungen*, in: Christoph Jürgensen und Gerhard Kaiser (Hg.), *Schriftstellerische Inszenierungspraktiken. Typologie und Geschichte*, Heidelberg 2011, 91–121.
- 30 Heine, »I. »Gedichte von Johann Baptist Rousseau«, 221.
- 31 Vgl. etwa das titellose Gedicht, welches Goethe seiner »Ballade« als Motto voranstellt. Vgl. Goethe, *Gedichte 1800–1832*, in: ders., *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche. Vierzig Bände*, I. Abteilung, Bd. 2, hg. von Karl Eibl, Frankfurt/Main 1988, 447.
- 32 Heinrich Heine, *Buch der Lieder. Text*, in: ders., *Historisch-Kritische Gesamtausgabe der Werke*, hg. von Manfred Windfuhr, Bd. 1/1, bearbeitet von Pierre Grappin, Hamburg 1975, 113.

- 33 Vgl. zum sozialhistorischen Hintergrund des Maskenballs: Stephan Braese, *Heines Masken*, in: Irro Braese (Hg.), *Konterbande und Camouflage*, Berlin 2008, 51ff.
- 34 Heine, *Buch der Lieder*, 121.
- 35 Ebd.
- 36 Vgl. zu dieser Unterscheidung zwischen Authentizität, verstanden als Zustand eines Einzelnen beziehungsweise Einzelstückes oder als kommunikative, gesellschaftliche Praxis: Kerry Sinanan und Tim Milnes, *Introduction*, in: dies. (Hg.), *Romanticism, Sincerity and Authenticity*, Basingstoke 2010, 4–6.
- 37 Vgl. Michael Werner, *Rollenspiel oder Ich-Bezogenheit? Zum Problem der Selbstdarstellung in Heines Werk*, in: Christian Liedtke (Hg.), *Heinrich Heine. Neue Wege der Forschung*, Darmstadt 2000, 22.
- 38 Heine, *Buch der Lieder*, 259.
- 39 Ebd.
- 40 Heine, *Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland*, 102.
- 41 Dies legte Heine selbst in eigentümlicher Bescheidenheit im Brief an Wilhelm Müller nahe. Vgl. Heine, *Briefe 1815-1831*, 250.

Philipp Pabst, Kerstin Wilhelms

Lebensraum und Bürgerklasse

*Mythische Topographien in Walter Benjamins
»Berliner Kindheit um neunzehnhundert«*

Einleitung. – Autobiographisches Erinnern, so kann man bei Harald Welzer lesen, wird maßgeblich durch die Kategorien Raum, Zeit und Selbst beeinflusst.¹ Die Autobiographieforschung hat vor allem die letzten beiden Kategorien fokussiert,² während der Relevanz von Räumlichkeit in autobiographischen Schriften erst seit dem *spatial* und *topographical turn* verstärkt Beachtung zukommt.³ Dabei hat bereits Immanuel Kant deutlich gemacht, dass Raum und Zeit für den Menschen von korrespondierender Bedeutung sind: Sie stellen das Apriori menschlicher Erkenntnis dar, so dass beide Kategorien die Wahrnehmung einer äußeren Umwelt erst ermöglichen. Ebenso wie die Zeit ist nach Kant der Raum ein kognitives Konzept, kein realweltliches.⁴ Das führt zu der Überlegung, dass für ein sich selbst schreibendes Ich sowohl die individuelle als auch die gesellschaftliche Codierung von Räumlichkeit relevant ist. Gaston Bachelard und Michel de Certeau stellen diesen gesellschaftlichen Codierungen individuelle Aneignungen von Raum und Räumlichkeit zur Seite, so dass die Codierungsarbeit als eine Aushandlung zwischen gesellschaftlichen Raumordnungen und individuellen Raumpraktiken verstanden werden muss.⁵ Dies führt zu der These, dass in Autobiographien ein Ich die gesellschaftlichen Raumordnungen verhandeln und sich zu ihnen in Bezug setzen muss, während der Raum das Ich dabei überhaupt erst konstituiert. Auf diese Weise erscheint das autobiographische Ich als eingebettet in die gesellschaftlichen Koordinaten seiner Zeit. Vor diesem theoretischen Hintergrund erweist sich Walter Benjamins *Berliner Kindheit um neunzehnhundert* als signifikanter Text. Es stellt sich die Frage, wie das Verhältnis von Raum, Zeit und Ich, das jeden autobiographischen Text prägt, in Benjamins Prosaminiaturen figuriert ist und inwiefern es die Texte konstituiert. Bisherige Untersuchungen haben die augenfällige räumliche Dimension der *Berliner Kindheit* nicht außer Acht gelassen. Der Akzent lag dabei meist auf der labyrinthischen Struktur des Textes, die als ein Resultat des wiederum labyrinthisch verfassten Gedächtnisses gelesen wurde.⁶ An diese Auseinandersetzung mit mythisch codierten Räumen gilt es anzuschließen. So ist das Labyrinth ein Indikator einer grundlegenden mythischen Topographie, die diverse Texte der *Berliner Kindheit* kennzeichnet. Mit dem Mythos tritt ein Begriff auf den Plan, dem Christoph Jamme eine Erzählstruktur attestiert, die

keine raum-zeitliche Bindung aufweist, die aber als Funktionsträger für ritualisierte Praktiken kulturell rückgebunden ist.⁷ Diese Erzählstruktur ist mit Claude Lévi-Strauss als ein Ensemble mythischer Elemente (Mytheme) zu verstehen, die wie sprachliche Elemente beständig kombiniert beziehungsweise re-kombiniert werden können.⁸ Dass dieses Verhältnis von Beständigkeit (der Mytheme) und Varianz (der Kombination) dem Mythos einen besonders tradierbaren Charakter verschafft, sodass er in verschiedenen Kulturen und Zeiten gemeinschaftsbildende Funktionen erfüllen kann, wurde von Hans Blumenberg deutlich gemacht.⁹ In diesem Artikel gehen wir der von Stefan Goldmann aufgestellten These nach, dass der Herakles-Mythos in der Autobiographie stets aufs Neue aktualisiert und für Subjektbildung nutzbar gemacht wird.¹⁰ Davon ausgehend zeigen wir, dass Walter Benjamin eine spezifische Form des Umgangs mit diesem Mythos beziehungsweise dessen Mythenen vorstellt. So hat Benjamin selbst das Konzept des Mythos in seinen Essays zu Kafka, zu Goethes *Wahlverwandtschaften* und zu Bachofen gedehnt,¹¹ abstrahiert und als begriffliches Stimulans für Analogisierungen von archaisch-mythischen und modernen Gesellschaftsstrukturen operationalisiert.¹² Wie angedeutet greifen neben diesen Abstraktionen des Mythos in den literaturkritischen und kulturwissenschaftlichen Arbeiten ebenso Benjamins poetische Texte auf mythische Zusammenhänge zurück. In der *Berliner Kindheit* aber – und das ist ein entscheidender Unterschied – ist der Mythos nicht nur ein reflexives Abstraktum, sondern in der Regel ein räumliches Konkretum, eine für das autobiographische Ich erfahrbare, zum Beispiel architektonische Entität oder räumliche Relation innerhalb der Diegese. Wie zu zeigen ist, gehen Mythos, Raum und Erinnerung in der *Berliner Kindheit* eine integrale Beziehung ein. Die mythischen Topographien der Prosaminaturen, so unsere These, stehen in einem reziproken Konstitutionsverhältnis zu den Erinnerungen eines exilierten Ichs und bringen Raumbilder einer gesellschaftlichen Klasse zu einer spezifischen Zeit hervor. Davon ausgehend stellt sich erstens die Frage, weshalb die *Berliner Kindheit* intensiv auf räumlich figurierte Mytheme zurückgreift und was zweitens die Funktionen dieser Mytheme sind.

Das »Verfahren der Impfung«: Erinnerung und Topik. – Der Mythos wird in Benjamins Prosa auf eine andere Art operationalisiert als in der chronologisch konzipierten Autobiographik, die eine jahrhundertealte Tradition aufweist. Aufschlussreich ist in diesem Zusammenhang die Toposforschung, die darauf hinweist, dass mythische Narrative seit der Antike schematische Allgemeinplätze liefern, die die Autobiographie strukturieren. Wie Stefan Goldmann erläutert, sind Lebensbeschreibungen nach tradierten Schemata aufgebaut, die (auto-)biographische Darstellungsschablonen zur Verfügung stellen.¹³ Diese determinierten *loci communes* sind Stationen, die schriftlich abgeschritten werden, um ein Leben festzuhalten. An dieser Stelle muss man Goldmann ergänzen, denn

auch die räumliche Dimension von Autobiographien ist topisch gestaltet. Wie die Geburt, die Erziehung, die berufliche Ausbildung und die Heirat, zählen gleichermaßen das Elternhaus, der Garten, der Arbeitsplatz etc. zur Topik der Autobiographie. Besonders toposbedürftig ist die Kindheitsphase, die sozusagen einen blinden Fleck im Leben darstellt und lediglich von sporadischen Erinnerungsfetzen aufgehellt wird. Deshalb bedarf es einer Hilfskonstruktion, die die Gedächtnislücken füllt. Eine kulturell vermittelte Topik kommt hier zum Zuge, die die Kohäsion kindlicher Erinnerungen ermöglicht. Goldmann hat anhand von Autobiographien des 18. und frühen 19. Jahrhunderts darauf hingewiesen, dass das Toposrepertoire wesentlich aus der antiken Mythologie stammt und vor allem den Herakles-Mythos betrifft.¹⁴ So werden laut Goldmann in vielen Autobiographien beeindruckende Leistungen des Kindes hervorgehoben, Lehrer und Erzieher genannt und die Konflikte mit diesen behandelt; daneben gibt es auch konkrete Rekurse auf den Mythos. So erwähnen beispielsweise Johann Gottfried Seume und Adam Bernd beide, dass sie, genau wie der griechische Heros, mit Kuhmilch aufgezogen wurden.¹⁵ Um die lückenhafte Erinnerung narrativ zu füllen, wird die Kindheitsphase mit Mythen angereichert, die Bestandteile einer kollektiven und daher, im Gegensatz zur eigenen Kindheitsvergangenheit, verfügbaren Erzählung sind. Cesare Pavese ist gar der Ansicht, dass der Mythos immer in Kindheits Erzählungen auftaucht, da seine Räumlichkeit und Zeitlichkeit eine Allgemeingültigkeit besitzt, die auf alle realen Orte und Zeiten verweisen und von diesen nutzbar gemacht werden können.¹⁶ Das heißt, dass der mythischen Fundierung von Kindheits Erzählungen, wie sie in der Autobiographie laut Goldmann angelegt ist, immer schon eine gesellschaftliche Allgemeingültigkeit inhärent ist, die von Benjamin genutzt wird, wie die folgenden Ausführungen zeigen werden. In der *Berliner Chronik*, die eine frühe Fassung des Textes darstellt und als poetologische Vorarbeit gelesen werden kann, reflektiert Benjamin den Status der Textsammlung und kommt zu dem Schluss, dass sie keine Autobiographie im engeren Sinne sein soll. Nicht alle Erinnerungen sind gleichermaßen autobiographisch, nur eine chronologisch erzählte Erinnerung ist nach Benjamin als autobiographische zu bezeichnen:

»Erinnerungen, selbst wenn sie ins Breite gehen, stellen nicht immer eine Autobiographie dar. Und dieses hier ist ganz gewiß keine, auch nicht für die berliner Jahre, von denen hier ja einzig die Rede ist. Denn die Autobiographie hat es mit der Zeit, dem Ablauf und mit dem zu tun, was den stetigen Fluss des Lebens ausmacht. Hier aber ist von einem Raum, von Augenblicken und vom Unstetigen die Rede. Denn wenn auch Monate und Jahre hier auftauchen, so ist es in der Gestalt, die sie im Augenblick des Eingedenkens haben.«¹⁷

Die retrospektive Methode der *Berliner Kindheit* bringt eine Anachronie hervor, sie produziert fragmentierte Einblicke in die »Stadt, die hier beschworen wird«. (*BC*, 488) *Berliner Chronik* und *Berliner Kindheit* lenken den Fokus der Kindheits-

beschreibung auf den Raum, in dem sich das autobiographische Ich bewegt und durch den es sich selbst erfährt. Raum und Ich sind in Benjamins Autobiographik eng miteinander verzahnt, weshalb das Verhältnis von Zeit und Ich oft räumlich vermittelt ist. Der singuläre, subjektive Blick eines Individuums im Kindheitsstadium verbindet sich mit einer gesellschaftssoziologisch figurierten Perspektive. Es ist die bürgerliche Kindheit zu einer bestimmten Zeit (um neunzehnhundert) und an einem bestimmten Ort (Berlin), die durch die niedergeschriebene, subjektive Erinnerung repräsentiert werden soll.¹⁸ Das eigene Leben im Stile einer Kohärenz suggerierenden Autobiographie zu schreiben, käme hingegen einer unaufrichtigen Methode gleich, da die Erinnerung, »nicht erzählend, noch viel weniger berichtend Ivorgehtl, sondern im strengsten Sinne episch und rhapsodisch an immer anderen Stellen ihren Spatenstich« (BC, 467) ansetzt. Das menschliche Gedächtnis ähnelt Benjamin zufolge in seiner Struktur dem Erdreich, in dessen Inneren sich einzelne Bilder als zusammenhanglose »Kostbarkeiten« (BC, 467) freigraben lassen.

Will man die Funktion fragmentierter Erinnerungsbilder in Benjamins autobiographischem Schreiben nachvollziehen, gibt das Vorwort der *Berliner Kindheit* Auskunft. Der Ausgangspunkt des Erinnerungs- und Schreibprozesses ist eine sachlich formulierte Befürchtung, die von einem sich im Exil befindenden Ich gehegt wird: »Im Jahr 1932, als ich im Ausland war, begann mir klar zu werden, daß ich in Bälde einen längeren, vielleicht einen dauernden Abschied von der Stadt, in der ich geboren bin, würde nehmen müssen.« (BK, 9) Während die Zeit im Vorwort der *Berliner Kindheit* zumindest auf ein Jahr genau bestimmt ist, lässt sich der Ort des Schreibaktes nicht explizit benennen. Das schreibende Ich ist nicht lokalisierbar, es informiert lediglich vage darüber, dass es sich »im Ausland« (BK, 9) befindet, aber noch keinen endgültigen Abschied von seiner Heimatstadt nehmen konnte. Mit dieser Ortsunbestimmtheit weist der Text bereits in seiner ersten Zeile auf eine räumlich verfasste Problemsituation hin: Die ortlose Schreibsituation korreliert mit einem räumlichen Mangelgefühl, von dem das Ich beschlichen wird. Es hat keinen konkreten Ort, weil Berlin seine Rolle als primärer und verfügbarer Bezugsraum nicht mehr einlösen kann. Um der prekären Raumsituation entgegenzuwirken, evoziert das Ich bewusst die »Bilder, die im Exil das Heimweh am stärksten zu wecken pflegen – die der Kindheit« (BK, 9). Die schriftliche Aufzeichnung der Erinnerung bewahrt und archiviert die Stadt Berlin in Textform, aber die *Berliner Kindheit* ist höchstens sekundär von diesem konservativen Impetus geprägt. Es geht dem schreibenden Ich vornehmlich um das Heimweh, das sich ankündigt und nun eigeninitiativ hervorgerufen und bewältigt werden soll, bevor es über das Ich hereinbricht. Im Vorwort ist in diesem Zuge von einem »Verfahren der Impfung« die Rede (BK, 9). Die zielgerichtete Erinnerung tritt als vorbeugende Maßnahme auf, die das Ich gegen den drohenden dauernden Entzug des als Heimat empfundenen Raums Berlin wappnen soll. Demgemäß haben die Erinnerung und das Schreiben eine

präventiv-therapeutische Funktion. Ähnlich wie bei der medizinischen Impfung wird der Patient gestärkt, indem ihm die Krankheitserreger in abgeschwächter Form zugeführt werden. Mit dieser Methode sind zugleich Gefahren verbunden. So darf der Impfstoff nicht die Kontrolle über den Körper erlangen, genauso wie das »Gefühl der Sehnsucht« (BK, 9) nicht dominieren darf; darüber will der Erinnernde Herr werden. Das Vergangene wird demnach, so die Prämisse dieser mnemotechnischen Therapie, nicht nur als biographisch unwiederbringlich betrachtet, sondern als notwendig gesellschaftlich irreversibel aufgefasst: »Ich suchte es [das Gefühl der Sehnsucht] durch die Einsicht, nicht in die zufällige biographische, sondern in die notwendige gesellschaftliche Unwiederbringlichkeit des Vergangenen in Schranken zu halten.« (BK, 9) Aus diesem kurzen Zitat wird deutlich, dass keine Erinnerung das Vergangene vollständig zurückholt, es ist de facto für immer verloren. Zudem wird der biographischen Erinnerungsunfähigkeit selektive Zufälligkeit unterstellt, während ihr eine gesellschaftliche Notwendigkeit gegenüber gestellt wird. Die biographisch-chronologische Methode ist daher von geringerem mnemotechnisch-therapeutischem Wert als das Verfahren der Impfung, welches dezidiert räumlich und bildhaft operiert. »Das [Verfahren der Impfung] hat es mit sich gebracht, dass die biographischen Züge, die eher in der Kontinuität als in der Tiefe der Erfahrung sich abzeichnen, in diesen Versuchen ganz zurücktreten. Dagegen habe ich mich bemüht, der Bilder habhaft zu werden, in denen die Erfahrung der Großstadt in einem Kinde der Bürgerklasse sich niederschlägt.«

Ausgehend von dieser Programmatik erschließt sich zwingend, dass der Text keiner kohärenten Chronologie folgt, wie sie in Autobiographien Goethe'scher Prägung maßgeblich ist. Das Verfahren der Impfung verdrängt hingegen die autobiographische Chronologie zugunsten einer fragmentierten, gesellschaftlichen Räumlichkeit, die in Form von Bildern verdichtet und in einzelnen, kontrollierbaren Dosen verabreicht wird. Die mythische Überformung der Topographie, so die These, steht in einem integralen Zusammenhang mit diesem Verfahren, das Bilder der eigenen Kindheit erinnert, die intersubjektiven Status haben sollen und somit nicht eine Biographie repräsentieren, sondern als Bilder einer Klasse firmieren. In den »Loggien« heißt es etwa, dass nichts die Erinnerung »inniger kräftigte als der Blick in die Höfe, von deren dunklen Loggien eine, die im Sommer von Markisen beschattet wurde, für mich die Wiege war, in die die Stadt den neuen Bürger legte« (BK, 11). Raum und Gesellschaft werden enggeführt, indem eine Lebensphase erinnert wird, die symptomatisch für alle bürgerlichen Großstadtkindheiten stehen soll. Es ist zuerst ein »Blick in die Höfe« (BK, 11), der dann auf eine spezifische Loggia zuläuft, die wiederum als repräsentativer Wiegenraum des städtischen Bürgertums firmiert und also nicht allein mit einer individuellen Biographie in Verbindung steht. Ein auffälliges architektonisches Merkmal der beschriebenen Loggien sind die »Karyatiden« (BK, 11), die als

historisierende Bauelemente aus dem antiken Griechenland übernommen werden und als tragende Säulen in Form von mythischen Frauenfiguren den Gebäuden Stabilität verleihen. Die Karyatiden »herrschen über die Loggienhöfe des Berliner Westens« (BK, 11) und stellen eine Beziehung zwischen den Wohnungen des großstädtischen Bürgertums und der altgriechischen Architektur her. Insbesondere die Polis als antike Gemeinde von Bürgern wird mit den in Benjamins Text beschriebenen Karyatiden zu einem Bezugspunkt des Berliner Bürgertums. Dabei kommt den Figuren in sowohl statisch-architektonischer als auch in selbstrepräsentativer Hinsicht eine stabilisierende Funktion zu, indem die *Berliner Kindheit* hier eine Topographie figuriert, die auf ein bürgerliches Selbstverständnis hinweist, das eine, wenn schon nicht streng genealogische, so doch zumindest kulturelle Verbindungslinie zum altgriechischen Bürgertum beansprucht. Die Karyatiden sind ein kennzeichnendes, ja gemeinschaftsstiftendes Merkmal, mit dem die Bürgerklasse ihre Bildungsaffinität nach außen repräsentiert und über das sie zugleich andere gesellschaftliche Schichten exkludiert. Denn die Bürgerklasse, so Frauke Berndt, steht in der *Berliner Kindheit* »weder für ein Realsubstrat noch für ein soziologisches Phänomen, sie steht für das exklusive (Bildungs-)Erlebnis, das dem Leser in einem atemberaubenden Durchgang durch die Mythologie angeboten wird.«¹⁹ Die mythischen Topographien, bzw. die antikisierenden und auf mythologische Figuren anspielenden Architekturelemente sind somit als räumliche Konfigurationen dieses Bildungserlebnisses lesbar. Das autobiographische Ich der *Berliner Kindheit* ist selbst in dieser bürgerlichen Tradition zu verorten. Auch sein eigener Wiegenraum wird von den Karyatiden gestützt. Die Sozialisation durch die griechische Antike und Mythenwelt ist wesentlich für die Raumwahrnehmung in Benjamins Impfungsfragmenten, erst die Kenntnis der Heroengeschichten erlaubt hier die mythische Überformung des Raums. Den Bildern, die die Auto-Immunsierung bewirken sollen, wird im Vorwort eine Qualität zugeschrieben, die vor dem Hintergrund von Goldmanns Toposforschung aufschlussreich ist. Ihrer sollen »noch keine geprägten Formen [harren], wie sie im Naturgefühl seit Jahrhunderten den Erinnerungen an eine auf dem Lande verbrachte Kindheit zu Gebote stehen« (BK, 9).²⁰ Folgt man Benjamin, so hat das Erinnern und Schreiben im Jahre 1932 also noch keine Topik, »keine geprägten Formen« (BK, 9), für eine bürgerliche Großstadtkindheit ausgebildet, anders etwa als eine Kindheit auf dem Lande, die bereits jahrhundertlang mit fest etablierten schematischen Allgemeinplätzen und Darstellungsmustern ausgestattet ist. Damit gibt die *Berliner Kindheit* zu erkennen, dass sie über die topische Verfasstheit von Lebensbeschreibungen informiert ist, die sie mit der räumlichen Dimension der Darstellung zusammen bringt. So sind Topiken immer auch an Lebensräume gebunden, wie man an der binären Unterscheidung von Land- und Großstadtleben ersehen kann. Bürgerlich-urbane Biographien sind nach Benjamin zu jung, um spezifische

Topoi entwickelt zu haben, woraus zu schließen ist, dass die Bilder, die produziert werden, den Anspruch haben, nicht topisch zu sein. Neben der erläuterten räumlichen Verfasstheit der Benjamin'schen Erinnerungsarbeit ist die *Berliner Kindheit* ebenso von einer mehrstufigen, zeitlichen Bedingtheit geprägt. So sind »die Bilder meiner Großstadtkindheit vielleicht befähigt, in ihrem Innern spätere geschichtliche Erfahrungen zu präformieren« (BK, 9). Die mit dem Blick des Kindes erschriebenen Bilder erzeugen eine Atmosphäre der Geborgenheit, aus der wiederum das Impfungsverfahren erwächst, das Heimweh hervorruft und den Schreibenden gegen die Sehnsucht des »aus der Geborgenheit Entratenen« (BK, 10) immunisiert. Auf diese Weise wird die Perspektive des 1932 schreibenden Ichs in die beschriebene Kindheit eingetragen, um daraus das »Entraten aus der Geborgenheit« zu erklären. Die Gegenwart des schreibenden Ichs (1932) ist somit auf eine Vergangenheit (um 1900) gerichtet, die wiederum Erklärungen für die gegenwärtige Situation des schreibenden Ichs liefern soll.

Die mythische Topographie des »Tiergartens«. – Der etablierte Zusammenhang von Autobiographie und Mythos wird in der *Berliner Kindheit* im Rahmen der räumlichen Darstellung repräsentiert und reflektiert. Ein anschauliches Beispiel für diese Transformation der autobiographischen Gattungskonvention liefert die Tiergarten-Miniatur. Zu Beginn des Textes steht die Überlegung, dass das Verirren in einer Stadt kein Leichtes ist,²¹ vielmehr ist es eine »Kunst« (BK, 23), die »ich erst spät erlernt [habe]; sie hat den Traum erfüllt, von dem die ersten Spuren Labyrinth auf den Löschblättern meiner Hefte waren. Nein, nicht die ersten, denn vor ihnen war das eine, welches sie überdauert hat. Der Weg in dieses Labyrinth, dem seine Ariadne nicht gefehlt hat, führte über die Bendlerbrücke, deren linde Wölbung die erste Hügelflanke für mich wurde.« (BK, 23)

An der Abfolge des ersten und zweiten Satzes erkennt man die für Benjamins Denkbilder kennzeichnende, prozessuale Relativierung des Geschriebenen. Zuerst heißt es, die frühesten Spuren eines Labyrinths seien auf den Löschblättern des Kindes zu finden, wodurch Schrift und Text selbst mit labyrinthischen Strukturen assoziiert werden. Im nächsten Satz korrigiert sich das autobiographische Ich und verortet das früheste Labyrinth im Stadtraum Berlins, den es durch die Erwähnung der Bendlerbrücke konkret lokalisiert. Es folgt eine Raumerfahrung, die durch das Motiv des Verirrrens und der Orientierungslosigkeit geprägt ist. So verhindert das Labyrinth etwa immer wieder, dass das Ich einen bestimmten Kiosk findet, der in einem Gebüsch liegt. (BK, 24) Der erinnerte Gang in den Tiergarten wird zunächst teleologisch eingeführt, über die Bendlerbrücke gelangt man zu einem Punkt, der als »Ziel« (BK, 23) bezeichnet ist. Hier stehen zwei Denkmäler von Friedrich Wilhelm III. und Königin Luise, die dem beschriebenen Raum eine historische Dimension geben, aber nicht zum Zentrum der Aufmerksamkeit für das schauende Ich werden:

»Lieber als an die Herrscher wandte ich mich aber an ihre Sockel, weil, was darauf vorging, wenn auch undeutlich im Zusammenhange, näher im Raum war. Daß es mit diesem Irrgarten etwas auf sich hat, erkannte ich seit jeher an dem breiten, banalen Vorplatz, der durch nichts verriet, daß hier, [...] der sonderbarste Teil des Parkes schläft. [...] Hier nämlich oder unweit muß ihr Lager jene Ariadne abgehalten haben, an deren Nähe ich zum ersten Male erfuhr, was mir als Wort erst später zufiel: Liebe.« (BK, 23)

Wie der Passus verdeutlicht, erzeugt die Erinnerung den beschriebenen Park aus einer dezidiert kindlichen Raumperspektive. Mit den Herrscherdarstellungen des Bildhauers Johann Friedrich Drake kann das Kind weniger in Kontakt treten als mit deren Sockeln, auf denen die insgesamt 6,50 Meter hohen Statuen stehen. Die Sockel sind »näher im Raum«, wobei sich diese »Nähe« auf den Blickwinkel des Kindes bezieht, das sich direkt am Fuße der Standbilder befindet.

Das Denkmal zeigt Friedrich Wilhelm III. im schlichten militärischen Überrock ohne Orden und Abzeichen sowie ohne Kopfbedeckung. Er lehnt an einem Gedenkstein, der das Profilbild von Königin Luise zeigt, welche überlebensgroß in einer eigenen Statue unweit von der Abgebildeten dargestellt ist. Der Herrscher ist dezent, fast unscheinbar gestaltet. Im Kontrast zum Standbild steht das antikisierende Relief, das, ähnlich wie die Karyatiden in den Loggien des Bürgertums, als tragendes Element eingesetzt ist. Es zeigt dicht gedrängte, leicht bekleidete Menschen, die sich in der freien Natur befinden.²² Dies verweist auf die Öffnung des Parks, der bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts als Jagdgebiet der Kurfürsten von Brandenburg genutzt wurde.²³ Das Sockelrelief preist den Park als Lustgarten der Bevölkerung und verwendet dafür eine zeitlich-historisch nicht exakt fixierbare Darstellung. Die Berliner Bevölkerung wird dabei zugunsten einer anonymen mythologischen Menschengruppe ersetzt. Das Denkmal, das zu einem wesentlichen Teil mit Spenden aus der bürgerlichen Bevölkerung finanziert wurde, ist Friedrich Wilhelm III. gewidmet, der für die Umgestaltung des Parks verantwortlich war. Es trägt die Inschrift: »Ihrem Könige Friedrich Wilhelm III. Die dankbaren Einwohner Berlins 1849.«²⁴ Demzufolge erzeugt Benjamins Text über die sporadische, aber dezidiert räumlich-architektonische Thematisierung des Standbilds einen Konnex zwischen der deutschen Geschichte des 19. Jahrhunderts, dem Berliner Bürgertum und einer Ästhetik, die auf antikisierende Gestaltungsmodi zurückgreift. Dadurch wird der Berliner Tiergarten zum explizit bürgerlichen Raum, in dem der Bürger selber durch den Mythos ersetzt wird, seine Klasse erhält keine individualisierenden Repräsentationsweisen, im Gegensatz zum Adel. Doch der Tiergarten ist nicht nur ein bürgerlicher, er ist auch ein autobiographischer Raum. Diese Verbindung entsteht durch die mythischen Strukturen des Textes, denn wie es Stefan Goldmann nahelegt, bezieht sich die *Berliner Kindheit* mit der Verwendung des Labyrinths als Raumstruktur und der Erwähnung der Ariadne auf eine antike Heldengeschichte. Es ist der Mythos

von Theseus, der im kretischen Labyrinth den Minotaurus erschlagen will und zur Orientierung einen Faden von Ariadne überreicht bekommt. Im Tiergarten vermutet das Kind Ariadnes Lager, womit es sich mit dem antiken Helden und Liebhaber parallelisiert, da es an dieser Stelle des Parks zum ersten Mal Liebe erfahren wird.

Ein weiterer Heldenmythos hält Einzug in die Raumfiguration des Textes, wenn das autobiographische Ich nach dreißig Jahren in den Tiergarten zurückkehrt, um die Villen des Parks zu besichtigen: »Unter den Karyatiden und Atlanten, den Putten und Pomonen, die mich damals angesehen hatten, standen mir nun am nächsten jene angestaubten aus dem Geschlecht der Schwellenkundigen, die den Schritt ins Dasein oder in ein Haus behüten. Denn sie verstehen sich aufs Warten. Und so war es ihnen eins, ob sie auf einen Fremden warteten, die Wiederkehr der alten Götter oder auf das Kind, das sich vor dreißig Jahren mit der Mappe an ihrem Fuß vorbeigeschoben hat. In ihrem Zeichen wurde der alte Westen zum antiken, aus dem die westlichen Winde den Schiffern kommen, die ihren Kahn mit den Äpfeln der Hesperiden langsam den Landwehrkanal herauflößen, um bei der Brücke des Herakles anzulegen. Und wieder hatten, wie in meiner Kindheit, die Hydra und der Nemäische Löwe Platz in der Wildnis um den Großen Stern.« (BK, 25)²⁵

In einem Umcodierungsprozess werden inflationär mythische Zeichen an den Berliner Raum gekoppelt. Eine Reihe architektonischer Figuren, von stützender und / oder dekorativer Funktion, begegnet dem autobiographischen Ich, während es sich in der Umgebung der Villen aufhält. Diejenigen Figuren, die nicht näher benannt sind, aber aus dem »Geschlecht der Schwellenkundigen« (BK, 25) stammen, evozieren bei dem nun Erwachsenen die Erinnerung an die kindlich-mythische Erschließung des Tiergartens.²⁶ Sie haben eine katalytische Wirkung und sind der Ausgangspunkt für eine semiotische Re-Codierung des Raums: Wie in Kindheitstagen wird der »alte Westen zum antiken« (BK, 25). Der Tiergarten ist dabei eine domestizierte, kulturell und architektonisch erschlossene »Wildnis« inmitten des Stadtraums. Dieser mythische Raum, der ein Leben an sich vorbeiziehen lässt, wird erneut mit der mythischen Heldensage von Herakles enggeführt, indem Elemente aus dessen »Aufgaben« erwähnt und mit Bedeutung für das autobiographische Ich aufgeladen werden: So können der Hinweis auf die Äpfel der Hesperiden²⁷ als Garanten ewiger Jugend verstanden werden, als Wunsch, die Zeit anzuhalten oder zurückzudrehen. Über den Mythos wird hier also der autobiographische Wunsch, die Jugend(-erinnerung) festzuhalten, an einen Berliner Ort (den Landwehrkanal) gebunden. Dabei ist es beachtenswert, dass an den Raum um den Großen Stern (Siegessäule) Mytheme nicht ausschließlich durch das autobiographische Ich herangetragen werden. In Gestalt der noch heute existierenden Herkulesbrücke arbeitet der Tiergarten seiner mythischen Überformung in die Hände. Die heutige Brücke führt über

den Landwehrkanal und ist ein schmuckloser Neubau – mit der Herkulesbrücke um 1900 teilt sie nicht mehr als den Ort und den Namen. Die Brücke, die in der *Berliner Kindheit* erwähnt wird, ist mit zwei großen Sandstein-Skulpturen verziert, die Motive des griechischen Herakles-Mythos aufgreifen.²⁸ Der Heros ist im Kampf mit einem Zentauren und dem Nemäischen Löwen zu sehen, flankiert werden die zentralen Skulpturen durch vier Sphinxen. Diese mythischen Stilisierungen sind in die metonymische Ausbuchstabierung des Berliner Raums integriert – ein »Wörtlichnehmen«, wie es Benjamin formuliert,²⁹ das vom autobiographischen Ich im »Verfahren der Impfung« nutzbar gemacht wird.

In der Tiergarten-Miniatur hat der Mythos zwei Quellen: Erstens geht er vom autobiographischen Ich aus, das durch seine bildungsbürgerliche Sozialisation souverän über mythische Erzählungen verfügt und diese in fragmentarischer Form in den Raum transferiert und ihn dadurch konstituiert. Die subjektive Überformung wird durch die architektonische Beschaffenheit des Ortes stimuliert, denn der Raum Berlin ist zweitens faktisch und in Stein mit dem Mythos verbunden, wie es am Beispiel der Herkulesbrücke deutlich wird. An dem dargelegten Sachverhalt wird sichtbar, dass sich Raum und Ich in der Autobiographie wechselseitig bedingen und konstituieren. Erst die doppelte Überformung erzeugt die mythische Topographie, die den Tiergarten der *Berliner Kindheit* räumlich konstituiert.

Anders beschaffen als in Autobiographien des späten 18. und des 19. Jahrhunderts ist der Zugriff der *Berliner Kindheit* auf den Mythos und seine narrative Verwendung. So findet die Thematisierung nicht etwa statt, um die Biographie mit einem schematischen Gemeinplatz zu füllen, der benötigt wird, um einen konzisen Lebenslauf zu schreiben. Benjamins autobiographischer Text adaptiert hingegen Fragmente aus der griechischen Mythologie und integriert sie in die räumliche Figuration seiner Diegese. In Abgrenzung zu Stephan Goldmann lässt sich festhalten, dass die *Berliner Kindheit* sich weniger etablierter mythischer Darstellungsmuster bedient, als Mythen vielmehr räumlich konkretisiert. Damit gerät der mythische Topos der Autobiographie zum Ort im autobiographischen Text. Die Verräumlichung des Toposbestands transformiert einerseits die Gattungskonventionen, andererseits verdeutlicht das Darstellungsverfahren auch, dass sich der Text nicht von der Topik der Autobiographie freisprechen kann – er ist über sie informiert und muss sich ihr gegenüber positionieren. Er kann sie zwar umwandeln, aber weder ignorieren noch hinter sich lassen. Es ist der Raum der Kindheit, nicht der zeitliche Fortlauf der Biographie, der in Verbindung mit dem Mythos steht. Der Tiergarten wird durch das autobiographische Ich mythisch codiert, in ein analoges Verhältnis zum kretischen Labyrinth gesetzt und zudem von der Herakles-Sage durchdrungen. Diese Umcodierung ist insofern relevant, als sie den autobiographischen Raum in einen überindividuellen Kontext stellt und die mit der Methode der Impfung verbundene Forderung nach

einer gesellschaftlich-bürgerlichen Perspektive auf die Kindheitsräume einlöst. Die Erinnerungen an die Stadt Berlin stehen stellvertretend für eine bürgerliche Großstadtkindheit, die qua Sozialisation und Bildung über die Möglichkeit einer mythischen Erfassung des Raums verfügt. Der Ausgangspunkt des Schreibens ist das Heimweh, gegen das sich das autobiographische Ich impfen möchte, dies kann es nicht erreichen, wenn es seine Biographie und ihren zeitlichen Fortlauf in den Fokus stellt. Nur die intersubjektiven Bilder des Kindheitsraums können gegen einen drohenden, dauerhaften Abschied von der Geburtsstadt schützen, da sie verhindern, dass sich der zu Impfende in subjektiv-autobiographischen Bildern verliert. Wie erläutert, soll das Gefühl der Sehnsucht das Ich nicht überwältigen; das Verfahren der Impfung dient der Selbststabilisierung.

»Die Schmetterlingsjagd«: autobiographische Topographien zwischen Mythos und Aufklärung. – In der Miniatur »Die Schmetterlingsjagd« führt uns der Text heraus aus den »Bildern einer Großstadtkindheit« (BK, 9), hinein in das sommerliche Umland Potsdams, wo das autobiographische Ich seine Ferien als Kind verbracht hat. Die Erinnerung an diese Orte wird über ein Erinnerungsstück, die »Anfänge einer Schmetterlingssammlung«, eingeführt: »An sie [die Sommerwohnungen in der Umgebun]g erinnerte noch lange an der Wand meines Knabenzimmers der geräumige Kasten mit den Anfängen einer Schmetterlingssammlung, deren älteste Exemplare in dem Garten am Brauhausberge erbeutet waren.« (BK, 20)

Die Schmetterlingssammlung weist eine doppelte Konnotation auf. Zum einen verweist sie auf ein enzyklopädisch-aufklärerisches Wissensideal der positivistischen Sammlung und Systematisierung, mit dem hier erneut die Erinnerungen eines »Kindes| der Bürgerklasse« (BK, 9) als geprägt von einer bestimmten Bildungsvorstellung dargestellt werden. Zum anderen enthält die Sammlung den morbiden Unterton einer eigentlich schaurigen Aufbewahrung verendeter bzw. zum Zwecke der Exhibition getöteter und danach präparierter Lebewesen. Diese Dopplung findet sich in den Topographien wieder, die einer sommerlichen Landhausidylle eine »Wildnis« entgegenstellen:

»Kohlweißlinge mit abgestoßenen Rändern, Zitronenfalter mit zu blanken Flügeln vergegenwärtigten die heißen Jagden, die mich so oft von den gepflegten Gartenwegen fort in eine Wildnis gelockt hatten, in welcher ich ohnmächtig der Verschwörung von Wind und Düften, Laub und Sonne gegenüberstand, die dem Flug der Schmetterlinge gebieten mochten.« (BK, 20)

In diesem dschungelähnlichen Raum jenseits des Gartens jagt das Ich nun seinem zukünftigen Exponat hinterher. Das Motiv der Jagd ist ein autobiographischer Topos,³⁰ der wiederum auf den Herakles-Mythos verweist. So muss Herakles gleich in drei seiner Aufgaben ein wildes Tier einfangen. Dass Benjamin den Topos der Jagd benutzt, führt zum einen dazu, dass die Erinnerung an die Sommerhäuser erneut mythisch überformt werden, zum anderen

gesteht der Text damit eine Topik ein, die er im Vorwort noch leugnet, deren Auftreten sich aber durch die Verlagerung der Handlung aus dem städtischen in den ländlichen Raum erklären lässt. Denn während Benjamin, wie erläutert, der Großstadtkindheit noch »keine geprägten Formen« (BK, 9) attestiert, unterstellt er der Kindheit auf dem Lande eine jahrhundertealte Topik, in die Erinnerungen eingefasst werden. Der autobiographische Ort prägt hier nicht nur die Erinnerungen des Ichs, sondern auch die Darstellungsweise dieser Erinnerung. Die Jagd führt das Ich heraus aus den bürgerlichen Gärten, weg von den sicheren, eingefassten Wegen, hinein in eine »Wildnis«, in der sich das Ich der Natur ohnmächtig gegenüber sieht und ebenso zum Objekt wird wie der Schmetterling, der nicht selber über seine Flugbahn bestimmen kann. Der Schmetterling ist nicht in der Position, über die Natur zu gebieten, sondern umgekehrt. Um sich der tierischen Kreatur als überlegen zu behaupten, hat das Ich also die Aufgabe, im Akt der Jagd Herr über die Natur zu werden, gemäß seines aufklärerischen Wissens-, Bildungs- und Systematisierungsanspruchs, wie er im Bild der Schmetterlingssammlung angelegt ist.

»Wenn so ein Fuchs oder Ligusterschwärmer, den ich gemächlich hätte überholen können, durch Zögern, Schwanken und Verweilen mich zum Narren machte, dann hätte ich gewünscht, in Licht und Luft mich aufzulösen, nur um ungemerkt der Beute mich zu nähern und sie überwältigen zu können. Und soweit ging der Wunsch mir in Erfüllung, daß jedes Schwingen oder Wiegen der Flügel, in die ich vergafft war, mich selbst anwehte und überrieselte. Es begann die alte Jagdsatzung zwischen uns zu herrschen: je mehr ich selbst in allen Fibern mich dem Tier anschmiegte, je falterhafter ich im Innern wurde, desto mehr nahm dieser Schmetterling in Tun und Lassen die Farbe menschlicher Entschließung an und endlich war es, als ob sein Fang der Preis sei, um den einzig ich meines Menschendaseins wieder habhaft werden könnte.« (BK, 20)

Die Mimesis³¹ wird zum Prinzip der Jagd. Mit der Dialektik der Aufklärung gesprochen, muss sich das autobiographische Ich hier dem voraufklärerischen, mythischen Denken einer Nachahmung der Natur verpflichten, um erfolgreich Herr über diese zu sein.³² Die Grenze zwischen Ich und Schmetterling, zwischen Jäger und Gejagtem, zwischen Mensch und Tier schwindet. Erfolg bei der Jagd, d.h. die Unterwerfung und Vernichtung des tierischen Wesens muss eintreten, um die Rückkehr in die menschliche Form zu ermöglichen und die Grenze zwischen Mensch und Tier wieder zu etablieren. Der barbarische Akt der sinnlosen Jagd wird damit als dem Status des (bürgerlichen, aufgeklärten) Menschseins inhärent figuriert und über die enzyklopädische Katalogisierung und Systematisierung als Wissensbestand, und damit als Ausdruck einer instrumentellen Vernunft, mit der die Natur unterworfen und ein rein rationaler Zugang zu ihr hergestellt werden soll,³³ dargestellt. Das sinnlose Töten wird somit als Destruktiv-Inhärentes des Bürgertums angelegt. Benjamin selbst formuliert

es prägnant: »Es ist niemals ein Dokument der Kultur, ohne zugleich ein solches der Barbarei zu sein.«³⁴ Entsprechend der Topographie, die das Fragment liefert, wird die »natürliche« Wildnis eng an die kultivierten Gärten angegliedert und damit nicht als das Andere der bürgerlichen Gesellschaft klassifiziert. Gemäß Adornos und Horkheimers These von der Totalität der Aufklärung, deren Denken kein Wissen außerhalb der ihr eigenen instrumentell-rationalen Vernunft zulässt, legt der Text das Barbarisch-Destruktive in der Idylle der Vorortsummerhäuser, also innerhalb der peripheren Sphäre der bürgerlichen Gesellschaft selber an.

Mit dem inhärenten Destruktionsmoment des Bürgertums ist eine Topographie verbunden, die an die gepflegten und gesicherten Gärten der Bürger eine Wildnis ankoppelt, in der die Naturbeherrschung noch nicht vollzogen ist und in die ein unachtsames Kind geraten kann. Das Ich hat Teil an der Unterwerfung dieser Wildnis unter das rational-aufgeklärte Denken des Bürgertums.

»Doch wenn es vollbracht war, wurde es ein mühevoller Weg, bis ich vom Schauplatz meines Jagdglücks an das Lager vorgeedrungen war, wo Äther, Watte, Nadeln mit bunten Köpfen und Pinzetten in der Botanisiertrommel zum Vorschein kamen. Und wie lag das Revier in meinem Rücken! Gräser waren geknickt, Blumen zertreten worden; der Jagende selber hatte als Dreingabe den eigenen Körper dem Kescher nachgeworfen; und über soviel Zerstörung, Plumpheit und Gewalt hielt zitternd und dennoch voller Anmut sich in einer Falte des Netzes der erschrockne Schmetterling. Auf diesem mühevollen Weg ging der Geist des Todgeweihten in den Jäger ein. Die fremde Sprache, in welcher dieser Falter und die Blüten vor seinen Augen sich verständigt hatten – nun hatte er einige Gesetze ihr abgewonnen. Seine Mordlust war geringer, seine Zuversicht um soviel größer geworden.« (BK, 21)

Die vormalige »Wildnis« wird nun zum »Revier«, in dem das Ich die Spuren seiner Jagd sieht und liest. Der Raum hat sich verändert, ist von einer unbeherrschbaren, wilden Natur, der sich das Ich ohnmächtig gegenüber sah, zum Revier des Jägers geworden, dem er gewaltsam seine Spuren eingedrückt hat. Das Ich hat sich diesen Raum angeeignet und ist im Begriff, ihn zu verbürgerlichen, d.h. ihn an die Sphäre des bürgerlichen Sommerhauses anzugliedern, auch wenn der Weg zurück vom »Revier« in den »Garten« noch ein mühsamer ist. Auch der Garten bzw. das Sommerhaus hat sich verändert. Es ist vom Potsdamer Ferienhaus zu einem »Lager« geworden, in dem das Ich aus dem barbarischen Akt eine Systematik destilliert und die vormalig wilde Natur in das Denken der instrumentellen Vernunft³⁵ stellt. Diese Systematik dient nicht nur dazu, die Namen und Verwandtschaftsbeziehungen der Schmetterlinge darzustellen, sondern hier wird eine viel tiefgreifendere Subsumierung der tierischen Natur unter die Paradigmen rationalen Denkens eingeführt. Das Ich gewinnt den natürlichen Beziehungen zwischen Tier und Pflanze, die hier als Sprache bezeichnet werden, eine Gesetzmäßigkeit ab. Damit hat es die Natur

in seinen Horizont transferiert, die instrumentelle Vernunft hat sich im Akt der Jagd das Verhältnis von Schmetterling und Blüte zu eigen gemacht und in sein Verständnis von der Gesetzmäßigkeit und Rationalität der Welt übersetzt. Nach dieser Transformation kann das Ich wieder aus dem Zustand des barbarischen Jägers in den eines aufgeklärten Bürgers zurückkehren. Seine »Mordlust« (BK, 21) weicht der Aussicht auf systematische Verortung des Wissens und Verbürgen dieses Wissens in der Sammlung.

Der eher traditionelle Zugang zum Mythos in Form eines Motivs aus der Herakles-Sage korrespondiert in diesem Fragment also mit einer Beschreibung der Kindheit auf dem Lande, der Benjamin im Gegensatz zur Kindheit in der Stadt eine tradierte Topik zuweist. Der Text bleibt dabei seiner Programmatik treu, die individuelle Kindheit als ein Exempel für die Kindheit in der Bürgerklasse darzustellen. In diesem Fragment jedoch wird die inhärente Brüchigkeit einer Gesellschaftsformation thematisiert, die sich auf Freiheit, Bildung und Mündigkeit beruft. Indem das selbstzerstörerische Potenzial als kindlicher Lernerfolg, also als Schritt auf dem Weg zum Bürger dargestellt wird, lässt sich dieser »traditionelle« Zugang zu autobiographischer Textgenese als kritischer Blick auf eine Textsorte verstehen, die unter den Vorzeichen bürgerlicher Subjektkonstitution Teil an einer Gesellschaftsbildung hat, die sich ihrer eigenen Dialektik nicht ausreichend bewusst zu sein scheint. Es scheint hier zugleich eine Antwort auf die im Vorwort gestellte Frage gegeben zu sein: Können die Bilder der Kindheit erklären, wie das Ich aus der Geborgenheit seiner Kindertage entraten konnte? (BK, 9f.) Diese Geborgenheit war, so könnte man übertragen, nur die eine Seite der bürgerlichen Lebensform. Das Entraten war ihr schon immer eingeschrieben.

Das Fragment endet mit einer Reflexion über den Brauhausberg bei Potsdam, dessen Namen die Positionen des erinnernden und des erinnerten Ichs gegenüber stellt.

»Er [der Name des Berges] hat das Unergründliche bewahrt, womit die Namen der Kindheit dem Erwachsenen entgegentreten. Langes Verschwiegenwordensein hat sie verklärt. So zittert durch die schmetterlingserfüllte Luft das Wort »Brauhausberg«. Auf dem Brauhausberge bei Potsdam hatten wir unsere Sommerwohnung. Aber der Name hat alle Schwere verloren, enthält von einem Brauhaus überhaupt nichts mehr und ist allenfalls ein von Bläue umwitterter Berg, der im Sommer sich aufbaute, um mich und meine Eltern zu behausen. Und darum liegt das Potsdam meiner Kindheit in so blauer Luft, als wären seine Trauermäntel oder Admirale, Tagpfauenaugen und Aurorafalter über eine der schimmernden Emaillen von Limoges verstreut, auf denen die Zinnen und Mauern Jerusalems vom dunkelblauen Grunde sich abheben.« (BK, 21f.)

Nicht nur weist Benjamin auf die sich wandelnde Semantik des Namens hin, der im Laufe der Zeit seine Attribute verändert hat. Er verweist auch auf die

Funktion der Ortsnamen als ein Memorabilium, vergleichbar mit der Schmetterlingssammlung. Genau wie die »Kohlweißlinge mit abgestoßenen Rändern, Zitronenfalter mit zu blanken Flügeln« in der Lage sind, die »heißen Jagden« zu vergegenwärtigen (BK, 20) und zugleich durch ihren Zustand auf die vergangene Zeit hinweisen, so sind die Ortsnamen ebenfalls materielle Bestandteile der Erinnerung, die sich im Verlaufe der Zeit verändert haben und erst so ihren Charakter als Souvenir erhalten. Zudem verknüpft Benjamin den Namen mit der Subjektivität autobiographischer Orte, die sich nur für das Ich aufzubauen und ganz auf das Ich hin ausgerichtet zu sein scheinen. Denn nicht nur hat das Potsdam der Kindheit eine ganz besondere sommerliche Färbung, vielmehr verbindet sich der Ort über diese farbliche Qualität mit anderen Orten: Limoges, der Stadt mit der berühmten Porzellanmanufaktur, und Jerusalem, dem Zentrum sowohl der jüdischen als auch der christlichen Religion. Auf diese Weise erhält der Potsdamer Berg in der *Berliner Kindheit* einen Standort in einer autobiographischen Topographie zwischen kunsthandwerklicher Gemachtheit und religiös-spiritueller Bedeutsamkeit. Die Schmetterlingsjagd wird in dieser Passage auf die anderen beiden Orte projiziert, so dass sie ihren Charakter zwischen ritueller Praxis und kunsthandwerklicher Aufbereitung und Konservierung der Beute ausstellt.

Die Anspielung auf Jerusalem bekommt eine weitere Bedeutung, wenn man bedenkt, dass Benjamin, im Gegensatz zu Adorno und Horkheimer, das Barbarische nicht ausschließlich negativ denkt. Nahe an Nietzsche argumentiert Benjamin, dass der destruktive Charakter, der dem Barbarischen zugeschrieben wird, einem dialektischen Prozess zuträglich wird, der die profane, weltliche Ordnung zugrunde gehen lässt, um Raum für die messianische Ordnung zu schaffen.³⁶ Jerusalem steht in diesem Zusammenhang als ein topographisches Symbol für diese messianische Ordnung. Der Prozess des Zugrundegehens darf daher nicht als apokalyptisch-katastrophische Vernichtung der Welt verstanden werden, sondern als ein produktiver Prozess, der in Erlösung mündet,³⁷ der aber für die Menschen als Fortbewegung von der messianischen Ordnung wahrgenommen wird.³⁸ Ähnlich wie Nietzsche sieht Benjamin in dem Verhältnis von Barbarei und Vernunft ein im Idealfall harmonisches Prinzip,³⁹ das den Stillstand der Dialektik überwinden kann,⁴⁰ um aus der »Armut an Erfahrung« der Moderne etwas Neues zu erschaffen⁴¹ und die Erlösung von Mensch und Natur herbeizuführen. Dies erklärt nicht nur das Auftauchen Jerusalems an dieser Stelle im Text, sondern zudem den durchweg positiven und heiteren Ton der Schmetterlings-Erzählung. Das Bild von Jerusalem mag in diesem Kontext daher als eine utopische Hoffnung verstanden werden, die erscheint, wenn es gelingt, das Inhärent-Destruktive der gesellschaftlichen Ordnung und ihrer instrumentellen Vernunft für eine *tabula rasa* produktiv zu machen, deren Ziel Erlösung heißt.

Fazit. – In der *Berliner Kindheit um neunzehnhundert* wird eine autobiographische Chronologie zugunsten einer gesellschaftlichen Räumlichkeit verdrängt. Über mythische Topographien wird die individuelle Kindheit Benjamins in eine »Erfahrung der Großstadt in einem Kinde der Bürgerklasse« (BK, 9) transferiert, wobei die »Bürgerklasse« als Bildungsreise durch den Mythos figuriert wird.⁴² Diese mythischen Raumstrukturen verknüpfen somit das autobiographische Ich mit der Gesellschaft seiner Zeit, eine Verschränkung, die das exilierte Ich im »Verfahren der Impfung« (BK, 9) operationalisiert, um sich gegen das Heimweh zu wappnen. In der *Berliner Kindheit* soll es nicht um die »zufällige biographische«, sondern um die »notwendige gesellschaftliche Unwiederbringlichkeit des Vergangenen« (BK, 9) gehen. Benjamins autobiographischer Text zeigt sich dabei wohlinformiert über die Tradition der Textsorte, die sich durch eine mythologisch aufgeladene Topik auszeichnet.⁴³ Im Vorwort schreibt Benjamin, dass der Großstadtkindheit »noch keine geprägten Formen« harren (BK, 9), im Gegensatz zu einer Kindheit auf dem Lande. Und tatsächlich entwickelt der Text eine mythische Topographie – im Sinne einer räumlichen Topik –, die sich weniger etablierter Darstellungsmuster bedient, wenn es um die Erinnerungen an die Großstadt geht. Hier werden Orte und Räume umcodiert, und ihre mythisch inspirierten Bauelemente werden hervorgehoben (sie werden »beim Wort genommen«; BK, 24), um sie in dem benannten überindividuellen Kontext zu positionieren und die Bürgerkindheit als Bildungskindheit zu figurieren. In Abgrenzung zu diesen mythisch codierten Bürgerräumen als Bildungsräumen stehen die marginalisierten Räume anderer Klassen. Diese Orte, wie z.B. der Straßenstrich (BK, 92f.) oder die Krumme Straße mit ihren Trödlern, die die »Bürgersteige bedrängen« (BK, 56), ihrer Warenkultur mit den entsprechenden Verführungen (Nick-Carter-Hefte, »anstößige Schriften«, BK, 56), faszinieren das autobiographische Ich und stoßen es zugleich ab (»Buden voller Lockung und Gefahr«; BK, 56). Diese Räume sind nicht mythisch codiert, stehen aber neben Bürgerräumen und grenzen diese von sich ab, wie z.B. der Lesesaal als »eigentliches Revier« und das Schwimmbad als mythische Unterwelt (BK, 56f.).⁴⁴

Dieses Vorgehen ändert sich jedoch mit einem Wechsel des Lebensraums. Mit der Veränderung des Schauplatzes von der Großstadt in die ländliche Idylle, werden traditionelle Topoi, wie in diesem Fall das Motiv der Jagd, eingesetzt. Dies verdeutlicht zum einen die im Vorwort getätigte Reflexion, die Kindheit in der Großstadt sei durch keine Topik erfassbar, im Gegensatz zur Kindheit auf dem Lande. In der Stadt bricht sich das Erzählmuster an den konkreten räumlich ausgeführten Architekturen, auf dem Land ist der Mythos imaginär. Zum anderen ist es die ländliche Idylle, die einen kritischen Blick auf das Bürgertum ermöglicht, indem sie seinen morbiden, destruktiven Charakter ausstellt, der von Benjamin jedoch mit Rekurs auf das Messianische als emanzipatorische Kraft profiliert wird. Erst die Distanz zum großstädtisch-bürgerlichen Lebensraum

eröffnet einen solchen Blick auf die eigene Klasse, da innerhalb der Großstadt das Bürgertum als solches ausgeklammert ist und lediglich in Form mythischer Topographien wie architektonischer Elemente als Bildungsschicht sichtbar wird.

Der *Berliner Kindheit* gelingt es, das für die Autobiographie prägende Verhältnis von Raum, Zeit und Ich als das von gesellschaftlichen Orten, historischen Kontexten und Klassenzugehörigkeiten zu figurieren und so die Erinnerungen des Ichs in einen sozio-historischen Rahmen zu positionieren.

Dabei zeigt sich, dass besonders die räumliche Dimension des Textes ergiebig ist, um das Verhältnis von individueller Lebenserinnerung und sozialen Kontexten in den Blick zu nehmen: zum einen weil der Raum sich als Aushandlung zwischen individuellen Bedürfnissen und sozialen Setzungen konstituiert,⁴⁵ zum anderen weil er sich in der Autobiographie in Form von räumlichen Topoi als kulturelle Konvention erweist, die den Rahmen für die individuelle Lebenserzählung absteckt. Und so entwirft die Topographie der *Berliner Kindheit* eine autobiographische Landkarte, die keine zeitliche oder räumliche Chronologie anbietet. Doch dank des bildgenerierenden »Verfahrens der Impfung« werden konkrete Berliner Orte, mythologisch überformt, in die autobiographische Erinnerung und den Blick eines von seiner Vergänglichkeit gezeichneten Großstadtbürgertums eingebunden. Die *Berliner Kindheit um neunzehnhundert* demonstriert somit die Bedeutung der räumlichen Dimension der Autobiographie für die Konstitution eines autobiographischen Ichs zwischen Individualität und Sozialität.

Anmerkungen

- 1 Vgl. Harald Welzer, *Die Entwicklung des autobiographischen Gedächtnisses - ein Thema für die Biographieforschung*, in: *BIOS*, 2002/2, 163-168, hier 164. (Der Begriff »Selbst« bei Welzer ist eine sozialpsychologische Kategorie, im Gegensatz zum »Ich«, das in der Autobiographieforschung verwendet wird.)
- 2 Die Autobiographieforschung fühlt sich traditionell einem hermeneutischen Subjekt-konzept verpflichtet, wie es die Gattung aufgrund ihrer chronologisch-hermeneutischen Ausformung jahrhundertlang nahelegte. (Vgl. beispielsweise Wilhelm Dilthey, *Das Erleben und die Selbstbiographie*, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 7, *Der Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften*, 8. Auflage, Göttingen 1992, 191-204, hier 192f.)
- 3 Vgl. Doris Bachmann-Medick, *Spatial Turn*, in: dies., *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*, Reinbek b. Hamburg 2009, 284-328; Sigrid Weigel, *Zum »topographical turn«. Kartographie, Topographie und Raumkonzepte in den Kulturwissenschaften*, in: *KulturPoetik* 2.2 (2000), 151-165.
- 4 Vgl. Immanuel Kant, *Kritik der reinen Vernunft. Erster Teil*, in: ders., *Werke in zehn Bänden*, hg. von Wilhelm Weischedel, Bd. 3, Darmstadt 1983, 71.
- 5 Vgl. Gaston Bachelard, *Poetik des Raumes*, übersetzt von Kurt Leonhard, Frankfurt/Main 1999, 25ff.; Michel de Certeau, *Kunst des Handelns*, übersetzt von Ronald

- Voullié, Berlin 1988, vor allem Teil III »Praktiken im Raum«, 179–238. Vgl. auch Martina Löw, *Raumsoziologie*. Berlin 2012, 131.
- 6 Vgl. z.B. Ulrike Landfester, »Die ganz entstellte Welt der Kindheit«. *Walter Benjamins Berliner Labyrinth*, in: Heinz Brüggemann, Günter Oesterle, *Walter Benjamin und die romantische Moderne*, Würzburg 2009, 263–297; Bernd Witte (Hg.), *Topographien der Erinnerung. Zu Walter Benjamins Passagen*, Würzburg 2008; Anja Lemke, *Gedächtnisräume des Selbst. Walter Benjamins »Berliner Kindheit um neunzehnhundert«*, Würzburg 2008; Jörg Gallus, *Labyrinth der Prosa. Interpretationen zu Robert Walsers »Jakob von Gunten«, Franz Kafkas »Der Bau« und zu Texten aus Walter Benjamins »Berliner Kindheit um neunzehnhundert«*, Frankfurt/Main 2006; Frauke Berndt, *Anamnesis. Studien zur Topik der Erinnerung in der erzählenden Literatur zwischen 1800 und 1900 (Moritz - Keller - Raabe)*, Tübingen 1999 (vor allem Kapitel IV: »Bilanz. Die Topik der Erinnerung um »neunzehnhundert«: Walter Benjamins »Berliner Kindheit«, 413–426).
 - 7 Vgl. Christoph Jamme, »Gott an hat ein Gewand«. *Grenzen und Perspektiven philosophischer Mythos-Theorien der Gegenwart*, Frankfurt/Main 1999, 21.
 - 8 Vgl. Claude Lévi-Strauss, *Die Struktur der Mythen*, in: ders., *Strukturelle Anthropologie*, übersetzt von Hans Naumann, Frankfurt/Main 1967, 231 und 251.
 - 9 Vgl. Hans Blumenberg, *Arbeit am Mythos*, Frankfurt/Main 1996, 40f.
 - 10 Vgl. Stefan Goldmann, *Topos und Erinnerung. Rahmenbedingungen der Autobiographie*, in: Hans-Jürgen Schings u. a. (Hg.), *Der ganze Mensch. Anthropologie und Literatur im 18. Jahrhundert*, Stuttgart 1994, 660–675, hier 670.
 - 11 Die Forschung hat vor allem an Benjamins essayistische Mythosanalysen angeknüpft. So finden sich beispielsweise im Sachregister des Benjamin-Handbuchs unter dem Schlagwort »Mythos« ausschließlich Verweise auf die Essays, während die *Berliner Kindheit* unerwähnt bleibt. Vgl. Burkhardt Lindner (Hg.), *Benjamin-Handbuch. Leben - Werk - Wirkung*, Stuttgart–Weimar 2006, 717.
 - 12 Rolf-Peter Janz erläutert, dass die Aktualität des Mythos in Benjamins Schriften aus der »übermächtigen Wirklichkeit« resultiert, mit der sich sowohl der mythologische als auch der moderne Mensch konfrontiert sieht. Beide eint die Unfreiheit und der omnipräsente Terror. Im Kafka-Essay, der sich vornehmlich mit dem Text *Schweigen der Sirenen* auseinandersetzt, seien »alle negativen Elemente des Mythos-Begriffs entfaltet: Übermächtigkeit, Undurchschaubarkeit, Wiederholungszwang, das Immerwiedergleiche im Neuen und Zweideutigkeit«. Benjamins Texte gingen daher einer Destruktion des Mythischen nach, die lediglich der Aufsatz über *Bachofen* relativiert, wenn auf das Wahrheitspotenzial des Mythos hingewiesen wird. Vgl. Rolf-Peter Janz, *Mythos und Moderne bei Walter Benjamin*, in: Karl Heinz Bohrer (Hg.), *Mythos und Moderne. Begriff und Bild einer Rekonstruktion*, Frankfurt/Main 1983, 363–381, hier 369 und 375. Wie zu zeigen sein wird, unterliegt der Mythos in der *Berliner Kindheit* einem doppelten Mechanismus: Zum einen konkretisiert der Raum das Mythische, zum anderen ist den Miniaturen auch die Destruktion des Mythos zu eigen.
 - 13 Vgl. Goldmann, *Topos und Erinnerung*, 660–675.
 - 14 Vgl. ebd., 670. Goldmann sieht die Überlieferungen von Theokrit und Diodor als maßgeblich an, stellt aber klar, dass die Autobiographen auf den »gesamten Motivatenschatz der antiken Mythologie« (ebd.) zurückgreifen können – und damit ebenso auf die Gesamtheit der überlieferten Herakles- und Herkules-Mythen.
 - 15 Vgl. ebd., 671.
 - 16 Vgl. Cesare Pavese, *Über Mythos. Symbol und anderes*, in: ders., *Schriften zur Literatur. Die Entdeckung Amerikas. Literatur und Gesellschaft, der Mythos*, übersetzt von

- Erna und Erwin Koppen, Hamburg–Düsseldorf 1967, 329–335, hier 329–330. Für diesen Hinweis danken wir Esteban Sanchino Martinez.
- 17 Walter Benjamin, *Berliner Chronik*, in: ders., *Gesammelte Schriften VI*, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt/Main 1985, 465–519, hier 488. Seitenangaben aus der *Berliner Chronik* künftig im Fließtext in runden Klammern unter dem Kürzel *BC*.
- 18 »Dagegen habe ich mich bemüht, der *Bilder* habhaft zu werden, in denen die Erfahrung der Großstadt in einem Kinde der Bürgerklasse sich niederschlägt.« Walter Benjamin, *Berliner Kindheit um neunzehnhundert* (Fassung letzter Hand), Frankfurt/Main 2006, 9. Seitenangaben aus der *Berliner Kindheit* künftig im Fließtext in runden Klammern unter dem Kürzel *BK*.
- 19 Frauke Berndt, *Anamnesis*, 419. Zum integralen Verhältnis von Bürgertum und Wissen im 19. Jahrhundert vgl. Reinhart Koselleck (Hg.), *Bildungsbürgertum im 19. Jahrhundert*. Teil II: *Bildungsbürgertum und Wissen*, Stuttgart 1990.
- 20 Die Formulierung »vorgeprägte Formen« stammt aus Goethes *Urworte*. *Orphisch*. Vgl. Goethe, *Werke* (WA), I. Abt., 3. Bd., Tübingen 1975, 95.
- 21 »Sich in einer Stadt zurechtzufinden heißt nicht viel. In einer Stadt sich aber zu verirren, wie man in einem Walde sich verirrt, braucht Schulung.« (*BK*, 23).
- 22 Vgl. die Abbildung in Volkmar Essers, *Johann Friedrich Drake 1805–1882*, München 1976, 147.
- 23 Vgl. ebd., 38.
- 24 Friedrich Wilhelm III. wurde nur aufgrund der Öffnung des Parks geehrt, ansonsten stieß seine Politik bei den Berliner Bürgern auf Abneigung (Politik in den Befreiungskriegen, konservative Provinzialstände, Demagogieverfolgung etc.). Vgl. Essers, *Johann Friedrich Drake*, 37, 40, 104.
- 25 Tatsächlich heißt die Berliner Brücke über den Landwehrkanal *Herkules-Brücke*. Dass sich Benjamin hier für die griechische Bezeichnung des Heros (»Brücke des Herakles« *BK*, 25) entscheidet, lässt eine Präferenz für den griechischen Mythos erkennen.
- 26 Vgl. Marianne Muthesius, *Mythos - Sprache - Erinnerung. Untersuchungen zu Walter Benjamins »Berliner Kindheit um neunzehnhundert«*, Frankfurt/Main 1996, 190f.
- 27 Vgl. Sittig, *Hesperiden*, in: *Paulys Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, hg. von Wilhelm Kroll, 15. Halbbd., Stuttgart 1912, 1243–1248.
- 28 Vgl. die Abbildung in Janos Frekot, Helmut Geisert, *Berlin in frühen Photographien 1857–1913*, München 1984, 149 [Fotografie um 1900].
- 29 »Die kleinen Treppen, die säulengetragenen Vorhallen, die Friese und Architrave der Tiergartenvillen – von uns zum ersten Mal wurden sie beim Wort genommen.« (*BK*, 24).
- 30 Die Jagd als Stilisierung des eigenen Lebens (z.B. das Leben als vergebliche Jagd) findet sich bereits in der altarabischen Dichtung (vgl. Georg Misch, *Geschichte der Autobiographie*, Band 2. 1, Bern 1955, 294. Weitere Beispiele für Jagden in der Autobiographie finden sich hier, z.B. Band 4. 1, 359). Ein weiterer passionierter Schmetterlingsjäger ist Vladimir Nabokov, der in seiner Autobiographie ausführlich über sein Hobby berichtet. Vgl. Vladimir Nabokov, *Sprich. Erinnerung. Sprich*, übersetzt von Dieter E. Zimmer, Reinbek bei Hamburg 1984, z.B. 121ff.
- 31 Mimesis bezeichnet in der *Dialektik der Aufklärung* den mythischen Umgang mit Natur. Ein rituelles Nachahmen natürlicher Prozesse soll den Menschen in die Lage versetzen, dieser Herr zu werden. Die Aufklärung ersetzt das mimetisch-mythische Denken durch ein rational-deduktives. Theodor Adorno, Max Horkheimer, *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, Frankfurt/Main 2006, 17.

- 32 Naturbeherrschung ist die zentrale Agenda der Aufklärung, so Adorno und Horkheimer. Die Aufklärung besiegt das mimetisch-animistische Denken des Mythos und »entzaubert« die Welt zugunsten eines Rationalismus, der ein alternativloses und daher »totalitäres« Denken in Form einer »instrumentellen Vernunft« bereitstellt. Dieser Rationalismus ist aber in seiner Grundkonfiguration derart dem Mythos verschrieben, dass Aufklärung immer wieder in den Mythos zurückschlägt, denn sowohl das mythische Ritual als auch die aufklärerische Formel sind auf das Prinzip der Wiederholbarkeit festgelegt. Die Aufklärung dient daher nicht der Befreiung des Menschen aus der Unmündigkeit, sondern unterwirft ihn dank ihrer Alternativlosigkeit einer Wahrnehmung, die er nicht hinterfragen, geschweige denn überwinden kann. Aufklärung, so die Autoren, sei daher ein »Massenbetrug«. Vgl. Adorno, Horkheimer, *Dialektik der Aufklärung*, für diese Ausführungen besonders der Abschnitt »Begriff der Aufklärung«, 9–49.
- 33 Vgl. Adorno, Horkheimer, *Dialektik der Aufklärung*, 10f.
- 34 Walter Benjamin, *Über den Begriff der Geschichte*, in: ders., *Gesammelte Schriften I. 2*, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt/Main 1980, 691–704, hier 696.
- 35 Adorno, Horkheimer, *Dialektik der Aufklärung*, 36f.
- 36 Vgl. Gerard Raulet, *Positive Barbarei. Kulturphilosophie und Politik bei Walter Benjamin*, Münster 2004, 17.
- 37 Vgl. Raulet, *Positive Barbarei*, 15.
- 38 Vgl. Walter Benjamin, *Theologisch-politisches Fragment*, in: ders., *Gesammelte Schriften II. 1*, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt/Main 1991, 203f.
- 39 Nietzsche sieht in dem Barbaren eine kulturstiftende, erneuernde Instanz, die eine »ambivalente Liaison zwischen Leben, Kultur, Grausamkeit und Gewalt« verkörpert; vgl. Renate Resche, *Barbaren*, in: Henning Ottmann (Hg.), *Nietzsche-Handbuch. Leben - Werk - Wirkung*, Stuttgart–Weimar 2011, 202–203.
- 40 Vgl. Raulet, *Positive Barbarei*, 12.
- 41 Vgl. Walter Benjamin, *Erfahrung und Armut*, in: ders., *Gesammelte Schriften II. 1*, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt/Main 1980, 213–219, hier 215.
- 42 Vgl. Berndt, *Anamnesis*, 419.
- 43 Vgl. Goldmann, *Topos und Erinnerung*, 662.
- 44 »Den Fuß über die Schwelle [des Schwimmbads] setzen bedeutet, von der Oberwelt Abschied nehmen.« (BK, 57).
- 45 Vgl. de Certeau, *Kunst des Handelns*, 217ff.

Amir Engel

Über den Abgrund hinweg

*Barbara Honigmann, Gershom Scholem
und die deutsch-jüdische Kultur nach der Shoah¹*

Häufig wird angenommen, man sei dort »zu Hause«, wo man geboren wurde. Man könnte etwa sagen: »Hier! Hier bin ich zur Welt gekommen«, und mit diesen Worten wäre impliziert, dass man sich keinen vertrauteren, wertvolleren und intimeren Ort vorzustellen vermag. Dieser Ort wäre, anders ausgedrückt, der Ort, wo man hingehört. Der Ort, an dem man geboren wurde, ist jedoch willkürlich. Menschen wurden im Exil geboren oder auch neben Straßensperren. Tatsächlich hat kein Mensch Einfluss auf die Umstände der eigenen Geburt. Der eigene Geburtsort bedeutet also nur auf indirekte Weise Zugehörigkeit.

In Wirklichkeit bezeichnet nichts mehr Zugehörigkeit als ein Grab. Ein Grab ist ein fester Ort, auf den man zeigen und dabei feststellen kann: »Hier liegen mein Vater und seine Vorfahren begraben, und hier werde auch ich eines Tages begraben sein.« Es ist der Ort, den man häufig für sich selbst auswählen kann, wo das Menschliche schließlich eins mit der Erde wird. Diese grundlegende Einheit des Belebten und Unbelebten veranlasste etwa Giambattista Vico zu der Aussage, in früheren, primitiveren und prosaischeren Zeiten sei der Grabstein ein rechtliches Gebilde. »So zeigten schon durch die Gräber ihrer Bestatteten die Giganten die Herrschaft über ihrer Ländereien an; [...] Und zu Recht«, bemerkte Vico, »gebrauchten sie jene heroischen Redensarten: »wir sind Söhne dieser Erde«, »wir sind geboren aus diesen Eichen« [...]«² Somit gehört man nicht an den Ort, an dem man geboren wurde, sondern dorthin, wo man zur letzten Ruhe gebettet wird.

Manche Menschen besitzen mehr als nur einen Grabstein. Gershom Scholem ist einer von ihnen – eine merkwürdige Tatsache. Dem Anschein nach gehört Scholem, wenn er überhaupt irgendwohin gehört, nach Jerusalem. Das kommt am eindringlichsten darin zum Ausdruck, dass er Jerusalem in den Mittelpunkt seiner umfassendsten Selbstdarstellung stellte, seiner Autobiographie *Von Berlin nach Jerusalem*.³ Bereits mit dem Titel und auf den ersten Seiten dieses Buchs, das unter all seinen Werken vermutlich am meisten Verbreitung gefunden hat, stellt Scholem klar, er habe seine Geburtsstadt zugunsten der Stadt Davids aufgegeben, in die er in Wirklichkeit gehöre. Die Autobiographie selbst erzählt – wie in einem Bildungsroman – die Geschichte eines jungen Mannes, der gegen die assimilierte – deutsch-jüdische – Umwelt seiner Jugend ankämpfte,

sie überwand und eine Heimat in Jerusalem fand. Scholem beschreibt die »jüdische Erweckung«, die er als junger Mann in Berlin erlebte, seine Suche nach einer authentischeren Existenz für Juden, seine zionistische Überzeugung und seine Auswanderung nach Palästina. Das Buch endet zu dem Zeitpunkt, als Scholem eine Dozentenstelle an der neu gegründeten Hebräischen Universität in Jerusalem erhielt, von der aus er, wie die Leser vermutlich wissen, später eine ungeheuer einflussreiche Karriere startete. Gershom Scholem starb 1982 und liegt auf dem Friedhof Sanhedria in Jerusalem neben seiner Frau Fania begraben.

Es scheint demnach, als gehöre Scholem tatsächlich nach Jerusalem, doch in Wirklichkeit hat er Berlin niemals ganz verlassen, so wie er auch zu keiner Zeit ganz zu einem Teil Zions wurde. Das ist nicht etwa meine These, sondern eine, die Barbara Honigmann auf subtile Weise in ihrer Kurzgeschichte *Doppeltes Grab* zur Geltung bringt. Darin beschreibt Honigmann die etwas banalen Umstände eines Besuchs Gershom Scholems und seiner Ehefrau Fania in Ostberlin, bei dem sie und ihr Ehemann Gastgeber waren. Sie erzählt von dem gemeinsamen Ausflug zum jüdischen Friedhof in Berlin-Weißensee, von Scholems herausforderndem, aber letztlich erfolgreichem Versuch, in der Schönhauser Allee eine schweinslederne Aktentasche zu kaufen, von einer Diskussion über das Schicksal der jüdischen Bibliotheken nach dem Krieg, die bei Honigmanns zu Hause stattfand, und von dem ungenießbaren, aber dennoch angenehmen Abendessen, das die vier zusammen im Interhotel »Berolina« einnahmen. Kurz nach diesem Besuch in Berlin starb Gershom Scholem im Alter von 84 Jahren in Jerusalem. Honigmann erzählt in ihrer Geschichte auch von seinem Tod und davon, dass sie – dieses Mal alleine – nach Berlin-Weißensee fuhr, um noch einmal den Grabstein der Scholem-Familie zu besuchen. In diesem Zusammenhang weist sie darauf hin, dass die Geschichte dieses besonderen Tages und des zweiten Besuchs auf dem jüdischen Friedhof rückblickend verfasst wurde, als sie bereits in Frankreich lebte.

Durch ihre Schilderung der für sich genommen unscheinbaren und alltäglichen Episoden weckt Honigmann in *Doppeltes Grab* bei ihren Lesern den Eindruck, dass diesen Ereignissen eine tiefere Bedeutung innewohnt. Der Besuch auf dem Friedhof, der Kauf der Aktentasche, die Gespräche bei Honigmanns zu Hause und im Restaurant des Hotels bringen die unterschiedlichen Dimensionen eines fast unlösbaren Konflikts zum Vorschein. Alles, was Scholem an diesem Tag unternimmt, lässt ihn als einen Menschen erscheinen, der zwischen den beiden Polen seiner Existenz – Berlin und Jerusalem – zerrissen ist. Entgegen allem, was man erwarten würde, schildert Honigmann Scholem als einen Emigranten, der in Wirklichkeit weder nach Berlin gehört, wo er geboren wurde und aufwuchs, noch nach Jerusalem, wo er sein weiteres Leben verbracht hat.

Wie oben erwähnt, stellt Scholem sich in seiner Autobiographie als Vorbild ei-

nes erneuerten Judentums dar, und in diesem Sinne wurde er oft verstanden.⁴ Er war ein engagierter Zionist und ein stolzer Israeli, der als Forscher zur jüdischen Mystik an der Hebräischen Universität Berühmtheit erlangt hatte. Als Scholem im Dezember 1981, etwa vier Jahre nach der Publikation seiner Autobiographie, Berlin besuchte und Honigmann begegnete, war er ein selbsternannter »Jeruschalmi«, ein echter Bewohner Jerusalems. Nach Jerusalem war Scholem, wie er in *Von Berlin nach Jerusalem* berichtet, aus zionistischen Motiven schon im Jahre 1923, im Alter von 26 Jahren ausgewandert. Durch die unspektakuläre Art und Weise, in der Honigmann über diesen Wintertag in Berlin erzählt, wird erkennbar, dass Scholem immer noch dorthin gehört. Fast 60 Jahre nach seiner Auswanderung nach Jerusalem musste er, so deutet Honigmann an, noch immer ein Stück von Berlin bei sich haben, das von einem nur scheinbar willkürlichen Objekt verkörpert wird. »Scholem wollte sich eine schweinslederne Aktentasche kaufen«, teilt Honigmann mit, »so eine, wie er sie früher in Berlin immer gehabt hatte. In Jerusalem gibt es so etwas nicht, und er hatte diese Aktentasche damals so geliebt und sich später immer wieder eine gewünscht, aber nie mehr bekommen. Deshalb wollte er sich jetzt in Berlin eine kaufen.«⁵ Die Spannung in Scholems Existenz findet ihren Ausdruck in der schweinsledernen Aktentasche, die dem Jerusalemer Leben fremd, aber immerhin ein Teil von Scholems Vergangenheit, ja sogar seiner Identität war.

Dennoch schildert Honigmann Scholem in ihrer Geschichte kaum als einen »Berliner«. Aus ihrer Sicht fallen die beiden Besucher aus Jerusalem in Berlin tatsächlich auf extreme Weise auf. »Gershom Scholem und Fania, seine Frau, hatten leichte Mäntel an«, berichtet sie in den ersten Zeilen der Geschichte etwas besorgt. Erstaunt fügt sie hinzu: »Scholem hätte eigentlich wissen müssen, wie kalt es im Dezember in Berlin ist.«⁶ Beim Abendessen, das doch üppig und gesellig sein sollte, konnten Scholem und Fania nichts zu essen finden. »Sie lehnten es beide ab, Fleisch zu essen, sie lebten zwar nicht strikt koscher zu Hause, sagten sie, aber hier in Berlin wollten sie doch lieber kein Fleisch nehmen.«⁷ Darüber hinaus benahmen sie sich in Honigmanns Augen fast wie frisch aus dem Orient angelangte Fremdlinge. »Scholem und Fania«, erzählt sie, »redeten laut und lachten laut, und ich spürte die missbilligenden Blicke von allen Seiten auf dieses ungenierte alte Paar.«⁸ Zudem werden die zwei von der Verkäuferin im Laden, in dem sie die schweinslederne Aktentasche kaufen, dreimal zurechtgewiesen. Dies erlaubt den Schluss, dass Scholem zwar kein wirklicher »Jeruschalmi«, aber auch kein »Berliner« mehr war. Honigmanns Erzählung legt somit nahe, Scholem habe weder zu der einen noch zu der anderen Stadt gehört, sondern sei im Grunde heimatlos oder auf spannungsvolle Weise in beiden zu Hause gewesen.

Scholem, so Honigmann, besitze deshalb zwei Gräber – das Grabmal seiner Familie in Berlin und sein eigenes Grab in Jerusalem – und gehöre demnach an beide Orte zugleich. Honigmanns Erzählung wirft somit eine Reihe von Fragen

auf, und zwar in erster Linie mit Blick auf Gershom Scholem. Wie ist es möglich, sich Scholem – nach seinem so unzweideutig als unumkehrbar beschriebenen Weg von Berlin nach Jerusalem – als »Berliner« oder sogar als Deutschen vorzustellen? Und, vielleicht am interessantesten: Wie kann man Scholem, nach all dem, was er gegen den »Mythos des deutsch-jüdischen Gesprächs« geschrieben hat, als jemanden deuten, der sich zwischen deutscher und jüdischer Kultur bewegte?

Die Aussage aber, Scholem besitze ein doppeltes Grab, ergibt einen Sinn auch jenseits des Falles dieses einen Individuums. Scholem ist in diesem Zusammenhang mehr als eine bloße Privatperson, und zwar genau weil es sich bei Berlin und Jerusalem nicht einfach nur um zwei Städte handelt. Und in diesem Kontext repräsentiert Scholem lediglich eine grundsätzlichere Frage: Wie hat man sich das Verhältnis zwischen deutscher Kultur (verkörpert im Namen »Berlin«) und jüdischer Kultur (verkörpert im Namen »Jerusalem«) vorzustellen, nachdem das großartige Projekt der deutschen Juden von den Nazis zerstört worden ist? Die Frage, die Honigmanns Kurzgeschichte über die beiden Gräber nahelegt, lautet daher: Wie kann man ein »Gershom Scholem« sein? Oder: Wie kann man zugleich ein herausragender Vertreter und der schärfste Kritiker des deutschen Judentums sein?

Die Frage nach der Unmöglichkeit und nach der Unausweichlichkeit einer deutsch-jüdischen Symbiose, die sich nach der Shoah mit einer nie da gewesenen Dringlichkeit stellte, ist in Barbara Honigmanns Werk stets präsent. Honigmann – es ist wichtig darauf hinzuweisen – beteiligt sich damit an einer intensiven, aber relativ neuen Debatte um das jüdische Leben in Deutschland nach dem Krieg. Als Meilenstein in dieser Diskussion kann das 2012 von Michael Brenner herausgegebene Buch zur Nachkriegsgeschichte der Juden in Deutschland bezeichnet werden.⁹ Gegenstand der Debatte sind aber nicht nur die geschichtlichen Aspekte des jüdischen Lebens, sondern – nicht minder wichtig – die kulturellen.¹⁰ Mit der Geschichte über Gershom Scholem tritt Honigmann in den Diskurs ein: Ihre persönliche Stimme leistet hierzu einen wichtigen Beitrag.

»Berlin« und »Jerusalem« – eine kritische Perspektive. – Die Spannung zwischen der jüdischen und der deutschen kulturellen Überlieferung – oder zwischen »Berlin« und »Jerusalem« – hat nicht seit jeher bestanden. Vor der Shoah glaubten viele, beide Kulturen könnten nicht allein friedlich koexistieren, sondern einander auch wechselseitig fördern. Diese Überzeugung geht zumindest bis auf Moses Mendelssohn und sein Buch *Jerusalem, oder über religiöse Macht und Judentum* (1783) zurück. Darin formulierte der Aufklärer mit Blick auf die Vereinbarkeit der Juden – als Juden – mit dem modernen Staat ein zweifaches Argument: In diesem Sinne trat Mendelssohn in seinem wichtigsten philosophischen Werk

zugleich für die Einzigartigkeit des Judentums und dessen Vereinbarkeit mit dem preußischen Staat ein und bestritt jegliche Spannung zwischen »Berlin« und »Jerusalem«. In der Tat, in vielerlei Hinsicht prägten Mendelssohn und seine Vision von *Jerusalem* die Geschichte der Juden in Deutschland, und tatsächlich ist diese Geschichte überwiegend eine Erfolgsgeschichte gewesen.¹¹

Antisemitismus, Nationalsozialismus und die Shoah brachten selbstverständlich eine grundstürzende Veränderung mit sich. Das deutsche kulturelle Projekt, an dem viele Juden aktiv teilgenommen hatten, hielt dem Machtgefüge der Nazis nicht stand. An die Stelle einer kühnen Suche nach einer harmonischeren Synthese zwischen Humanismus und Religion sowie zwischen Judentum und deutscher Kultur trat eine »nationalsozialistische«, »reine« Kultur.¹² Der Nationalsozialismus wollte nicht allein die Sphäre des Politischen oder das Rechtssystem vollständig kontrollieren, sondern auch den kulturellen Raum, in dem so viele Individuen einen Weg zur persönlichen Freiheit und zur Freiheit des künstlerischen Ausdrucks gefunden hatten. Die Folgen sind bekannt. All jene, die auf Bildung setzten und glaubten, Bildung, Freundschaft und Schönheit würden die Oberhand gewinnen, wurden von denen, die bei der Verfolgung ihrer Ziele vor nichts zurückschreckten, gründlich besiegt. Das für die deutsch-jüdische Identität so zentrale Projekt der Bildung wurde selbst eines der vielen Opfer des Naziregimes.

Nicht ganz zufällig haben einige einen Teil der Verantwortung, wenn nicht die ganze Schuld für diese Niederlage den Besiegten angelastet. Intellektuelle, die ihre Zeit damit verbrachten, die Tiefen der menschlichen Seele zu ergründen, hätten es besser wissen müssen, doch das sei nicht der Fall gewesen. Sie hätten zudem besser gerüstet sein müssen, um sich zu schützen, aber auch das sei ihnen nicht gelungen. Jüdische Intellektuelle galten im Gegenteil als ganz besonders unwissend. Ihr Leben stand auf dem Spiel, und sie hätten erkennen müssen, wie gefährlich, real und kompromisslos die Bedrohung durch die Nazis war. Doch statt Alarm zu schlagen, zu kämpfen¹³ oder zu fliehen, hätten sie ihr Vertrauen darauf gesetzt, dass im Reich der Kultur, im Deutschen Reich, nichts absolut Schreckliches geschehen könne.¹⁴ Eine derartige Kritik stellt diese Individuen implizit als unerträglich naiv dar, so als hätten sie sich, bewaffnet mit einer Idee des Schönen und Wahren, in einen Faustkampf mit einer Motorradbande gestürzt. Demnach überrascht es kaum, dass sie vollständig besiegt wurden, und viele sahen sich deshalb genötigt, ihnen eine gewisse Mitverantwortung zuzuschreiben.

Die vielleicht kritischste Bewertung der deutsch-jüdischen Erfahrung nahm Gershom Scholem vor. In seinem berühmten offenen Brief aus dem Jahre 1964 mit dem Titel *Wider den Mythos vom deutsch-jüdischen Gespräch* schrieb er: »Zu einem Gespräch gehören zwei, die aufeinander hören, die bereit sind, den anderen in dem, was er ist und darstellt, wahrzunehmen und ihm zu erwidern.

Nichts kann irreführender sein, als solchen Begriff auf die Auseinandersetzungen zwischen Deutschen und Juden in den letzten 200 Jahren anzuwenden.«¹⁵

Die Deutschen, so Scholem, hätten niemals hören wollen, doch seine eigentliche Kritik wirft eine schwierige Frage auf, die auf die andere Seite dieses »Gesprächs« zielt. Haben die Juden nicht erkannt, dass sie nur ein Selbstgespräch führten? Scholem empfand zudem Verachtung für jene jüdischen Intellektuellen, die die Wahrheit über das deutsch-jüdische Verhältnis nicht sehen wollten. Sie machten sich, so Scholem, nicht nur der Ignoranz, sondern auch der Kollaboration schuldig. Er brachte seinen Standpunkt 1944 in einem Essay zur Sprache, den er im jährlichen literarischen Almanach der Zeitung *Ha'arev* veröffentlichte. In diesem Essay klagte Scholem die Gelehrten der Wissenschaft des Judentums im neunzehnten Jahrhundert an, die als Sinnbild des deutsch-jüdischen Bildungsprojekts galt. Für Scholem waren diese Gelehrten »Geister«, die – »von ihrem Körper getrennt und entblößt« – in der Wüste umherirrten. Sie galten ihm als von der *Sitra Achra* [Satan] beeinflusst, erwiesen sich als kalt und monströs und dienten, schlimmer noch, als Liquidatoren des jüdischen Geistes. Sie seien Riesen, »die aus nur ihnen bekannten Gründen, sich selbst zu Totengräbern, Einbalsamierern und sogar Leichenredner gemacht haben, die sich als Zwerge verkleiden, die Gräser auf den Feldern der Vergangenheit sammeln und sie trocknen, auf daß keine Lebensessenz in ihnen bleibe, und die sie in etwas legen, von dem zweifelhaft ist, ob es ein Buch oder ein Grab ist.«¹⁶ Scholem zufolge waren beide Seiten des gefeierten deutsch-jüdischen Gesprächs, ungeachtet aller Unterschiede zwischen ihnen, gleichermaßen taub und von Blindheit geschlagen.

Scholems Beobachtungen waren historischer Natur. Das deutsch-jüdische Projekt, so urteilte er, hatte niemals stattgefunden, und diejenigen, die glaubten, sie seien Teil davon, hatten in Wirklichkeit zu ihrer eigenen Vernichtung beigetragen. In diesem Zusammenhang sagte er nichts über ein zukünftiges Gesprächspotenzial, doch er brachte seine Auffassung mit solcher Heftigkeit zur Geltung, dass er wohl kaum daran geglaubt haben dürfte, es werde sich irgendetwas ändern. Mit anderen Worten: Es ist kaum denkbar, dass Scholem auch nur im Entferntesten glaubte, nach all dem Geschehenen, nach so viel Mord und Zerstörung, könne nun auf einmal ein echtes deutsch-jüdisches Gespräch stattfinden, nachdem es vor dem Krieg ein reines Fantasiegebilde gewesen war.

Der Fall Barbara Honigmanns. – Die Frage, wie es möglich sei, ein »Gershom Scholem« zu sein, könnte man genauso gut auch an Honigmann selbst richten. Ihre persönliche Geschichte erscheint als Ausnahme. Sie wurde 1949 in Berlin als Kind jüdischer Eltern geboren, die den Kontinent rechtzeitig verlassen und während des Krieges in London gelebt hatten, nach dessen Ende aber in die russische Zone Deutschlands zurückkehrten, um am sozialistischen Projekt

mitzuwirken. Honigmann wuchs in Deutschland auf und schreibt bis zum heutigen Tage auf Deutsch. In ihren Schriften setzt sie sich mit den Komplexitäten jüdischen Lebens in Deutschland nach der Katastrophe auseinander. Auf diese Weise trägt sie nicht allein den Ereignissen der Shoah Rechnung, sondern auch der Kritik des Projekts, der Vorstellung und der Lebensweise eines deutschen Judentums.

In ihren stark autobiographischen Erzählungen stellt sich Honigmann in erster Linie als Jüdin dar. Dennoch vermag sie der Last ihres Erbes nicht zu entkommen. »Es klingt paradox«, schreibt sie in ihrer Erzählung *Selbstporträt als Jüdin*, »aber ich bin eine deutsche Schriftstellerin, obwohl ich mich nicht als Deutsche fühle und nun auch schon seit Jahren nicht mehr in Deutschland lebe. [...] Ich schreibe nicht nur auf deutsch, sondern die Literatur, die mich geformt und gebildet hat, ist die deutsche Literatur, und ich beziehe mich auf sie, in allem was ich schreibe, auf Goethe, auf Kleist, auf Grimms Märchen und auf die deutsche Romantik, und ich weiß sehr wohl, daß die Herren Verfasser wohl alle mehr oder weniger Antisemiten waren, aber das macht nichts.«¹⁷

Honigmann, eine Jüdin, ist zugleich auch eine deutsche Schriftstellerin – so stellt sie sich selbst dar. Sie ist zudem eine Nachfahrin des deutsch-jüdischen Projekts, das in ihrer Familie bis auf die Frühzeit der Emanzipation zurückgeht. Ihr Vater Georg Honigmann war ein Kommunist, der mit ganzem Herzen an die Grundsätze der Aufklärung glaubte. »Dies war sein Credo«, zitiert Honigmann ihren Vater: »Ich bin ein Urenkel der Aufklärung, und ich habe an Vernunft und an die Idee der Gleichheit und Brüderlichkeit geglaubt. Nicht die Juden von Sektel waren »unsere Leut«, sondern die Männer der kommunistischen Idee waren es. Außerdem bin ich ein deutscher Jude, ein jüdischer Deutscher, die wollten mich aus Deutschland weg haben, aber ich bin wiedergekommen, das gibt mir Genugtuung. Ich gehöre hierher, auch wenn es mir hier kühl und leer ums Herz ist.«¹⁸ Georg Honigmann war nach eigener Aussage ein treues Mitglied des deutschen Staates, ein gläubiger Anhänger der Grundsätze der Aufklärung und ein Jude.

Barbara Honigmanns Großvater, Georg Gabriel Honigmann, war ebenfalls ein Glied in der Kette des deutschen Judentums. Er suchte einen Weg, der ihn zur Integration in die allgemeine Gesellschaft führte, außerhalb der Grenzen des Judentums. Anstatt dem Emanzipationskampf widmete sich Georg Gabriel daher der Wissenschaft. »Er diente der Wissenschaft«, bemerkt Honigmann, »wenn auch, wie viele seiner jüdischen Kollegen, nicht unbedingt in ihren etablierten Zweigen im Zentrum, sondern in eher neueren Fächern am Rande, wie in seinem Falle der Homöopathie und der Medizingeschichte.«¹⁹ Doch er gab sich nicht nur der Wissenschaft hin, sondern auch dem deutschen Staat. »Er brachte dem deutschen Vaterland seinen erstgeborenen Sohn Heinrich zum Opfer [...] Er fiel im September 1916 als Fähnrich im 5. Badischen Infanterie-Regiment Nr. 113.«²⁰ Auch Honigmanns Großvater war also ein Erzeugnis der

deutsch-jüdischen Synthese: In gewisser Hinsicht war er jüdisch, in anderer deutsch, doch vor allem widmete er sein Leben der Aufdeckung des erlösenden Potenzials der Wissenschaft und des modernen Staates.

Zu Barbara Honigmanns Vorfahren zählt auch ihr Urgroßvater, der im Alter von 14 Jahren mit Hilfe des Studiums der Bibelübersetzung Moses Mendelssohns Deutsch lernte. David Honigmann war Generalsekretär der schlesischen Eisenbahn, gehörte zu den Mitbegründern der jüdischen Reformbewegung und nahm als Aktivist an der Revolution von 1848 teil. Er war zudem ein Schriftsteller und Publizist, der Polemiken gegen den Antisemitismus und die Konservative Partei verfasste. Nicht zuletzt setzte er sich für eine Verbesserung der rechtlichen Stellung der Juden ein, die ihnen einen Zugang zur allgemeinen preußischen Gesellschaft eröffnen sollte. In seinem Nachruf steht: »Er starb als ein treuer Jude, ein guter Deutscher und lauterer Mensch.«²¹ Eine angemessenere Formulierung als Beschreibung der deutsch-jüdischen Bestrebungen, um die es hier geht, lässt sich nur schwer vorstellen.

Honigmanns Vorfahren liegen in deutscher Erde begraben und gehören wohl oder übel dort hin. Und Honigmann selbst – gehört auch sie zu Deutschland? Damit sind wir wieder am Ausgangspunkt dieser Überlegungen. Lässt sich nach der Shoah noch von der deutsch-jüdischen Idee reden, in der Honigmanns Familie so tief verwurzelt ist? Ihre Antwort fällt positiv aus, und selbst wenn diese Antwort recht vorsichtig klingt und vielfach Unbehagen verrät, sind ihre literarischen Bestrebungen der Versuch, inmitten von Ruinen etwas Neues aufzubauen. Ja, so Honigmann, es ist möglich, ein deutscher Jude oder eine deutsche Jüdin zu sein, und zwar im vollen Sinne dieses aufgeladenen Begriffs, selbst wenn man alles Geschehene in Betracht zieht.

In ihren Erzählungen denkt Honigmann direkt oder indirekt über all diese Dinge nach: den deutschen Massenmord an den Juden, die Kritik des Konzepts der Bildung, Scholems Bestreitung der Existenz eines deutsch-jüdischen Gesprächs, die Neigung ihrer Eltern, jede ernsthafte Diskussion über das Vergangene und Verlorene zu meiden, und die Angst der Deutschen, sich mit ihrer Vergangenheit auseinanderzusetzen. Mit anderen Worten: Sie ist sich der Schwierigkeiten völlig bewusst, bejaht aber dennoch das Ideal der Bildung und das ethisch-soziale Engagement ihrer Familie. Sie stammt nicht bloß aus einer deutsch-jüdischen Dynastie, sie ist zudem eine deutsch-jüdische Schriftstellerin, die in ihren Schriften die Frage nach der Möglichkeit einer deutsch-jüdischen Existenz in eine neue Zeit überführt, in die Gegenwart.

Honigmann setzt das deutsch-jüdische Projekt nicht dadurch fort, dass sie die gleichen Themen und Probleme behandelt, die vergangene Generationen beschäftigten, sondern indem sie sich aufs Schreiben verlegt. Wie ihr Vater und dessen Vorfahren wurde sie eine deutsch-jüdische Schriftstellerin, etwas, was sie sogar selbst überraschte. »Mein Urgroßvater, mein Großvater und mein

Vater hatten also schon deutsche Bücher verfasst, und ich stehe nun da und mache es ihnen nach, als ob nichts geschehen wäre.«²² Tatsächlich ist Honigmanns Projekt dem ihren auf eigentümliche Weise ähnlich. Obgleich sie nicht über Politik, Wissenschaft, Gesellschaft oder Geschichte schreibt, bezieht sie im Akt des Schreibens doch eine politische, soziale oder historische Position. Ihr Schreiben ist ethisches Handeln in der Welt, und so wird aus dem bloßen Akt des Schreibens ein Versuch, neu zu errichten, was fast vollständig zerstört worden war.

Honigmann scheint sich darüber im Klaren zu sein, dass es sich bei ihrem Schreiben letztlich auch um einen ethischen und sozialen Akt handelt. Das lässt sich zum Beispiel aus ihren Reflexionen über den Titel ihres ersten Buchs, *Roman von einem Kinde*, ersehen. Sie wählte diesen Titel nach eigener Aussage auf etwas intuitive Weise, ohne seine Bedeutung voll zu erfassen. Rückschauend betrachtet bezeichne dieser Titel genau das Thema, um das es gehe, das Bedürfnis und Bestreben, neu zu beginnen, wie ein Kind. »Und«, so schreibt sie,

»wenn man sich endlich vor das weiße Papier setzt und langsam das Licht von der Finsternis zu scheiden und das Chaos zu ordnen beginnt, dann hat man auch beschlossen, den Anderen anzusprechen, so wie man früher, als man noch ein Kind war, manchmal auf ein anderes Kind zuging und fragte: Willst du mein Freund sein? Man muss sehr mutig sein, um so einen Antrag zu wagen, denn man fragte nicht bloß für eine kleine Freundschaft, für drei vier Tage, sondern für eine Ewige, die Feuer- und Wasserprobe überstehen sollte, und man wollte dem Anderen nun die ganze Wahrheit über sich sagen, sich offenbaren.«²³

Das, worum es beim Akt des Schreibens im Kern geht, jenseits der im jeweiligen Text aufgeworfenen Fragen, ist das Thema der Freundschaft. Ist es noch denkbar, sich Fremden zu öffnen und ihnen die eigene, einzigartige Geschichte zu erzählen? Ist es möglich, anderen die Kette von Ereignissen, Gedanken und Reflexionen anzuvertrauen, die einen zu dem werden ließen, was man ist? Barbara Honigmann beschloss, zu schreiben, und beantwortete diese Fragen somit positiv. Man kann vertrauen. Als deutsch-jüdische Schriftstellerin sieht sie sich auch jenseits des eigenen, persönlichen Falls dazu gezwungen. Ihre Entscheidung, zu schreiben, bringt sie in Verbindung mit dem Kern und dem schmerzhaftesten Aspekt des deutsch-jüdischen Projekts der Aufklärung und Emanzipation.

Freundschaft war ein zentraler Wert des deutsch-jüdischen Ethos seit der jüdischen Emanzipation in Deutschland.²⁴ Es ist außerdem offensichtlich, weshalb viele Antisemiten informelle Begegnungen zwischen Juden und Nichtjuden zu verbieten bestrebt waren, denn diese hätten Freundschaften stiften und soziale Grenzen verringern können. Die Nürnberger Gesetze des Jahres 1935 gingen soweit, solche Verbote gesetzlich zu verankern. Auch der Mythos der jüdischen Rolle bei der deutschen Niederlage im Ersten Weltkrieg und beim erniedrigenden Versailler Vertrag – die berüchtigte »Dolchstoßlegende« – gehört genau

in diese Thematik hinein. Juden, so hieß es, könnten die Last ihrer Geschichte nicht loswerden und deshalb auch keine loyalen Bürger des deutschen Staates sein. Das, so die Antisemiten, sei ihre Tragödie und die Tragödie jener, die sich von der wiederholten Freundschaftsbekundung überzeugen ließen und ihr glaubten.

Scholems polemische Bestreitung des »Mythos des deutsch-jüdischen Gesprächs« trifft den Kern genau dieser Thematik. Deutsche und Juden, behauptete er, hätten zu keiner Zeit ein offenes, freimütiges Gespräch zwischen gleichberechtigten Partnern, zwischen Freunden geführt. Ungeachtet dessen, was Juden gesagt und getan hätten, seien die Deutschen niemals bereit gewesen, zuzuhören. Sie hätten es abgelehnt, die Menschen hinter der Gesprächsbitte wahrzunehmen.

Aus historischer Perspektive ist die Tatsache, dass Barbara Honigmann ihr Werk als Zeichen der Freundschaft darbietet, bemerkenswert. Sie widerspricht nachdrücklich der antisemitischen Propaganda, der zufolge Juden keine Partner und Freunde sein könnten. Sie weist jedoch auch Scholems Tirade gegen die Deutschen zurück. Und sie weigert sich, eine der grundlegenden Prämissen des Zionismus zu akzeptieren, wonach Juden, ungeachtet dessen, was andere Nationen und Völker sagen, nur selbst Wahrer ihre eigenen Interessen sein können. Gegen Misstrauen und Illoyalität und trotz Antisemitismus und Krieg tritt Barbara Honigmann mit ihren Vorfahren für das deutsch-jüdische Projekt ein. Freundschaft ist denkbar, so macht sie geltend, indem sie den Stift ergreift und im Akt des Schreibens ihren Appell an den Anderen richtet.

Honigmanns Aufruf zur Freundschaft und zugunsten der deutsch-jüdischen Tradition ist nicht etwa zufällig oder ein Nebenprodukt ihrer Arbeit, sondern ein ganz bewusster Akt. Er ist offenkundig eine Fortsetzung des Kampfes, den ihre Familie bereits seit vier Generationen geführt hat. »Ich hatte mich doch ganz anders aufführen wollen als mein Urgroßvater, mein Großvater und mein Vater, und nun sah ich mich, genau wie sie, wieder auf den Anderen einreden, hoffend, gehört zu werden, vielleicht sogar verstanden, ihn anrufend; Sieh mich an! Hör mir zu, wenigstens fünf Minuten.«²⁵ Honigmanns Appell an den Anderen erklärt meines Erachtens ihren einfachen, unmittelbaren Schreibstil. Sie schreibe nur deshalb auf diese Weise, so sagt sie, um ihre möglichen Zuhörer nicht zu überfordern. »Wenn ich es recht bedenke, dann hängt die Kürze meiner Texte mit der Angst zusammen, daß man mir, wenn ich länger redete, gar nicht mehr zuhören würde.«²⁶ Ich würde jedoch behaupten, dass Freundschaft in einer Welt, die große Visionen und utopische Verheißungen aus dem Blick verloren hat, nur so und nicht anders sein kann: schlicht, freimütig und unmittelbar. Ihre einzige Hoffnung besteht darin, als etwas verstanden zu werden, das frei ist von komplizierten Deutungen und überflüssigen Spielen.

Das alles soll nicht heißen, dass Honigmanns Geste der Freundschaft naiv sei oder dass sie nichts aus der Vergangenheit gelernt habe. Obwohl sie sich entschieden hat, die Tradition ihres Vaters und ihrer früheren Vorfahren

fortzusetzen, ist sie sich doch des wesentlichen Unterschieds zwischen deren Projekt und ihrem eigenen Schreiben bewusst. Ihr Projekt ist nicht utopisch. Honigmann glaubt nicht daran, dass sich das Exil überwinden lässt. »Im Unterschied zu den Überzeugungen meines Urgroßvaters, meines Großvaters und mein Vaters, glaube ich nun nicht mehr daran, daß man, sozusagen wegen guter Führung, vorzeitig aus dem Exil entlassen werden kann.«²⁷ Und anders als die utopische kommunistische Vision ihres Vaters, die jegliches ethnisches, religiöses oder gemeinschaftliches Zugehörigkeitsgefühl verneinte und das Nachdenken über eine Vergangenheit, die nicht länger bestand, verbot, schreibt Honigmann unmittelbar über ihre Erfahrung als deutsche Jüdin im Schatten der Shoah.

Honigmanns Schreiben ist zugleich eine Geste der Freundschaft und eine bewusste Erinnerung an die bestehenden Schwierigkeiten, Konflikte und Missverständnisse. Und obgleich sie sich als deutsche Schriftstellerin verstand, musste sie zunächst nach Frankreich ins Exil gehen, um zu schreiben. Erst im selbstgewählten französischen Exil begann sie zu schreiben, war also erst von dort aus imstande, ihre Hand über den Rhein nach Deutschland zu denen auszustrecken, die ihre Freunde hätten sein sollen und vielleicht noch werden könnten.

Der Fall Gershom Scholems. – Überraschend ist, dass Gershom Scholem Barbara Honigmann wahrscheinlich zugestimmt hätte. Auch er war ein deutsch-jüdischer Autor.²⁸ Er wurde nicht nur in Deutschland geboren und in deutscher Literatur, Philosophie und Wissenschaft ausgebildet,²⁹ auch er bot sein Werk den Deutschen als Geste der Freundschaft dar. Das mag jene überraschen, die seine heftige Polemik gegen den »Mythos des deutsch-jüdischen Gesprächs« kennen. Dennoch schrieb Scholem in seiner Einleitung zur ersten Auflage der deutschen Übersetzung seines opus magnum, *Major Trends in Jewish Mysticism*:

»Zwischen dem deutschen und jüdischen Volk ist in den Jahren der Katastrophe und Vernichtung ein Abgrund entstanden, über dessen im vollen Sinn des Wortes blutigen Ernst sich hinwegtäuschen zu wollen vergeblich wäre. Wenn dies Buch erst jetzt auf Deutsch erscheint, so hängt das mit diesem Stand der Dinge zusammen. Ob es wissenschaftlicher Erkenntnis und historischer Einsicht vergönnt sein mag, etwas für die Überbrückung dieses Abgrunds zu tun, ist schwer zu ermessen. Dennoch glaube ich, daß eine tiefergreifende Diskussion bedeutender Phänomene der jüdische Geschichte und Religion, wie sie in dem vorliegenden Buch versucht worden ist, auch gerade in dieser Situation von Wichtigkeit werden kann. Ein jüdischer Autor kann von sich aus gewiß nicht viel tun, um diese Situation zu ändern, aber er kann Materialien und Instrumente liefern, ja vielleicht auch Einsichten, die bei einer wieder möglich werdenden Aussprache belangvoll werden könnten.«³⁰

1957 hatte Gershom Scholem also den Deutschen sein bedeutendstes wissenschaftliches Werk als Freundschaftsgeste dargeboten. Es war eine vorsichtige,

misstrauische und überlegte Geste. Man dürfe, so betont Scholem eindringlich, die Geschichte nicht vergessen oder sich über sie hinwegtäuschen, und ein dramatischer Wandel des Verhältnisses zwischen Juden und Deutschen sei nicht vorstellbar. Dennoch ist es unmöglich, Scholems einführende Bemerkung anders denn als Freundschaftsgeste zu deuten. Eine verantwortungsvolle und ehrliche Erörterung von Elementen der jüdischen Geschichte und Religion in deutscher Sprache könnte vielleicht eine neue Phase begründen, ein tragfähiges Gespräch in Gang setzen. Die Präsentation eines Buchs in deutscher Sprache an ein deutsches Publikum ist zugleich ein ethischer Akt, eine Geste des Vertrauens.

Mit seinem wichtigsten Buch handelte Scholem auf genau die gleiche Weise wie Honigmann beinahe fünfzig Jahre später. Er wandte sich an den Anderen und bat ihn um seine Freundschaft. Es war eine vorsichtige und doch unmissverständliche Bitte. Möglicherweise begründete genau das die Affinität zwischen Barbara Honigmann und Gershom Scholem. Die Wärme, die in Honigmanns Kurzgeschichte über den Besuch Scholems in Berlin an einem kalten Wintertag im Jahre 1981 zu spüren ist, könnte die Folge dieser impliziten Verwandtschaft der beiden sein. Honigmann und Scholem waren einander nie zuvor begegnet, und ihre Wege kreuzten sich auch danach nie wieder, doch in der Geschichte gehen sie wie alte Freunde miteinander um, die keinen Augenblick der Gemeinschaft des Anderen verpassen wollen.

Wie in Honigmanns Geschichte über ihren Urgroßvater, ihren Großvater, ihren Vater und sie selbst, so geht es auch in ihrer Geschichte über Gershom Scholem um das Unterfangen, mit der Geschichte der Familie in Berührung zu kommen. Die Erzählung befasst sich vor allem mit einem Besuch, den Gershom und Fania Scholem gemeinsam mit Barbara Honigmann und ihrem Mann dem jüdischen Friedhof Berlin-Weißensee abstatteten. »Da braucht man eine Axt, wenn man das Grab eines Vorfahren besuchen will, um sich einen Weg durch die angewachsene Zeit zu schlagen«,³¹ sagt Scholem in Honigmanns Geschichte. Offenkundig vermag keine Axt die Zeit zu überwinden.³² Im besten Falle kann man die Geschichte dessen erzählen, was warum und auf welche Weise geschehen ist, und so die Vergangenheit vergegenwärtigen. Genau das tut Scholem, wenn er in Honigmanns Geschichte neben dem Grab steht und redet. »Scholem erzählte von seinem Vater, von seiner Mutter, von seinen beiden Brüdern, dem, der Kommunist geworden und in Buchenwald umgebracht worden war, und Erich, der nach Australien ausgewandert war.«³³ Und genau das tut Honigmann, wenn sie über ihr Leben und ihre Familie schreibt.

Durch den Akt des Erzählens wird die Vergangenheit, wenn auch nur für den Augenblick, wieder Teil unseres Lebens. Durch das Geschichtenerzählen kann man sich anderen öffnen. Indem Scholem Honigmanns Einladung annahm und während dieses einen Wintertages in Ostberlin seine Geschichte preisgab, offenbarte er ihr, was uns möglicherweise bereits offenkundig erscheint – dass

auch er ein deutscher Jude war. Denn auch sein Werk ist von demselben Wunsch erfüllt, der ihres beseelt: ein stolzer Jude zu sein, ein deutscher Autor und Nachfahre der deutsch-jüdischen Tradition, auf diese Weise aber nach Frieden und Freundschaft zu streben und die Hoffnung auf Menschlichkeit am Leben zu erhalten. Aus diesem Grund gehört Gershom Scholem, wie Barbara Honigmann, nach Berlin und Jerusalem. Und deshalb könnte man – wie Barbara Honigmann in den letzten Zeilen ihrer Geschichte über Scholem – behaupten: »Die meisten Menschen haben nur ein Grab. Gershom Scholem hat zwei. Eines in Jerusalem und eines in Berlin.«³⁴

Anmerkungen

- 1 Aus dem Englischen von Christian Wiese.
- 2 Giambattista Vico, *Prinzipien einer neuen Wissenschaft über die gemeinsame Natur der Völker*, übersetzt und herausgegeben von Vittorio Hösle und Christoph Jermann, Hamburg 1990, Bd. II, 279.
- 3 Gershom Scholem, *Von Berlin nach Jerusalem: Jugenderinnerung*, Erweiterte Fassung, Frankfurt/Main 1994. Zu Details der Editions-geschichte der Autobiographie siehe das »Nachwort der Übersetzer« von Michael Brocke und Andrea Schatz (ebd., 239–244).
- 4 Siehe z.B. Joseph Dan, *Gershom Scholem and the Mystical Dimension of Jewish History*, New York 1987, 1–37; David Biale, *Gershom Scholem, Kabbalah and Counter History*, Cambridge, MA 1979, 9–34.
- 5 Barbara Honigmann, *Doppeltes Grab*, in: dies, *Roman von einem Kinde. Sechs Erzählungen*, München 2001, 87–97, hier 91.
- 6 Ebd., 89.
- 7 Ebd., 95.
- 8 Ebd.
- 9 Michael Brenner, *Geschichte der Juden in Deutschland von 1945 bis zur Gegenwart: Politik, Kultur und Gesellschaft*, München 2012.
- 10 Monika Boll, Raphael Gross, »Ich staune, dass Sie in dieser Luft atmen können«: *jüdische Intellektuelle in Deutschland nach 1945*, Frankfurt/Main 2013; Ariane Huml, Monika Rappenecker (Hg.), *Jüdische Intellektuelle im 20. Jahrhundert*, Würzburg 2003; Stephan Braese, *Die andere Erinnerung: jüdische Autoren in der westdeutschen Nachkriegsliteratur*, Berlin 2001; Pól O'Dochartaigh (Hg.), *Jews in German literature since 1945: German-Jewish literature?*, Amsterdam–Atlanta, GA 2000; Leslie Morris, Jack Zipes (Hg.), *Unlikely History: The Changing German-Jewish Symbiosis, 1945–2000*, New York u.a. 2002, 49–179.
- 11 Die erfolgreichste literarische Adaption dieser recht komplexen Geschichte ist das populäre Sachbuch von Amos Elon. Gerade die Tatsache, dass sich diese Geschichte für eine solche Adaption eignet, spricht dafür, dass es sich überwiegend um eine Erfolgsgeschichte handelte; vgl. Amos Elon, *Zu einer anderen Zeit. Porträt der jüdisch-deutschen Epoche 1743–1933*, übersetzt von Matthias Fienbork, München 2003.
- 12 »As a ›total culture‹ [Nazism] would animate the basic nationalist prejudices of the people, overcome their feeling of isolation, and direct their creative drives into proper channels of race and soil.« Vgl. George Mosse, *Nazi Culture. Intellectual, Cultural, and Social Life in the Third Reich*, Madison, WI 2003, xxv.
- 13 Diesen Gedanken machte etwa Hannah Arendt in einigen ihrer Schriften der späten

- 1930er und frühen 1940er Jahre geltend; vgl. die Essays aus der Zeitschrift *Aufbau* und weitere Aufsätze in Hannah Arendt, *The Jewish Writings*, New York 2007, 46–185.
- 14 Als kritische und aufschlussreiche Auseinandersetzung mit dieser Tendenz vgl. Shulamit Volkov, *Germans, Jews, and Antisemites. Trials in Emancipation*, Cambridge–New York 2006, besonders 1–32.
- 15 Gershom Scholem, *Wider den Mythos vom deutsch-jüdischen Gespräch*, in: ders., *Judaica 2*, Frankfurt/Main 1995, 7–11, hier 7.
- 16 Gershom Scholem, *Überlegungen zur Wissenschaft vom Judentum*, in: ders., *Judaica 6: Wissenschaft vom Judentum*, hg. und übersetzt von Peter Schäfer, Frankfurt/Main 1997, 7–52, hier 26.
- 17 Barbara Honigmann, *Selbstporträt als Jüdin*, in: dies., *Damals, dann und danach*, München–Wien 2002, 11–18, hier 17f.
- 18 Ebd., 13f.
- 19 Barbara Honigmann, *Von meinem Urgroßvater, meinem Großvater, meinem Vater und von mir*, in: dies., *Damals, dann und danach*, 39–55, hier 42.
- 20 Ebd.
- 21 Ebd.
- 22 Ebd., 50.
- 23 Ebd., 49f.
- 24 Manfred Voigts, *Die deutsch-jüdische Symbiose: zwischen deutschem Sonderweg und Idee Europa*, Tübingen 2006, 53–57; George Mosse, *Das deutsch-jüdische Bildungsbürgertum*, in: Reinhart Koselleck (Hg.), *Bildungsbürgertum im 19. Jahrhundert, Teil II: Bildungsgüter und Bildungswissen*, Stuttgart 1990, 169. Siehe auch Mosse, *Jüdische Intellektuelle in Deutschland*, 30f.
- 25 Honigmann, *Von meinem Urgroßvater, meinem Großvater, meinem Vater und mir*, 45f.
- 26 Ebd., 47.
- 27 Ebd., 47.
- 28 Als neuere Interpretation des komplexen Verhältnisses Scholems zu den deutschen Intellektuellen und zu Deutschland nach der Shoah vgl. Noam Zadoff, *From Berlin to Jerusalem and Back: Gershom Scholem between Israel and Germany*, in: *Tel Aviver Jahrbuch für Deutsche Geschichte*, Bd. 40, hg. von José Brunner, Göttingen 2012.
- 29 Scholems Tagebücher aus der Jugendzeit zeigen die Vielseitigkeit und Tiefe seines Wissens; deutlich wird auch, dass er mit deutscher Literatur vertraut war, und zwar lange bevor er sein Leben der jüdischen Geschichte widmete; vgl. Gershom Scholem, *Tagebücher nebst Aufsätzen und Entwürfen bis 1923*, 2. Halbband: *1917–1923*, hg. von Karlfried Gründer, Herbert Kopp-Oberstebrink und Friedrich Niewöhner unter Mitwirkung von Karl E. Grözinger, Frankfurt/Main 2000.
- 30 Gershom Scholem, *Die jüdische Mystik in ihren Hauptströmungen*, Zürich 1957, viii.
- 31 Honigmann, *Doppeltes Grab*, 90.
- 32 In der Literatur gab es eine Reihe von Diskussionen über diesen stark aufgeladenen Satz, den Honigmann Scholem in den Mund legt; vgl. Jutta Gsoels-Lorensen, *Un Drame interdit d'accès: Remembrance and the Prohibited Past in Barbara Honigmann's Generational Texts*, in: *The German Quarterly*, 80 (2007), 369–390, hier 380; Karen Remmler, *En-Gendering Bodies of Memory. Tracing the Genealogy of Identity in the Work of Esther Dischereit, Barbara Honigmann, and Irene Dische*, in: Sander L. Gilman, Karen Remmler (Hg.), *Reemerging Jewish Culture in Germany: Life and Literature since 1989*, New York 1994, 184–209, hier 192.
- 33 Honigmann, *Doppeltes Grab*, 90.
- 34 Ebd., 97.

Dirk Weissmann

Erfahrung des Fremden oder Einübung des Eigenen?

*Antoine Berman als Leser Schleiermachers -
ein rezeptionsgeschichtlicher Problemaufriss*

I. Als eines der Hauptprobleme der Rezeption deutscher Kultur in Frankreich kann die Dichotomie von Dekontextualisierung vs. Hyperkontextualisierung bezeichnet werden, wobei man das Bild von den zwei Seiten derselben Münze benutzen könnte.¹ Die damit verbundenen Interpretationsansätze bewirken einerseits, dass bei der Auseinandersetzung mit deutscher Literatur, Philosophie und Kunst der historische, politische und soziale Kontext oft vernachlässigt oder gar ausgeblendet wird. Bereits Heinrich Heine warnte seine französischen Zeitgenossen in seinem Buch *De l'Allemagne* (1833)² vor dieser Gefahr beim Umgang mit der deutschen Romantik. Andererseits kann man ebenso häufig beobachten, wie in Frankreich geistig-künstlerische Werke aus Deutschland auf ihre geschichtlichen Entstehungsbedingungen oder politischen Implikationen bzw. Belastungen heruntergebrochen werden.³ Dieses Phänomen kann natürlich verstärkt in Zeiten ideologischer und kriegerischer Auseinandersetzungen zwischen beiden Ländern beobachtet werden, vor allem während der Periode 1870–1945. Aber auch heute noch – ein halbes Jahrhundert nach dem deutsch-französischen Freundschaftsvertrag – prägt die Epoche des Nationalsozialismus den Blick vieler Franzosen auf Deutschland und beeinflusst maßgeblich die Rezeption deutscher Literatur, Philosophie und Kunst.⁴

Die hiermit aufgeworfene Frage ist die nach dem notwendigen bzw. angemessenen Grad von (politikgeschichtlicher) Kontextualisierung im französischen Verhältnis zur deutschen Kultur, wobei eine pauschale Beantwortung sich selbstredend als schwierig oder gar unmöglich erweist. Das Spezifikum (oder zumindest eine der Besonderheiten) des französischen Verhältnisses zu Deutschland ließe sich jedoch vielleicht als das einer »doppelten Einseitigkeit ohne Mittelweg« beschreiben. So hat das Beispiel der französischen Rezeption Richard Wagners,⁵ Ernst Jüngers,⁶ Martin Heideggers⁷ und vieler anderer gezeigt, dass das antonymische Auseinanderklaffen von werkimmanenter und kulturalistischer Perspektive eine differenzierte und einigermaßen ausgewogene Beurteilung jenseits von Hagiographie und Verteufelung erschwert. Wobei eine solche Mittelstellung hier konkret meinen würde, sowohl die geistig-künstlerische Leistung gelten zu lassen als auch die politisch-historischen Probleme nicht zu verharmlosen.⁸

Dieses rezeptionsgeschichtliche Grundproblem soll im Folgenden anhand eines herausragenden Kapitels der französischen Schleiermacher-Rezeption veranschaulicht werden. Die Rede ist von Antoine Berman (1942–1991) und seiner in den 1980er Jahren entwickelten kulturwissenschaftlichen Theorie der Übersetzung, die maßgeblich von Friedrich Schleiermachers Abhandlung *Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens* (1813)⁹ beeinflusst wurde.¹⁰ Auf die eingangs skizzierte rezeptionsgeschichtliche Problematik bezogen wird hierbei der Aspekt der tendenziell beschönigenden Dekontextualisierung im Prozess des Kulturtransfers im Vordergrund stehen.

Der leider viel zu früh verstorbene Antoine Berman gehört seit den 1980er Jahren zu den wenigen weltweit rezipierten und zitierten Übersetzungstheoretikern aus Frankreich. Indessen werden seine philosophisch-theoretischen Arbeiten im deutschsprachigen Raum bisher nur am Rande wahrgenommen. So bleiben seine maßgeblichen Publikationen in vielen deutschen Literaturlisten und Überblicksdarstellungen unerwähnt.¹¹ Sein eigentliches Hauptwerk – 1984 unter dem Titel *L'Épreuve de l'étranger*¹² erschienen – wurde bis heute nicht ins Deutsche übersetzt,¹³ wohingegen er in Frankreich sowie im frankophonen Kanada spätestens seit den 1990er Jahren eine zentrale Stellung in der so genannten *traductologie* einnimmt. Und in den anglophonen *Translation Studies* stellt Berman ebenfalls – nicht zuletzt dank der einschlägigen Arbeiten von Lawrence Venuti¹⁴ – einen wichtigen Koordinatenpunkt der Debatten dar.

Eines der Ziele dieses Beitrags ist es, Bermans Beziehung zu Schleiermacher in den Zusammenhang seines Lebenswerks als Übersetzungstheoretiker zu stellen. So möchte ich zunächst wichtige Daten aus Bermans Leben und Werk referieren, um einige Basisinformationen zu vermitteln, die nicht ohne weiteres als bekannt vorausgesetzt werden können. Im Anschluss werde ich dann darstellen, inwiefern Friedrich Schleiermachers Übersetzungsabhandlung eine zentrale (wenn auch nicht ausschließliche) Quelle von Bermans Kulturtheorie darstellt, so wie er sie auf Grundlage einer Geschichte des deutschen Übersetzungsdiskurses – insbesondere während der Romantik – entwickelt hat. Zum Abschluss möchte ich dann Bermans Schleiermacher-Lektüre in den oben beschriebenen Problemzusammenhang der Rezeption deutscher Kultur in Frankreich stellen.

Ohne die Gültigkeit und die Bedeutung von Bermans Übersetzungstheorie in Frage zu stellen, soll nachgewiesen werden, dass seine Schleiermacher-Lektüre einen tendenziell einseitigen Blick auf den Begründer der modernen Hermeneutik wirft und bedeutende Problempunkte außer Acht lässt. Neben einer Würdigung Bermans als Leser Schleiermachers soll daher gezeigt werden, welchen ›blinden Fleck‹ seine durchaus wirkmächtige Darstellung beinhaltet. Anstatt die tiefe Ambivalenz von Schleiermachers Haltung fremden Sprachen und Literaturen gegenüber herauszustellen,¹⁵ stellt Bermans Deutung ihn als ein Paradebeispiel für anti-ethnozentrisches Denken und für einen vorbildlich ethischen Zugangs

zur Übersetzungsproblematik dar,¹⁶ wodurch u. a. der patriotisch-nationalistische Horizont von Schleiermachers Text ausgeblendet wird. Eine der übersetzungs- und literaturwissenschaftlich relevanten Grundfragen wird hierbei sein, inwiefern man Schleiermachers Abhandlung zur Übersetzung als eine der Zeit entthobene, universale Theorie verwenden kann, ohne deren z. T. problematische politischen Implikationen im Zusammenhang mit der deutschen Ideengeschichte um 1813 zu berücksichtigen.

II. Antoine Berman wurde 1942 – also während der deutschen Besatzungszeit – in der Nähe von Limoges im Zentrum Frankreichs geboren. Sein Vater war polnisch-jüdischer, seine Mutter französisch-jugoslawischer Herkunft. Bis zum Ende des Krieges musste die Familie versteckt leben, danach zog sie von der Provinz in den Pariser Großraum. In den 1960er Jahren studierte der junge Antoine an der damaligen Sorbonne Philosophie. Dabei entdeckt er sicherlich das Werk Martin Heideggers, dessen Ruhm in Frankreich damals einen Höhepunkt erreichte und große Teile des intellektuellen Lebens prägte.¹⁷ In diesem Zusammenhang lernte er auch die Literatur und Philosophie der deutschen Romantik kennen, die zu einer Hauptquelle seiner theoretischen Überlegungen werden sollte – teilweise über den Umweg über Heideggers Philosophie. Nach Abschluss des Studiums arbeitete er ab 1967 als Übersetzer aus dem Deutschen, Englischen und Spanischen. Insofern bildet die Übersetzungspraxis zusammen mit seinem Philosophiestudium den Ausgangspunkt seiner theoretischen Arbeit. Darüber hinaus war er zu dieser Zeit Mitbegründer einer Lyrikzeitschrift mit dem Namen *La Délirante* (1967–2000),¹⁸ in der auch einige Dichter und Theoretiker der deutschen Romantik in französischer Übersetzung (teils durch Berman selbst) veröffentlicht wurden. Zwischen 1968 und 1972 verließ er vorübergehend Frankreich und lebte mit seiner Frau Isabelle in Argentinien.

Während der zweiten Hälfte der 1970er Jahre entstand bei Berman offensichtlich das Bedürfnis, sich wissenschaftlich, bzw. philosophisch-theoretisch mit dem Thema Übersetzung auseinanderzusetzen. Denn ab dem Ende der Dekade arbeitete er unter der Leitung von Henri Meschonnic (1932–2009) – einem anderen Pionier der (literaturwissenschaftlichen) Übersetzungsstudien in Frankreich¹⁹ – an einer Doktorarbeit zum Thema »La théorie de la traduction chez les romantiques allemands« (»Die Theorie der Übersetzung in der deutschen Romantik«), die er 1981 erfolgreich an der Universität Paris-8 Vincennes–Saint-Denis verteidigt hat.²⁰

Im Laufe der 1980er Jahre war Berman dann führend an einer gegen die Vorherrschaft der Linguistik gerichteten Neubegründung der französischen Übersetzungsstudien beteiligt, die man durchaus mit dem Etikett eines *cultural turn* versehen kann. Drei zentrale Dimensionen seiner Arbeit als Übersetzungstheoretiker können hier zum Überblick kurz benannt werden: 1) sein

epistemologischer Ansatz und seine konzeptuellen Überlegungen zum Terminus *traductologie*, in Abgrenzung zu linguistischen Ansätzen; 2) seine Grundlegung einer nicht-ethnozentrischen übersetzerischen Ethik, in Verbindung mit kulturtheoretischen Überlegungen zum Verhältnis des Eigenen zum Fremden; 3) seine Entwicklung einer spezifischen Methodik der Übersetzungsanalyse und des Übersetzungsvergleichs. Der Einfluss Schleiermachers auf sein Denken wird vor allem in Bezug auf den zweiten Punkt zum Tragen kommen.

Ab dem Jahr 1982 ist eine regelmäßige wissenschaftliche Produktion Bermans im Bereich der Übersetzungsstudien belegt, die bis zu seinem Tod – ein knappes Jahrzehnt später – andauern sollte.²¹ Berman besaß jedoch nie eine feste Anstellung im Bereich Lehre und Forschung. Zeit seines Lebens blieb er ein akademischer Außenseiter ohne wirkliche institutionelle Anerkennung, was in starkem Kontrast zu seinem posthumen akademischen Ruhm steht. Von 1984 bis 1989 besaß er zumindest einen Lehrauftrag am *Collège international de philosophie*, einer von Jacques Derrida mitbegründeten experimentellen Hochschule ohne festen Lehrkörper und ohne Curricula. Die Figur Derridas, dessen Denken stets Brücken zwischen (deutscher) Philosophie und Literatur gebaut hat, besitzt sicherlich einige Bedeutung für Bermans Arbeit, auch wenn dieser Einfluss nicht immer in Form von direkten Zitaten in Erscheinung tritt.²² Auf jeden Fall kann Derrida zu dieser Zeit als einer der Förderer Bermans angesehen werden. Von 1986 an war Berman auch Direktor des *Centre Jacques Amyot*, einem nationalen Zentrum für Terminologie und Übersetzung, wobei es sich aber wieder nicht um eine klassische staatliche Institution, sondern um einen privaten Verein mit sehr begrenzten finanziellen und personellen Mitteln handelt. Die anfänglichen Hoffnungen Bermans auf eine feste Forschungsstelle in diesem Rahmen zerschlugen sich mit der Zeit.

Berman starb 1991 in Paris nach kurzer Krankheit im Alter von nur neunundvierzig Jahren. Zum Zeitpunkt seines Todes war er gerade dabei, sein Habilitationsprojekt fertig zu stellen, um endlich eine feste Anstellung an einer französischen Universität zu erlangen. Durch sein frühzeitiges Ableben hinterließ er viele unvollendete Projekte, so z. B. den Entwurf einer nicht-normativen Methode der Übersetzungskritik, deren Grundlagen in dem unvollendeten Werk *Pour une critique des traductions*²³ überliefert sind.

III. Bermans Interesse an der deutschen Romantik kann wie bereits erwähnt bis in seine Studienzeit in den 1960er Jahren zurückverfolgt werden. Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang, dass seine erste größere Arbeit als Schriftsteller und Kritiker aus einer später in Buchform publizierten Sammlung von Briefen zur deutsche Romantik besteht. In diesen erstmals 1968 erschienenen²⁴ Briefen an seinen Freund und Mitherausgeber, den Lyriker Fouad El-Etr, beschäftigt er sich bereits eingehend mit den romantischen Theorien, jedoch noch nicht in

einem übersetzungstheoretischen Rahmen.²⁵ Innerhalb seiner Neubegründung der Übersetzungsstudien in Frankreich sollte sein Rückgriff auf die deutsche Romantik dann einige Jahre später eine zentrale und strategische Rolle spielen.

Zu diesem Paradigmenwechsel unter Zuhilfenahme der deutschen Romantik gehört ein polemischer Rundumschlag gegen die zeitgenössische, als rückständige empfundene Praxis der Übersetzung in Frankreich (und darüber hinaus), die er pauschal als »schlechte«²⁶ Übersetzung verurteilt. Wobei er diese Praxis auf eine lange Tradition ethnozentrischer und einbürgernder Übersetzung zurückführt, die seiner Meinung nach weit über die Epoche der französischen Klassik – mit ihren so genannten *belles infidèles*²⁷ – hinaus bis in die Gegenwart hinein reicht. Man könnte also sagen, dass das – zum Teil verzerrte bzw. geglättete – Gegenmodell der deutschen Romantik für Berman eine wichtiges Instrument im Kampf gegen den damals vorherrschenden Zugang zur Übersetzung, so wie er ihn analysierte, darstellte.²⁸ In diesem Sinn lässt Berman den traditionellen Gegensatz zwischen französischer Klassik und deutscher Romantik wiederaufleben, der seit Germaine de Staëls Deutschlandbuch eine historische Konstante der deutsch-französischen Beziehungen darstellt, wobei die Erzfeindin Napoleons ebenfalls den Verweis auf Deutschland im Kampf gegen das damalige hegemoniale Pariser Modell benutzte.²⁹ Auch in Schleiermachers Übersetzungsabhandlung spielt der Gegensatz zwischen französischer Klassik und deutscher Literatur des angehenden 19. Jahrhunderts eine wichtige Rolle, die von Berman genau herausgearbeitet wurde.³⁰

Bei seiner Wiederanknüpfung an die Tradition der deutschen Romantik und ihre Sprach-, Literatur- und Übersetzungsauffassung greift Berman auf ein breites Spektrum von Autoren zurück: die Schlegel-Brüder, Novalis, Wilhelm von Humboldt, Schleiermacher, Hölderlin. Wie der Untertitel seines Hauptwerks (*Culture et traduction dans l'Allemagne romantique: Herder, Goethe, Schlegel, Novalis, Humboldt, Schleiermacher, Hölderlin*) zu erkennen gibt, umfasst sein Korpus sowohl die Früh- als auch die Spätromantik. Darüber hinaus beinhaltet die Studie aber auch Vertreter der deutschen Klassik und bezieht sogar zeitlich viel weiter entfernte Quellen wie Luther und Benjamin mit ein. Es handelt sich also letztlich um einen Zeitraum von fast 500 Jahren deutscher Geistesgeschichte, was den Untertitel »Kultur und Übersetzung in der deutschen Romantik« relativiert bzw. in Frage stellt.³¹ Innerhalb dieser Reihe übersetzungstheoretischer Diskurse nimmt Friedrich Schleiermacher eine Sonderstellung ein.³² Denn das bereits in Bermans Einleitung entwickelte Plädoyer für eine ethische und nicht ethnozentrische Übersetzungspraxis fußt zu großen Teilen auf Schleiermachers berühmter Abhandlung, die mit ihrer Definition zweier diametral entgegengesetzter Übersetzungsmethoden einen der wichtigsten Grundlagentexte der modernen Übersetzungswissenschaft darstellt.³³

In diesem Zusammenhang muss auch erwähnt werden, dass Berman die

erste französische Übersetzung dieses Textes angefertigt hat; 1985 erschien sie in dem Sammelband *Les Tours de Babel*,³⁴ und seit 1999 liegt sie in einer preiswerten Taschenbuchausgabe beim renommierten Pariser Verlag Le Seuil vor.³⁵ Ohne im Einzelnen auf Schleiermachers Theorie einzugehen (wie das in vielen einschlägigen Veröffentlichungen³⁶ bereits geschehen ist), soll hier lediglich eine zentrale – die zentralste – Stelle seiner Abhandlung zitiert werden. In dieser oft kommentierten Passage definiert er eine grundlegende Aporie des übersetzerischen Handelns als Dichotomie zwischen zwei Methoden, die man als verfremdendes bzw. einbürgerndes Übersetzen bezeichnen könnte: »Meines Erachtens gibt es deren nur zwei [Methoden]: Entweder der Uebersetzer läßt den Schriftsteller möglichst in Ruhe, und bewegt den Leser ihm entgegen; oder er läßt den Leser möglichst in Ruhe und bewegt den Schriftsteller ihm entgegen.«³⁷

Der ausländische Schriftsteller und sein deutscher Leser werden hier als zwei Pole dargestellt, die der Übersetzer in Bezug setzt, indem er sie im Spannungsfeld von zwei sprachlich-literarischen Territorien situiert bzw. hin- und herbewegt. Einem Schachspieler gleich verschiebt dieser Übersetzer eine der beiden Figuren auf die andere Seite hin, den Leser auf das fremde Gebiet des Schriftstellers oder den ausländischen Schriftsteller auf das eigene Gebiet des einheimischen Lesers (und des Übersetzers). Wobei Schleiermacher – trotz vieler Ambivalenzen und Unklarheiten – im Laufe seines Textes für die erste Methode plädieren wird, d.h. für eine Dezentrierung des Lesers in Richtung der fremden Sprache und Literatur bzw. eine Öffnung der eigenen Kultur gegenüber dem Fremden im Medium des Übersetzens, was den Ausgangspunkt für Bermans eigene Übersetzungstheorie bildete, in der er diese »verfremdende« Methode als einzig wahre Übersetzungsmethode postulieren wird.

IV. Einige Kritiker bezeichnen Bermans Werk als »kopernikanische Revolution« in der französischen Übersetzungswissenschaft.³⁸ In der Tat war sein kulturwissenschaftlicher Ansatz Mitte der 1980er Jahre in Frankreich etwas vollkommen Neues. Und viele Positionen in der heutigen französischen Übersetzungstheorie außerhalb der Linguistik sind direkt auf Berman zurückzuführen. Seine Ablehnung der ethnozentrischen Übersetzungspraxis, seine Forderung nach einem poetisch und philosophisch reflektierten, ethisch fundierten Übersetzen sowie sein Plädoyer für buchstabengetreue oder literale Übersetzung (*traduction littérale*) wurden in der Zwischenzeit von vielen Wissenschaftlern aufgegriffen. Da hier der Platz fehlt, um Bermans Werk in all seinen Aspekten und Details darzustellen,³⁹ werde ich mich vor allem auf eine Dimension konzentrieren, die man vielleicht als die Tiefenschicht seines Ansatzes bezeichnen könnte, wobei auch der Bezug zu Schleiermacher deutlich wird. Denn Schleiermachers Reflexion über die verschiedenen Methoden des Übersetzens dient bei Berman nicht nur der Verteidigung einer nicht-ethnozentrischen Übersetzungstheorie

und -praxis, sondern ist auch der Ausgangspunkt für seine Entwicklung einer regelrechten Kulturtheorie.⁴⁰ Und zwar einer Theorie, die sich auf Schleiermacher beruft, letztlich aber auch in einigen zentralen Punkten von ihm wegführt, wie ich zeigen möchte.

Berman präsentiert seine Kulturtheorie vor allem in seinem bereits angesprochenen Hauptwerk, das 1984 unter dem Titel *L'Épreuve de l'étranger*⁴¹ erschien (was man im Deutschen mit *Erfahrung des Fremden* (rück)übersetzen⁴² könnte). Es stellt gleichzeitig – neben seiner Übersetzung der Abhandlung – Bermans intensivste Auseinandersetzung mit Schleiermacher dar. Bermans Theorie der Kultur basiert dabei auf einer offenen Dialektik zwischen dem Eigenen und dem Fremden, die man als eine direkte Fortführung und Radikalisierung von Schleiermachers Theorie der Beziehung zwischen (nationalem) Leser und (fremdem bzw. ausländischem) Schriftsteller auffassen kann. Sie gehört in ein allgemeines diskursives Umfeld im Frankreich der 1980er Jahre, wo das Thema Alterität im Mittelpunkt vieler Veröffentlichungen (u. a. von Emmanuel Levinas, Jacques Derrida, Tzvetan Todorov und Julia Kristeva) und Debatten stand.⁴³

Die Ableitung von Bermans Theorie von Schleiermacher kann wie folgt dargestellt werden: Für Schleiermacher ist ethnozentrische Übersetzung (2. Methode, die den Leser »in Ruhe lässt« und den fremden Text ihm »entgegenbewegt«) deshalb ein Widersinn, da sie den fundamentalen Unterschied zwischen dem Eigenen und dem Fremden negiert, indem sie impliziert, das Fremde lasse sich dem Eigenen vollständig assimilieren.⁴⁴ Im Anschluss daran ist für Berman die Ausgrenzung des Fremden in der ethnozentrisch orientierten Übersetzung – oder allgemein in einer als Container konzipierten Kultur – deshalb fatal, da so mit dem Fremden das Prinzip der kulturellen Vielfalt und der kulturellen Fortentwicklung selbst negiert würde.

Hierzu ein zentrales Zitat in der als übersetzungstheoretisches Manifest konzipierten Einleitung des Buches: »Toute culture résiste à la traduction, même si elle a besoin essentiellement de celle-ci. La visée même de la traduction – ouvrir au niveau de l'écrit un certain rapport à l'Autre, féconder le Propre par la médiation de l'Étranger – heurte de front la structure ethnocentrique de toute culture, ou cette espèce de narcissisme qui fait que toute société voudrait être un Tout pur et non mélangé. Dans la traduction, il y a quelque chose de la violence du métissage. [Jede Kultur widersetzt sich der Übersetzung, auch wenn sie diese wesentlich braucht. Das eigentliche Ziel von Übersetzung – sich auf der Ebene des Geschriebenen in ein gewisses Verhältnis zum Anderen setzen, das Eigene durch die Vermittlung des Fremden befruchten – kollidiert mit der ethnozentrischen Struktur einer jeden Kultur oder mit jener Art Narzissmus, der dazu führt, dass jede Gesellschaft am liebsten ein reines und unvermischtes Ganzes sein würde. Im Übersetzen steckt etwas von der Gewalt der Vermischung der Kulturen.]«⁴⁵

Für Berman ist Übersetzung also sowohl eine Gefahr als auch eine lebenswichtige Notwendigkeit für jede lebendige Kultur; ihr Überleben und ihre Weiterentwicklung ist eine Frage des dialektischen Ausgleichs zwischen dem Eigenen und dem Fremden.

Man könnte nun im Anschluss an die zwei »Methoden« Schleiermachers daraus die – realiter nicht verwirklichte – These und Antithese dieser Berman'schen Dialektik ableiten: eine Kultur, welche sich komplett der Übersetzung verweigerte, jede Beziehung zum Fremden abbräche, würde an sich selbst zugrunde gehen. Eine Kultur wiederum, die aus nichts als Übersetzung bestünde, die sich vollständig dem Fremden preisgäbe, würde sich darin verlieren und auflösen.⁴⁶ In Bermans Kulturkonzept wird eine ethische Übersetzungspraxis somit zum Medium einer lebensnotwendigen und unabschließbaren Dialektik zwischen dem Eigenen und dem Fremden, ohne die kein wirkliches kulturelles und künstlerisches Leben möglich wäre. Wobei der Akzent eindeutig auf der Erfahrung des Fremden liegt – Venuti spricht in diesem Zusammenhang von einer »Metaphysik des Fremden«⁴⁷ bei Berman –, deren absolute Notwendigkeit immer wieder unterstrichen wird.

Gleichwohl wäre gemäß Bermans eigener dialektischer Logik eine Überbetonung des Fremden letztlich wieder kulturzerstörend, was die Vermutung nahelegt, dass sein beherztes Plädoyer für verfremdendes Übersetzen einige paradoxe Züge trägt. Wie gezeigt werden soll, trägt Bermans Denken im Kontext einer als selbstbezüglich wahrgenommenen französischen Literaturszene eine gewisse Form eigenkultureller Demontage in sich, was ihn eindeutig von seinem Vorbild Schleiermacher trennt.

V. Trotz der grundlegenden Bedeutung romantischen Denkens für seine Arbeiten zur Geschichte und Theorie der Übersetzung kann Berman nicht als bedingungsloser Verfechter der deutschen Romantik bezeichnet werden, wie u. a. seine kritischen Stellungnahmen zur spekulativen Theorie der Übersetzung, die Ideologie des Unübersetzbaren usw. zeigen.⁴⁸ Dennoch scheint die strategische Bedeutung Schleiermachers für seinen ethischen Ansatz ihn gleichzeitig daran zu hindern, einige fragwürdige und problematische Aspekte in dessen Übersetzungs-Abhandlung wahrzunehmen. Damit meine ich insbesondere Schleiermachers Beitrag zum patriotisch-nationalistischen Diskurs um 1813.⁴⁹ Bermans Inanspruchnahme von Schleiermacher als Kritiker der ethnozentrischen Übersetzung und als engagierten Verfechter der verfremdenden Übersetzung besitzt einen blinden Fleck bzw. enthält einige denkerische Arrangements, die es ihm erlauben, die Autorität von Schleiermacher als Garant des eigenen Ansatzes aufrecht zu erhalten.

Bereits Lawrence Venuti wies vor 20 Jahren mit Verweis auf Antoine Berman kritisch darauf hin, dass auf Grundlage Schleiermachers nur schwer eine Ethik

der Übersetzung zur Bekämpfung des Ethnozentrismus zu begründen sei: »Schleiermacher's theory is shaky ground on which to build a translation ethics to combat ethnocentrism: his lecture does not recognize any contradiction in asserting that ›our nation‹ is distinguished by ›respect for what is foreign‹ while envisioning the geopolitical domination of a German bourgeois cultural elite. It also does not recognize antinomies in its thinking about language and human subjectivity which are likewise determined by a bourgeois nationalism.«⁵⁰

Im Zusammenhang mit dem von Venuti erwähnten »bourgeois nationalism« Schleiermachers scheint mir das Hauptproblem seiner viel zitierten Übersetzungsabhandlung in deren Schlussparagrafen deutlich zu werden, wo gesagt wird: »Wenn einst eine Zeit kommt, wo wir ein öffentliches Leben haben, aus welchem sich auf der einen Seite eine gehaltvollere und sprachgerechtere Geselligkeit entwickeln muß, auf der anderen freier Raum gewonnen wird für das Talent des Redners, dann werden wir vielleicht für die Fortbildung der Sprache weniger des Uebersetzens bedürfen. Und möchte nur eine Zeit kommen, ehe wir den ganzen Kreis der Uebersetzer mühen würdig durchlaufen haben!«⁵¹

Sicherlich könnte man hier Spuren des Theologen und Predigers Schleiermacher entdecken und dahingehend argumentieren, dass die hier thematisierte Geselligkeit im Sinne einer integrativen Gemeinschaft und nicht einer Exklusion des Fremden gedacht wird. Trotzdem ist es sehr aufschlussreich, dass Schleiermacher seinen Text damit beendet, dass er eine zukünftige Epoche ankündigt bzw. heraufbeschwört, wo Deutschland eine Art sprachliche und kulturelle Autarkie entwickelt haben und so nicht mehr die »Mühen« nötig haben würde, massenhaft ausländische Texte zu übersetzen. Er setzt sozusagen dem Übersetzungsprozess ein teleologisches Ende in Form der Erreichung einer deutschen Gemeinschaft; eine nationalistische Funktionalisierung, durch die letztlich sein Votum für ein Bewegen des Lesers hin zum Fremden in Frage gestellt wird.

Was die quantitative Ebene des Literaturimports nach Deutschland angeht, nimmt Schleiermachers patriotisches Credo von 1813 das Ende einer äußerst intensiven Übersetzungsperiode vorweg und legitimiert es so gleichzeitig. Bekanntlich gab es in Deutschland seit ca. 1770 einen wahren Übersetzungsboom,⁵² der aber noch vor der Mitte des 19. Jahrhunderts fast vollständig erlahmen sollte, in dem Maße wie das nationale Bewusstsein in Deutschland erstarkte.⁵³ Bereits um 1840 war Schleiermachers Wunsch nach nationalliterarischer »Geselligkeit« in Form kultureller und sprachlicher Autonomie zum allgemeinen Paradigma avanciert.⁵⁴

Im vorliegenden Zusammenhang ist es aufschlussreich, dass Bermans französische Übersetzung dieses abschließenden Absatzes dessen teleologischen (»Wenn einst eine Zeit kommt ...«) und appellativ-optativen (»es möchte eine Zeit kommen ...«) Charakter abschwächt, indem sie u. a. die Konjunktion »wenn« im hypothetisch-irrealen und nicht temporal-futurischen Sinne deutet.⁵⁵ Denn

diese Vorstellung einer Funktionalisierung fremder Einflüsse zur Herausbildung einer deutschen Nationalkultur als »wahren| geschichtlichen| Zweck des Übersetzens«⁵⁶ läuft klar der von Berman formulierten Idee eines offenen und letztlich unabschließbaren dialektischen Prozesses zwischen dem Eigenem und dem Fremden zuwider.⁵⁷

Man könnte aber noch ein anderes gewichtiges Problem nennen: die in Schleiermachers Abhandlung immer wieder in Erscheinung tretende kritisch-ablehnende Haltung gegenüber Sprachkontakt, Sprachmischung und sprachlicher Hybridisierung.⁵⁸ Eine solche Haltung unterbindet prinzipiell jede wirkliche translationale Einflussnahme fremder Idiome und Sprachformen auf die Muttersprache, wie sie gerade von Bermans buchstabengetreuer Übersetzungsethik impliziert und gefordert wird.⁵⁹ Bei genauerer Analyse ist Schleiermachers Abhandlung nicht zuvorderst ein Plädoyer für verfremdendes Übersetzen (erste Methode) als der Beweis dafür, dass die jeder Sprachgemeinschaft zugrunde liegende kulturelle und sprachliche Differenz nicht ausgelöscht werden kann bzw. darf (gegen die zweite Methode). Es handelt sich also weniger um eine Verteidigung der ersten Methode als um eine Verurteilung der zweiten, da diese die unverwechselbare kulturelle und nationale Identität der jeweiligen Sprache verneint. In einer Weiterentwicklung von Herders Plädoyer für kulturelle Vielfalt setzt Schleiermacher 1813 verstärkt den Akzent auf die notwendige Vertiefung des Eigenen in Abgrenzung gegenüber dem Fremden.⁶⁰

Trotz des Votums für das Bewegen des deutschen Lesers auf den fremden Text zu fußt also Schleiermachers Theorie der Übersetzung im Grunde auf dem romantischen Modell substantieller Kulturdistanz und zielt ab auf die Stärkung einer als ganzheitlich und abgeschlossen konzipierten deutschen Literatur als Vektor sprachlich-kultureller und letztlich politischer Einigung.⁶¹ So steht Übersetzung in Schleiermachers z. T. widersprüchlicher Abhandlung mithin im Dienste der teleologischen Perspektive der Schaffung einer Nationalliteratur und der Idee, dass Deutschland zu einer kulturell und sprachlich nicht nur eigenständigen, sondern auch unabhängigen und führenden Nation werden solle.⁶²

In diesem Zusammenhang kann die Nähe Schleiermachers zu mindestens zwei Paradigmen seiner Epoche genannt werden: die Entwicklung einer Ideologie der Muttersprache als eines zentralen Vektors nationaler Identität während der sogenannten Befreiungskriege,⁶³ sowie die Vorstellung vom Deutschen als universellem Medium der Weltliteratur, wie sie u. a. bei Goethe in höchst ambivalenter Weise formuliert wird.⁶⁴ Im Zusammenhang mit Schleiermachers Abhandlung erinnert dieser Problemzusammenhang stark an ein 1967 von Andreas Huyssen formuliertes geistiges Grundprinzip der deutschen Romantik: »Durch Kosmopolitismus zur Individualität, durch Europäismus zum Nationalismus«.⁶⁵ Anders gesagt: Erfahrung des Fremden *als* bzw. *zur* Einübung des Eigenen. Das

legt nahe, Schleiermachers Ansatz nicht nur abstrakt als Theorie zu verwenden, wie das im aktuellen übersetzungswissenschaftlichen Diskurs immer wieder geschieht, sondern auch deren politische Implikationen mitzudenken.⁶⁶

Diese Aspekte von Schleiermachers Abhandlung gehören in den Bereich des romantisch-nationalistischen Denkens seiner Zeit und lassen sich historisch erklären und zum Teil legitimieren. Allerdings ist dieser Kontext der angeblich »verspäteten« deutschen Nation grundsätzlich verschieden von dem des Frankreichs der 1970er und -80er Jahre, wo neue Denkansätze mit einem ausgesprochen antinationalen bzw. antiimperialistischen Profil auf den Plan traten. Während es bei Schleiermacher nicht zuletzt aufgrund der geschichtlichen Umstände im Deutschland des frühen 19. Jahrhunderts um die Konstruktion nationaler, kultureller und sprachlicher Einheit als Ziel geht, gehört Bermans Denken eher dem postmodernen Paradigma einer Dekonstruktion nationaler, kultureller und sprachlicher Einheit an, so wie sie als Reaktion auf einen gewissen traditionellen Frankozentrismus von vielen französischen Denkern seiner Zeit vorangetrieben wurde.⁶⁷ Schleiermachers Kritik an solch einem französischen Ethnozentrismus mündete seinerzeit in einen neuen, deutschen Ethnozentrismus, wogegen Bermans Selbstkritik an der eigenen Kultur letztlich in ein Plädoyer für eine allgemeine sprachliche und kulturelle *métissage* mündet und postkolonialen Theorieansätzen z. T. sehr nahe kommt.⁶⁸

VI. Bermans Schleiermacher-Lektüre steht zweifelsohne unter dem Einfluss einer starken Faszination für das deutsche Dichter-und-Denker-Paradigma,⁶⁹ wie sie bei vielen französischen Philosophen seiner Generation anzutreffen ist, namentlich bei Heidegger-Lesern.⁷⁰ Seine positiv voreingenommene Sicht auf die deutsche Romantik steht dabei durchaus in einer langen Traditionslinie. Seit Madame de Staëls 1813 erschienenem und für die deutsch-französischen Beziehungen grundlegendem Buch *De l'Allemagne* wurde ein idyllisches Idealbild von Deutschland als Land der Dichter und Denker kolportiert, wodurch verschiedene politische Implikationen verborgen blieben.⁷¹ Ab 1870 schlug dann dieses Bild um und machte einer virulenten Germanophobie Platz, die ihren Höhepunkt mit dem Zweiten Weltkrieg erreichte. So entstand jenes noch heute aktuelle, doppelte Bild von Deutschland, das ich als Rezeptionskonflikt zwischen Dekontextualisierung und Hyperkontextualisierung darzustellen versucht habe.

Trotz seiner weitgehenden Ausblendung politischer Aspekte kann man Berman sicherlich nicht vorwerfen, eine karikierende Version der deutschen Romantik vorzulegen, dazu sind seine Analysen zu differenziert. Eher könnte man bemängeln, dass Berman sein heterogenes Material von Luther bis Benjamin zu einem einheitlichen Panorama unter dem Sammelbegriff Romantik zusammensetzen möchte,⁷² was zwangsläufig mit Leerstellen, Inkohärenzen und Widersprüchen einhergehen muss. Eine vordergründige Einheit, die nur um den Preis einer

relativen Dekontextualisierung zu haben ist. In diesem Zusammenhang kann durchaus die Meinung vertreten werden, dass er nicht deutlich genug die grundlegende Ambivalenz von Schleiermachers Abhandlung herausarbeitet, was letztlich seine eigene Theorie schwächt und belastet.

Natürlich soll Bermans Einseitigkeit jetzt nicht diametral umgekehrt werden, indem Schleiermachers Ansatz als durch und durch nationalistisch dargestellt würde. Seine Übersetzungsabhandlung soll hier nicht mit Lukács hyperkontextualisiert und in eine Genealogie »von Schelling bis Hitler« eingereiht werden.⁷³ Doch Schleiermachers Platz in der deutschen Geistesgeschichte ist eben sowohl der des Begründers einer Theorie nicht-ethnozentrischer Übersetzung als auch der eines Vertreters einer ethnozentrischen Konzeption der deutschen Sprache, Kultur und Nation. Was nicht zuletzt daran liegt, dass es sich bei seinem berühmten Text um eine in nur zwei Tagen niedergeschriebene Gelegenheitsarbeit handelt, die nicht frei von internen Widersprüchen und Unklarheiten ist.⁷⁴ Problematisch ist Bermans Lesart zuvorderst deswegen, weil sein geglättetes Schleiermacher-Bild durch den Erfolg seiner Theorie eine relativ weite Verbreitung fand.⁷⁵ Es muss befürchtet werden, dass Bermans Übersetzungsethik international als Instrument einer Ablösung von Schleiermachers Abhandlung von ihren politisch-ideologischen Implikationen fungieren könnte.

Führte man Bermans Ansatz und seine Konzepte direkt und ausschließlich auf Schleiermacher zurück, müsste man also zu dem Schluss gelangen, dass seine übersetzerische Ethik auf falschem historischen Boden steht. So könnte man sich die Frage stellen: Müssen wir nicht in Anbetracht dieser historischen Altlasten Bermans Ethik der Übersetzung gleichsam vom Vorbild Schleiermachers befreien? Die Antwort lautet: Ja und Nein. Denn wie gezeigt wurde, ist Bermans *L'Épreuve de l'étranger* nicht nur ein Buch über Schleiermacher, trotz der herausragenden Bedeutung seiner Theorie für Bermans Anti-Ethnozentrismus. Es ist im Grunde noch nicht einmal ein Buch über die deutsche Romantik, sondern eine Arbeit über die deutsche Ideengeschichte zum Thema Übersetzung von Luther bis Benjamin. Und der Titel des Buchs bezieht sich auch nicht direkt auf Schleiermacher, sondern verweist auf einen anderen Autor, nämlich auf Hölderlin (über den Umweg über Heideggers Hölderlinlektüre⁷⁶). Das letzte Kapitel des Buches (»Hölderlin: le national et l'étranger«) ist so auch bezeichnenderweise Hölderlin gewidmet.

In diesem abschließenden Kapitel erscheint Hölderlin als der Vertreter der radikalsten Form einer endlosen und offenen Dialektik zwischen dem Eigenen und dem Fremden, worin die Einübung des Eigenen vor der Erfahrung des Fremden schützt und die Erfahrung des Fremden gleichzeitig vor der Einübung des Eigenen. Und zweifellos ist Hölderlin derjenige Philosoph und Dichter, der sich um 1800 als Übersetzer am stärksten für einen nicht-ethnozentrischen Ansatz der Übersetzung eingesetzt hat.⁷⁷ Hölderlins performatives Engagement

für eine Erfahrung des Fremden im Medium der Übersetzung überschreitet den Horizont der bei Schleiermacher formulierten romantischen Position einer Bereicherung der deutschen Sprache und Kultur. So kann man zuletzt fragen: Bildet nicht im Grunde Hölderlin den wahren (utopischen) Bezugspunkt von Bermans Theorie? Denn in Hölderlins Übersetzungen aus dem Griechischen kündigt sich ja auch bereits die genuin nicht-ethnozentrische Tradition der deutschen Übersetzungsgeschichte an, wie sie rund ein Jahrhundert später mit Stefan George, Rainer Maria Rilke, Rudolf Borchardt, Franz Rosenzweig, Martin Buber usw. beginnen sollte.⁷⁸ Eine Tradition, mit der sich Antoine Berman leider nicht mehr beschäftigen konnte. Das maßgebliche Verdienst seiner Studie zu den Übersetzungsdiskursen in der deutschen Romantik und darüber hinaus bleibt jedoch, die Dialektik zwischen dem Eigenen und dem Fremden, das Paradox der Herausbildung des Nationalen durch Erfahrung des Fremden als eines der Grundprobleme der deutschen Kultur herausgestellt zu haben.

Anmerkungen

- 1 Vgl. Wolfgang Leiner, *Der Mythos vom zweierlei Deutschland*, in: ders., *Das Deutschlandbild in der französischen Literatur*, Darmstadt 1989, 154–180.
- 2 Deutsche Fassung: Heinrich Heine, *Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland*, in: *Heinrich-Heine-Säkularausgabe*, Berlin 1970ff., Bd. 8.
- 3 Vgl. die Einleitung in Béatrice Durand, *Cousins par alliance. Les Allemands en notre miroir*, Paris 2002, 6–23.
- 4 So hat man der 2013 im Louvre organisierten Ausstellung *De l'Allemagne. 1800-1939* nicht ganz zu Unrecht von deutscher Seite aus den Vorwurf gemacht, sie liefere eine teleologische Darstellung der deutschen Kunstgeschichte als Prozess, der unausweichlich auf die Katastrophe der NS-Zeit zusteure. Siehe Adam Soboczynski, *Auf dem Sonderweg*, in: *Die Zeit* (online-Version), 4.4.2013, <http://www.zeit.de/2013/15/ausstellung-louvre-deutsche-kunst/> [letzter Zugriff am 28.1.2014].
- 5 Siehe hierzu u. a. *Richard Wagner: vu de France / Richard Wagner: aus gallischer Sicht*, Ausstellungskatalog hg. von Mathieu Schneider und Nicolas Richter, Strasbourg, Bibliothèque nationale et universitaire, 2013.
- 6 Siehe Michel Vanoosthuysse, *Fascisme et littérature pure: la fabrique d'Ernst Jünger*, Marseille 2005.
- 7 Siehe Dominique Janicaud, *Heidegger en France*, 2 Bde., Paris 2001.
- 8 Ein kürzlich in Frankreich erschienenenes Heidegger-Lexikon hat diesem Problem der Verharmlosung eine neue Aktualität verliehen. Siehe *Le Dictionnaire Martin Heidegger*, hg. von Philippe Arjakovsky, François Féder und Adrien France-Lanord, Paris 2013.
- 9 Hier zitiert nach der von Berman benutzten Ausgabe in *Das Problem des Übersetzens*, hg. von Hans Joachim Störig, Darmstadt 1963, 38–70.
- 10 Aus Anlass des 200. Jahrestages dieser Abhandlung fand 2013 eine internationale Konferenz in Lissabon statt: *1813-2013: Two centuries of reading Friedrich Schleiermacher's seminal text »About the different methods of translation«*, 7th Colloquium on Translation Studies in Portugal, Universität Lissabon, 24.–25. Oktober 2013. In diesem Rahmen wurde eine erste Fassung dieses Beitrags präsentiert.

- 11 So fehlt Berman beispielsweise vollständig beim mittlerweile in 6. (überarbeiteter und erweiterter) Auflage vorliegenden Standardwerk von Radegundis Stolze, *Übersetzungstheorien. Eine Einführung*, Tübingen 1994.
- 12 Antoine Berman, *L'épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique: Herder, Goethe, Schlegel, Novalis, Humboldt, Schleiermacher, Hölderlin*, Paris 1984.
- 13 Einen Überblick über das Werk Antoine Bermans bietet Irene Kuhn, *Antoine Bermans ›produktive‹ Übersetzungskritik: Entwurf und Erprobung einer Methode, mit einer Übertragung von Bermans ›pour une critique des traductions‹*, Tübingen 2007.
- 14 Siehe u.a. Lawrence Venuti, *Genealogies of Translation Theory: Schleiermacher*, in: *TTR: traduction, terminologie, rédaction*, 4(1991)2, 125–150. Bermans Hauptwerk wurde bereits 1992 unter dem Titel *The Experience of the Foreign: Culture and Translation in Romantic Germany* (Albany) ins Englische übersetzt. Ein Auszug aus diesem Werk befindet sich außerdem in der viel gelesenen Textsammlung *The Translation Studies Reader* (hg. von L. Venuti, London–New York 2000).
- 15 Zu dieser Ambivalenz vgl. Daniel Weidner, *Frevelhafter Doppelgänger und sprachbildende Kraft. Zur Wiederkehr der Anderssprachigkeit in Schleiermachers Hermeneutik*, in: Susan Arndt, Dirk Naguschewski und Robert Stockhammer (Hg.), *Exophonie. Anders-Sprachigkeit (in) der Literatur*, Berlin 2007, 229–247.
- 16 Siehe u.a. Antoine Berman, *La Traduction et la Lettre ou L'Auberge du lointain*, Paris 1999, 78.
- 17 Vgl. Tom Rockmore, *Heidegger und die französische Philosophie*, Lüneburg 2000.
- 18 Zu Bermans Lebzeiten erschienen acht Ausgaben; *La Délirante* war darüber hinaus als Buchverlag tätig.
- 19 Siehe u.a. Claire Placial, *Henri Meschonnic ou la fondation d'un nouveau discours traductologique*, in: Florence Lautel und Antonio Lavieri (Hg.), *L'âge épistémologique de la traduction*, Arras 2013.
- 20 Diese Dissertation, deren Ergebnisse den Grundstock von Bermans Buch *L'Épreuve de l'étranger* (1984) bilden, ist meines Wissens nach nur in der Bibliothek der Universität Paris-8 zugänglich. Siehe <http://www.sudoc.fr/053100565> [letzter Zugriff am 28.1.2014].
- 21 Erste Arbeiten erschienen in Form von Artikeln in Fachzeitschriften; 1984 erschien die Studie *L'Épreuve de l'étranger*, gefolgt von der Druckfassung des Seminars am *Collège international de Philosophie*, die im Folgejahr unter dem Titel *La traduction et la lettre, ou l'Auberge du lointain* im Sammelband *Les Tours de Babel, essais sur la traduction* (Paris 1985) erschien.
- 22 Trotz einer gewissen intellektuellen Nähe hat Berman offensichtlich nicht die ausgesprochene Schleiermacher-Aversion Derridas geteilt, wie man sie u.a. in seinem Buch *Eperons. Les styles de Nietzsche* (Paris 1978) findet.
- 23 Antoine Berman, *Pour une critique des traductions: John Donne*, Paris 1995. Weitere posthume Veröffentlichung bzw. Neuauflagen folgten. Darunter: *La traduction et la lettre ou l'Auberge du lointain; L'âge de la traduction. ›La tâche du traducteur‹ de Walter Benjamin, un commentaire*, Paris 2008; *Jacques Amyot, traducteur français*, Paris 2012.
- 24 In der dritten Ausgabe seiner Zeitschrift *La Délirante*.
- 25 Antoine Berman, *Lettres à Fouad El-Etr sur le Romantisme allemand*, Paris 1991.
- 26 Siehe Berman, *L'épreuve de l'étranger*, 16ff.
- 27 Siehe u.a. Roger Zuber, *Les ›Belles Infidèles‹ et la formation du goût classique. Perrot d'Ablancourt et Guez de Balzac*, Paris 1968.

- 28 Vgl. Berman, *L'épreuve de l'étranger*, 62: »La théorie allemande de la traduction se construit consciemment contre les traductions «à la française». [Die deutsche Übersetzungstheorie entwickelt sich bewusst im Gegensatz zur französischen Übersetzungsschule.] – alle Übersetzungen der Zitate Bermans stammen von mir.
- 29 Vgl. Ian Allan Henning, *L'Allemagne de Mme de Staël et la polémique romantique: première fortune de l'ouvrage en France et en Allemagne (1814-1830)*, Paris 1929.
- 30 Siehe u.a. sein vergleichendes Schema der Entwicklung der Sprach- und Übersetzungsauffassungen in Frankreich und Deutschland im Anschluss an Schleiermacher in *L'Épreuve de l'étranger*, 238.
- 31 Dieser Titel postuliert darüber hinaus eine Einheit des romantischen Denkens, die an sich höchst problematisch erscheint. Allerdings kann im Rahmen dieses Beitrags kein wirklich differenzierteres Bild der Romantik entworfen werden, und aus pragmatischen Gründen werde ich es daher bei dieser recht pauschalen und schwammigen Kategorisierung bewenden lassen.
- 32 Vgl. Berman, *La Traduction et la Lettre*, 78: »La visée éthique de la traduction et son lien à la lettre n'ont nulle part été mieux définis en Occident que dans l'Allemagne romantique et classique, avec Schleiermacher et Goethe. [Der ethische Ansatz des Übersetzens und seine Beziehung zur Wortwörtlichkeit wurde nirgendwo in der westlichen Welt besser definiert als im Deutschland der Romantik und der Klassik, bei Schleiermacher und Goethe.]. Vgl. auch Kuhn, *Antoine Bermans »produktive« Übersetzungskritik*, 38.
- 33 Vgl. Harald Kittel und Andreas Poltermann, *German tradition*, in: *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, hg. von Mona Baker und Gabriela Saldanha, 2. Auflage, London 2009, 411–418, besonders 417.
- 34 Ebd.
- 35 Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher, *Des différentes méthodes du traduire*, übersetzt von Antoine Berman, Paris 1999.
- 36 Siehe u.a. die Zusammenfassung bei Friedmar Apel und Annette Kopetzki, *Literarische Übersetzung*, 2. Auflage, Stuttgart 2003, 88ff.
- 37 Schleiermacher, *Über die verschiedenen Methoden*, 47.
- 38 Barbara Godard, *L'Éthique du traduire. Antoine Berman et le »virage éthique« en traduction*, in: *TTR : traduction, terminologie, rédaction*, 14(2001)2, 49–82.
- 39 Siehe hierzu Kuhn, *Antoine Bermans »produktive« Übersetzungskritik*.
- 40 Zur Beziehung von Übersetzungs- und Kulturtheorie u.a. in Bezug auf Schleiermacher vgl. Klaus Reichert, *Die unendliche Aufgabe. Zum Übersetzen*, München 2003, 25.
- 41 Ebd.
- 42 Zur Tatsache, dass der Titel eine Übersetzung aus dem Deutschen darstellt, siehe unten.
- 43 Vgl. Sherry Simon, *Antoine Berman ou l'absolu critique*, in: *TTR : traduction, terminologie, rédaction*, 14(2001)2, 19–29, besonders 20.
- 44 Vgl. Apel, Kopetzki, *Literarische Übersetzung*, 20.
- 45 Berman, *Épreuve*, 16.
- 46 Vgl. ebd., 66.
- 47 Lawrence Venuti, *Translation changes everything. Theorie and practice*, London–New York 2012, 187.
- 48 Siehe u.a. ebd., 37, 192 und *passim*.
- 49 Zur nationalistischen Komponente des deutschen Sprachdenkens u.a. ab 1813 vgl. Claus Ahlzweig, *Muttersprache - Vaterland. Die deutsche Nation und ihre Sprache*, Opladen 1994.

- 50 Lawrence Venuti, *The Translators Invisibility, a history of translation*, 2. Auflage, London–New York 2008, 92.
- 51 Schleiermacher, *Über die verschiedenen Methoden*, 70.
- 52 Vgl. Dieter Lamping, *Die Idee der Weltliteratur. Ein Konzept Goethes und seine Karriere*, Stuttgart 2010, 12.
- 53 Vgl. Peter Gößens, *Weltliteratur. Modelle transnationaler Literaturwahrnehmung im 19. Jahrhundert*, Stuttgart 2011, 17, sowie Friedmar Apel, Annette Kopetzki, *Literarische Übersetzung*, 118.
- 54 Vgl. Esther Kilchmann, *Verwerfungen in der Einheit: Geschichten von Nation und Familie um 1840. Heinrich Heine, Annette von Droste-Hülshoff, Jeremias Gotthelf, Georg Gottfried Gervinus, Friedrich Schlegel*, München 2009.
- 55 »Si vient un jour où nous aurons une vie publique qui, d'un côté, développera une sociabilité plus riche de contenu et plus attentive à la langue et de l'autre frounisse plus d'espace libre au talent de l'orateur, peut-être aurons-nous moins besoin de la traduction pour la formation de la langue. Puisse ce jour venir avant que nous ayons parcouru dignement tout le cycle des efforts des traducteurs.« (Schleiermacher, *Des différentes méthodes du traduire*, 347).
- 56 Schleiermacher, *Über die verschiedenen Methoden*, 69.
- 57 Berman war sich dieses Charakteristikums der Spätromantik durchaus bewusst (siehe *Épreuve*, 68), schien es jedoch nicht auf Schleiermacher beziehen zu wollen.
- 58 Vgl. hierzu Daniel Weidner, *Frevelhafter Doppelgänger und sprachbildende Kraft*.
- 59 Vgl. Schleiermacher, *Über die verschiedenen Methoden*, 63: »Denn so wahr das auch bleibt in mancher Hinsicht, daß erst durch das Verständniß mehrerer Sprachen der Mensch in gewissem Sinne gebildet wird, und ein Weltbürger: so müssen wir doch gestehen, so wie wir die Weltbürgerschaft nicht für die ächte halten, die in wichtigen Momenten die Vaterlandsliebe unterdrückt, so ist auch in Bezug auf die Sprachen eine solche allgemeine Liebe nicht die rechte und wahrhaft bildende, welche für den lebendigen und höheren Gebrauch irgend eine Sprache, gleichviel ob alte oder neue, der vaterländischen gleich stellen will. Wie Einem Lande so auch Einer Sprache oder der andern, muß der Mensch sich entschließen anzugehören, oder er schwebt haltungslos in unerfreulicher Mitte.«
- 60 Zu Herders Denken in Bezug auf die Übersetzungstheorie siehe Friedmar Apel, Annette Kopetzki, *Literarische Übersetzung*, 79.
- 61 Vgl. Alexandra Lanieri, *Translation and Ideology of Culture. Reappraising Schleiermacher's Theory of Translation*, in: *Current Writing. Text and Reception in Southern Africa*, 14(2002)2, 2–18, besonders 9.
- 62 Vgl. Lawrence Venuti, *Genealogies of Translation Theory*, 131ff.
- 63 Vgl. Claus Ahlzweig, *Muttersprache - Vaterland*, 217ff.
- 64 Diese Ambivalenz von Goethes Weltliteraturbegriff war Berman durchaus bewusst, vgl. *Épreuve*, 92.
- 65 Andreas Huyssen, *Die frühromantische Konzeption von Übersetzung und Aneignung*, Zürich–Freiburg 1969, 161. Vgl. auch Harald Kittel, Andreas Poltermann, *German tradition*, 415 und Klaus Reichert, *Die unendliche Aufgabe*, 35.
- 66 Vgl. Alexandra Lanieri, *Translation and Ideology of Culture*, 14.
- 67 Zur Unvereinbarkeit von Schleiermachers Ansatz mit aktuellen Denkbildern und Ideologien, vgl. Douglas Robinson, *Schleiermacher's Icoses. Social Ecologies of the Different Methods of Translating*, Bukarest 2013, Kap. 3.
- 68 Vgl. Paul Bandia, *Le concept bermanien de l'«Étranger» dans le prisme de la traduction postcoloniale*, in: *TTR : traduction, terminologie, rédaction*, 14(2001)2, 123–139.

- 69 Zu dieser französischen Faszination vgl. auch Jean-Claude Pinson, *Habiter en poète. Essai sur la poésie contemporaine*, Seysell 1995.
- 70 Zum Einfluss Heideggers auf Berman siehe Venuti, *Translation changes everything*, 186–187. Vgl. auch Kuhn, *Antoine Bermans ›produktive‹ Übersetzungskritik*, 16, Anm. 20.
- 71 Zum Thema Berman in Bezug auf die Traditionslinie von Mme de Staël vgl. auch Simon, *Antoine Berman*, 21.
- 72 Hier muss ergänzt werden, dass ein solch breiter Begriff der deutschen Romantik in Frankreich nicht unüblich ist, wo außerhalb der germanistischen Fachzirkel auch die Vertreter der Weimarer Klassik oft mit der Bezeichnung romantisch belegt werden. Romantik wäre im diesen Sinne die deutsche »Klassik«, in ihrer Bedeutung dem »âge classique« in Frankreich vergleichbar.
- 73 Vgl. Georg Lukács, *Die Zerstörung der Vernunft: Der Weg des Irrationalismus von Schelling zu Hitler*, Berlin 1954.
- 74 Zur Entstehung des Textes siehe den Kommentar der Ausgabe Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher, *Akademievorträge*, hg. von Martin Rössler unter Mitwirkung v. Lars Emersleben, Berlin–New York 2002.
- 75 Vgl. beispielsweise die Zusammenfassung von Schleiermachers Abhandlung in der französischen Buchausgabe, die Bermans Bild von Schleiermacher als Gegner des Ethnozentrismus kritiklos in allen Einzelheiten übernimmt.
- 76 Siehe Martin Heidegger, *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung*, Frankfurt/Main 1981, 115.
- 77 Siehe Felix Christen, *Eine andere Sprache. Friedrich Hölderlins Große Pindar-Übertragung*, Basel und Weil am Rhein 2007. Zur Beurteilung von Hölderlins Übersetzungen aus dem Griechischen vgl. u.a. Thomas Poiss, *Hölderlins Pindar-Übersetzung - Voraussetzungen und Konsequenzen*, in: Martin S. Harbsmeier u.a. (Hg.), *Übersetzung antiker Literatur. Funktionen und Konzeptionen seit 1800*, Berlin–New York 2008, 189–205.
- 78 Zur Traditionslinie von Hölderlin zur Moderne im Bereich Übersetzung siehe das Kapitel »Übersetzen als schöpferischer Prozess« in: Josefine Kitzbichler, Katja Lubitz und Nina Mindt, *Theorie der Übersetzung antiker Literatur in Deutschland seit 1800*, Berlin–New York 2009. Vgl. auch Friedmar Apel, *Sprachbewegung. Eine historisch-poetologische Untersuchung zum Problem des Übersetzens*, Heidelberg 1982.

Stavros Arabatzis

Doxologien der Schaltungen und Heterosexualität der Medien

Friedrich Kittler und die Unwahrheit der technischen Welt

1. Friedrich Kittler gilt als »Begründer einer der eigenwilligsten und zugleich umstrittensten Medientheorien.«¹ Bekannt wurde er mit seiner Frühschrift *Austreibung des Geistes aus den Geisteswissenschaften* von 1980, wo er den Geist aus den Geisteswissenschaften zugunsten von Naturwissenschaft und Technik austreiben wollte. Gegen dieses Phantom ging dann auch seine spätere Schrift *Grammophon, Film, Typewriter* von 1986 an, um den Geist endgültig in den »Schaltungen«² dingfest zu machen. Denn, so heißt es wenig später, »nichts ist, was nicht schaltbar ist.«³ Aber nicht dieses »technische Apriori« hat ihm den Ruf eingebracht, sondern dass er alle zivile Medientechnik von der Kriegstechnologie herleitete.⁴ Darüber hinaus lautet ein gegen Kittler vorgebrachter Einwand, er verwechsle die technischen, mathematischen, formalen Sprachen der Medien mit symbolischen Sprachen, mit Bedeutung, Sinn, Denken, Deutung, Reden und Kommunikation.⁵ Diese Verwechslung funktioniert dann nach dem Dualismus – denn von Dialektik kann man hier kaum noch reden – von Wesen und Erscheinung, wobei hinter der medialen Erscheinung immer das Wesen der Medien als militärische Natur steckt.

Genau diese Interpretation von Kittlers Medientheorie – obwohl sie nicht ganz falsch liegt – geht aber, wie ich zeigen möchte, an Kittlers Denken vorbei, wie wir inzwischen auch dem Buch *Die Wahrheit der technischen Welt*⁶ entnehmen können, wie aber spätestens seit *Musik und Mathematik I/1* oder *Musen, Nymphen und Sirenen* ganz deutlich wurde.⁷ So zeigen auch die dreiundzwanzig zwischen 1978 und 2010 veröffentlichten Kittler-Essays, die das neue Buch zusammenbringt, dass das »technologische Kriegswesen« hinter der Erscheinung nur eine Tarnung war. Jedenfalls ergibt sich jenes Kriegswesen allein aus der *Zwischenzeit* der ausdifferenzierten Medien. Eben diese *Zwischenzeit der ausdifferenzierten Medien* ist es aber, die in der späteren Phase Kittlers fallen gelassen wird. Etwas, das allerdings nicht nur seine Interpreten irritierte, sondern auch ein neues Licht auf die mittlere und frühen Phase seines Denkens zurückwirft.

So sehen wir in seinen früheren Arbeiten, wie sie u.a. der Band *Die Wahrheit der technischen Welt* versammelt, wie Kittler versucht, eine materiale Kulturgeschichte zu rekonstruieren, die dann für seine spätere Medientheorie die

Grundlage bilden sollte. Bereits hier können wir beobachten, wie sein Text auf der Suche nach einer Körperlichkeit ist, die Grund-Affekte, Stimmen, Naturlaute, Sexualität und Geschlecht aufsucht, um damit eine anti-hegelianische und geschlechtspragmatische Richtung einzuschlagen und sich gleichermaßen vom romantisch-lyrischen Ich abzuwenden. Es handelt sich um eine Materialität, die er zunächst aus den Texten der Romantik (um 1800) als Körperlichkeit, Umweltgeräusch, Naturlaut oder Vibration heraushört, um durch das »Aufschreiben« des materialen Hintergrundrauschens den geistes- und literaturhistorischen Horizont zu verlassen. Eine körperliche, geschlechtsspezifische Materialität, die er später in der Materialität der ausdifferenzierten Schaltkreise transformiert, um sie in der Einheit der digitalen Codes zugleich neu als eine ursprüngliche, mythologische Welterschließung aufzudecken.

Es ist dieses Gravitationsfeld einer medialen Unmittelbarkeit, die ihn zunächst, in seinem frühen Werk, dazu bringt, Ausschau nach verwandten Autoren zu halten, die er dann in Foucault, Lacan und Nietzsche findet. Mit Foucaults Diskursanalyse, als neue historiographische Form, greift Kittler unter und hinter den verfestigten, institutionalisierten Formen hindurch, um das westliche Subjekt zu unterlaufen; Lacans Revision der Freud'schen Psychoanalyse und Nietzsches dionysische Körperlichkeit bilden ein weiteres notwendiges Rüstzeug, damit er seinen medientechnologischen Angriff auf Geist, Seele, Begriff, Sinn und Hermeneutik starten kann. In seinem frühen Essay *Der Dichter, die Mutter, das Kind. Zur romantischen Erfindung der Sexualität* umkreist er die individuelle Seele der Romantik, um mit dem Motiv der »Mütter« und ihren »neugeborenen Kindern« die romantische Literatur als Medium der bürgerlichen Bildung zu entlarven. Mit Foucault im Rücken kann er die Diskurse als historische Formationen aufzeigen und mit Lacan die romantischen Ansprüche einer Subjekt-Autonomie zurückweisen, zumal hier eine Körperlichkeit vorgängig ist, die in solchen seelischen Abstraktionen erst gar nicht aufgeht: »Die Mutter wird zum Signifikat aller Laute: Das Liebesgeflüster der endogamen Paare ist ihre Gegenwart. Oralität, Mündlichkeit und Poesie des Diskurses werden eins.«⁸ Bereits in dieser frühen Arbeit wird von Kittler, mit dem Inbegriff der »Mütter« und der körperlichen Nähe zu ihren »Kindern«, eine geschlechtsspezifische Perspektive eröffnet, die auf Grund-Affekte, Laute, Erregungen, Emotionen, Körper, Sexualität und Atmung verweist und die *Austreibung des Geistes aus den Geisteswissenschaften* vorbereitet. Kittler kämmt die romantischen Texte durch, um auf jene Spuren des Körpers und der Laute zu stoßen, die in den individuellen Seelen der Romantiker offenbar schattenhaft blieben: »ein stimmlicher Schatten, den die Worte immer werfen und nie sagen können.«⁹ In diesem Schattendasein von Körper und Stimme sind dann auch die psychoanalytischen Decodierungen gefangen: »Tautologisch ist zuletzt ein Zug an der psychoanalytischen Decodierungsmethode selbst. Die Suche nach Bedingungen, die »den Menschen« machen

und die er macht, setzt die empirisch-transzendente Faltung romantischer Texte fort.«¹⁰ Ein hermeneutisches Dispositiv, das auch Freuds *Traumdeutung* unglücklich in Wissenschaft überführte. Nach Kittler handelt es sich hier um ein wissenschaftliches Selbstmissverständnis, sodass er erneut auf Nietzsches Dualismus von Wissenschaft und Doxa zurückgreift: »Die Sprache ist Rhetorik, denn sie will nur eine δόξα, keine ἐπιστήμη übertragen« [...] Nietzsches Unternehmen, Literatur als Sprache zu bestimmen, endet in seiner Umkehrung: Sprache selber ist Literatur, Fabrikation von Fiktionen.«¹¹ »Das Symbolische von Buchstaben und Zahlen, vormals als höchste Schöpfung von Autoren oder Genies gefeiert –: eine Welt der Rechenmaschinen.«¹²

Spätestens hier hätte Kittler aber der *doxa* (Meinung, Akklamation, Herrlichkeit) in der *epistēme* selbst nachgehen müssen, um festzustellen, dass sie in der Technik ein dialektisch-komplementäres Moment ausmacht. Stattdessen werden – ähnlich wie bei den anderen Leitfiguren der Medientheorie, McLuhan und Flusser – die ausdifferenzierten Medien Schrift und Buch scharf angegangen, um, mit Nietzsche, die Leiblichkeit stark zu machen. Kittler unternimmt hier kaum den Versuch, den Leib auch umgekehrt in seiner Verstrickung mit Kultur, Diskurs, Ökonomie oder Geschichte zu sehen. Gerade hier hätte er nämlich sein »technisches Apriori«, wie er es später weiter entwickelt, etwas mehr schärfen und die technischen Medien ebenso auf Soziales, Ökonomie, Spektakel, Kommunikation, Politik, Mythos und Theologie beziehen können.¹³ Gewiss, »am Leitfaden des Leibes«¹⁴ ist die »Philosophie Physiologie« geworden. Diese Physiologie ist aber ihrerseits selbst gesellschaftlich bedingt und weist auf die allgemeine Grundbefindlichkeit des individuellen wie kollektiven Leibes hin: auf die neurophysiologische Sucht,¹⁵ wie sie dann in der mediatisierten Welt voll zum Ausdruck gelangt. Dass die geisteswissenschaftliche Hermeneutik den Leib idealistisch verkennt, heißt dann auch umgekehrt, dass Kittler seinerseits das neurophysiologische und doxologische Moment im Leib des individuellen wie öffentlichen Körpers medial verkennt. Leib-Archäologie betreiben heißt eben den individuellen und kollektiven¹⁶ Leib nicht dionysisch verklären, sondern ihn immer auch in seiner Beziehung mit Kultur, Ökonomie, Diskurs, Geschichte, Ästhetik, Mythos, Sensation und Kult erleben. Kittler hingegen denkt dualistisch: Hier der Intellekt, der Begriff, der Sinn, dort die unmittelbaren Rhythmen des Körpers, die Kraft, die Muskeln, der Tanz, die Lust und die Quelle des Produzierenden. Wäre hier aber nicht jene leibliche Lust auch mit der neuen Lust im absoluten Medienintegral in eine Beziehung zu setzen? Kittler will ohne diesen nervlichen, objektiven Ballast auskommen, den er mit Rationalität, Instrument, Begriff oder Bildung verwechselt, um im Akustischen der griechischen Götter (die in seinem Spätwerk ihre Orgien feiern) Schutz zu suchen: »Die Griechen hatten einen Gott, der im Akustischen hauste.«¹⁷ Dieser Gott wird nun von ihm modernisiert und erscheint in der Rockmusik, etwa im

Sound von *Pink Floyd: Brain Damage*. Gegen diesen Sound der »Synthesizer«, die Nietzsches Körperlichkeit technisieren, können freilich die alten »synthetischen Urteile der Philosophen« nichts mehr ausrichten: »Der griechische Rhythmus maß Silben nicht wie die Neuzeit nach ihrer Bedeutung im Wort, sondern einfach nach akustischer Länge oder Kürze. Deshalb und nur deshalb blieb antike Lyrik an einen Fuß, den buchstäblichen Fuß tanzender Körper gekoppelt.«¹⁸ Den modernen »Texten« hingegen »ist nicht mehr zu entnehmen, wie sie zu singen oder zu tanzen sind.«¹⁹ Denn hier hilft kein Autor und keine Namensnennung mehr: »Viel eher wären die Schaltpläne der Anlagen und (wie auf dem Cover von *Dark Side*) die Typennummern der eingesetzten Synthesizer aufzuführen.«²⁰ Daher kann in dieser Klangmaterialität auch McLuhan kaum weiter helfen. Es gibt nämlich hier überhaupt keine hermeneutische Botschaft, sondern nur noch Töne, vibrierende, ausströmende Klangkörper und lauschende Ohren. Allerdings erscheinen diese Rauschelemente aus einer »vernünftigen« Perspektive als irr und wahnsinnig und weisen auf den somatischen Grund hin. Denn alle diese Unternehmungen, einschließlich der »Habermasschen Kuren«²¹, bleiben ein szientifisches Selbstmissverständnis. Mit Foucault, Lacan und Nietzsche spürt Kittler in seinen frühen Arbeiten diese Schizophrenie der westlichen Kultur auf: »Eine Kultur, die [...] aus zwei Kulturen besteht, hat den Effekt, daß die eine der anderen notwendig Wahnsinn heißt. Davon schweigt die Psychoanalyse. Mit keinem Wort erwähnt Freud, daß Schrebers delirante Nervensprache die Nervenforschersprache seines Arztes *ist*.«²² Nicht nur seines Arztes, so müssen wir hier hinzufügen. Kittler hingegen macht den »Wahnsinn« bloß am Begriff, Geist, an der Kommunikation, Seele und Hermeneutik fest.

2. Romantik, Psychoanalyse und schließlich der Film sind dann so etwas wie die Geisterstunden der Geschichte, eine »Doppelgängergeschichte«. Und von diesen Verdoppelungen gibt es in der Geschichte bekanntlich mehr als genug: »Aber wie Manfred Franks Buchtitel schon verrät, war das Individuum von 1800 bloß ein individuelles Allgemeines und d.h. keins. Der Grund liegt auf der Hand: in den technischen Bedingungen der Zeit.«²³ Diese technischen Bedingungen koppelt Kittler dann mit einer Kriegsgeschichte, wie er sie in seiner mittleren Phase entwickelt. Er hat ja recht, wenn er schreibt: die »Medienwissenschaften [tun] gut daran, die Kriegsgeschichte ihrer eigenen Gegenstände zu erinnern. [...] Medien wie Literatur oder Film oder Schallplatte [...] stehen alle im Krieg.«²⁴ Aber diese Kriegsgeschichte der Medien steht bei ihm eben ohne alle Beziehung zum konkreten, soziohistorischen und gesellschaftlichen Umfeld, sodass hier nur noch der Hinweis übrig bleibt: »Unterhaltungsindustrie ist in jedem Wortsinn Mißbrauch von Heeresgerät.«²⁵ »Hifi und Stereo gehen also beide auf Ortungsverfahren zurück. [...] Jede Diskothek [...] bringt den Krieg wieder. [...] Präsident Reagan hat nicht umsonst alle Freaks von Atari-Spielcomputern als

zukünftige Bomberpiloten bewillkommt.«²⁶ Das ist aber für eine Medientheorie unbefriedigend, weil das »mediale Apriori«²⁷ in seiner Technizität abstrakt bleibt.

Kittler nimmt immer wieder Anlauf, um die Abstraktionen der Begriffe, Wörter und Symbole auf einem materialen, technologischen Grund dingfest zu machen. Dabei erweisen sich ihm auch die Künste als anachronistisch, wie er im Essay *Weltatam* festhält: »Künste (um ein altes Wort für eine alte Institution zu übernehmen), Künste unterhalten nur symbolische Beziehungen zu den Sinnesfeldern, die sie voraussetzen. Medien dagegen haben im Realen selber einen Bezug zur Materialität, mit der sie arbeiten.«²⁸ Auf diese technische Materialität als »Macht« weist dann auch Wagners Musik hin: »*Der Ring des Nibelungen* steht für Macht, nicht für Geld. Und die einzige Macht, die nicht zugrunde geht, wenn am Ende der Tetralogie Dämmerung über die Götter kommt, ist eine technische.«²⁹ Gewiss, im Zeitalter der Medien hilft weder die alte politische Ökonomie, die einmal die Phänomene profitational zu entschlüsseln suchte, noch eine bürgerliche Ästhetik. Denn auch das Kapital ist nicht mehr das, was es einmal war, seit Tauschwert und Gebrauchswert in einem medialen *Zwischen* der kapitalistischen Gefühle,³⁰ des kultischen Ausstellungswerts, der Erregung, Sensation, Wahrnehmung und des Konsums im »Zwang, sichtbar zu bleiben«³¹ verschwanden. Kittlers Versuch, mit Nietzsche, Ernst Jünger und Heidegger hinter der ökonomischen Macht eine technische, »universale Herrschaft des Willens zur Macht« aufzudecken, schlägt somit fehl, weil diese durch die Macht des ökonomisch-ontologischen »Gestells« (die *Gesamtoikonomia* der Medien) determiniert ist. Allein diese konkrete Macht kann dann als eine »physiologische Einschreibung in Körpern und Nerven« angesehen werden: der wahre »Gott der Ohren« und »Nerven«, der die Menschheit atemlos macht, aber von Kittler in »Atem« und »Lebensintensität« in der Musik Wagners wegmythologisiert wird: »Wir alle (außer den Wagnerforschern) kennen es – das Atmen.«³² »Die Dramenszene, eine der schönsten, die Wagner schrieb, beginnt als Urszene in jedem Wortsinn. Durch dieses Feld völliger Unbestimmtheit kommt ein einziger Hinweis, ein einziges Bit Information. Siegfrieds Ohren hören, daß der Körper atmet. [...] Deshalb wird Brünnhildes Atem aus einem Zeichen von Leben und Erotik schließlich selber zum erotisch begehrten Objekt [...] Erwachen bei Wagner aber heißt allemal Singen. Die Materialität musikdramatischer Datenflüsse beruht auf der Lebensintensität in Zwerchfell, Lunge, Kehle und Mund.«³³ Auch in der späteren Rockmusik weist Kittler immer wieder auf diese »brennende Gegenwart des Begehrens anstelle ewiger oder platonischer Liebe; Sound (im genauen Sinn von Jimi Hendrix) anstelle verbaler Bedeutung; physiologisch erregte Sinne anstelle einer psychologischen Mutter-Imago.«³⁴ Er kann aber dieses Begehren und diesen Sound kaum noch in der euphorisch-ekstatischen, erregten, hysterisierenden Gesellschaft lokalisieren. Unbewusstes, Rauschen, Singen sind nicht das Andere zur Rationalität der Medien, sondern das dia-

lektisch-komplementäre Element der profitrationalen Maschine selber. Eine logisch-alogische Komplementarität, die in der hyperkulturellen und hyperrealen Welt der Kultgegenstände, im ökonomisch-ontologischen Dispositiv *Wahrheit und Doxa zugleich* kennt. Daher brauchen diese universellen Klangsphären in der Tat nicht mehr die alte »europäische Kunst« und »Philosophie« (die vormals noch mit der Komplementarität des logischen und alogischen Anteils kämpfte), weil Begriff und Ästhetik im Sound der Verstärker verschwanden, darin aber auch »atonal« wurden. Die globale, amusische Musikalität ist also in Wirklichkeit die »atonale Welt«³⁵, der ein »Punkt« fehlt – eben jenes »einzigste Bit Information« –, von wo aus heute der taube »Gott der Ohren« oder der hysterische »Gott der Ekstasen« wieder etwas hören, wahrnehmen, erfahren oder erleben könnte. Kittler hingegen möchte schließlich die Ankunft der Götter inmitten des digitalen universellen Codes neu verkünden.

Und genau dieser Abschied von der Welt der ausdifferenzierten Medien und die Verkündung der Ankunft der Götter im einheitlichen Code der Computer hat dann in der Kittler-Rezeption zu Irritationen geführt, weil er bis dahin als ein Techno-Freak und Militärwissenschaftler gesehen wurde. Aber Anthropos, »Fleisch« und Medienkriegsgeschichte negieren heißt bei Kittler – wie vor allem in seinem Spätwerk deutlich wird – keineswegs, auch die »Götter« negieren, die vielmehr diese rationalistisch-wissenschaftliche Tradition in der Einheit der digitalen Medien wieder außer Kraft setzen: »Mit den elektrischen Medien von heute aber kehrt alles das wieder, womöglich weil Götter gar nicht vergehen können. [...] *Texas Radio and the Big Beat* ist die »magische Schlinge«, die neue Götter um Leute oder Hörer werfen. Rock Musik als die real existierende Lyrik von heute, ausgestattet mit allen Attributen einer Weltmacht: Unentrinnbarkeit, Auswendigkeit und Allgegenwart – vom Kaufhaus-Piano bis zum subsonischen Disco-Forte.«³⁶

Genau diese magischen und göttlichen Klangräume weisen aber auf den Zustand der absoluten Medienintegriertheit hin. Das heißt, die universellen Codes, der Ausstellungswert, die Tonalität, die Kommunikation, der Konsum, die Atmosphären der Rechen- und Klangräume, machen nicht nur alle Kulturgüter gleichermaßen zugänglich und transformieren so jene Hochkultur zu einem Teil des weltumspannenden Weltmarktes herunter. Vielmehr erscheint diese universelle Codierung der Dinge in den neuen Kultgegenständen, Weltmarken, Erregungen, Zurschaustellungen umgekehrt als eine neue, effektive Welterschließung, wie sie vormals in Mythos und Theologie praktiziert oder vorgestellt wurde. Damit kippt Wagners »Gesamtkunstwerk« in den vereinheitlichenden Code des Weltmarktes und löst sich darin als Lärm der universalen Klanginstallation auf. Diesen Lärm der Welt scheint Kittler zu hören, nur lokalisiert er ihn an falscher Stelle, weil er mit einer dualen mythischen Figur von »Krieg und Liebe« arbeitet: »*And the Gods Made Love* heißt denn auch das erste Stück auf *Electric Ladyland* von

Jimi Hendrix. Aber die Herren der Welt haben keine Stimme und keine Ohren mehr wie noch bei Nietzsche. Man hört nur Tonbandrauschen, Jet-Lärmpegel und Pistolenschüsse. Auch Kurzwelle, zwischen den Sendern, und das heißt im militärisch-industriellen Komplex, abgehört, klingt ähnlich. Vielleicht muß die Liebe unter Weltkriegsbedingungen aus weißem Rauschen kommen.«³⁷ Es ist eben »die Liebe unter Weltkriegsbedingungen« und daher keine – zumindest kann sie diese Bedingungen nicht unmittelbar überspringen. Oder, etwas spezifischer und näher an Kittlers Kriegstechnik formuliert: »Der Westen heute, das ist ein GI, der an Bord eines Abraham-M1-Panzers auf Falludscha zurast und dabei in voller Lautstärke Hard Rock hört.«³⁸

Kittler ist immer wieder darauf aus, sowohl den hermeneutischen Sinn auf den materiellen Träger zu verweisen, als auch den Rausch der Materialität umgekehrt erst gar nicht in Information und Kommunikation übergehen zu lassen. Insofern will er auf etwas hinaus, was unter oder in den Maschinen als ihr »Rauschanteil« noch als Chaos drin steckt, aber im Filter der Instrumente (oder der instrumentellen Vernunft) tendenziell verstummt. Nur übersieht er in seiner Hardware die gesellschaftliche, historische, soziale, kulturelle und ökonomische Prägung des Materials, das darin freilich auch mythisch, ontologisch und theologisch kontaminiert ist. Dergestalt, dass das absolute Medienintegral heute weder den »Begriff« der Philosophie, noch den »Traum« der Romantik (bzw. das Unbewusste der Psychoanalyse oder die bürgerliche Kunst) braucht. Es genügt die schlichte Wahrnehmung der gesellschaftlichen Realität, die Kittler entsubjektiviert, um das Subjekt in Kriegstechnologie aufzulösen: »Denn automatische Waffensysteme sind selber Subjekte.«³⁹ Eine Militärgeschichte, die hier – wie Kittler sie in seiner mittleren Phase entfaltet – durch keinen Hinweis von Ökonomie, Soziologie, Kultur oder Politik unterbrochen wird. Dergestalt, dass die selbststeuernden Computer der künstlichen Intelligenz noch nicht einmal als Problem registriert werden. Hätte Kittler in seine Militärtechnik auch jene ökonomischen, sozialen, gesellschaftlichen und historischen Momente einbezogen, so hätte er nämlich entdeckt, dass ihr Wesen nicht die selbststeuernden Bordcomputer sind, sondern vom planetarischen Demiurgen selber als ein miniaturisiertes und globalisiertes Werk vorangetrieben werden. Damit hätte er auch in den autopoietischen Bordcomputern ebenso die Stimmen der Ökonomie und Theologie vernommen, die er freilich im universellen Code als harmonische Einheit mythisch zurückdenkt, um sie von der theologischen Schöpfung abzusetzen: »Was die Verwalter jener Heiligen Schrift Gottes Schöpfung aus Nichts nennen, war also eher Schöpfung von nichts: Gegensatzpaare, Codewörter, Signifikanten.«⁴⁰ Dass in diesen Gegensatzpaaren auch das »theologische Wesen« der globalisierten Moderne stecken könnte, das Nichts als *Etwas*, übersieht hier Kittler, weil er die dreifältige Einheit ungebrochen mythisch zurückdenkt. Genau dieses Unmittelbare *ist* aber die Vermittlung, die

absolute und integrale Medienmaschine – oder mit Kittler griechisch gelesen: *tò metaxý* –, die, »dialektisch« als solche verkannt, »undialektisch« als Magie, Mythos und Ontologie auftritt. Damit ist das göttliche Element nicht das Andere zu den ausdifferenzierten Medien, sondern der komplementäre Teil in der *einen* menschlich-göttlichen Medienmaschine, die in der Tat zuletzt auch den dialektischen Unterschied untergräbt. Eine menschlich-göttliche Medienmaschine, die heute für den Zusammenhang der Dinge viel mehr tut, als es einmal ein semantischer Gott der Theologie oder die Götter der Mythen leisten konnten.

3. Seit Anfang der 90er Jahre widmen sich Kittlers Arbeiten immer mehr der Problematik von Hardware und Software. Konnte er bis dahin mehr oder weniger noch mit dem LötKolben an die Hardware der Computer herangehen, um ihre Schaltkreise zu verbinden, so musste er schließlich feststellen, dass seine Hardware-These immer mehr von der Realität außer Kraft gesetzt wurde. Nostalgisch stellt er im Essay *Protected Mode* fest: »Diese guten alten Zeiten sind unwiderruflich vergangen. Unter Stichwörtern wie Benutzeroberfläche, Anwenderfreundlichkeit oder auch Datenschutz hat die Industrie den Menschen mittlerweile dazu verdammt, Mensch zu bleiben.«⁴¹ Die gute alte Mikroprozessorenzeit, in der noch der Unterschied zwischen System und Applikationen buchstäblich im Silizium eingebraunt war, gibt es also nicht mehr, weil beide immer mehr auseinanderdriften und den alten humanistischen Menschen, den Kittler aus den Schaltkreisen hinausgeworfen hat, wieder hereinbringen. Durch die Hintertür von Software »werden den Benutzern bloße Voreinstellungen als Absolutheiten verkauft. [...] Offenbar sorgt das Phantom des Menschen noch lange nach dem Ende von Buchmonopol und Autorschaft dafür, daß Ansichten oder gar Schutzbehauptungen weiter abgeschrieben werden, statt daß es zum Knacken von Codes käme.«⁴²

Kittler wird offenbar den Menschen nicht los, den er aber wieder falsch als einen Missbrauch von Software interpretiert (eine Software, die das Betriebssystem vor den Anwendern schützt). Anstatt diese Macht als eine Form des Ökonomischen und des Weltmarkts in den digitalen Schaltkreisen der Computer zu entdecken und darin den universellen Code zu »knacken«, flüchtet er wieder in seine alte Hardware: »Aus alledem folgt für die Analyse von Machtsystemen, diese große von Foucault hinterlassene Aufgabe, ein Doppeltes. Erstens sollte versucht werden, Macht nicht mehr wie üblich als eine Funktion der sogenannten Gesellschaft zu denken, sondern eher umgekehrt die Soziologie von den Chiparchitekturen her aufzubauen. Zunächst einmal liegt es nahe, die Privilegien eines Mikroprozessors als Wahrheit genau derjenigen Bürokratien zu analysieren, die seinen Entwurf in Auftrag gegeben und seinen Masseneinsatz veranlaßt haben. Nicht umsonst fiel die Trennung zwischen Supervisor Level und User Level bei Motorola, Protected Mode und Real Mode bei Intel in die Jahre, als auch US-Amerika an den Aufbau eines wasserdichten Zweiklassensystems

ging. [...] Schließlich und endlich wäre das alles aber auch ein guter Grund für Informatikerinnen und Informatiker anderer Länder, irgendwo zwischen Japan und Europa also, der ins Silizium versenkten US-Bürokratie andere mögliche Bürokratien entgegenzusetzen. Ob es bessere wären, steht dahin.⁴³

Dadurch wird aber der Erkenntnisgewinn bei Kittler kaum mehr, obwohl doch seine Hinweise (US-Zweiklassensystem, Motorola, Intel) ihn auf die entsprechende ökonomische Spur der Hardware und Software hätten bringen müssen. Eine, die – und hier hat Kittler allerdings recht – nicht unbedingt mit dem profitorientierten Motiv oder mit Soziologie oder Gesellschaft identisch sein muss, weil diese ebenso ästhetisch, kommunikativ, mythisch, ontologisch und theologisch imprägniert sind. Stattdessen folgen nur noch hilflose Appelle an die »Informatikerinnen und Informatiker anderer Länder«, die »der ins Silizium versenkten US-Bürokratie andere mögliche Bürokratien entgegenzusetzen« sollen. Dass diese Bürokratie inzwischen sogar Kafkas bürokratische Welt bei weitem übersteigt, weil noch die »verwaltete Welt« (Adorno/Horkheimer) in eine *total überwachte und gesteuerte Welt* überführt wurde, und dass die globalisierten Weltfirmen mit den Nationalstaaten eine unheilige Allianz bilden, scheint in Kittlers »Chiparchitektur« kaum vorzukommen. Was »ins Silizium versenkt« wurde, ist eben nicht die US-Bürokratie, sondern das ökonomisch-ontologische Dispositiv des planetarischen Demiurgen, wie es dann draußen in den liturgischen Doxologien der universalen Kapitalmacht als Hardware und Software verherrlicht wird – hier hilft in der Tat kein systemtheoretischer »Wechsel der Beobachterperspektiven« mehr, wo Hardware und Software bloß ihre Stellung wechseln. Wenn die »Computerindustrie« das »Rauschen minimiert«, dann »führt« die »umgekehrte Strategie, das Rauschen zu maximieren«, nicht »von IBM zu Shannon«.⁴⁴ Vielmehr ist dies der Rausch der bipolaren (immanent-transzendenten) Medienmaschine, die durch ihre Magie die ökonomische Herrschaft begründet und rechtfertigt. Das heißt, die doxologischen, himmlischen Klänge und Gesänge sind heute für die Rechenräume der Ökonomie, Technologie, Wissenschaft und Mathematik deshalb so unverzichtbar, weil nur durch sie die menschlichen Klänge im absoluten, göttlichen Medienintegral sich als miteinander versöhnt zeigen können. Kittler denkt an dieser komplementären (logisch-alogischen) Einheit der Medien vorbei, weil er die »Globalisierung«, mit Heidegger, als den »Triumph der steuerbaren Einrichtung einer wissenschaftlich-technischen Welt und der dieser Welt gemäßen Gesellschaftsordnung«⁴⁵ denkt. Nein, umgekehrt wird ein Schuh daraus: Die wissenschaftlich-technische Welt, Computertechnik und Kriegstechnologie sind in der globalisierten Gesellschaft, Massenkultur und Ökonomie eingebettet, die freilich – und hier hat Kittler wiederum recht – ihrerseits ein mythisches, ontologisches und theologisches Moment enthalten.

4. »Friedrich Kittler«, schreibt Gumbrecht in seinem Nachwort zur Suhrkamp-Sammlung,⁴⁶ steuerte in der zweiten Phase seines Werks »auf einen apokalyptischen Nullpunkt zu«, wo der Mensch schließlich in eine »Nacht der Substanz« verschwindet. Zugleich sieht er aber in seinen letzten Schriften, »die ab 1995 das letzte Kapitel seines Werkes eröffneten, eine intellektuell produktive Diskontinuität. Wie läßt sich aber das – für viele Kittler-Leser damals durchaus überraschende – Einklammern der Mediengeschichte der eigenen Zeit erklären? Gewiß steht es nicht für ein Abrücken, für eine Tendenz zur Revision der eigenen Thesen. [...] Plausibel scheint mir hingegen die Vermutung, daß die Kälte der eigenen medienhistorischen Gegenwartsdiagnostik Friedrich Kittler selbst unerträglich belastend geworden war, daß sie seine – und nicht nur seine – existentiellen Kräfte überforderte [...], weshalb Auswege und Ausgleiche wie Friedrich Kittlers Sehnsucht nach der griechischen Antike für uns so leicht nachvollziehbar sind. Er war entschlossen, in jener zweieinhalbtausend Jahre vergangenen Welt Liebe zu finden, erotische Liebe, die ihm – wie die Liebe der Götter in den Mythen jener Zeit – durch die gezeugten Kinder einen kosmologischen Ort und existentielle Gewißheit gegeben hätte.«⁴⁷

Diese »intellektuell produktive Diskontinuität«, die seine Leser in der Tat irritierte, da sie ihn immer wieder auf eine profane Kybernetik und eine Kriegstechnologie eingestellt haben, war eben nichts anderes als der Versuch, das erotische Element aus den ausdifferenzierten Medien wieder herauszulösen, um durch das »Einklammern der Medienkriegsgeschichte« schließlich in »theologische«⁴⁸ Himmelsphären zu gelangen – daher kennt Kittler Kybernetik nur noch als eine göttliche: »Aber Göttinnen wie Aphrodite, die bei Parmenides die zwei Geschlechter aller Tiere kybernetisch aufeinandersteuert, sind als Schiffsherrn oder Astronauten ausgeschlossen.«⁴⁹ Deswegen auch seine Zurückweisung des philosophischen Wachseins und die Insistenz auf das mythische, erotische Wissen der Frau, das, nach Kittler, »kein dialektisches« ist und das nicht einmal »bloß »die Frau in Sokrates« ist«,⁵⁰ wie etwa Lacan meint: »Eros laut Diotima ist ein dämonisches Zwitterwesen zwischen Göttern und Menschen.«⁵¹ Wenn Kittler hier von der Frau spricht, meint er nicht etwa die empirische Frau, sondern die weibliche Liebesgottheit (Aphrodite), die in die irdische Welt die himmlischen Sphären hereinbringt. Auch wird diese »Gottheit nicht mit rhetorischer Prosa und Wein gefeiert, sondern, weil »es Wein« und offenbar auch Wörterspeicher noch nicht gibt, mit ebenso stummem wie exzessivem Konsum des Göttertranks Nektar.«⁵² Dass jener »Konsum« auch im antiken Griechenland Handel, Staat, Recht und Arbeit voraussetzt, wird von Kittler kaum erwähnt, weil er durch die profane Sphäre hindurchgreifen möchte, um die mythischen und sexuellen Quellen zu finden, an die keine Philosophie, Theologie oder Kunst heranreichen: »Denn als Voraussetzung, die den Sex zwischen Poros und Penia, Schlaf und Wachen ermöglicht, kommt etwas ganz anderes ins Spiel: die Geburt der Aphro-

dite. Damit Eros überhaupt gezeugt werden kann, muß Aphrodite schon geboren sein.⁵³ So zehren die »erotischen« und »philosophischen Parasiten« aus dieser Aphrodite-Quelle, aus der »Geburt der sexuellen Fruchtbarkeit selber«. Es ist diese irdisch-himmliche Einheit (»die Geburt der himmlischen oder schaumgeborenen Aphrodite«), die schließlich in der digitalen Schaltung der Computer statt auf Sinn nur noch auf Sinne verweist und damit die Trennung von Musik und Mathematik, von Kunst und Philosophie, von Literatur und Körperlichkeit wieder rückgängig macht. Die rationalistisch-männliche, lieblose Welt der globalen Maschinenmacht wird so durch das erotische, heterosexuelle Moment verlassen, das in Vergangenheit und Gegenwart die mythische Einheit stiftet, die er mit Hölderlin denkt: »Die Liebenden aber/ Sind, was sie waren«.⁵⁴ Damit wird das historische Apriori auf das technische Apriori verschoben und dies wiederum mit Musikmathematik und der heterosexuellen, menschlich-göttlichen Liebe verbunden. Dergestalt, dass die mythischen Metaphern (etwa die Musen, Nymphen oder Sirenen) neben ihrer metaphorischen Bedeutung eine zutiefst sexuelle Aufladung erhalten. So heißt etwa das poetische Phantasiewesen »Nymphe« zugleich »Klitoris«⁵⁵.

Das heißt, zwischen dieser sexuellen, göttliche Liebe der Mythen bzw. der mythisch-verzaubernden Leier des Philolaos (das »Zauberding, an dem die Mathematik ins Reich der Sinne fällt«⁵⁶) und dem Computer liegt jene Ausdifferenzierung der »dreifältige[n] Einheit von Buchstaben, Ziffern und Noten« vor, die in dieser *Zwischenzeit* vom Krieg der Medien berichtet. Gerade die Stichworte oben, wie »stumm«, »exzessiver Konsum« und »Göttertrank«, hätten Kittler aber auch auf die neuen, rauschhaften Orgien der globalisierten Welt und ihre »Musikmathematik« führen müssen: auf die Orgien des Konsums; der Pornographie; der rauschhaften Feier der Produktions- und Absatzzahlen; des monorhythmischen Lärms; der universalen Spektakel und Stimulationen; der neurophysiologischen Versorgung mit Reizen durch die Massenmedien, die ihr Publikum heute mehr hysterisieren als sensibilisieren. Die »heterosexuelle Liebe«, die »gegen die globale Maschinenmacht beschworen«⁵⁷ wird, beschreibt daher in Wirklichkeit nur das eine männlich-weibliche Medienintegral – das inzwischen auch den »Konsum der Liebe« (Eva Illouz) kennt –, um sich darin zugleich als eine menschlich-göttliche Maschine zu inszenieren. Eine Universalmaschine, die den Körper der Liebenden im Weltmarkt bis zum Platzen mit »Ausstellungswert« belädt, um darin den neuen, kollektiven Gebrauch der Sexualität zu blockieren; der verzweifelte Konsum in der pornographischen Sphäre beschlagnahmt den neuen, kollektiven Gebrauch der Sexualität.

Was dann Kittler als *logos* und *alagon (physis)* in der universellen Codierung als harmonische Einheit (als Lust, Gesang, Honig, Liebe, Zauber, Hören, Musenleier etc.) denkt und sie zugleich im »Zauberinstrument« (nicht bloß Instrument), in der Leier eines Philolaos Hippias zurückdenkt – »Hippias an seiner Leier hat ein Saitenspiel, das Zahlen und Musik vereint«⁵⁸ –, ist in Wirklichkeit nur

das verhexte Zauberinstrument der hyperkulturellen und hyperrealen Welt, das heute den universellen Lärm erzeugt. Ein Lärm, der seinerseits auf die alte *verstimmte* und nicht eingestimmte Leier des Philolaos zurückweist, wie sie ja auch die anderen Mythen, etwa des Apoll und Marsyas, berichten, oder wovon die ältesten Musikinstrumente der Welt zeugen: Flöten aus Knochen; Trommeln aus Fell; Hörner aus Hörnern; Saiten aus Sehnen. Eine Verstimmung, die nicht weniger die theologischen Instrumente verbreiten; so schreibt Augustin, dass der Leib Christi und dessen Haut am Kreuz wie eine Trommel aufgespannt waren und musikalisch als Lärm der Welt erklangen, dabei aber, nach Augustin, zugleich in Gesang und Gnade sich umwandelten. Dass Erlösung so geschieht ist freilich mehr als fraglich, vielmehr *übertönen* christliche Erlösung und Kittlers musikmathematische Selbsterlösung nur den Lärm der inzwischen hyperrealen Welt. Denn was einst noch auf eine kultische, liturgisch-zeremonielle Sphäre beschränkt war – darin erst so etwas wie ein soziales Klangkorsett zu formen versuchte und sich später in den bürgerlichen Konzertsälen profanierte –, konzentriert sich heute in den hyperkulturellen und transtonalen Mediensphären, durch die die neue Herrlichkeit der atonalen Welt verbreitet wird, um als Weltlärm in allen öffentlichen und privaten Bereichen einzudringen, dabei aber auch den Menschheitskörper in eine globale Erregung zu versetzen – insofern ist der verstimmte mythische Klangkörper oder der archaisch »singende Knochen« (Flöte) nicht mehr mit der hyperkulturellen Klanginstallation oder mit der Geräuschwelt einer Drone von heute gleichzusetzen. Damit klingt auch die »Griechen-frömmelnde Sprache« Kittlers, wie Gumbrecht sie nennt, immer schlechter, statt »immer schöner«, wie Kittler behauptet: »Und die Griechen kommen nicht wie die Aufklärer von Mythos zu Logos und singen und dichten immer schlechter, sondern es wird immer schöner.«⁵⁹

Schön wäre es. Seine »akustische Archäologie«⁶⁰ ist daher keine. Sie kann – obwohl sie den messbaren Klang von einer materialen, wortlosen Intensität unterscheidet und damit auch alle Bürgermusik zurückweist – den *verstimmten* Klang der Welt kaum noch hören, weil er für das musikalische Element in der alltäglichen Ton- und Bewegungs*oikonomia* des Weltmarktes taub geworden ist. Was er im Rauschen der Stimmen oder des Materials hört, ist daher in Wahrheit nur der Lärm der Welt. Ein *verstimmtes Medium* – mythisch, die *verstimmte* Leier des Philolaos –, das heute als universales Medienintegral nicht etwa unsere Sinne schärft und sensibilisiert, wie Kittler meint, vielmehr sie abstumpft und ruiniert. Dennoch, es ist nicht so sehr Kittlers Wunsch, aus dem Exil der Hardware nach Hause zurückzukehren, zu kritisieren: »Wir sollten uns vor allem anderen fragen, warum unsere Fragen immer wieder auf Odysseus zurückkommen. Die Antwort steht bei Borges, der da schrieb, es gebe für Europa nur zwei Geschichten: In der einen ziehen die Helden aus, um beim siegreichen Kampf um eine ferne Stadt zu fallen; in der anderen sticht der Held in See, um nach zwanzig Jahren Krieg und

Irrfahrt zu seiner Liebe heimzukehren.«⁶¹ Zu kritisieren ist vielmehr, dass er seine technische Irrfahrt mit einer ebenso abstrakten mythischen Liebe beendet und so angeblich heimkehrt: »Wir werden sie [die große Kluff] erst schließen können, wenn alle Europäer wieder fühlen, daß alles Gute, nämlich Einende, aus Griechenland herrührt.«⁶² Mythos und Theologie (die Wissenschaft von den Göttern) müssen aber nicht im engen Raum Athens verbleiben, der ja seinerseits durch die altägyptische Kultur oder Mesopotamiens geprägt wurde. Ebensovienig zerfällt das Integral der medialen Welt in »Latein im Westen« hier und »Hellas« dort. Als eine universelle Einheit verweisen beide vielmehr auf die konkrete Einheit der hyperkulturellen und hyperrealen Welt, die heute keineswegs harmonisch klingt. Kittler überhört die doxologischen Gesänge in den digitalen Schaltkreisen, die heute die ökonomische Macht verherrlichen, um anschließend das komplementäre, himmlische Moment der Zivilisationsmaschine, mit Heidegger, als eine Einheit von »himmlischer Liebe« und »Mutter Erde« umzufälschen. Deshalb kann seine Musikmathematik auch nicht viel mit der Dekonstruktion anfangen: »Destruction der Metaphysik« hieß die Losung, nicht bloß Dekonstruktion.«⁶³

Kittler – wie Heidegger zuvor – bekommt offenbar das technische »Gestell« nicht in den Griff, da es ihm nicht gelingt, Mythologie, Ontologie und Theologie dem Medienintegral der atonalen Welt selber abzulauschen. Freilich übersieht er keineswegs den »einen Gott«. Er sieht ihn aber bloß in den Weltkonzernen am Werk: »Wie läßt sich Heideggers Gestell überwinden? 2007, hier und heute? Kann die Gefahr – mit Hölderlin – uns retten? Ja nein, nein ja. Solange wir – Konzernen wie der IBM und Microsoft ergeben – Computer immer nur *top-down* entwerfen, von Bill Gates' Geschäftskalkül hinunter zu den vielen Einzelteilen, treiben wir (Männer, Programmierknechte, Stanford-Studenten) bloß Mimesis, ja Mimikry an jenen einen Gott, der ohne jede Frau und Liebe als Schöpfer auszukommen glaubt. Wundern wir uns daher nicht, wenn die Computer sich mit Bugs und Lügen rächen. Würden wir sie nämlich liebevoller *bottom-up* entwerfen, würde vieles anders. Wir könnten zwar nicht mehr Milliarden Dollar mit der Lüge namens Software scheffeln, doch HAL empfinde von uns Programmierern – streng nach Turing – nacheinander Sinne, Muskeln und ein Herz.«⁶⁴

»Aber«, so schreibt hier Gumbrecht zu Recht, »hat nicht diese von Friedrich Kittler bis zum Ende seines Lebens so verachtete Entwicklungstendenz der elektronischen Welt, muß man fragen, jene Tendenz, deren emblematische Gestalt Steve Jobs war, heute das schon längst herbeigeführt, wovon er träumte, nämlich ›Computer mit Sinnen, Muskeln und Herz?‹ Das ist keine bloß ›rhetorische‹ Frage.«⁶⁵ Natürlich nicht, weil die Träume Kittlers im hyperkulturellen und hyperrealen Weltmarkt bereits realisiert wurden. Kittler hingegen möchte wieder eine alte romantische Figur (wie sehr sie auch jenseits der romantischen Fiktion gedacht ist) reaktivieren, die einmal gegen das »kalte Herz« der rationalistischen Maschine protestierte.⁶⁶ Mit »Programmierknecht« (actu) und »Programmierer«

(potentia) wiederholt er zugleich die alte Ontologie der Potenz (Spinoza), um den männlichen, technisch-wissenschaftlichen »Eingottwahn« zu bekämpfen: »Von diesem Gott, der einer ist, also schlichtweg ohne alle Frauen zum Lieben herrscht, mag ich im Leben nicht mehr hören. [...] Aber weil – und dank dem Eingottwahn – Göttinnen und Bräute diesem irren Wassermangel bitter fehlen, liegt das Denken beinahe brach. Es gibt weltweit nur Techno-Wissenschaften, Medienweltgeschichten inklusive, und sonst nichts – abgesehen von unser beider Herzen.«⁶⁷ Auch »in unser beider Herzen« pulsiert aber das männlich-weibliche Werk des planetarischen Demiurgen als ein zugleich menschlich-göttliches Projekt. Kittler übersieht diese Konstellation der Momente in der integralen Medienmaschine und blieb bis zuletzt, gegen seine Behauptung, nicht nur taub, sondern wurde auch von der glorreichen Herrlichkeit der göttlichen Maschine medial geblendet. Dies wird vor allem in seinem Essay *Martin Heidegger, Medien und die Götter Griechenlands* deutlich, wo er die alte europäische Kunst einfach gegen das Fußballspiel austauscht, um, mit Heidegger, die neuen Götter der Nation zu erblicken:

»In Freiburg-Zähringen [...] gab es [...] kein Fernsehen, aber bei den Nachbarn [...] Im Hochsommer 1972, während der Fußballweltmeisterschaft in München, tauchte Heidegger regelmäßig bei ihnen auf, um am Bildschirm den Spielen der deutschen Nationalmannschaft zu folgen. Einige Wochen später fuhr er mit dem Zug nach Heidelberg, um an einer Sitzung der dortigen Akademie der Wissenschaften teilzunehmen. Auf der Rückfahrt saß ihm im Abteil Erster Klasse ein Unbekannter gegenüber, der sich als Intendant des Freiburger Stadttheaters entpuppte: – »Warum gehen Sie denn nie ins Theater?« lautete nach kurzer Weile die berechtigte Frage des Indentanten. – »Ganz einfach, sagte Heidegger, »er wolle Helden und Götter spielen sehen, keine modernen Schauspieler.« – »Götter? Die gibt es heutzutage doch gar nicht mehr!« – »Doch, doch, Herr Sowieso, im Fernsehen zum Beispiel.« – »Das müssen Sie mir aber erklären, Herr Professor!« – »Ja, gern: Haben Sie jemals Beckenbauer Fußball spielen gesehen? Er gewinnt mit seiner Mannschaft den Weltmeistertitel und wird trotzdem niemals verletzt. So jemand nenne ich einen Gott.« Schöne Ontologie der Ferne: Wenn Heidegger fernsah, sah er in Beckenbauers Nähe oder Ferne – wer kann das schon entscheiden? – die Götter Griechenlands erscheinen.«⁶⁸

Und so blamiert sich alle Ontologie, Mythologie und alles Denken und bestätigt erneut die These von Habermas, wonach das Denken Heideggers – und damit auch Kittlers – einen »neuheidnischen Rückfall«⁶⁹ erleidet. Kittler vergisst hier, was er in seinem Essay vorher selbst geschrieben hat: »Es kommt beim Fußball nämlich – nach Einsicht der Wehrwissenschaft von 1939 – »weniger auf die Einzelleistung als auf das Zusammenspiel der ganzen Mannschaft und auf das Unterordnen der eigenen Interessen unter die der Mannschaft an.« Der Ball ist also nicht nur rund, sondern genau jene Waffe, um die herum Sturmtruppen oder Arditi sich scharen müssen.«⁷⁰ Der »Ball als Waffe« hätte hier genau jene *hermeneutische App* für die

Globalisierung abgeben können (die Applikation, die den *Sinn in materialer Gestalt* präsentiert), die er später als Musikmathematik in der Mythologie sowie in den Schaltkreisen der Computer vergeblich gesucht hat. Stattdessen sollen nun die antiken Götter gerade in der »deutschen Nationalmannschaft« – wo sonst? –, bei »Beckenbauer« sich enthüllen, der mit »seiner Mannschaft den Weltmeistertitel gewinnt«. Archaisches Denken, das nicht wahr haben will, dass der Sport heute nicht nur längst im Weltmarkt der Vereinsmannschaften verschwand, sondern auch als kollektiver Narzissmus der Nationalmannschaften das Öl der universellen Maschine selbst bildet und sie am Laufen hält. Insofern ist nicht das »monistische Apriori«⁷¹ Kittlers zu kritisieren – denn dies ist in Wirklichkeit eines des hyperkulturellen und hyperrealen Hier- und Überallseins selber, das heute alles »auf einer und nur einer Ebene«⁷² zusammenbringt. Zu kritisieren ist vielmehr, dass er dieses absolute Medienintegral (als Hardware und Software) in eine harmonische Einheit des dreifältigen Mediums verklärt und sie zugleich, neuheidnisch, als archaische Anfänge huldigt – so etwa die Verklärung der Stars zu Göttern der Liebe. Mögen die Götter ewig, unzerstörbar sein, und deswegen auch immer wieder zurückkehren, sobald man sie für tot erklärt hat. Die Auffassung von den vielen Göttern (polytheistisch), oder des einen Gottes (monotheistisch) als ewige und unzerstörbare in den Rechen- und Klangräumen der Computer impliziert eben auch, dass die historische Situation des globalisierten Marktes, die diese göttliche Ewigkeit *in* der immanenten Zeit selbst hervorbringt, nicht minder ewig sei: das Dispositiv des absoluten Medienintegrals.

Gewiss, Kittler hat nicht ganz unrecht mit seiner Liebe zu den alten Göttern.⁷³ Diese in der Gegenwart aktualisieren heißt aber, sie den digitalen Datenströmen, Schaltkreisen, nervlichen Erregungen und Kultgegenständen ablauschen. Sie schließlich als eine komplementäre Einheit von Gott (die Einzahl der Globalisierung) und Göttern (die säkularisierten Nationalgötter) erkennen und darin das universelle Unheil wahrnehmen – insofern gehört Kittler nicht der Schule der »Heilsverkündung«,⁷⁴ sondern der Unheilsverkündung an. Sein Projekt ist nicht eines der »Abklärung«⁷⁵ – statt der Aufklärung, wie G. Winthrop-Young meint –, vielmehr eines der Verklärung, das mit seinem mythischen Zauber die »Wahrheit der technischen Welt« medial zudeckt. Dann aber verlangt der faule Zauber des technisch-ontologischen (ökonomisch-theologischen) Dispositivs nach einer Operation, die dieses menschlich-göttliche Werk des planetarischen Demiurgen als ganzes deaktiviert, es außer Kraft setzt. Das verabsolutierende Medium wäre über die Bande der Reflexion, der Brechung zu spielen, damit das universelle Kriegsspiel der Medien seine Macht übers Leben verliert und so neue Möglichkeiten des Gebrauchs der Medien eröffnet werden. Denn dies ist das Geheimnis der technisch-ontologischen (physikalisch-theologischen) Medienmaschine, die es weder neumythologisch zu verehren noch ontologisch als Sein zu bewahren, noch dialektisch-geschichtlich zu überspringen gilt, die vielmehr zu

deaktivieren wäre, damit der Krieg der Medien einmal aufhörte und diese sich im Gegendispositiv als wahrhaft liebende um das Gravitationsfeld der »ewigen Idee« versammelten, um ohne Herrschaft und Macht der Menschheit zu dienen.

Anmerkungen

- 1 Dieter Mersch, *Medientheorien zur Einführung*, 2. Aufl., Hamburg 2009, 185.
- 2 Friedrich A. Kittler, *Grammophon - Film - Typewriter*, Berlin 1986, 332.
- 3 Friedrich A. Kittler, *Draculas Vermächtnis. Technische Schriften*, Leipzig 1993, 152.
- 4 »Der Krieg als das Eigentliche der Medien und die Unterhaltungselektronik als seine scheinbar harmlose Oberfläche.« (Rainer Leschke, *Einführung in die Medientheorie*, München 2003, 286).
- 5 Vgl. Dieter Mersch, *Medientheorien zur Einführung*, 185–207.
- 6 Friedrich A. Kittler, *Die Wahrheit der technischen Welt. Essays zur Genealogie der Gegenwart*, hg. und mit einem Nachwort von Hans Ulrich Gumbrecht, Berlin 2013.
- 7 Friedrich A. Kittler, *Musik und Mathematik I/1*, München 2006; ders., *Musen, Nymphen und Sirenen*, Audio-CD, supposé, Köln 2005, 56 Minuten.
- 8 Friedrich A. Kittler, *Der Dichter, die Mutter, das Kind. Zur romantischen Erfindung der Sexualität*, in: ders., *Die Wahrheit der technischen Welt*, 14.
- 9 Ebd., 17.
- 10 Ebd., 25.
- 11 Friedrich A. Kittler, *Nietzsche (1844-1900)*, in: ders., *Die Wahrheit der technischen Welt*, 27.
- 12 Friedrich A. Kittler, *Grammophon - Film - Typewriter*, 248.
- 13 Diese Konstellation beschreibt Agamben. Vgl. Giorgio Agamben, *Herrschaft und Herrlichkeit*, übersetzt von Andreas Hiepko, Berlin 2010, 304f.
- 14 Friedrich A. Kittler, *Nietzsche (1844-1900)*, in: ders., *Die Wahrheit der technischen Welt*, 28.
- 15 »Angefixt sind wir alle, und wer darüber nachdenkt, ist selbst Teil des Problems. Das erste, wofür man erneut das Staunen lernen müßte, ist der konformistische Grundzug der Sucht: die Bereitschaft einer riesigen Menschenmenge, sich an den Tropf einer multimedialen Apparatur zu hängen und sich ästhetisch-neurologisch ausbeuten zu lassen.« (Christoph Türcke, *Erregte Gesellschaft. Philosophie der Sensation*, München 2002, 300). Allerdings trifft diese Diagnose ebenso auf den *nonkonformistischen* Grundzug der Sucht, weil die dialektische Kritik ebenso den Treibstoff für die Maschine liefert.
- 16 In den neuesten Forschungen wird der Kern der Kollektiv-Bestimmung rein operativ gedacht (Vgl. hierzu: Lorenz Engell, Bernhard Siegart [Hg.], *Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung. Schwerpunkt Kollektiv. Debatte: Web 2.0*, Heft 2/12, Hamburg 2012). Leitidee dieser vernetzten Gemeinschaft ist der »Vorrang der Praxis, die nicht als Funktion der Idee zu denken ist« (Marc Rölli, ebd., 149). Eine derart säkularisierte und funktionale Definition von Kollektiven im Rahmen der »Aktor-Netzwerk-Theorie« (Bruno Latour) vermeidet aber nicht etwa den übergeordneten Endzweck (Gemeinwille, Macht, Gesellschaft, Idee), wie sie meint, vielmehr kehrt dieser in den sterilen Funktionen der Schaltkreise selbst ein; die überzeitliche Wesensbestimmung in der reinen, operativ-technischen Vergesellschaftung der Akteure, die das göttliche Wirken bloß säkularisiert haben.
- 17 Friedrich A. Kittler, *Nietzsche (1844-1900)*, in: ders., *Die Wahrheit der technischen Welt*, 60.
- 18 Ebd., 72.

- 19 Ebd.
20 Ebd., 74.
21 Friedrich A. Kittler, *Flehsig/Schreber/Freud. Ein Nachrichtenwerk der Jahrhundertwende*, in: ders., *Die Wahrheit der technischen Welt*, 79.
22 Ebd., 89.
23 Friedrich A. Kittler, *Romantik - Psychoanalyse - Film: Eine Doppelgänger Geschichte*, in: ders., *Die Wahrheit der technischen Welt*, 97.
24 Friedrich A. Kittler, *Medien und Drogen in Pynchons Zweitem Weltkrieg*, in: ders., *Die Wahrheit der technischen Welt*, 115.
25 Friedrich A. Kittler, *Grammophon - Film - Typewriter*, 149.
26 Friedrich A. Kittler, *Rock Musik - ein Mißbrauch von Heeresgerät*, in: ders., *Die Wahrheit der technischen Welt*, 209ff.
27 Friedrich A. Kittler, *Grammophon - Film - Typewriter*, 167.
28 Friedrich A. Kittler, *Weltatem. Über Wagners Medientechnologie*, in: ders., *Die Wahrheit der technischen Welt*, 160.
29 Ebd., 161.
30 Vgl. Eva Illouz, *Gefühle in Zeiten des Kapitalismus*, übersetzt von Martin Hartmann, Frankfurt/Main 2007.
31 Hierbei bezieht sich Luhmann allerdings auf die Werbung: »Eher scheint es Ibei der Werbung um den Zwang zu gehen, sichtbar zu bleiben«. (Niklas Luhmann, *Die Realität der Massenmedien*, 2. Aufl. Opladen 1996, 93).
32 Friedrich A. Kittler, *Weltatem. Über Wagners Medientechnologie*, in: ders., *Die Wahrheit der technischen Welt*, 163.
33 Ebd., 164.
34 Ebd., 165.
35 Alain Badiou, zitiert nach: Slavoj Žižek, *Auf verlorenem Posten*, übersetzt von Frank Born, Frankfurt/Main 2009, 91.
36 Friedrich A. Kittler, *Rock Musik - ein Mißbrauch von Heeresgerät*, in: ders., *Die Wahrheit der technischen Welt*, 200.
37 Ebd., 213.
38 *Der kommende Aufstand / Unsichtbares Komitee*, aus dem Französischen übersetzt von Elmar Schmeda, Hamburg 2010, 68.
39 Friedrich A. Kittler, *Signal-Rausch-Abstand*, in: ders., *Die Wahrheit der technischen Welt*, 230.
40 Friedrich A. Kittler, *Die künstliche Intelligenz des Weltkriegs: Alan Turing*, in: ders., *Die Wahrheit der technischen Welt*, 235.
41 Friedrich A. Kittler, *Protected Mode*, in: ders., *Die Wahrheit der technischen Welt*, a.a.O., 273.
42 Ebd., 282.
43 Ebd., 278.
44 Friedrich A. Kittler, *Es gibt keine Software*, in: ders., *Die Wahrheit der technischen Welt*, 299.
45 Friedrich A. Kittler, *Martin Heidegger, Medien und die Götter Griechenlands*, in: ders., *Die Wahrheit der technischen Welt*, 386.
46 Hans Ulrich Gumbrecht, *Mediengeschichte als Wahrheitsereignis. Zur Singularität von Friedrich A. Kittlers Werk*, in: Friedrich A. Kittler, *Die Wahrheit der technischen Welt*, 396-422.
47 Ebd., 410f.
48 Kittlers spätere Medientheorie, so Gumbrecht, können wir, »durchaus als theologisch

- inspiriert identifizieren«. Deswegen »verlangt sein Spätwerk eine hermeneutische Einstellung (so wenig das Wort ›hermeneutisch: Friedrich behagte – und mir bis heute behagt)« (Hans Ulrich Gumbrecht, *Mediengeschichte als Wahrheitsereignis*, 402 und 411).
- 49 Friedrich A. Kittler, *Im Kielwasser der Odyssee*, in: ders., *Die Wahrheit der technischen Welt*, 370.
- 50 Friedrich A. Kittler, *Eros und Aphrodite*, in: ders., *Die Wahrheit der technischen Welt*, 331.
- 51 Ebd., 331f.
- 52 Ebd., 332.
- 53 Ebd., 334.
- 54 Friedrich A. Kittler, *Musik und Mathematik I/1*, 6.
- 55 Vgl. Friedrich A. Kittler, *Musen, Nymphen und Sirenen*, Audio-CD.
- 56 Vgl. Friedrich A. Kittler, *Zahl und Ziffer*, in: Sybille Krämer/Horst Bredekamp (Hg.), *Bild, Schrift, Zahl*, München 2003, 198.
- 57 So die Rezension von Mehring, der, gegen Gumbrechts Annäherung Kittlers an Heidegger, schreibt: »Heideggers Seinsgeschichte hatte alles vergessen, was Kittler fundamental wichtig war: Musik und Mathematik, Pythagoras und die Frauen. [...] Philosophisch blieb sein Werk in der Beschwörung der Möglichkeit der (heterosexuellen) Liebe gegen die globale Maschinenmacht.« (Reinhard Mehring, *Friedrich Kittler als Philosoph. Postume Sammlungen*, in: *Merkur. Zeitschrift für europäisches Denken*, 67|2013|8, 733).
- 58 Friedrich A. Kittler, *Homeros und die Schrift*, in: ders., *Die Wahrheit der technischen Welt*, 346.
- 59 Friedrich A. Kittler, *Das Alphabet der Griechen. Zur Archäologie der Schrift*, in: ders., *Die Wahrheit der technischen Welt*, 357.
- 60 Ebd., 358.
- 61 Friedrich A. Kittler, *Im Kielwasser der Odyssee*, in: ders., *Die Wahrheit der technischen Welt*, 360.
- 62 Ebd., 365.
- 63 Friedrich A. Kittler, *Martin Heidegger, Medien und die Götter Griechenlands*, in: ders., *Die Wahrheit der technischen Welt*, 378.
- 64 Friedrich A. Kittler, *Im Kielwasser der Odyssee*, in: ders., *Die Wahrheit der technischen Welt*, 375f.
- 65 Hans Ulrich Gumbrecht, *Mediengeschichte als Wahrheitsereignis*, 421.
- 66 Vgl. Manfred Frank, *Kaltes Herz. Unendliche Fahrt. Neue Mythologie*, Frankfurt/Main 1989.
- 67 Friedrich A. Kittler, *Martin Heidegger, Medien und die Götter Griechenlands*, in: ders., *Die Wahrheit der technischen Welt*, 377.
- 68 Ebd., 389f.
- 69 Jürgen Habermas, *Ach, Europa*, Frankfurt/Main 2008, 59.
- 70 F. Kittler, *Il fiore delle truppe scelte*, in: ders., *Die Wahrheit der technischen Welt*, 317.
- 71 Hans Ulrich Gumbrecht, *Mediengeschichte als Wahrheitsereignis*, 415.
- 72 Ebd.
- 73 »Die Menschheit«, so Blumenberg, »hat ›Erfahrungen‹ mit ihren Göttern gemacht, die nicht dem schlichten Vergessensdekret unterliegen« (Hans Blumenberg, *Matthäuspassion*, Frankfurt/Main 1993, 301).
- 74 Kittler, so Geoffrey Winthrop-Young, gehöre, zusammen mit Theweleit und Sloterdijk, der »Oberrheinischen Schule der Heilsverkündung« an (G. Winthrop-Young, *Friedrich Kittler zur Einführung*, Hamburg 2005, 172).
- 75 »Und genau das ist Kittlers Projekt. Nicht Aufklärung, sondern Abklärung« (Geoffrey Winthrop-Young, ebd., 169).

Sigbert Gebert

Philosophie der Musik

1. Musik in der Philosophie. – Musik wird als eine der wichtigsten kulturellen Betätigungen zwangsläufig auch in der Philosophie an mehr oder weniger prominenter Stelle Thema. Immer bleibt sie dabei jedoch dem jeweiligen philosophischen System untergeordnet: So ist sie mathematische Disziplin in Antike und Mittelalter, die die Harmonie des Kosmos wiedergibt (und das teils bis heute: »Die Welt ist Klang«), bei Kant ein bloßes Spiel mit Empfindungen, das allen anderen Künsten untergeordnet bleibt, bei den Romantikern die Ahnung des Absoluten, bei Schopenhauer die höchste Kunst, die das An-sich der Welt unmittelbar abbildet. Philosophische Abwertung (sie ist keine Erkenntnis) und Aufwertung (sie ist höhere Erkenntnis) wechseln sich ab. Mit der neuzeitlichen Einordnung als Kunst wurden auf die Musik zudem ästhetische Unterscheidungen angewandt, insbesondere die Unterscheidung von Inhalt und Form: Als Inhalt gilt der Ausdruck von Gefühlen, von Seelischem, oder ihr Gegenstand wird in der Verneinung eines konkreten Inhalts bestimmt als »geisterfüllte« »tönend bewegte Formen« (Hanslick). Adorno wollte Musik schließlich gar philosophisch-politisch begründen, indem er Wahrheit mit politischer Korrektheit (Antikapitalismus) gleichsetzte und angesichts des »universellen Verblendungszusammenhangs« Wahrheit nur in der Zwölftonmusik sah.

Diese vielfältigen und umstrittenen Bestimmungen treffen immer nur Teilaspekte der Musik. Eine Philosophie der Musik muss hingegen die Musik »als sie selbst« auslegen. Dazu ist von der allgemeinsten menschlichen Eigenheit, dem Verstehen von Sinn, auszugehen. Musik bildet einen besonderen Sinnzusammenhang im Bereich des Hörens und muss als hörendes Verstehen Thema werden (2). Das zeigt sich als schwierig, da die bei der Analyse des wichtigsten menschlichen Sinnzusammenhangs, der Sprache, benutzten Kategorien für die Musik oft nicht zutreffen. Bei der Musik gibt es so zwar Zeichen, aber diese lassen sich nicht analog zur Sprache analysieren (3). Ebenso zeigt sich die musikalische Bedeutung als eigenständiges, insbesondere vom individuellen Hören abhängiges Phänomen, das allerdings mit der Sprache in vielfältige Verbindungen zu treten vermag. Wesentlich für Musik bleibt aber auch dann ihr Zeitbezug (4). Auch gegenüber allen sonstigen Künsten, die wie sie die individuelle Wahrnehmung ansprechen, grenzt sich Musik als eigenständiger,

autonomer Kommunikationszusammenhang ab. Im Bereich der Kunst testet die moderne Musik Grenzen der hörbaren Verständlichkeit, was jedoch eine Sache von Spezialisten bleibt. Eine Hierarchie der Musikarten lässt sich heute nicht mehr ausmachen: Jede Musik ist ein ästhetisches Phänomen und kann als Kunst angesehen werden. Ästhetische Phänomene rechtfertigen sich durch sich selbst und dienen der Unterhaltung – das ist die heutige gesellschaftliche Funktion der Musik (5). Individuell spricht sie Leib und Stimmungen an und verspricht Glückserlebnisse, die allerdings melancholisch gebrochen bleiben (6).

2. Musik als Sinnzusammenhang. – Musik ist eine menschliche Angelegenheit. Nach Martin Heidegger besteht das »Wesen«, die Eigenheit des Menschen darin, als Da-Sein zu existieren. Im Menschen ist das Sein da. Menschsein heißt Sein oder Sinn zu verstehen. Das Verstehen ist, etwas moderner ausgedrückt, die Operationsweise des Menschen.

Jeder Sinn bedeutet eine Auswahl, legt sich auf eine Möglichkeit fest, die in einen Horizont potentieller Möglichkeiten eingebunden bleibt und auf weitere Möglichkeiten verweist. Sinn prozessiert, so Niklas Luhmann, als Unterscheidung von Aktualität und Potentialität und kommt nur in Sinnzusammenhängen vor. Jede Musik wählt aus unzähligen Möglichkeiten eine bestimmte Ordnung von zusammenhängenden Klangereignissen aus (hierzu gehört auch die Stille, und eine Ordnung bildet sich auch, wenn man Beliebigkeit vorgibt). Als allgemeinste Bestimmung der Musik ergibt sich: Musik ist ein besonderer Sinnzusammenhang, und zwar im Bereich des Hörens.

Jeder Sinnzusammenhang steht in einem größeren gesellschaftlichen Ganzen, ist geistig und materiell eingebettet in die jeweilige Lebensform. Konzerte benötigen so eine Umwelt, die sich Kultur und ihre infrastrukturellen Voraussetzungen leisten kann und leisten will. Diese Verweisungszusammenhänge führen zu einer Soziologie der Musik, zu ihren sozialen Voraussetzungen, in letzter Instanz allerdings zur philosophischen Frage, was denn alle diese Lebensformen motiviert, von welchem Letzthorizont her sie verständlich werden: zur Frage nach der *condition humaine*.

Wie alle Sinnzusammenhänge lässt sich auch Musik nur aus sich selbst verstehen. Sie hat zwar physikalische, chemische, physiologische, psychologische, soziale Voraussetzungen, aber diese beschreiben nur notwendige Bedingungen und Grenzen, etwa Grenzen der Hörbarkeit. Aus ihnen, etwa aus einer besonderen gesellschaftlichen Ordnung, lässt sich Musik nicht herleiten. Musik kann alles werden, was sich hörend unterscheiden lässt. Das schließt nicht aus, dass besondere Ordnungen wie die Tonalität durch das normale musikalische Hören, das entsprechend der allgemeinen kognitiven Organisation Hierarchien und überschaubare Gruppierungen bevorzugt, begünstigt und zu einer Art »zweiter Natur« werden. Alle Kulturen scheinen auch die Typidentität von Oktavtönen

anzuerkennen und müssen die Oktave dann auf irgendeine Weise unterteilen, viele kennen die reine Quinte und Quarte, eine Septime wird dissonanter als eine Sexte gehört. Als Sinnzusammenhang ist aber keine Musik »natürlich«. Es gibt keinen Maßstab für natürliche Musik, bestenfalls einen Maßstab für leichter oder schwerer verständliche Musik oder einen Maßstab für Konsonanz oder Dissonanz. Menschsein bedeutet, sich aus naturalen Vorgaben zu lösen. Schon die temperierte Stimmung ergibt sich nicht aus den natürlichen akustischen Verhältnissen. Aber selbst wenn sie es täte: Die mit ihr erzeugte Musik bliebe »unnatürlich«. Musik benutzt das vorgegebene akustische und kulturelle Material für ihre Zwecke, zum Aufbau einer eigenen, nur aus sich selbst verständlichen Welt.

Musik sondert aus dem akustischen Bereich geordnete Formen aus, reduziert dessen Komplexität, um eigene Komplexität aufbauen zu können. Ihre Töne, Klänge, Geräusche bilden einen absichtlich gestalteten, internen Verweisungszusammenhang – bloße Naturtöne und -geräusche verweisen hingegen auf Externes, etwa ihre Ursache. Im Gegensatz zu sonstigen absichtlichen Sinnzusammenhängen wie der Alltagssprache oder der traditionellen Malerei bezieht sich der innermusikalische Sinnzusammenhang »an sich« nicht auf etwas außerhalb seiner selbst. Philosophisch verführte das etwa dazu, der Musik einen besonderen Bezug zur unsichtbaren »metaphysischen« Welt zu unterstellen. Mit jedem außermusikalischen Bezug wird ihre Eigenständigkeit jedoch verfehlt. Musikverstehen bedeutet hörendes Verstehen. Die Ordnung der Musik muss dabei nicht ausdrücklich verstanden, also sprachlich artikuliert werden. Hörend verstanden wird vielmehr die Musik: eine Melodie, eine Phrase, ein Motiv, ein Rhythmus. Und Verstehen heißt etwas (mehr oder weniger gut) vollziehen, mit- oder nachvollziehen zu können.

3. Musik als nicht-sprachliches Zeichensystem. – Innerhalb eines Sinnzusammenhangs lässt sich einzelner Sinn unterscheiden, der auf anderen Sinn verweist. Was auf etwas anderes verweist, ist ein Zeichen: Sinnzusammenhänge sind Zeichensysteme. Zeichen verweisen auf etwas anderes als sie selbst. Bei der Sprache erfolgt dabei ein mehrfacher Verweis. Zunächst verweisen alle sprachlichen Zeichen auf weitere sprachliche Zeichen: Sprache bewegt sich nur in Sprache. Die einzelnen sprachlichen Zeichen wechseln in ihrer Funktion, sind einmal Zeichen als das Verweisende, dann das Zeichen, auf das verwiesen wird, das Gewiesene (die syntagmatische Beziehung, Verweisformen). Die Sprache baut so größere Einheiten auf, Verweisungszusammenhänge, oder besser: die Verweisungszusammenhänge lassen sich nach Bestandteilen analysieren.

Sprachliche Zeichen bilden nicht nur einfach Verweisungszusammenhänge, sondern die Verweisungszusammenhänge und die einzelnen Zeichen bedeuten etwas: Sie sind als Einheit von Signifikant und Signifikat, von Bezeichnendem

und Bezeichnetem, von Ausdruck und Bedeutung. Sprachliche Ausdrücke lassen sich von ihrer Bedeutung, auf die sie verweisen, unterscheiden.

Fragt man nach der Bedeutung, so bildet sich wieder ein (sprachlicher) Verweisungszusammenhang. Nimmt man etwa das Sprachzeichen Apfel, so ist es die Einheit des ausgesprochenen Wortes Apfel mit der Bedeutung »diese besondere Frucht«, und wenn sich die Bedeutung von Frucht nicht von selbst versteht, muss sie mit einem weiteren Zeichen erläutert werden. Was ein Zeichen bedeutet, lässt sich nur von einem anderen Zeichen her ausmachen, das selbst durch ein weiteres Zeichen interpretierbar bleibt. Die Interpretationskette kommt prinzipiell nie an ein Ende, allerdings faktisch, und zwar wenn das erläuternde Zeichen unmittelbar verstanden wird. Das unmittelbar verstandene Zeichen ist die Bedeutung. Ein Zeichen zu verstehen heißt, nicht nach seiner Bedeutung zu fragen. Das verstandene Zeichen wird nicht länger als Zeichen wahrgenommen. Dass das Zeichen verstanden wurde, zeigt sich dann in der richtigen gesellschaftlichen Praxis – etwa im Bringen der richtigen Frucht auf das Zeichen »Apfel« hin. Wird die Praxis verfehlt, kommt es in der Kommunikation zur Verneinung: nicht dieses Ding, sondern das andere.

Gibt es solche Bedeutungsverweise und Verneinungen auch bei der Musik? Offensichtlich beim Spielen von Musik nach Noten. Die Notenschrift ist ein »normales« Zeichensystem. Hier besteht die Verneinung etwa darin: fis nicht f, und das Verständnis zeigt sich im richtigen Spielen. Das ist mit dem Verstehen von Musik aber natürlich nicht gemeint. Gibt es in ihr keine Bedeutungen? In der Musik verweisen zwar musikalische Zeichen auf musikalische Zeichen, etwa ein Dominantseptakkord auf seine Auflösung in die Tonika. Am Zeichen selbst lässt sich jedoch keine Unterscheidung von Ausdruck und Bedeutung treffen. Die Zeichen der Musik lassen sich nicht wie im Falle der Sprache als bedeutungstragende Ausdrücke analysieren. Deshalb lassen sich zwar bei jedem Musikstück Zeichen unterscheiden (Verweisendes und Gewiesenes), aber je anderes – ein Ton, ein Motiv, ein Klang, ein Akkord, eine Pause, eine Klangfarbe – kann als Zeichen dienen oder als Zeichen angesehen werden. Was Zeichen ist, bestimmt der funktionale oder herausgehörte Zusammenhang.

Bei der Sprache haben Ausdruck (Wortlaut) und Bedeutung nichts miteinander zu tun. Die sprachlichen Zeichen verweisen zwar auch nur auf sprachliche Zeichen, aber ihre Bedeutung liegt in Außersprachlichem. Für die Sprache ist die Unterscheidung ihrer selbst von Außersprachlichem grundlegend, und deshalb müssen Ausdruck (Sprache) und Bedeutung (Außersprachliches) getrennt werden. In der Musik gibt es »an sich« nur den innermusikalischen Verweisungszusammenhang («an sich«, weil die Eigenheiten der Sprache oft auf die Musik abfärben).

Wenn man die Unterscheidung von Ausdruck und Bedeutung auf die Musik anwenden wollte, müsste man sagen, dass die musikalischen Zeichen sich

selbst bedeuten, Ausdruck und Bedeutung zusammenfallen. Das aber misst die Musik an der Sprache. Man nimmt die Unterscheidung und verneint sie dann als Unterscheidung, was wenig sinnvoll erscheint: Ein Zeichen, das sich selbst bedeutet, widerspricht der Definition von Zeichen als Verweis auf anderes. Die Orientierung an sprachlichen Zeichen schließt zuviel aus: Zeichen müssen nicht in Ausdruck und Bedeutung unterscheidbar sein, sondern können nur als Verweis dienen, und der Verweisungszusammenhang kann für sich selbst stehen.

Die bei der Analyse der Sprache als wichtigstem Sinnzusammenhang gewonnenen Unterscheidungen dürfen nicht einfach auf nicht-sprachliche Sinnzusammenhänge übertragen werden (Leonard Bernstein greift so in seinen Harvard-Vorlesungen methodisch völlig fehl, und es hilft natürlich auch nicht weiter, nur die Worte Ausdruck und Bedeutung auszutauschen und etwa wie Hans Heinrich Eggebrecht von Sinn und Gehalt der Musik zu reden – wohingegen der Versuch einer generativen Theorie der tonalen Musik von Fred Lerdahl plausibler erscheint, weil er nicht auf Bedeutung zurückgreift und nicht auf eine sprachanalogue Grammatik, sondern lediglich Präferenzregeln stößt). Dieses Problem verschärft sich noch dadurch, dass jede Philosophie notwendig sprachlich ist. Ist eine Philosophie der Musik überhaupt möglich? Müsste man nicht sagen: Mit dem Hören von Musik ist alles gesagt? Ist der musikalische Sinnzusammenhang nicht ein hinzunehmendes Urphänomen, eine Art »unübersetzbare Ursprache«? (Hanslick – er sieht hier klarer als die Romantiker mit ihrer Vorstellung einer himmlischen Sprache, die Musik inhaltlich auf die Ahnung des Absoluten festlegt).

4. Die musikalische Bedeutung. – Ist aber nicht jedes Verstehen definitiv Sinn- oder Bedeutungsverstehen? Musikalischer Sinn oder musikalische Bedeutung ist jedoch etwas anderes als sprachliche Bedeutung. Die sprachliche Bedeutung lässt sich durch andere sprachliche Zeichen angeben – bis zum Punkt, wo keine Frage mehr auftaucht, das letzte erläuternde Zeichen unmittelbar verstanden wird. Bei hörendem Verstehen von Musik ist gerade das der Normalfall: Mit ihm ist keine weitere Frage – ein sprachliches, kein musikalisches Phänomen – verbunden.

Musikalisch kann allerdings etwas aufhorchen lassen und dann zu Fragen führen: Warum bleibt beim *Tristan* die Auflösung aus? Wie bei jedem Verstehen liegt zudem auch beim hörenden Verstehen die Frage nach der Bedeutung, nach dem, was hier verstanden wird, nahe. Jede Sinnstruktur drängt zur Deutung – die Sprache als wichtigster Sinnzusammenhang prägt ihre Eigenheiten anderem Sinn auf. Es gibt nicht nur ein Verstehen von Musik, das rein innermusikalisch bleibt, sondern auch ein Verstehen durch Musik, das über das rein Musikalische hinausführt. Was als Bedeutung gehört wird, ist allerdings sprachlich zunächst unbestimmt: Es gibt keine musikalische Semantik – wiederum ein Begriff, der

nur bei der Sprache Sinn macht, weshalb man auch den Ergänzungsbegriff »Syntax« (Grammatik) nicht gebrauchen sollte. Auf den ersten Blick scheint zwar auch in der Musik die doppelte Gliederung der sprachlichen Ausdrücke in Phoneme und Moneme (Wörter), die sich nach Regeln (der Syntax, Grammatik) zu Syntagmen verbinden, gegeben: Bedeutungslose Töne setzen sich zu mit grammatischer Bedeutung ausgestatteten Intervallen zusammen (Claude Lévi-Strauss). Doch ist das zum einen keine Semantik, setzt zum anderen aber die Tonalität als Maßstab der Musik und schließt die atonale Musik und musikalische Zeichen wie Rhythmus (damit Richtungen wie Rap) und Klangfarbe aus. In der Musik gibt es – ganz einfach – keine sprachlichen, sondern musikalische Zeichen und Regeln.

Die Frage nach der Bedeutung von Musik führt so fast zwangsläufig auf falsche Gleise, provoziert fast unvermeidlich sprachliche Deutungen des hörenden Verstehens. Viele »an sich« nicht-sprachlichen Sinnzusammenhänge benötigen allerdings zu ihrer Ausbildung und zu ihrem Funktionieren die Sprache. Auch Musik konnte ihren heutigen Entwicklungsstand nur mit Hilfe der Sprache und Schrift erreichen und benötigt oft (etwa beim Zusammenspielen, bei der Organisation von Konzerten) sprachliche Unterstützung. Bei den meisten Sinnzusammenhängen (Schach, Physik) unterscheiden sich zudem Ausdruck (Figuren, mathematisch-physikalische Formel) und Bedeutung. Die Sprache mischt sich so immer wieder ein und verfälscht oft den Eigensinn nicht-sprachlicher Zeichen. Dagegen gilt es, sich die jeweilige Praxis, das jeweilige Operieren mit Zeichen, im Falle der Musik das Operieren mit musikalischen Zeichen als Grundlage des Verstehens vor Augen zu halten.

Nicht die musikalische Bedeutung ist unbestimmt, sondern die sprachliche – musikalisch tritt das Problem überhaupt nicht auf. Die musikalische Bedeutung ist keine Bedeutung, auf die sich die Hörenden wie Sprachteilnehmer einigen müssen. Musik kann und muss auch nicht wie eine fremde Sprache übersetzt werden. Jede kann Musik verstehen. Während es bei der Sprache (mehr oder weniger) feste Bedeutungen gibt, ist die Musik »an sich« eine Art »Universalsprache« ohne festgelegte Bedeutungen, gerade deshalb aber keine die Kulturen einigende Weltsprache. Musik wird kulturspezifisch und individuell unterschiedlich gehört. Missverständnisse können bezüglich der kultur- oder gruppenspezifischen Bedeutung auftreten. Über sie lässt sich sprechen. Wer als Europäer den afrikanischen Beat im Taktschema hört, missversteht die afrikanische Bedeutung und schafft sich eine eigene. Das aber hat im Gegensatz zu sprachlichen Missverständnissen keine Folgen: In der Musik kann »privat« gehört werden, ohne dass man deshalb, wie im Falle der Ausbildung einer Privatsprache, eigener, sozial unverständlicher sprachlicher Bedeutungen, »ver-rückt« wäre. Entscheidend bei Musik ist, dass man einen Verweisungszusammenhang hört, dass man die Musik auf irgendeine Weise versteht. Die bei der Sprache

wichtige Unterscheidung von Verstehen/Missverstehen spielt hier im Gegensatz zu Verstehen/Nicht-Verstehen eine untergeordnete Rolle. Hieraus resultiert auch die begrenzte Wirkung der Musikanalyse. Sie spricht über kulturelle Bedeutungen und musikalische Strukturen. Man kann die Analyse ignorieren, die von ihr aufgewiesenen Zusammenhänge nicht hören und dennoch die Musik, einen musikalischen Verweisungszusammenhang, hörend verstehen.

Aufgrund der sprachlich unbestimmten Bedeutung kann Musik allerdings mit sprachlichen Sinnzusammenhängen in Verbindung treten und sich von ihnen die Semantik quasi borgen. In Verbindung mit der Sprache wird die Bedeutung auf Außermusikalisches gelenkt, was soweit gehen kann, dass musikalische Zeichen eine mehr oder weniger feste Bedeutung annehmen, zum »normalen« Zeichen werden: Fanfaren stehen für Militärisches, Moll für Trauer, Teile von *Aida* für ägyptische Musik. Als Gegenstück kann die menschliche Singstimme auch einfach als weiteres Instrument genutzt werden, wodurch der Text beliebig wird, ein Vorwand, um die Singstimme zu entfalten. Dann kann man ausgiebig darüber streiten, ob in der Oper die Musik oder der Text die wichtigere Rolle spielt: Für die Musik spricht, dass etwa *Tosca* nicht als Schauspiel überlebte und niemand den *Ring* ohne Musik sehen und hören will, zudem gesungener Text oft unverständlich ist. Warum liest man aber, seit es Übertitelungen gibt, fast unvermeidlich den Text mit? Warum ist die Verbindung von Text und Musik so populär? Eine erste Antwort, die die Textkomponente erklärt, lautet: Der Mensch lebt nicht in Musik, sondern in Geschichten. Er lässt sich deshalb gerne Geschichten erzählen. Damit der musikalische Sinnzusammenhang als Geschichte verständlich wird, braucht es jedoch die sprachliche Unterstützung. Aber auch wenn ein Komponist eine Geschichte vertont oder ein Programm festlegt, kann man die Vorgabe ignorieren und Unterschiedlichstes aus der Musik heraushören – wovon etwa Gegeninszenierungen von Opern profitieren, und nicht nur in Zwölftonmusik, sondern auch in Schlagern oder Operetten lassen sich kritische, anarchische, revolutionäre Töne heraushören.

In Verbindung mit der Sprache kann Musik alle möglichen Themen ansprechen und in religiösen, politischen, wirtschaftlichen, ästhetischen Zusammenhängen auftreten – die »offizielle« Musik war jahrhundertlang in Kult und Religion eingebunden, bildet oft und noch heute in afrikanischen Kulturen eine untrennbare Einheit von Gestischem, Tanz, Sprache, Musik. Als autonome Musik konstituierte sie sich eigens in der europäischen ernsten Musik, die sich als Kunst von Religion und Politik löste. Immer schon wurde Musik aber auch um ihrer selbst willen, zur Unterhaltung gepflegt. In allen Zusammenhängen aber sorgt sie angesichts ihrer unbestimmten Bedeutung für einen »Überschuss«, sorgt dafür, dass etwas ungesagt bleibt.

Allerdings kann die Sprache als Zeichensystem überhaupt keine Sache »voll« erreichen. Insofern bleibt immer etwas ungesagt, wenn es sprachlich Thema wird.

Als es selbst kann es sprachlich nur als Tautologie gefasst werden – weshalb Heidegger durchaus sachgemäß vom Welten der Welt, vom Dingen des Dings, vom Sprechen der Sprache sprach. Die Sprache bildet dann insofern eine Ausnahme, als sie sich selbst zum Thema machen, über sich selbst reden kann (sich damit »als sich selbst« aber auch nicht erreicht), während über Musik nicht musiziert werden kann, aber das ist ein Charakteristikum aller nicht-sprachlichen Zeichen: Man kann auch nicht über Arbeit arbeiten.

Die Sprache macht die Unterschiede, die nicht-sprachliche Zeichensysteme prozessieren, zu Unterscheidungen. Musik ist hier keine Ausnahme – im Vergleich zu anderen Zeichensystemen aber unbestimmter. Bei Gedichten, der modernen, sprachlich unausdrückbaren mathematisch-physikalischen Theorie des Kosmos sind zumindest die Themenbereiche abgesteckt, die abstrakte Malerei liefert visuelle Orientierungen. Die Hörerlebnisse lassen sich hingegen nicht festhalten (die Sprache des Hörens ist deshalb nicht so differenziert wie die des Sehens, weshalb oft räumliche oder sonstige visuelle Begriffe – hoch, tief, hell, dunkel, massiv, weich, bewegt, Klangfarbe, Klangfläche – zur Beschreibung von Musik dienen).

Auch bei der Sprache verfliegt zwar das ausgesprochene Wort sofort, doch bei ihr wird das Augenmerk weder auf den Klang noch die Zeit gelenkt, sondern den Inhalt, den Sachbezug. Die Sprache schaltet das Zeitmoment quasi aus. Musik »an sich« hat hingegen keinen solchen Sachbezug, für sie ist der zeitliche Verlauf wesentlich. Musik organisiert auf je andere Weise (durch Wiederholung, Periodizität, Rhythmus, Tempo, Metrum) ihre eigene Zeit (Strawinsky sieht in ihr gar nur strukturierte Zeit). Mit der »objektiven« Zeit teilt diese autonome Zeitordnung den für Zeit definitorischen Unterschied von Vorher und Nachher. Jede Melodie, jeder Ton stellt mit diesem Unterschied (Vergangenheit und Zukunft) zugleich die Einheit des Unterschiedes (die Gegenwart) her. Die Raumdimension fällt in der Musik hingegen weg. Dass spezielle Zeitverhältnisse als räumlich bezeichnet werden – meist der gleichzeitige Zusammenklang, die Harmonie, aber auch, weniger plausibel, die gegenwärtige »Gleichzeitigkeit« aufeinanderfolgender musikalischer Ereignisse, die Erlebniseinheit –, sind eher schlechte Analogien: Die musikalische Raumkunst ist der Tanz.

5. Musik als Kunst und als ästhetisches Phänomen. – Alle Musik und alle Künste sprechen – daher ihre sprachliche Unter- oder Unbestimmtheit – die individuelle Wahrnehmung an. Sie sind zugleich aber soziale, kommunikative Phänomene. Kommunikation ist nach Luhmann die Einheit von Information, Mitteilung und Verstehen – eine an der Sprache abgelesene Unterscheidung: Die sprachliche Mitteilung unterscheidet sich von der mitgeteilten Information (womit die Unterscheidung von Ausdruck und Bedeutung wiederkehrt). Ästhetische Kommunikation bedeutet bei sprachlicher und gegenständlicher Kunst: selbstreflexive

Botschaft, starke Konzentration auf die Mitteilung – so wird das Klangliche, das in der Alltagssprache keine große Bedeutung spielt, in der Dichtung wichtig – und Ambiguität der Information, also zwei- oder mehrdeutiger Inhalt. Musik kommuniziert hingegen schon, wenn sie als Musik und nicht als unbeabsichtigtes Geräusch, wenn sie quasi nur als Mitteilung ohne Information verstanden wird. Die Parameter der sprachlichen Mitteilung (Tonhöhe, Lautstärke, Klangfarbe, Dauer) sind in der Musik kein Teil einer Mitteilung, sondern das »Ganze«. Die musikalische Mitteilung wird um ihrer selbst willen, als Selbstzweck gehört – womit die Unterscheidung von Mitteilung und Information für Musik nicht passt. Das zeigt sich auch daran, dass die sprachliche Kommunikation schnell auf eine Ja/Nein-Unterscheidung hinsteuert, die die Information festlegt, während Musik (wie auch Malerei, Plastik) keine Verneinung (nur Konfliktstrukturen), überhaupt keine Unterscheidungen, sondern nur Unterschiede kennt. Wie der Zeichenbegriff so ist auch der an Sprache gewonnene Kommunikationsbegriff zu eng: Kommunikation ist schon gegeben, wenn etwas als absichtlicher Verweisungszusammenhang, wenn absichtlich gesetzte Unterschiede unmittelbar verstanden werden. Neben der Musik kommunizieren im Bereich der Kunst nur ungegenständliche Werke – abstrakte Bilder, Plastiken – unmittelbar.

Alle Kunst ermöglicht hingegen eine je eigenständige individuelle Wahrnehmung, die als individuelle Wahrnehmung nicht sozial oder nur auf unzureichende Weise, durch Kommentierung, gesteuert werden kann. Die Bewegungsfreiheiten der Wahrnehmung werden durch Kunst gegen die Engführung der Sprache in die Kommunikation eingeführt. Der Künstler hat Gestaltungsfreiheiten, die alltäglichen Sinnzusammenhängen fremd sind, und der Verstoß gegen Regeln ist ihr immanent, treibt ihre Entwicklung »voran«. Dabei lässt sich nicht im Voraus absehen, welche Formen und welche Komplexität noch Resonanz finden. Das muss man ausprobieren, denn die Grenzen der Verständlichkeit werden innerhalb der Sinnebene gezogen, nicht durch irgendeine »Natur«. Sie scheinen allerdings eng. So überfordern die Reihen der Zwölftonmusik die Aufnahmefähigkeit: Zwölftonmelodien werden noch nicht von den Schuljungen gepfiffen. Sie sind laut Lerdahl ohne Rücksicht auf das musikalische Gehör und seine Organisation komponiert. Um die Verständlichkeit zu erhalten, kann zwar die Komplexität eines Parameters (Rhythmus, Melodie, Harmonie) durch die Einfachheit der anderen ausgeglichen werden, doch zumindest bei Zwölftonmusik kompensieren Dynamik oder Klangfarbe das Fehlen einer durchschaubaren melodischen Ordnung nicht. Die neue Kunstmusik ist eine Sache von Fachleuten, die sich – analog zur Spezialisierung in anderen Bereichen – in ihrer eigenen Welt bewegen. Die Beherrschung der Materialien ist ansonsten nicht mehr zu leisten. Allerdings wird sie dem Laien nicht mehr, wie bei traditioneller Kunst, hörbar. Die neue Musik ist für das normale Verständnis zu komplex oder chaotisch oder, wenn sie als Reaktion auf die Komplexität oder das Chaos zu

ausgeprägter Einfachheit zurückkehrt, zu langweilig, zielt aber auch überhaupt nicht auf unmittelbares Gefallen.

Die moderne Musik testet so nicht nur das Mögliche auf gelungene Formkombinationen aus – hierin sieht Luhmann die gesellschaftliche Funktion der Kunst –, sondern testet Grenzen der Verständlichkeit. Das moderne Kunstwerk gibt sich selbst seine Regeln, sein Programm vor, nach dem es sich richtet und das auch nur für es gilt. Kann man die Formkombinationen aber noch als Kunst wahrnehmen oder nur noch durch theoretische Analyse als Kunst erkennen? Der innermusikalische Bezug ist in der neuen Musik hörend oft nicht mehr auszumachen, die Musik nicht mehr rein akustisch begründet. Das jeweilige Programm braucht dann Erläuterungen und wird bestenfalls denkerisch erfasst, nicht wahrnehmend gehört. Das ganze heutige Kunstgeschehen ist stark theorieelastig. Die Musik muss dann als Werk besonders markiert werden (wozu sozial schon die Aufführung genügt) – wobei das Publikum immer die Freiheit hat, die Markierung als Musik individuell abzulehnen, weil es nur Geräusch oder Krach hört.

Das sich selbst programmierende »offene Kunstwerk« (Umberto Eco) kann sich nicht mehr auf sozial anerkannte Schönheitskriterien stützen. In der pluralistischen, individualistischen Gesellschaft bestimmt vielmehr jede einzelne – in einer mit anderen Individuen gemeinsamen Szene –, was sie als Musik ansieht, welche Musik für sie zur Kunst zählt und wie sie über gelungene Musik entscheidet. Jede Musik hat ihren Rahmen, ihre Interpreten, ihr Publikum. Damit fehlt auch die soziale Grundlage für eine Hierarchie der Musikarten. Die »ernste« Musik ist nicht länger die wertvollste, »höchste« Musik, sondern eine Richtung unter vielen. Diese Zersplitterung wird im Bereich der Musik möglich, weil jede Musik, nicht nur die Kunstmusik, sprachlich unbestimmt, kurz: alle Musik ein ästhetisches Phänomen ist. Alle Musik wird anhand der ästhetischen Unterscheidung passend/unpassend, stimmig/unstimmig oder gelungen/misslungen bewertet und diese Bewertung heute subjektiv, je nach eigenen Vorlieben getätigt.

Nach Kant bewertet das ästhetische Urteil, das freie *Spiel* der Vorstellungskräfte, die bloße Form der Zweckmäßigkeit, die Zweckmäßigkeit ohne Zweck, und sofern die Betrachtende einen Gegenstand als schön, als gelungen ansieht, erfährt sie ein Gefühl der Lust. Ästhetische Phänomene »rechtfertigen« sich durch sich selbst, und wie Spiele, die man spielt, um zu spielen, erfreuen sie, bringen »Glück«. »Glück« aber war schon nach der antiken Philosophie das »Ziel« des Menschen. Das Leben lebt, um gut, glücklich zu leben. Es ist ein Urphänomen, das (nachmetaphysisch) auf nichts außerhalb, keinen »höheren« Sinn verweist. Und dasselbe gilt von Musik. Verstandene Musik hat wie Spiele ihren Sinn in sich selbst. Mit dem Verstehen der Musik, dem Mit- oder Nachvollzug, ist »an sich« alles »gesagt«. Musik unterhält, bringt Glück, langweilt. Wie Spiele bleibt sie immer vom zweckbestimmten Alltag abgehoben: Auch wenn sie im Alltag,

etwa bei der Arbeit, ja selbst in der Werbung benutzt wird, bietet sie über das Funktionelle hinaus ein Mehr. Abstrahiert man von allen inhaltlichen Bestimmungen dieses Mehr, so besteht es in Unterhaltung im weitesten Sinn. Musik – das ist ihre heutige gesellschaftliche Funktion – dient der Unterhaltung. Die verschiedenen Stile lassen sich dann (nur) über ihre Komplexität abgrenzen. So dient die »ernste« Musik nicht irgendeinem höheren Zweck, sondern bietet wie die Kunst überhaupt eine besondere Art der Unterhaltung, nämlich eine Unterhaltung durch komplexe Formkombinationen.

6. Stimmungen und Ganzheitserlebnis. – Was motiviert aber individuell dazu, Musik zu hören? Der Mensch ist als Da-Sein nicht nur verstehendes Wesen, sondern zu jedem Verstehen gehört eine Stimmung. Verstehen ist immer gestimmtes Verstehen. Die Stimmung hat sogar einen Vorrang, insofern sie das jeweilige Verstehen bestimmt. »Die Welt des Glücklichen ist eine andere als die des Unglücklichen.« (Wittgenstein) Mit der Stimmung ändert sich die ganze Weltsicht. In der Stimmung enthüllt sich die Situation, in der die einzelne gerade steht. Stimmungen wiederum sind leibbezogen oder auch umgekehrt: Der Leib ist eine Art Medium für Stimmungen, die den ganzen Menschen prägen. Musik aber hat – ein nicht weiter erklärbares »Urphänomen« – einen besonderen Bezug zu Leib und Stimmungen. In bewusst gehörte Musik taucht man »mit Leib und Seele« ein (beim Sehen kann man leichter ein äußeres, distanzierendes Verhältnis einnehmen). Die Inhaltsästhetik – Musik als Kunst des Gefühls – trifft so durchaus einen Teilaspekt, verfehlt aber das Phänomen, wenn sie von Inhalt, Sachbezug, Information der Musik redet. Der musikalische Sinnzusammenhang verweist auf nichts Außermusikalisches, verweist nicht auf Stimmungen oder Gefühle, sondern Stimmungen gehen mit ihm einher. Es ist hier wie bei jedem Verstehen: Auch mit sprachlichem Verstehen geht immer eine Stimmung einher, und wenn jemand wütend eine Brandrede hält, so ist die Wut nicht ihr Inhalt. Die alltägliche Sprache – hier liegt der Unterschied zur Musik – zielt aber auf ausdrückliches Verstehen und Kommunikation und blendet dabei die Stimmung, wenn möglich, aus. Bei Musik tritt hingegen der Stimmungsaspekt gegenüber dem »bloß« hörenden, inhaltslosen Verstehen in den Vordergrund (ausgeprägter auch als bei der sonstigen, an Sprache oder Gegenständlichem orientierten Kunst). Und die mit Musik einhergehenden Stimmungen werden dann ausdrücklich gesucht: Musik erlaubt es, Stimmungen zu leben.

Das gilt auch in der Verbindung mit Sprache. Mit Musik erzählte Geschichten geben zu der sprachlichen Bedeutung eine musikalische Auslegung, die besonders auf die Stimmung zielt. Die Stimmung, die bei der Sprache vernachlässigt wird, kommt gleichgewichtig zur Geltung. Wenn man so will, entspricht die vokale Musik – daher ihre Popularität – dem »ganzen«, dem gestimmt verstehend in Geschichten verstrickten Menschen.

Man muss sich allerdings davor hüten, deshalb eine Rangordnung der Musikarten aufzustellen, etwa wie Wagner das musikalische Drama als einzig wahre Musik zu sehen. Solche Rangordnungen gehen immer von nicht verallgemeinerungsfähigen Präferenzen aus. Man kann so genauso gut die absolute Musik bevorzugen, weil in ihr die Eigenart der Musik am stärksten zur Geltung kommt. Oder den Tanz, weil hier die Verbindung mit dem Leib ihren Ausdruck findet und die Zeitordnung der Musik durch die Raumordnung des Tanzes ergänzt wird. Wie sich die Sprache in unterschiedliche Sinnzusammenhänge differenziert, die eigenständige Analysen erfordern, so auch die Musik. Immer geht es bei Musik zwar um hörendes Verstehen, und dieses bedeutet immer Mit- oder Nachvollzug. Konkret ist damit aber Unterschiedliches gemeint: das bloße Hören, der leibliche Mitvollzug, das Mitverstehen der sprachlichen Bedeutung, das Verstehen des sprachlichen Programms und »Genießen« der intellektuellen Bedeutung – wobei allerdings immer die Möglichkeit bleibt, nur die Musik zu hören, und das rechtfertigt ihre analytische Abtrennung und Behandlung.

Der besondere Bezug der Musik zu Stimmungen wurde schon immer gesehen und je nach Einschätzung der Folgen dieses Bezugs für die Gesellschaft Musik bejaht oder vor ihr gewarnt. Der Versuch insbesondere der Barockzeit, die Musik als Sprache der Gefühle oder Emotionen zu systematisieren, kann aber nicht gelingen, weil viel zu viele Möglichkeiten bestehen, Stimmungen durch unterschiedliche Musik oder verschiedene Stimmungen durch die gleiche Musik wiederzugeben. Das gilt, obwohl zumindest kulturspezifisch, wie man in jedem Film erleben kann, bestimmte musikalische Zeichen für bestimmte Stimmungen stehen, aber selbst wenn sich bestimmte Universalien, etwa hoch, schnell, laut für Freude (tief, langsam, leise für Trauer) nachweisen lassen sollten: Glucks Orpheus könnte statt zu klagen auch zur gleichen Musik von seiner Liebe schwärmen, und Offenbachs Orpheus sieht das bekanntlich wieder ganz anders. Individuell muss auch nicht in der beabsichtigten Richtung gehört und verstanden werden.

Der besondere Stimmungsbezug ist das sprachlich unfassbare Mehr, das Musik aus allen Zweckzusammenhängen heraushebt und zur Unterhaltung im weitesten Sinn befähigt. Musik erlaubt neben »bloßer« Unterhaltung die Flucht aus dem Alltag, Betäubung, ein emotionales Ausleben, Selbsterhöhung, »transzendente« Erfahrungen, im gemeinsamen Hören, Musizieren und Singen die emotionale Stärkung der Gruppenzugehörigkeit über alle sonstigen Differenzen hinweg, kurz: Gelungene Musik verspricht Glückserlebnisse.

Glück aber ist eine prekäre Angelegenheit – das zeigt gerade wieder die Musik. Denn Stimmungen enthüllen nicht nur die jeweilige individuelle, sondern auch die allgemeine Situation des Menschen, die *condition humaine*. Sie ist durch das Wissen um die Sterblichkeit bestimmt: Das Streben nach Glück bleibt endlich, wird immer nur zeitweise erfüllt. Schelling sah deshalb die »Schwermut«, die

Melancholie, als Hintergrundstimmung allen Lebens. Diese zeigt sich oft, positiv eingefärbt, als melancholische Sehnsucht. Während die Melancholie über die Vergänglichkeit trauert, strebt die Sehnsucht nach Ewigkeit. Mit dem Wissen um die Endlichkeit, die Unvollkommenheit des Menschen sind zugleich die Gegenbegriffe der Ewigkeit und Vollkommenheit gegeben. Sie können nie erreicht, nur, etwa in Liebe oder Musik, erahnt werden. Die Sehnsucht als »Schmerz der Nähe des Fernen« (Heidegger) bleibt immer melancholisch gebrochen. Das ist kein Sonderproblem deutscher Romantik: Die melancholische Sehnsucht zeigt vielmehr die problematische Struktur der *condition humaine*. Sie ist einerseits durch eine dauernde Unabgeschlossenheit gekennzeichnet: Immer steht noch etwas aus, und in der Gegenwart ist ständig schon die Zukunft da. Andererseits strebt sie nach Glück, nach einem Aufgehen in der Welt und in der Gegenwart.

Musik mit ihrem ausgeprägten Zeit- und Stimmungsbezug ist besonders für die melancholische Sehnsucht empfänglich: In ihr kann man aufgehen, völlig in der Gegenwart (der Einheit von Vorher und Nachher) leben, und zugleich ist in dieser Gegenwart immer schon die Zukunft (der Unterschied von Vorher und Nachher) da. Die Glückserlebnisse, die Musik bietet, sind melancholisch gebrochen – wobei das, was als Glück und Melancholie erlebt wird, sich subjektiv entscheidet: Alle Musik, auch sentimentale Trivialmusik und Operettenkitsch, bietet diese Möglichkeit. Was jede in Musik sucht, sind Glückserlebnisse. Wenn sie nicht zu Betäubung oder Rausch (mit nachfolgender Ernüchterung) führen, so hört man in ihnen aber zugleich die Melancholie am Grunde des Da-Seins. Dieses *hörende* Verstehen hebt dann in der Tat Musik als »höhere Offenbarung« über alle Philosophie – auch über die Philosophie der Musik.



WEIMARER BEITRÄGE

ZEITSCHRIFT FÜR LITERATURWISSENSCHAFT, ÄSTHETIK
UND KULTURWISSENSCHAFTEN

2

2014

60. Jahrgang

Hermann Bernauer Zu den Konjunktionen in Musils »Grigia« und

»Tonka« ■ *Rüdiger Görner* Das Beiläufige in Stefan Zweigs Erzählen ■

Paul Michael Lützeler Zur Genese von Brochs »Massenwahntheorie« ■

Wolfgang Klein Aufklärung in der deutschen und französischen

Öffentlichkeit nach 1945 ■ *Ulrike Köpp* Karl Kneschke und der

Kulturbund ■ *Walter Delabar* Kollateralschäden der Gerechtigkeit ■

Dietmar Voss Architektur und Albtraum

Passagen Verlag

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

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

Herausgegeben von Peter Engelmann
gemeinsam mit Michael Franz und
Daniel Weidner

Bestellungen von Abonnements oder
Einzelheften direkt bei jeder guten
Buchhandlung oder beim
Passagen Verlag (Adresse wie angegeben).

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

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

Beiträge bitten wir als Word- bzw. RTF-
Datei samt Ausdruck einzureichen; als
E-Mail bitte nur nach Absprache. – Für
unverlangt eingesandte Beiträge (Rück-
porto bitte beilegen) übernimmt die
Redaktion keine Haftung.

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

Zuschriften zum Inhalt sind an die
Redaktion, solche zum Bezug an die
oben aufgeführte Verlagsadresse
zu richten.

Inhalt

<i>Hermann Bernauer</i> »Müheleose Seligkeit des Vorbesitzes« vs. »Spannung des Unerreichten«. Zu den Konjunktionen in Musils »Grigia« und »Tonka«	165
<i>Rüdiger Görner</i> »Nebenan lockte Musik ...«. Zur Bedeutung des Beiläufigen in Stefan Zweigs Erzählen	203
<i>Paul Michael Lützel</i> Genese eines Exilprojekts: Hermann Brochs Entwürfe zur »Massenwahntheorie«	216
<i>Wolfgang Klein</i> »Die Widersprüche der modernen Menschheit«. Zur Aufklärung in der deutschen und französischen Öffentlichkeit nach 1945	234
<i>Ulrike Köpp</i> Karl Kneschke und die Beweggründe zum Kulturbund für demokratische Erneuerung Deutschlands	245
<i>Walter Delabar</i> Kollateralschäden der Gerechtigkeit. Das Krimigenre inszeniert Gerechtigkeit als Rechtsverstoß und personalisierte Gewalt als legitim. Eine konsequente Entwicklung	266
<i>Dietmar Voss</i> Architektur und Albtraum. Erkundungen zu Horrorhäusern, Geisterstädten und metaphysischen Türmen	276

Diskussion - Rezensionen

<i>Erik Porath</i> Urszenen im Spiegel der Schrift. Wie »das Mediale« als Text einer kulturwissenschaftlich informierten Philologie erscheint. Anmerkungen zu Christian Kienings und Ulrich Johannes Beils »Urszenen des Medialen«	298
<i>Gustav Landgren</i> Jessica Nitsche, Nadine Werner (Hg.): Populärkultur, Massenmedien, Avantgarde 1919–1933	303
<i>Judith Ellenbürger</i> Klaus Nüchtern: Buster Keaton oder die Liebe zur Geometrie. Komik in Zeiten der Sachlichkeit	307
<i>Nils Markwardt</i> Brigitte Prutti: Festzertrümmerungen. Thomas Bernhard und seine Preise	310
<i>Valerie Hantzsche</i> Peter Wöhrle: Sprechen, Staunen, Schweigen. Ingeborg Bachmann und Max Frisch im Vergleich	314
<i>Thomas Schröder</i> Richard Weisberg: Rechtsgeschichten. Über Gerechtigkeit in der Literatur	318

Herausgeber

Peter Engelmann (Wien)

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

Wissenschaftlicher Beirat

Alexander W. Belobratow (St. Petersburg), *Marino Freschi* (Rom), *Willi Goetschel* (Toronto), *Anselm Haverkamp* (Frankfurt/Oder, New York), *Vladimir Krysin* (Montréal), *Harro Müller* (New York), *Ritchie Robertson* (Oxford), *Klaus R. Scherpe* (Berlin), *Rodney Symington* (Victoria), *Céline Trautmann-Waller* (Paris), *David Wellbery* (Chicago)

Autoren dieses Heftes

Bernauer, Hermann, Dr. – c.p. 503, CH-6702 Claro

Delabar, Walter, Prof. Dr. – Beethovenstraße 7, D-12307 Berlin

Ellenbürger, Judith – Otto-Friedrich-Universität Bamberg, Fakultät Geistes- und Kulturwissenschaften, Lehrstuhl für Literatur und Medien, Markusstraße 12b, D-96047 Bamberg

Görner, Rüdiger Prof. – Queen Mary University of London, Department of German in the School of Languages, Linguistics and Film, Director of the Centre for Anglo-German Cultural Relations, Mile End Road, UK-London E1 4NS

Hantzsch, Valerie – Hubertusstraße 7, D-51766 Engelskirchen

Klein, Wolfgang, Prof. Dr. – Niederwaldstraße 3, D-16348 Wandlitz

Köpp, Ulrike, Dr. – Sewanstraße 21, D-10319 Berlin

Landgren, Gustav, Dr. – Johannes Gutenberg-Universität Mainz, Deutsches Institut, Jacob-Welder-Weg 18, D-55128 Mainz

Lützel, Paul Michael, Prof. – Washington University, 1 Brookings Drive, German Department, Box 1104, St. Louis, MO 63130, USA

Markwardt, Nils – Bänschstraße 69, D-10247 Berlin

Porath, Erik, Dr. – Bürknerstraße 12, D-12047 Berlin

Schröder, Thomas, Dr. – Mehlpfortstraße 17, D-67577 Alsheim

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

Redaktionsschluss: 9. Juli 2014

Hermann Bernauer

»Müheleose Seligkeit des Vorbesitzes« vs.
»Spannung des Unerreichten«

Zu den Konjunktionen in Musils »Grigia« und »Tonka«

Voraussetzung für argumentative Rede ist zum einen ihre Kohärenz; zum andern das Gelingen ihrer Referenz. Die Texte, die der *poeta doctus* Musil unter dem Titel *Drei Frauen* versammelt hat, gehören nicht der argumentativen Rede an. Sie sind erzählender Natur. Dennoch problematisieren sie, wie wir vertreten möchten, die Voraussetzungen argumentativer Rede. Während *Die Portugiesin* mit der Deixis (wie andernorts schon vorgeführt¹) den Weltbezug zu ihrem Thema macht, handeln *Grigia* und *Tonka* von der Verknüpfung elementarer Sätze zu Texten. In beiden Erzählungen werden die Konjunktionen zum Problem; das aber aus signifikant verschiedenen Gründen. Aus ähnlich verschiedenen Gründen werden in den fiktionalen Welten, die uns in *Grigia* und *Tonka* begegnen, Zusammenhänge zum Problem. Ein Textvergleich tut not;² er führt auf die Bezüge, die wir soeben angedeutet haben.

I. Tonkas Gefährte träumt von Grigia, so eng hängen die beiden Texte zusammen. Auch das kann hier eingangs nur behauptet werden. Belegen lässt sich aber ohne Weiteres, dass der »Vorbesitz«, von dem er vordergründig träumt, in *Grigia* eine große Rolle spielt,³ ebenso wie die »Spannung des Unerreichten« (T, 300) in *Tonka*. Tonkas Gefährte, wir erinnern bloß daran, ist ein »Jünger des [...] neuen Ingenieurgeistes«, des »kühlen, trocken phantastischen, Bogen spannenden«. »[Z]wischen den Zeiten in der Luft«, suspendiert er »alle Fragen die nicht klar zu lösen sind«, selbst »was wir hätten fühlen sollen« werde man erst wissen »hinter dieser Zeit« (T, 283f.). In *Grigia* fällt dagegen Homo, scheinbar, alles zu. Er wird unverhofft zum Aufschluss alter Goldbergwerke eingeladen und spürt »Gold und Edelsteine« unter seinen Füßen, noch ehe er fündig geworden wäre. Grigia ist ihm »versprochen«, kaum dass er mit ihr bekannt geworden, und obwohl er sich getrennt hat von seiner Frau, ist er der »Wiedervereinigung«, mit »der Geliebten«,⁴ gewiss. Beide aber, Homo und Tonkas Gefährte, scheitern. Homo findet das Gold nicht und ist am Ende der Geschichte allein, preisgegeben in einer Höhle dem Tod.⁵ Dem Gefährten Tonkas will es nicht gelingen, sich von seinem Misstrauen zu lösen; er hat am Ende Tonka in den Tod getrieben.⁶ Weshalb sie scheitern, wird nicht explizite gesagt. Doch lässt es sich den Texten ablesen. Sie scheitern in entgegengesetzter Weise, an Zusammenhängen, die sie verkennen.

Grigia und *Tonka* wurden zunächst separat veröffentlicht, in verschiedenen Zeitschriften. Erst später hat sie Musil, zusammen mit der *Portugiesin*, unter den Titel *Drei Frauen* versammelt.⁷ Die Frage nach dem Zusammenhang der drei Erzählungen wird seither, von der Musilkritik, kontrovers diskutiert. Neuerdings hat Huszai in einer aufwendigen Studie, die sich allein auf *Tonka* konzentriert, behauptet, die drei Texte bildeten »keine Einheit« bezüglich ihrer »metafiktionalen Struktur«.⁸ Huszai täuscht sich aber. Nicht nur ist der Einbezug der anderen beiden Erzählungen für das Verständnis gerade der »metafiktionalen Struktur«⁹ von *Tonka* unerlässlich, sondern es sind, zwingender noch, die erste und die dritte Erzählung der Sammlung komplementär aufeinander bezogen. Von ihnen hebt sich *Die Portugiesin* ab, und das nicht nur wegen ihrer mittelalterlichen Szenerie.

Um den Blick dafür zu schärfen, sei empfohlen, zunächst darauf zu achten, dass Zusammenhang in den Texten von *Grigia* und *Tonka* selbst problematisch ist. Und zwar nicht bloß innerhalb der fiktionalen Welten, wie bereits angedeutet, sondern auf der Ebene der Textgestalt selbst. Das hat die Kritik bisher fast nur an *Tonka* bemerkt.¹⁰

Der Beginn von *Tonka* ist freilich offenkundig prekär. Da stehen Satzketten asyndetisch nebeneinander, Einzelheiten werden notiert, eine Erzählung kommt zunächst gar nicht zustande. »Es läßt sich nicht einmal mit Sicherheit sagen,« so Henninger,¹¹ der die ersten Zeilen aufmerksam gelesen hat, »ob der Text die Rede eines Sprechers oder einer Mehrzahl von Sprechern wiedergibt. Sein [d.i. des Textes] heterogener, »zusammengesetzter« Charakter läßt mehr auf letzteres schließen: man glaubt eher ein Stimmengewirr zu hören als einen Monolog.« Henninger interessiert sich in der Folge für den »unbewußteln Schreibprozeß«¹² und da besonders für »gewisse [...] immanente Zwänge«,¹³ die auf die Biographie des Autors zurückzuführen seien, und die er verantwortlich macht für die heterogene Textur.

Uns interessiert, dass Erzählen dennoch zustande kommt und vor allem, wie es zustande kommt. Die Erzählung hebt an mit dem Satz »Und Kusine Julie kam manchmal zu Besuch« (*T*, 270). Nun ist es zweifellos von Bedeutung, dass die Erzählung mit der Nennung einer Verwandten Tonkas in Bewegung kommt, die sich prostituierte. Dass sie mit einem *Und*-Anschluss beginnt, kann daneben kaum auffallen, zumindest nicht beim ersten Lesen (im Nachhinein, aus späterer Sicht müsste es aber auffallen). Dieses »und« ist keineswegs abweichend gebraucht, es ist ein häufendes »und« und mag von unmittelbar hereinbrechender Erinnerung zeugen. Wir wollen vorerst bloß festhalten, dass dieses »und« als Einleitung steht zu einem Satz, der Gewissheit bringt: »So war es.« (ebd.)

Eine Gewissheit immerhin, die es gestattet, ein längeres Stück zusammenhängend zu erzählen. Nach eineinhalb Seiten erschöpft sich aber auch sie, in einer zweifelnden, reflexiven Frage: »Aber wohin führen solche Gedanken?« (*T*, 272)

Offenbar ist die Erzählung der Kontrolle der Erzählinstanz entglitten (so müssen wir, so muss der Modell-Leser¹⁴ wenigstens schließen). Und blicken wir nun zurück, so können wir auch erkennen, von welcher Art jenes unkontrollierte Geführtwerden war. Denn das bisher Erzählte ist kaum progressiv, chronologisch oder nach Themen, geordnet; es wurde in assoziativer Weise erzählt, in mehreren, bloß prekär miteinander verbundenen Teilen. Zuerst von Kusine Julies Besuchen, dann von den Weibern aus der Strafanstalt, die »auch meist Prostituierte« waren, dann von dem »anrühige[n] Quartier«, das man »auch nicht vergessen« darf.¹⁵

Dass die Erzählinstanz zu kämpfen hat mit unkontrolliert herandrängenden Textfragmenten (um es vorerst bei dieser allgemeinsten Bezeichnung zu belassen), zeigt sich erneut, als sich, nachdem die Gewissheit von Julies Besuchen geschwunden, eine zweite, alternative Gewissheit einstellt (»Sie war ja doch an einem Zaun gestanden damals [...]«; *T*, 272), ebenfalls an Raum gewinnt in einer Erzählung und wiederum verebbt, auch sie. Auch da folgt ein Erzählerkommentar, dem sich aber diesmal einiges mehr entnehmen lässt zur Erzählsituation, die im Text von *Tonka* inszeniert wird: »was eben wie Erinnerung erscheinen wollte [...]« (ebd.). Das »wollte« sagt, dass ein Konflikt im Gang ist, »Erinnerung«, dass es sich um einen Konflikt zwischen verschiedenen Versionen von Vergangenen handelt, die allesamt beanspruchen, treu vergegenwärtigte Wirklichkeit zu sein. Darüber hinaus erhalten wir einen Hinweis auf den Hintergrund der textuellen Verwirrung: »was eben wie Erinnerung erscheinen wollte, war schon wieder das später gewachsene Dornengerank in seinem Kopf.« (ebd.).

Das »Dornengerank« ist ein bestimmtes Dornengerank (wie der bestimmte Artikel verrät), und von einem »Dornengerank« ist auch am Anfang des sechsten Kapitels die Rede. Ein Kapitel jenes, das in mehrerer Hinsicht zentral ist.¹⁶ »Denn am Morgen eines einzigen Tages«, lesen wir dort, »war alles in ein Dornengerank verwandelt worden.« (*T*, 288) Es ist der Tag, an dem Tonkas Gefährte von ihrer Schwangerschaft erfährt.¹⁷ Statt gleich auf die Frage einzugehen, ob sein unkontrolliert aufkeimender Argwohn berechtigt ist oder nicht, und damit auf die dornenreiche Frage nach der Vaterschaft, wollen wir uns der Problematik vom Rande her nähern.

Trotz der Kapitelzäsur schließt das sechste Kapitel eng an das fünfte an. Dort konnten wir von jenem Abend lesen, an dem sich Tonka und ihr Gefährte zum erstenmal »ganz anllgehörtlten« (*T*, 286). Und als letztes den Satz: »Er erinnerte sich später gar nicht mehr, wie das geschehen war.« (*T*, 287) Demzufolge ist Erinnerung auch für Tonkas Gefährten schwierig, ähnlich wie für die Erzählinstanz.

»Dornengerank« steht also in beiden Fällen für Schwierigkeiten der Erinnerung. Der Erinnerung des Gefährten einerseits (wenn wir unterstellen dürfen, dass mit dem Kausalsatz am Anfang des sechsten Kapitels¹⁸ eine Erklärung nachgeschickt wird zu der partiellen Amnesie, von der am Ende des fünften zu

lesen war); andererseits für die Schwierigkeit des Erzählers, Erinnerungen zu vertexten (wenn immer »in seinem Kopf« den Kopf des Erzählers¹⁹ meint, der diese Worte im ersten Kapitel von *Tonka* ausspricht²⁰).

Die Kritik hat Erzähler und Held²¹ zumeist recht umstandslos in eins gesetzt. Huszai spricht von ihrer »Identität«,²² und Eibl meint ganz *terre à terre*, die »Basisfiktion« von *Tonka* sei »ein Mensch, der am Schreibtisch sitzt und versucht, mittels der Form einer Erzählung Ordnung und Kontinuität in sein Leben zu bringen.«²³ Gegen eine solche Identifikation wäre wenigstens der Vorbehalt anzumelden, dass Identität im psychologischen Verstand beim Gefährten derart prekär ist, dass er seinerseits, im Verlaufe der erzählten Zeit, in verschiedene Personen zu zerfallen droht. Andererseits ist unübersehbar, dass gerade in der Dissoziation eine Gemeinsamkeit zwischen dem namenlosen Protagonisten und dem Erzähler (oder den Erzählern) liegt.²⁴

Eine zweite Gemeinsamkeit, die uns hier näher angeht, indem sie unseren Blick auf die eingangs gestellte Frage nach der Kohärenz des Textes von *Tonka* zurücklenkt, besteht gerade in der Art und Weise, wie sich die Schwierigkeiten der Erinnerung beim Helden und beim Erzähler manifestieren. Denn das »Dornengerank« erstreckt sich bei beiden bis in die Gestalt der Texte hinein, die sie produzieren.

Auch der Gefährte produziert Texte (denen die Kritik bisher kaum Beachtung geschenkt hat). Schriftliche Texte, namentlich Briefe, die wir zum Teil nachlesen können, da sie im Text von *Tonka* wörtlich zitiert begegnen. Und mündliche Texte, Reden, die uns ebenfalls, wenigstens in kurzen Ausschnitten, wortgetreu mitgeteilt werden. Ferner Gedankentexte, wie wir sie nennen möchten, die in erlebter Rede eingeflochten dastehn. Diese sind am schwierigsten zu isolieren. Zunächst ein Beispiel von der letztgenannten Art:

Und wenn er sie abends irgendwo abholte, und sie gingen, und im Halbdunkel begegnete ihnen ein Mann, der nicht grüßte, so kam es vor, daß er bekannt erschien, und Tonka wurde scheinbar rot, und mit einemmal war die Erinnerung da, daß sie sich früher einmal bei irgendeiner Gelegenheit in seiner Gesellschaft befunden hatte, und zugleich war auch – mit der gleichen Gewißheit, wie sie Tonkas unschuldigem Gesicht zukam – die Überzeugung da: dieser war es! (*T*, 295)

Auch hier ist die Erinnerung »mit einemmal da«. Und auch hier unabweisbar, als Gewissheit. Nur lässt sich hier, im Falle des Helden, genauer verfolgen, wie es zu der Gewissheit kommt. Im Fall des Erzählers, der sich an Tonkas frühen, vertrauten Umgang mit einer Prostituierten erinnerte, begegnete uns, wie wir oben bloß flüchtig bemerkten, ein »und«. Die Konjunktion stand dort ganz unscheinbar (und war doch, als seine Versprachlichung, an dem Vorgang beteiligt, der die Erinnerung plötzlich hereinbrechen ließ). In dem soeben zitierten Passus,

der uns vorführt, wie der Gefährte zur Erinnerung an den Nebenbuhler und zugleich zur Gewissheit von Tonkas Untreue gelangt, folgen dem ersten »und« fünf weitere nach, die sich nun kaum mehr ignorieren lassen. Zunächst verknüpfen sie Sätze, die fiktional reale Ereignisse protokollieren: dass er sie abholte, dass sie gingen, dass ihnen ein Mann begegnete, der nicht grüßte. Daran schließt sich, mit einem weiteren »und«, ein Satz, der nun sehr gegen Tonka spricht. Er zeugt, wie bei einem kurzen, prüfenden Innehalten klar werden müsste, nicht in derselben Weise aber von Realem, wie es die vorangegangenen taten: »[...] und Tonka wurde scheinbar rot«. Was von der immergleichen Konjunktion überspielt wird, hält (in diesem Passus wenigstens) das modifizierende »scheinbar« fest: dass kategorial Verschiedenes zusammengeführt werden kann durch ein »und«.

Wie unklar vermengend diese Konjunktion zu wirken vermag, lässt sich auch an den Reden des Helden erkennen; genauer, an der Weise, wie sie ihre Sicherheit verlieren und verebben. In der ersten Zeit seiner Bekanntschaft mit Tonka, ist ihr studentischer Begleiter noch stolz auf seine »Redegeschicklichkeit«²⁵ und lässt, vor dem Mädchen aus dem Tuchgeschäft, sein analytisches Vermögen spielen. So, wenn er, ihr Dienstverhältnis hinterfragend, aus wechselnden Positionen argumentiert, oder wenn er, an einem warmen Sommerabend, von ihr verlangt, in Worten auszudrücken, was »man« dabei »fühlt!« (T, 276), gleich, wie er es kann. Das vermag sie nicht, meint stattdessen, dass man singen müsse, was nun aller argumentativen Relevanz entbehrt. Doch als sich ihr Begleiter herbeilässt, einzustimmen in ihren Gesang, erweist sich gerade dieser als der adäquate Ausdruck des Naturgefühls: »diese einfachen Weisen machten so traurig wie Kohlweißlinge im Sonnenschein. Und da hatte nun mit einemal natürlich Tonka recht.« (ebd.) Wieder hat sich eine Gewissheit etabliert, plötzlich auch hier, was auch hier in einem *und*-Anschluss zum Ausdruck kommt.²⁶ Zudem finden wir hier explizite angemerkt, dass es sich um eine Gewissheit handelt, die in unaufgeklärter Weise zustande gekommen ist: »Und da hatte nun mit einemal natürlich Tonka recht. Nun war er es, der nicht ausdrücken konnte, was mit ihm geschah [...]«

Unter den Texten des Helden sind jedoch am aufschlussreichsten die Briefe. Es werden zwei Briefe oder Briefausschnitte zitiert, in scheinbar zufälliger Auswahl und von scheinbar ganz verschiedenem Inhalt. Und dennoch gleichen sie einander. An die Briefe schließt sich ein Kommentar des Erzählers, in einem Satz, der auch das Kapitel beschließt, und der den zweiten Brief (und vielleicht auch den ersten) als »unsinnig« abqualifiziert.²⁷ Und dennoch gleichen die Briefe dem Text von *Tonka* selbst.

Und er schrieb an seine Mutter: Ihre Beine sind vom Boden bis zu den Knien so lang wie von den Knien nach oben, und überhaupt sind sie lang und können gehen wie Zwillinge, ohne zu ermüden. Ihre Haut ist nicht fein, aber sie ist weiß und ohne Makel.

Ihre Brüste sind fast ein wenig zu schwer, und unter den Armen trägt sie dunkle, zottige Haare; das sieht an dem schlanken, weißen Körper lieblich zum Schämen aus. An den Ohren hängt ihr Haar in Strähnen herab, und zuweilen glaubt sie es brennen und hoch frisieren zu müssen; dann sieht sie wie ein Dienstmädchen aus, und das ist gewiß das einzig Böse, was sie in ihrem Leben getan hat ...

Oder er antwortete seiner Mutter: Zwischen Ancona und Fiume oder wohl auch zwischen Mittelkerke und einer unbekanntem Stadt steht ein Leuchtturm, dessen Licht allnächtlich wie ein Fächerschlag übers Meer blinkt; wie ein Fächerschlag, und dann ist nichts, und dann ist wieder etwas. Und im Vennatal auf den Wiesen steht Edelweiß.

Ist das Geographie oder Botanik oder Nautik? Das ist ein Gesicht, das ist etwas, das da ist, einzig und allein und ewig da ist, und deshalb gleichsam nicht da ist. Oder was ist das? (T, 296f.)

Der erste Brief hat Tonka zum Gegenstand. Genauer betrachtet, nicht eigentlich Tonka, sondern bloß Stücke von ihr. Die Haut, die Brüste, das Achselhaar, die Strähnen an den Ohren, selbst die Beine werden einzeln wahrgenommen und getrennt.²⁸ Beinahe unvermittelt folgt dann ein Nachsatz mit einem moralischen Urteil, das erneut Gewissheit beansprucht: »und das Idie Verwandlung in ein Dienstmädchen durch Hochfrisieren des Haars ist gewiß das einzige Böse, was sie in ihrem Leben getan hat.« Anstelle einer genauer artikulierenden Konjunktion steht auch hier das vage »und«.

Der zweite Brief handelt ebenfalls von Einzelheiten. Nur werden sie hier als solche thematisiert, metaphorisch, in dem Bild des Leuchtturms, dessen Licht die Welt nur intermittierend erhellt. Wieviel aber wird durch diese Metapher erklärt? Ist die Quelle des Lichts, durch das die Welt auf solch fragmentarische Weise erhellt wird, mitten in der Adria, zwischen Ancona und dem heutigen Rijeka²⁹ an der kroatischen Küste, zu suchen? Oder am Ärmelkanal, auf der Höhe des Fährhafens Oostende, bei dem es einen Ort namens Mittelkerke tatsächlich gibt? Einen weiterführenden Hinweis gewinnen wir erst, wenn wir auf die Etymologie des Namens »Mittelkerke« merken.

II. In *Grigia* lesen wir von einem Brief, der den Namen »Hoffingott« als Absender trägt.³⁰ Er trifft bei Homo, dem Protagonisten der Erzählung, ganz unvermutet ein, zu einem kritischen Zeitpunkt. Seine Frau ist mit dem kranken kleinen Sohn zur Kur verreist, Homo aber ist allein zurückgeblieben, aus Motiven, die so unklar sind, dass nicht einmal zu unterscheiden ist,³¹ ob es sich um »Selbstsucht«, oder nicht vielmehr um »Selbstauflösung« handelt.³² Der Brief gibt seinem Leben eine Wende.³³

Homo selbst schreibt keine Briefe mehr. Bloß zwei Telegramme schickt er noch ab, bevor er ins Gebirge aufbricht. Eines mit der Zusage an den Unternehmer Hoffingott, sich als Geologe und vielleicht mit einem größeren Geldbetrag an dem Wiederaufschluss jener alten, venezianischen Goldbergwerke zu beteiligen,

zu dem er, wie bereits erinnert, eingeladen worden ist. Und ein zweites mit der Nachricht an seine Frau, dass er »schon jetzt« abreise, was etwas merkwürdig anmutet. Hatte er doch zuvor darauf bestanden, den Sommer über zuhause zu bleiben, weil er sich nicht trennen lassen wollte von »seinem Leben«. Namentlich »gegen Bade- und Gebirgsorte« hatte er »heftigen Widerwillen« empfunden. Fast ebenso widersprüchlich mutet an, dass er sogleich bereit ist, Hoffingott Glauben zu schenken, den er doch nur flüchtig kennt. »Trotzdem«, so lesen wir, »entstand in ihm nicht der leiseste Zweifel [...]« (G, 234).

Nach seiner Ankunft in der Bergwelt empfängt Homo nur noch Briefe, von seiner Frau, von seinem Sohn. Briefe, die er nicht mehr beantwortet.³⁴ Ihm genügt es, die Schrift seines Knaben zu sehn, um »Glück[] und heimlichen Besitz[]«, jäh und unabweisbar,³⁵ zu erfahren. Er braucht die Botschaft nicht zu entziffern, braucht, wie er offenbar meint, das Geschriebene nicht mehr zu prüfen. Denn man wisse nun »alles«. Die Schrift aber entziffern hieße, sich wenigstens im Ansatz kritisch zu verhalten.³⁶

Homo's Überzeugung, dass die Kommunikation bereits geglückt sei, ohne dass er irgend etwas zu erklären brauchte, weitet sich in der Folge zur Gewissheit eines »Zusammengehörens[]« aus, das Außenstehende (wie kritische Leser es sind) rätselhaft anmuten muss, denn es bleibt weitgehend unbestimmt. Für Homo ist es ein »Geheimnis[]«:

Weiß und violett, grün und braun standen die Wiesen. Er war kein Gespenst. Ein Märchenwald von alten Lärchenstämmen, zartgrün behaarten, stand auf smaragdener Schräge. Unter dem Moos mochten violette und weiße Kristalle leben. Der Bach fiel einmal mitten im Wald über einen Stein so, daß er aussah wie ein großer silberner Steckkamm. Er beantwortete nicht mehr die Briefe seiner Frau. Zwischen den Geheimnissen dieser Natur war das Zusammengehören eines davon. (G, 240)

Es mag das Zusammengehören von Homo und seiner Frau sein, das hier behauptet wird (zumal gleich darauf eine »zart scharlachfarbene Blume« zur Sprache kommt, die es »in keines anderen Mannes Welt« gebe, »nur in seiner«). Doch gibt es in der Bergwelt vielerlei, das in geheimnisvoller Weise zusammengehört. Farbige Villen zum Beispiel, die »ein ihnen unbekanntes, eigentümliches Formgesetz [...] vor aller Welt darstellen[]« (G, 235). Oder Pferde, die sich so gruppieren, dass sie wie die Villen angeordnet erscheinen. Auch Muster, auf den Schürzen und Tüchern der Frauen, denen Grigias Zauberworte gleichen. Zusammenhänge, die wohl doch einer Erklärung bedürften!³⁷

Und dazu gleich noch eine ergänzende Bemerkung. In *Grigia* werden Zusammenhänge nicht nur nicht erklärt; Erklärungen werden vielmehr geradezu abgewiesen. Das gilt zunächst für jenen Zusammenhang, der durch die Metapher einer »zart scharlachfarbene[] Blume« umschrieben wird. Dass es diese

»Blume [...] in keines anderen Mannes Welt« gebe, kommt Homo »unsinnig« vor, »unsinnig« aber, »wie es nur eine tiefe Religion sein kann«. Damit gewinnt »unsinnig« eine positive Konnotation; hinter der verweigerten Erklärung scheint ein religiös grundlegter Irrationalismus auf. Doch dazu erst später.

Die Zusammenhänge in der Welt, die Homo gläubig unterstellt, sind nicht so fraglos gegeben, wie es der Text von *Grigia* glauben machen will. Dafür gibt es der Anzeichen mehrere, die wir nun als erstes prüfen müssen. Anzeichen in der Welt (die Homos Umgang mit Texten mitumfasst) und, für kritische Leser, Anzeichen auch und vor allem im Text. Das Prekäre der Textkohärenz (das wir an einer Reihe von Beispielen aufdecken wollen) tritt in *Grigia* allerdings weniger deutlich zutage als in *Tonka* und zwar gerade deshalb, weil der Text, hier wie dort, teilhat an der Problematik der fiktionalen Welt, die ihm scheinbar vorausliegt;³⁸ in *Tonka* war es die Problematik einer scheinbar fragmentierten Welt, in *Grigia* ist es die Problematik einer Welt, die wie selbstverständlich, durch mannigfache interne Bezüge verknüpft erscheint.

Dementsprechend gibt es im Erzählprozess von *Grigia*, ganz im Unterschied zu *Tonka*, Momente des Zögerns, Autokorrekturen nicht. Genauer: es gibt sie nur am Anfang, bevor der Brief von Hoffingott eintrifft,³⁹ und am Schluss, als Hoffingott den Abbruch des Unternehmens befiehlt, an jener berühmten Stelle, die offenlässt, ob Homo stirbt oder ins Leben zurückkehrt.⁴⁰ Ansonsten wird in *Grigia* erzählt, als ob das Erzählen problemlos sei. Damit haben wir aber erneut vorgegriffen. Und also auch nur exponiert, was noch der Präzisierung harret.

Wir passen unser Vorgehen der unterschiedlichen Machart der Texte an. Bei *Tonka* war der Zugang zur Erzählproblematik direkt zu erlangen, an all jenen Stellen, wo das Prekäre der Textkohärenz zutage tritt. Das geschieht im Text von *Tonka* deutlich genug. Bei *Grigia* empfiehlt sich ein Umweg über die (ebenfalls nicht wenigen) Stellen, an denen Zusammenhänge in der Welt zur Sprache kommen; er führt, beinahe ohne Verzug, auf die eigentümlich prekäre Machart des Textes zurück.

Ein Beispiel solcher Machart bietet schon der oben anzitierte Passus. Erklärungsbedürftig ist dort (und kaum zufälligerweise) der Zusammenhang des Satzes, der vom »Zusammengehören« spricht. Stünde im Text: »Unter den Geheimnissen dieser Natur war das Zusammengehören eines davon«, so würde der Satz einfach besagen, dass das »Zusammengehören« eines ist von den »Geheimnissen dieser Natur«. Doch es steht: »Zwischen den Geheimnissen [...]«. Und das wirft die Frage auf nach der Beziehung der »Geheimnisse« untereinander und zugleich die Frage nach der Beziehung des Geheimnisses des »Zusammengehörens« zu den anderen »Geheimnissen dieser Natur«. Zählt das »Zusammengehören« zu ihrer Menge? Ist es »eines davon«? Oder fällt es »|z|wischen« diese »Geheimnisse« und damit aus ihrer Menge heraus? Die Inkohärenz ist unscheinbar, und sie ist von der Musilkritik auch nicht beachtet worden. Und doch ist sie, wie wir vertreten

möchten, signifikant.⁴¹ Sie ist ein erstes von mehreren noch aufzudeckenden Indizien dafür, dass *Grigia* ein Text ist, der seinen eigenen Zusammenhang bloß vortäuscht bzw. mit prekären Mitteln herzustellen sucht. Zu diesen Mitteln zählt, wie wir noch sehen werden, vor allem auch der scheinbar ordnungschaffende Gebrauch von adversativen Konjunktionen wie *aber* oder *doch*.

Damit hätten wir die Lesehypothese ausgewiesen, an der sich unsere Textlektüre orientiert. Um sie zu erhärten, bedarf es weiterer Belege. Aufschlussreich ist, wie bereits in *Tonka*, der Umgang des Protagonisten mit Texten; nicht mit Texten diesmal, die er selber schrieb, sondern mit den Botschaften, die ihn erreichen.⁴²

Homo erhält nicht nur Briefe, sondern es wird ihm auch gleich zu Beginn seines Aufenthalts in den Bergen eine Geschichte erzählt, die ihn »ungemein beschäftigtll« (*G*, 238). Die Geschichte handelt von »Wiedervereinigung«;⁴³ von Bauersfrauen, bei denen ganz unerwartet ein Mann vorspricht, der in seine alten Rechte einzutreten begehrt. Denn er sei ihr angetrauter, vor Jahren nach Amerika ausgewandeter Ehemann und sei nun endlich wiedergekehrt.⁴⁴ Die Frauen schenken seinen Worten Glauben; sie unterstellen, dass alles in Ordnung sei, und fühlen sich wiedervereint. Erst als ihre Vorräte aufgezehrt sind und sie selbst zum zweiten Mal verlassen, wird ihnen klar, dass sie von dem vermeintlichen Gatten betrogen worden sind. Es war ein Schwindler gewesen, von dem sie dann nur noch hören, dass er irgendwo von den Behörden festgenommen worden sei. Nur soviel, als letztes. Keine der Betrogenen habe ihn jemals wiedergesehn. Und das sei ihr größtes Bedauern gewesen; größer vielleicht als ihr Schmerz (sofern es einer war) über das Betrogensein selbst. Denn jede wäre gern mit dem Mann noch länger zusammengeblieben, um ihn zu vergleichen mit der Erinnerung an den vormals ausgewanderten Mann. Zumal eine jede es gern vermieden hätte, ausgelacht zu werden von den anderen Frauen.

»So waren diese Weiber.« (*G*, 238) Das ist alles, was Homo der Geschichte abgewinnt. Nicht mehr. Und nichts Genaueres. Und doch ist auch erzählt worden, dass die Betrogenen von Anfang an eine kleine Diskrepanz verspürt hatten, etwas das nicht zu ihrer Erinnerung passte.⁴⁵ Die Unstimmigkeit war aber so gering gewesen, dass sich keine der Frauen dem Neuankömmling hatte widersetzen wollen, der ja vorgab, wieder einzutreten »in seine Rechte«.

Die Erzählung, die Homo »ungemein beschäftigtll«, ohne dass er auf eine mögliche Parallele, auf die Achtlosigkeit reflektierte, mit der er selber immer wieder über Unstimmigkeiten hinwegsieht, ist dem Kontext scheinbar nur locker eingefügt, als eines von mehreren Beispielen dafür, dass in diesem Talende »merkwürdige Leute« lebten. Doch ist sie (für uns Leser) genauer ein Beispiel dafür, was im Text von *Grigia* schon vorher gesagt worden ist: dass Homo mit seiner Ankunft in den Bergen in eine Welt eingetreten ist, in der Unterscheidungen weniger gelten als sonst:

Und das war ein herrliches Gefühl; man wurde hier nicht, wie sonst überall in der Welt, geprüft, was für ein Mensch man sei, – ob verlässlich, mächtig und zu fürchten oder zierlich und schön, – sondern was immer für ein Mensch man war und wie immer man über die Dinge des Lebens dachte, man fand Liebe, weil man den Segen gebracht hatte; sie lief wie ein Herold voraus, sie war überall wie ein frisches Gastbett bereitet, und der Mensch trug Willkommgeschenke in den Augen. Die Frauen durften das frei ausströmen lassen, [...] (G, 237).

Doch läuft der Passus weiter:

aber manchmal, wenn man an einer Wiese vorbeikam, vermochte auch ein alter Bauer dort zu stehn und winkte mit der Sense wie der leibhaftige Tod.« (ebd.)

Der Kontrast, in dem das zuletzt Gesagte zu jenem paradiesischen Zustand steht, bleibt ungeklärt.⁴⁶ Er wird durch einen *Aber*-Anschluss angezeigt.

Nun gibt es in *Grigia* solcher *Aber*-Anschlüsse mehrere, adversative Konjunktionen,⁴⁷ welche Diskrepanzen markieren, die von Homo unbeachtet bleiben. Wir hatten schon erwähnt, dass er über die Bedenklichkeiten hinwegsieht, die ihn davor hätten abhalten müssen, Hoffingott zu folgen. Im Text stand ein »trotzdem«, das unerörtert blieb. Eine ganze Anzahl von Passagen, in denen erklärungs- und ergänzungsbedürftige *Aber*-Anschlüsse auftreten, sind nun zugleich Passagen, welche geheimnisvolle Zusammenhänge thematisieren. Umgekehrt formuliert: Passagen, in denen geheimnisvolle Zusammenhänge zur Sprache kommen, enthalten auffallend häufig adversative (oder auch konzessive) Konjunktionen (bzw. Subjunktionen oder Konjunkionaladverbien). Passagen solcher Art begegnen über den Text verstreut. Wir haben vier von ihnen bereits erwähnt. Denn jene, die von den farbigen Villen handeln, von den Pferden, von den Mustern auf den Schürzen und Tüchern der Frauen und von Tonkas Zauberworten sind von dieser Art. Sie sind zudem besonders auffällig, da sie ihrerseits zusammenhängen; verknüpft durch binnentextuelle Verweise. Damit stellen sie selbst, sofern man sie in ihrem Zusammenhang betrachtet, die Problematik der Zusammenhänge in *Grigia* vor Augen; denn auch hier, auf dieser Metaebene interner Verweise, ist unklar, wodurch die Verknüpfung gerechtfertigt sein mag. Wir wollen sie gemeinsam betrachten.

Eine dieser Passagen (nicht die erste, sondern die zweite, die im Text von *Grigia* begegnet) folgt unmittelbar auf Homos wenig einlässlichen Kommentar (»So waren diese Weiber«) zu der Erzählung von den betrogenen Frauen. Sie sei deshalb hier als erste angeführt:

Ihre [d.h. der Frauen] Beine staken in braunen Wollkitteln mit handbreiten roten, blauen oder orangenen Borten, und die Tücher, die sie am Kopf und gekreuzt über der Brust trugen, waren billiger Kattundruck moderner Fabrikmuster, aber durch irgend

etwas in den Farben oder deren Verteilung wiesen sie weit in die Jahrhunderte der Altvordern zurück. Das war viel älter als Bauerntrachten sonst, weil es nur ein Blick war, verspätet, durch all die Zeiten gewandert, trüb und schwach angelangt, aber man fühlte ihn dennoch deutlich auf sich ruhn, wenn man sie ansah. (G, 238)

Auf diese Stelle verweist sehr viel später im Text der folgende Passus, der von Grigias »Worteln« handelt:

Das waren so Worte wie die Muster der Schürzen und Tücher und die farbigen Borten oben am Strumpf, etwas angeglichen der Gegenwart schon durch die Weite der Wanderschaft, aber geheimnisvolle Gäste. (G, 247)

Die »Worte« (so sollen wir glauben, so glaubt zumindest Homo) gleichen den Mustern der Schürzen und Tücher. Woraus sich aber der Zusammenhang ergibt, ist schon deshalb kaum zu klären, weil Grigias Worte »Zauberworte« sind. Und bloß hervorzuheben, dass er an das Geheimnis der Worte geknüpft sei, wie auch an das Geheimnis der Muster, ist wenig ergiebig. Mehr gibt da die Beobachtung her, dass in beiden Fällen das Geheimnisvolle zeichenhaft ist, und dass sich die Zeichenhaftigkeit jeweils in ambivalenter Weise manifestiert. Die Muster sind ornamental; die Muster können auch zeichenhaft sein. Grigias Worte sind Elemente einer normalen, historisch gewachsenen Sprache; Grigias Worte können auch zu Zeichenträgern werden, die eine mehr als bloß konventionelle Semiose auslösen. Die beiden Aspekte werden in beiden Fällen getrennt genannt, geschieden durch ein »aber«, das ein klares Auseinandertreten suggeriert, wo doch die beiden Aspekte ineinanderspielen.

Zeichenhaft auf ähnlich ambivalente Weise ist in der Welt von *Grigia* auch die Art, wie sich die Pferde gruppieren, die zur Pflege von den Bergen herabgeholt werden, oder die, aus dem Tal heraufgeführt als Nachschub, auf einer Wiese liegen oder stehen:

[S]ie standen dann in Gruppen auf der Wiese oder legten sich nieder, aber sie gruppieren sich immer irgendwie scheinbar regellos in die Tiefe, so daß es nach einem geheim verabredeten ästhetischen Gesetz genau so aussah, wie die Erinnerung an die kleinen grünen, blauen und rosa Häuser unter dem Selvot. (G, 242)

Auch hier wird nicht rational erklärt, wie sich die beiden Aspekte zueinander verhalten, die durch das »aber« getrennt versprachlicht erscheinen. Doch wird die Kontrastierung hier wenigstens motiviert, mehrfach sogar, in einer Reihe von Schritten, die wir unterscheiden können. Denn wenn als »scheinbar [R]egelloses« denunziert wird, was regellos erscheint (wozu ein kritischer Leser freilich manches anzumerken hätte), so ist die Problematik damit zugespitzt. Zugleich ist aber, erstens, auch das Kriterium genannt, das die beiden Aspek-

te zu scheiden erlaubt: Präsenz oder Absenz einer ordnungstiftenden Regel. Zweitens wird gesagt, dass sich die Regel einem ästhetischen Gesetz verdanke. Und drittens, dass dies Gesetz durch Absprache zustande gekommen sei. Wobei allerdings nicht mitgeteilt wird, zwischen wem, noch der Wortlaut bekanntgegeben; denn es sei, viertens, »geheim« verabredet worden. Trotzdem erfahren wir noch etwas mehr, wenn wir nur auf die Wirkung des verschwiegenen Gesetzes achten. Denn es lässt die Pferde auf der Wiese so verteilt erscheinen, dass sie, in ihrer Verteilung, aussehn wie eine Erinnerung. Nicht, um hier genau zu lesen, wie die erinnerten vielfarbigen Häuser (womit ein Vergleich zu Realem hergestellt wäre), sondern lediglich wie ein mentales Bild; wie die Erinnerung an jene Häuser also, die sich mittlerweile auch ihrerseits den Pferden angeglichen haben mag, in ihrem Muster. Wenn nichts Genaueres bekannt wird von jenem supponierten »ästhetischen Gesetz« (und es wird, so weit wir sehen, nichts Genaueres bekannt),⁴⁸ dann mag es wohl auch nur ein eingebildetes sein.⁴⁹ So hat sich auch hier die Kontrastierung der Aspekte als prekär erwiesen, die durch das adversative »aber« suggeriert wird.

Und nun ist auch zu bedenken, dass die Worte, mit denen der eben anzierte Passus beginnt, kaum dazu ermutigen, die Suche nach einer rationalen Fundierung wahrgenommener (oder auch nur supponierter) Zusammenhänge fortzusetzen:

Ganz das gleiche geschah, obwohl das schwer zu begründen wäre, wenn Pferde eintrafen [...] (G, 242).

Das Gleiche, so der anaphorische Verweis, wie in einem zuvor schon erzählten Begebnis (auf das wir hier nicht weiter einzutreten brauchen⁵⁰). Uns interessiert, dass an dieser Stelle die Schwierigkeit rationaler Aufklärung ausdrücklich zur Sprache kommt, und die Rolle, welche das »obwohl« dabei spielt. Denn was hier, durch die konzessive Subjunktion, markiert wird, ist nicht, wie in den zuvor erwähnten Fällen, eine so oder anders geartete Diskrepanz, welche einen unterstellten Zusammenhang in schwer aufzuklärender Weise in Frage stellte, sondern es ist die Schwierigkeit der rationalen Aufklärung von Zusammenhängen überhaupt.⁵¹ Insofern wirkt das »obwohl« hier wie ein Kommentar zur prekären Funktion⁵² zahlreicher kontrastiven Konnektoren in Grigia.

Ebenso unkritisch wie zu den Briefen und wie zur Erzählung von den betrogenen Frauen, verhält sich Homo zu einer dritten Art von Botschaft, die ihn erreicht; zum Gesang einer Operndiva,⁵³ der ihm aus dem Trichter eines Grammophons entgegentritt. Auch hier ist Homo bereits eingestimmt. Nur kommt hier alles, was wir an Mängeln seines Rezeptions- und Reflexionsvermögens bisher isolierten, noch deutlicher zur Sprache.

Schon die Situation – das Grammophon dreht sich im Zimmer eines Pfarr-

hauses, das von Hoffingott und seinen Teilhabern umgestaltet worden ist zum »Kasino«⁵⁴ – lässt nicht erwarten, dass hier Widersprüche, Diskrepanzen, ernst genommen würden. Kommt hinzu, dass Puccini gespielt wird (nicht Mozart, wie es den beiden Vornamen von Hoffingott entspräche⁵⁵), und zwar *Tosca*; eine Oper also, die nun überhaupt nicht in ein Pfarrhaus passt.⁵⁶ Auch dass sich die Männer in der geistlichen Stätte immer wieder eine Fleischvergiftung zuziehen und dass sie »trotzdem« jeden Abend wiederkommen, lässt an ihrem Willen zweifeln, säuberlich getrennt zu halten, was nicht zusammengehört (selbst wenn man darauf verzichtet, »Fleischvergiftung« als Metapher zu lesen, zeugt es nicht von geregelter Lebensführung).

Und als im Text, nach dem Fleisch, die Seele zur Sprache kommt, verschwimmen alle Unterschiede: »Es war die überall gleiche Einheitsmasse von Seele: Europa.« (G, 244) Was heißt hier »Seele«?⁵⁷ Worauf bezieht sich »überall«? Worauf bezieht sich »lels«? Der Satz führt vor, in seiner eignen Unbestimmtheit, was die Unbestimmtheit ist, die gleich darauf auch noch, und explizit, zur Sprache kommt. Und wieder ist nicht klar, wer die beiden Sätze ausspricht,⁵⁸ ob Homo oder der Erzähler. Zumal ein kurzer Kommentar vorausgeht zu der Art, wie Homo und die Männer sprechen, während sie im »Kasino« beisammen sind: »Sie sprachen nichts mehr miteinander, sondern sie sprachen. Was hätten sie sich sagen sollen [...] Sie sprachen in Zeichen – mochten das trotzdem auch Worte sein: des Unbehagens, des relativen Behagens, der Sehnsucht –, eine Tiersprache.« Es handelt sich um eine Art von Sprachgebrauch, die zur Äußerung von Sätzen führen mag wie jenes von der Einheitsmasse Europa. Undifferenziert, lediglich Gefühlsausdruck und ähnlich undialogisch, wie es Homo schon im Umgang mit den fernen Angehörigen war. Da war sein Umgang gänzlich sprachlos gewesen. Eine Tiersprache leistet indessen kaum mehr; begriffliche Abstraktion ist ihren Sprechern verwehrt⁵⁹ und deshalb auch die Möglichkeit, kritisch auf Distanz zu gehn. Und jetzt können wir den Passus lesen, der von der Wirkung des Gesanges handelt:

Dann kam ihre Stimme aus dem Trichter in das Zimmer und stieg in einen Lift, diese von den betrunkenen Männern angestaunte Frauenstimme, und schon fuhr der Lift mir ihr wie rasend in die Höhe, kam an kein Ziel, senkte sich wieder, federte in der Luft. Ihre Röcke blähten sich vor Bewegung, dieses Auf und Nieder, dieses eine Weile lang angepresst Stillliegen an einem Ton, und wieder sich Heben und Sinken, und bei alledem dieses Verströmen, und immer doch noch von einer neuen Zuckung Gefaßtwerden, und wieder Ausströmen: war Wollust. Homo fühlte, es war nackt jene auf alle Dinge in den Städten verteilte Wollust, die sich von Totschlag, Eifersucht, Geschäften, Automobilrennen nicht mehr unterscheiden kann, – ah, es war gar nicht mehr Wollust, es war Abenteuersucht, – nein, es war nicht Abenteuersucht, sondern ein aus dem Himmel niederfahendes Messer, ein Würgengel, Engelswahnsinn, der Krieg? [...] Homo sagte leise vor sich hin: ›Töten, und doch Gott spüren; Gott spüren, und doch töten?‹ [...] (G, 244f).

Die Wirkung entspricht Homos Prädisposition. Homo reagiert mit Gefühl. Dass er es ist, der fühlt, was uns die ersten beiden Sätze übermitteln, geht aus dem Text hervor.⁶⁰ Homo bleibt dem Gehörten eng verhaftet, so eng, dass er Gesang und Sängerin nicht unterscheiden kann; er assoziiert vielmehr zum Auf und Ab der Frauenstimme laszive Bewegungen auch der Frau (die ja schon vom Major, der das Grammophon bedient, begehrt worden war⁶¹). Und wenn im Text ihre »Zuckungen« durch ein wiederholtes »und wieder [...] und wieder« sinnfällig werden, so wirkt der Text selber lasziv. Er scheint die Gefühle Homos unmittelbar wiederzugeben; besonders wenn er zuletzt, mit dem Wort »Ausströmen« rhythmisch verströmend, in einem Satzfragment deponiert, was vorgefallen ist: »war Wollust«. Damit ist benannt, was in den beiden Sätzen beschrieben wurde. Diese Benennung (und Bestimmung durch eine Erzählstimme, die wir auch hier nicht ohne weiteres mit Homo gleichsetzen wollen) fällt in eins mit der Bestimmung, die Homo »fühlt« und sich dabei selber vorspricht: »es war nackt jene [...] Wollust« (G, 244).

Nur erweist sich Homos Bestimmung als prekär. Denn sie wird von ihm sogleich wieder verworfen, wird durch eine andere ersetzt (»Abenteuersucht«), die dann ihrerseits ersetzt wird, bis anstelle der Bestimmung »Wollust« die Bestimmung »Krieg« erscheint. Daraus lässt sich zweierlei folgern. Erstens wird hier, deutlich wie nirgendwo sonst in Grigia, vorgeführt, dass Bestimmungen (und das heißt selbstredend Unterscheidungen), die in Gefühlen gründen,⁶² prekär sind; sie sind nicht zuverlässiger als diese selbst.⁶³ Zweitens finden wir hier ausgesprochen, was wir bisher nur mittelbar, durch Textarbeit, erschließen konnten: dass in Grigia das Unterscheidungsvermögen thematisch ist. »Es war nackt jene auf alle Dinge verteilte Wollust, die sich von Totschlag, Eifersucht, Geschäften, Automobilrennen nicht mehr unterscheiden kann.« (G, 244) Zudem wird hier unmissverständlich bezeugt, dass dieser Mangel an Unterscheidungsvermögen die Textgestalt von Grigia selbst affiziert.

In dem Passus, den wir soeben gelesen, wird die Ratio dem Gefühl hintangestellt. Es ist nicht das erste Mal, dass Homo dies geschehen lässt, seit er sich Hoffingott angeschlossen hat. Dem Gefühl hintangestellt fanden wir die Ratio schon in jenem Passus, der davon berichtet, wie Homo »die Liebe ohne allen Zweifel als ein himmlisches Sakrament« (G, 241) erfuhr. Dort stand zu lesen, dass »die Gedanken [dabeil so wenig erleuchteten] wie dunstige Kerzen in [der] großen Helle seines Gefühls«. Es ist derselbe Passus, der von Homos großzügigem Umgang mit den eintreffenden Briefen seiner Frau und seines Sohnes berichtet; derselbe auch, der zum ersten Mal explizit jenes geheimnisvolle »Zusammengehören« thematisiert,⁶⁴ dessen Erklärung abgewiesen wird. Im selben Passus war auch von der »zart scharlachfarbene[n] Blume« zu lesen. Und davon, wie »unsinnig«, aber zugleich wie »tiefll« es Homo vorkam, dass es diese Blume »nur in seiner [Welt] gebe und »in keines anderen Mannes Welt«. So aber – nur das wird anstelle einer Erklärung geboten – »halble es Gott geordnet« (G, 240).

III. Dem Gefährten Tonkas fehlt, was Homo überreichlich hat: Glaube, der es ihm erlauben würde, Zusammenhänge herzustellen. Darin besteht der prinzipielle Gegensatz zwischen den beiden. Die Musilforschung hat sich zumeist nur für seinen mangelnden Glauben an Tonkas Unschuld interessiert, in einzelnen Fällen auch genauer für den kritischen Vorbehalt, der seine Versuche, mit ihr zu kommunizieren, strapaziert. So stark strapaziert und mit derart weit getriebener, unablässig lauernder Kritik, dass als Alternative nur noch Glaube mit höchstem Anspruch, als ein religiöser, übrigbleibt. Doch geht es in Tonka nicht um die Exponierung einer religiösen Problematik, obwohl zu mehreren Malen christliche Glaubensinhalte (jungfräuliche Empfängnis, Kreuzigung) angesprochen werden. Denn dazu wird das Religiöse, wie wir meinen möchten, zu sehr funktionalisiert.⁶⁵ Tonkas Gefährte träumt von einem Cruzifix, doch von einem Cruzifix, das mitten auf einer Brücke steht:

!...! die Pferde zogen immer Holz, und die Brücke unter ihren Hufen gab einen dunklen Holzlaut, und die Knechte trugen kurze, violett und braun gewürfelte Jacken. Sie nahmen alle den Hut vor einem großen Kreuz ab mit einem blechernen Christus, das in der Mitte der Brücke stand, nur ein kleiner Bub, der im Winter bei der Brücke zuschaute, hatte den seinen nicht ziehen wollen, denn er war schon klug und glaubte nicht. (T, 300)

So der erste Teil des Traums. Der Text gibt eine Szene wieder, außerdem wird uns der Grund genannt für das Verhalten des kleinen Jungen. Er ist »schon klug«, ein Rationalist, wie Tonkas träumender Gefährte auch. Der zweite Teil des Traumes handelt dann von den Folgen seines mangelnden Glaubens:

Da konnte er plötzlich seinen Rock nicht zuknöpfen; er konnte es nicht. Der Frost hatte seine Fingerlein gelähmt, sie fassten einen Knopf und zogen ihn mit Mühe heran, aber so wie sie ihn in das Knopfloch schieben wollten, war er wieder auf seinen alten Platz zurückgesprungen, und die Finger blieben hilflos und verdutzt. Sooft sie es auch versuchten, endeten sie in einer steifen Verwirrung. (T, 300f.)

Um den Knopf ins Knopfloch zu schieben, ist (in diesem Traum zumindest) Glauben nötig.⁶⁶ Einen Knopf in das passende, für ihn vorgesehene Knopfloch schieben, ist nun aber auch ein Beispiel für die Schaffung geordneter Zusammenhänge. Dass es als Beispiel genommen werden sollte, legt der Text von *Tonka* selber nahe. Denn an anderer Stelle lesen wir:

Aber gerade weil man nicht einen Kragenknopf schließen könnte, wollte man zuvor alle möglichen Fingerkombinationen durchdenken, stand während der ganzen Zeit neben der Gewißheit seines Verstandes eine andere Unmittelbarkeit: Tonkas Gesicht. (T, 289)

Will man alle möglichen Verfahrensweisen erst durchdenken, so kommt man nicht mehr dazu, Zusammenhänge herzustellen. Um einen Zusammenhang also zu schaffen, muss man notwendig ein Stück weit ohne Verstandeskontrolle verfahren. Das wird ja auch in *Tonka* eigens thematisiert, wenn es von der wissenschaftlichen, chemischen⁶⁷ Arbeit des Gefährten heißt, dass er dort nur »den größeren Wahrscheinlichkeiten nach[gehe]« (*T*, 293f.). Gerade aus diesem Grund werden aber auch alternative Arten des Erkenntnisgewinns⁶⁸ wieder bedeutsam. Evidenzerfahrungen etwa, wie jene, die dem Gefährten Tonkas zuteil wird vor ihrem Gesicht. Sie ist ihm eine »andere Unmittelbarkeit«, was selbstredend heißt, dass ihm auch die »Gewißheit [des] Verstandes« als eine »Unmittelbarkeit« gilt. Trotz (oder gerade wegen) dieser Nivellierung auf den Anteil an Geglaubtem, der hier wie dort zu leisten ist (wenn auch in sehr unterschiedlichem Maße), stehen die beiden Erkenntnisarten für den Gefährten »neben« einander, unverbunden. Hierzu ist nun zweierlei anzumerken. Zum einen etwas zur metaphorischen Funktion der Brücke in *Tonka*. Zum zweiten etwas zur Linguistik der Konjunktion *und*.

Tonkas Gefährte versteht sich, wie wir schon eingangs erwähnten, als ein »Jünger des [...] neuen Ingenieurgeistes«, des »kühlen, trocken phantastischen, Bogen spannenden« (*T*, 283f.). Wir riskieren wohl kaum zuviel, wenn wir »Bogen spannend||« mit dem Traum in Verbindung bringen, von dem wir eben gelesen, und die Metapher, versuchsweise und vorläufig bloß, zu »|Brückenbogen spannend||« ergänzen. Der Selbststilisierung des Gefährten entspricht, so oder so, seine Erwartung auf eine Zukunft, die er als »strahlenden Horizont« imaginiert, über dem er einst selbst (als die Sonne einer neuen Aufklärung, wie sich leicht erahnen lässt) »aufllsteigen« wird. Wenn wir zu benennen suchen, was ein solches Selbstverständnis genauer bedeutet, so dürfen wir sicher festhalten, dass »Ingenieurgeist||« Rationalität, noch genauer, eine methodische, problemorientierte, praxisbezogene Ausprägung von Rationalität impliziert. Eine Einstellung, die sich zudem durch Emotionslosigkeit, ferner durch Unvoreingenommenheit auszeichnet, wie die Attribute »kühl« und »trocken phantastisch« eigens hervorheben. Das dritte in der Reihe der Attribute, die dem »Ingenieurgeist||« hier zugeschrieben werden, lässt darüber hinaus an eine projektierende, vielleicht auch wagemutige, jedenfalls auf die Zukunft gerichtete Einstellung denken, die, »Bogen spannend||«, auf die Schaffung von Zusammenhängen abzielt.⁶⁹

Ein solches Selbstverständnis ist zugleich Programm. Doch hat es nicht nur positive Seiten. Es bedeutet auch Gegnerschaft; im Falle des Gefährten gegen den gefühlvoll schriftstellernden Hausfreund der Mutter, Hyazinth,⁷⁰ und, über das Persönliche hinaus, gegen »alle Fragen, die nicht klar zu lösen sind«. Das sind vor allem Fragen des Gefühls und (in *Tonka*) Fragen der Moral:

Er war für Zerstörung der Gefühle, war gegen Gedichte, Güte, Tugend, Einfachheit; Singvögel brauchen einen Ast, auf dem sie sitzen, und der Ast einen Baum, und der Baum braunblöde Erde, er aber flog, er war zwischen den Zeiten in der Luft; hinter dieser Zeit, die ebensoviel zerstört wie aufbaut, wird eine kommen, welche die neuen Voraussetzungen hat, die wir mit solcher Askese schaffen, und dann erst wird man wissen, was wir hätten fühlen sollen – so ungefähr dachte er: einstweilen galt es hart und karg sein wie auf einer Expedition. (T, 283f.)

Das ist ein anspruchsvolles Programm. Nur gelingt es dem Gefährten nicht, seine Gefühle hintanzusetzen, die »Askese« auszuhalten und sein Programm durchzuführen. Wir haben gesehen, mit welcher Gewalt er von Gewissheiten überfallen wird, die er zu prüfen unterlässt, wie sehr er den Gefühlen ausgeliefert ist.

Wir haben den Passus etwas ausführlicher zitiert, weil die Rede hier, im Vorbeigehn, auch auf Zusammenhänge kommt, die nicht kühne, weitgespannte sind. Und weil dabei zwei *Und*-Anschlüsse begegnen, die durch ihr Gelingen nun fast schon überraschen. Dass sie gelingen, wird durch die pedantische, explizite Wiederaufnahme desselben Substantivs, welches im jeweils voranstehenden Teilsatz Satzobjekt ist und im neu anzuschließenden Satzsubjekt wird, eigens hervorgehoben: »Singvögel brauchen einen *Ast* [...], *und* der *Ast* [braucht] einen *Baum*, *und* der *Baum* [braucht] braunblöde Erde.«⁷¹ Zugleich wird betont, dass Zusammenhänge dieser Art in kleinsten Schritten hergestellt werden. Dem Gefährten, der hier vermutlich selber spricht,⁷² dürfte es vor allem darum zu tun sein. Denn er äußert den Satz (sofern wir ihm nicht Unrecht tun und ihn völlig missverstehn) in denunziatorischer Absicht; Einfachheit zählt ebenfalls zu den Gegenständen seiner Aversion, und Zusammenhänge, wie »Singvögel« sie brauchen,⁷³ sind offenbar einfach. Sich selbst dagegen wähnt er ungebunden, fliegend »zwischen den Zeiten«, und verfällt damit, spätestens an dieser Stelle, dem Verdacht der Überheblichkeit.

Und nun können wir den Brief wieder aufnehmen, in dem wir auf den Namen »Middelkerke« stießen.⁷⁴ Das Cruzifix, von dem der Gefährte träumt (der ja auch der Briefeschreiber ist), steht in der Mitte einer (wie wir nun mit guten Gründen annehmen dürfen, anspruchsvollen) Brücke. Und hätte der kleine Junge den Kopf vor ihm gläubig entblößt, dann hätte er die beiden Schöße seiner Jacke zusammengebracht. Im Brief wird die Schaffung von Zusammenhängen ebenfalls zum Problem. Denn von dem in sehr prekärer Weise bloß auf Middelkerke bezogenen Leuchtturm wird die Welt nur fragmentarisch erhellt, »und dann ist nichts, und dann ist wieder etwas«; die Fragmente lassen sich nicht zusammenbringen. Zugleich zeugt der Brief in seiner eigenen Textgestalt von der Schwierigkeit der Schaffung von Zusammenhängen. Denn er besteht seinerseits aus Teilen, die allem Anschein nach, von ihrem Inhalt her zu schließen, unverbunden nebeneinander stehn. Aus einem ersten Teil, der von dem fächerschlagenden Leuchtturm handelt und aus einem zweiten, in dem

zu lesen ist: »Und im Vennatal auf den Wiesen steht Edelweiß«. Worin besteht der Zusammenhang, worin liegt die Gemeinsamkeit, die den *Und*-Anschluss rechtfertigt? Die Frage lässt sich nicht vollends, aber doch ein Stück weit klären, wenn man auf den ebenfalls zweigeteilten Autokommentar blickt, der, selbst noch Teil des Briefes, seinen ersten beiden Teilen folgt:

Ist das Geographie oder Botanik oder Nautik? Das ist ein Gesicht, das ist etwas, das da ist, einzig und allein und ewig da ist, und deshalb gleichsam nicht da ist. Oder was ist das? (*T*, 297)

Dass es sich um einen Autokommentar handelt, wird durch das deiktische »das« bezeugt, welches, nach der Frage, ob sein Referent der »Geographie, Botanik oder Nautik« zuzuordnen sei, noch drei weitere Male auftritt. Bei seinem ersten Auftreten kann es sich nur auf einen binnentextuellen Referenten beziehen (denn andere Referenten stehen nicht zur Wahl); es bezieht sich also auf einen Teil, vielleicht auch auf die Gesamtheit des zuvor Gesagten. Würden nun bloß die Geographie und die Nautik angefragt, als disziplinierende (bzw. wissenschaftlich disziplinierte) Diskurse, dann wäre der Bezug auf den ersten Teil des Briefes klar; da ja dort, wenn nicht versucht, so immerhin erwogen wird, die Position des Leuchtturms geographisch und (im Hinblick auf die Leuchtfrequenz) auch mit nautischen Mitteln zu bestimmen. Indessen wird auch gefragt, ob »das« Botanik sei, was wieder eher auf die Rede von dem »Edelweiß« im »Vennatal« abzielt. Folglich muss sich der deiktische Ausdruck auf die Gesamtheit des zuvor Gesagten beziehen, wenn auch in merkwürdig ambivalenter Weise.

Gerade die ambivalente Weise des Bezugs lässt aber die Problematik des Briefes noch schärfer hervortreten. Zumal der Referent des zweiten deiktischen »das« derselbe, also wiederum all jenes sein muss, was dem Kommentar im Brief vorausgeht (»Das ist ein Gesicht [...]« folgt ja als Antwort auf eine Frage, wodurch die Koreferenz schon fast erzwungen wird). Und doch hat das »Gesicht« mit dem »Edelweiß« ein Konnotat gemein, das ihnen von weither, im Verlauf der vorangegangenen neun Kapitel von *Tonka*, zugewachsen ist. Beide, »Gesicht« und »Edelweiß«, lassen an *Tonka* denken,⁷⁵ an ihren inkommensurablen Wahrheitsanspruch, an die Gewissheit ihrer Unschuld, die sich ihrem Gefährten mitteilt, vor ihrem unschuldigen Gesicht.

Es spricht sich in dem Brief, wie wir vertreten möchten, die Problematik des Protagonisten aus, der verschiedene Arten des Erkenntnisgewinns zusammenzwingen will, aber nicht zusammenbringen kann.⁷⁶ Denn wenn mit dem »Gesicht« und dem »Edelweiß« jene irrationale Art von Erkenntnis angesprochen wird, die *Tonka* beansprucht, so andererseits mit dem intermittierend bloß Helligkeit spendenden »Leuchtturm« das Erkenntnisvermögen des Protagonisten,⁷⁷ welches ihm lediglich Fragmente von (rational) Erkanntem gewährt, vieles aber im Dun-

keln lässt.⁷⁸ Wo aber eine klärende Vermittlung zwischen den beiden Arten der Erkenntnis stehen sollte, da steht das unklare »Iund«. Es markiert, in diesem Brief, der nun insgesamt als Selbstkommentar des Protagonisten lesbar wird, genau den Punkt, an dem der Protagonist scheitert.

Spätestens jetzt ist eine linguistische Anmerkung vonnöten. Unter den Konjunktionen des Deutschen ist *und* »besonders vielfältig verwendbar!«, hält Eisenberg in seiner neuen, maßgebenden Grammatik des Deutschen fest.⁷⁹ Die Aussage bezieht sich zunächst auf die syntaktische Verwendbarkeit der Konjunktion. »Einheiten sämtlicher Konstituentenkategorien⁸⁰ einschließlich der Konjunktionen selbst können mit *IundI* koordiniert werden«, führt Eisenberg weiter aus, um sich dann vor allem syntaktischen Fragen zu widmen.⁸¹ Auch in der linguistischen Literatur findet sich vor allem der syntaktische Aspekt dieser Konjunktion⁸² behandelt. Wie steht es aber mit dem semantischen Aspekt, der uns hier vor allem interessieren muss?

Und-Anschlüsse, das haben wir im Vorangehenden beobachtet, werden in *Tonka* besonders dort problematisch, wo das kognitive Vermögen des Protagonisten, Zusammenhänge auf kontrollierte Weise zu schaffen, seinen Dienst versagt (Ähnliches gilt für die *Aber*-Anschlüsse in *Grigia*). Wie steht es, so fragen wir deshalb weiter, mit dem kognitiven Vermögen, das bei der Schaffung von *Und*-Anschlüssen (und wie mit dem Vermögen, das bei der Schaffung von *Aber*-Anschlüssen) ins Spiel kommt – außerhalb der Welt von *Tonka* (und außerhalb der Welt von *Grigia*)? Diese Frage ist in der Linguistik ebenfalls, wenn auch weniger intensiv, diskutiert worden. Im Hinblick darauf ist nun aber Eisenberg, mit seinem Diktum von der vielfältigen Verwendbarkeit, nicht nur deskriptiv. Er bezieht vielmehr Position; Position in der Diskussion um semantische Constraints der mit *und* verknüpfbaren Phrasen. Die Gegenposition hatte schon in den achziger Jahren, mit dem wohl bisher größten Aufwand an Fundierung, Ewald Lang bezogen. Lang postuliert eine »gemeinsame Einordnungsinstanz«,⁸³ die eine Verknüpfung durch *und* erst möglich machen soll.

Verknüpfungen durch *und*, so Lang, seien als »semantisch-kognitive[r] Vorgang« zu begreifen.⁸⁴ Sie bedürften einer »mentale[n] Technik«,⁸⁵ zumal der »Inhalt« von »Äußerungen, die in mehrere zugrunde liegende, durch Konjunktionen »verknüpfte« Sätze portioniert werden«,⁸⁶ »nicht unbedingt identisch« sei mit »der »Summe« oder »Liste« der betreffenden Satzbedeutungen«. Ob Lang seine These erfolgreich verteidigt, können wir hier nicht entscheiden. Eisenberg greift sie an, demontiert sie auch, zumindest ein Stück weit.⁸⁸ Wichtiger ist für uns, dass Musils Texte *Grigia* und *Tonka* eine »gemeinsame Einordnungsinstanz« voraussetzen scheinen, die der Lang'schen im Prinzip entspricht; gerade weil ihre sprachliche Ordnung (bzw. das Sprach- und Erzählvermögen ihrer Erzähler) aus den Fugen gerät, wo die beiden Protagonisten ihres Begriffsvermögens verlustig gehn. Hierzu noch eine weitere, historische Anmerkung.

Wenn Lang (seine oben zitierte Behauptung verallgemeinernd) vertritt, dass »eine Mitteilung [oft] mehr [sei] als die Summe ihrer in Satzbedeutungen zerlegten Bestandteile«,⁸⁹ so erinnert das sehr an ein zentrales Credo der Gestaltpsychologie: »Der Komplex oder der Bereich, der eine Gestaltqualität besitzt und daher selbst ›Gestalt‹ genannt wird, ist [...] mehr als die Summe seiner ›Teile‹.«⁹⁰ Als Musil an *Grigia* und an *Tonka* schrieb, war Karl Bühlers *Sprachtheorie*⁹¹ noch nicht erschienen. Musil studierte Bühlers Schrift, sobald sie erschien (1934). Daran hat neulich Müller-Bach erinnert.⁹² Zudem war Musil aber mit Bühler persönlich bekannt. Auf welches Jahr ihre Bekanntschaft zurückging, ob sie schon Gedankenaustausch pflegten, als Musil an den beiden Erzählungen schrieb – wir wissen es nicht. In seiner *Sprachtheorie* hat Bühler dann explizite von den »Und-Verbindungen« gehandelt, und zwar in Polemik mit der Gestaltpsychologie.⁹³ Verdanken wir diese Engführung einem Austausch Bühlers mit Musil? Hat Musil sie vorweggenommen,⁹⁴ wenn auch ›bloß‹ implizite, in *Grigia* und *Tonka*?

IV. In *Grigia* wie in *Tonka* werden, bei genauerer Lektüre, die Konjunktionen zum Problem. Das hat sich mittlerweile ergeben. In *Grigia* sind es die adversativen Konjunktionen,⁹⁵ in *Tonka* sind es die additiven. Mit der Problematik der Konjunktionen geht in beiden Fällen eine Problematik der Textkohärenz einher. *Grigia* gibt sich den Anschein kohärenter Vertextung von Realia, deren Zusammenführung im Text einer kritischen Prüfung nicht standhält. Deshalb nicht, weil die adversativen Konjunktionen in *Grigia* oft ihre Funktion nicht erfüllen, die doch eine ordnende wäre. In *Tonka* scheint dagegen eine kohärente Vertextung von Realia schwierig, wenn nicht gar unerreichbar zu sein. Der Text erscheint zerstückt, aus mehreren Texten verschiedener Herkunft bestehend, verwirrt wie das »Dornengerank«, das die Erinnerung des Protagonisten umfängt. Kommt hinzu, dass der Text zu mehreren Malen selbstkritisch das eben Gesagte verwirft, in seinem ersten Kapitel, um neu (und vermeintlich besser) anzusetzen; er scheint das Programm des Protagonisten zu teilen, der nichts als rational Überprüfbares gelten lassen will. Diese Enthaltbarkeit wird indessen, immer wieder von neuem, durch die Konjunktion *und* zunichte gemacht, die es erlaubt (und auch dazu verleitet), Verschiedenstes ungeprüft zusammenzuführen.

Nochmals zusammengefasst: Der Text von *Grigia* ist in seiner Darbietung der fiktionalen Welt sprachlich überdeterminiert. Seine adversativen Konjunktionen suggerieren Ordnung auch dort, wo sich die Verhältnisse, bei kritischer Prüfung, als vage und im Fluss erweisen. Der Text von *Tonka* ist in seiner Darbietung der fiktionalen Welt sprachlich unterdeterminiert. Präziser ordnende, adversative (oder auch konzessive) Konjunktionen wären erforderlich, um die Weltverhältnisse zu entwirren, wo indessen nur das ungenaue *Und* steht.

Ein Weiteres hat sich ergeben: Die Problematik der Konjunktionen (bzw.

der Textkohärenz) wird sowohl in *Grigia* wie in *Tonka* thematisch. Und zwar in beiden Fällen thematisch als eine Problematik, die der Problematik der anderen Erzählung entgegengesetzt ist. Wir haben diesen Gegensatz vor allem am Umgang der beiden Helden mit Texten herausgearbeitet; im Fall des Gefährten Tonkas an seiner eigenen, bruchstückhaften Textproduktion, im Falle Homos an seiner fragwürdigen, weil unkritischen, Art der Textrezeption.

Die Texte, die Tonkas Gefährte produziert, die Texte, die Homo (wie auch immer) rezipiert, sind Teile der fiktionalen Welten. Zugleich stellen sie, vermöge ihres Textcharakters, eine Zwischenstufe dar, zwischen der jeweiligen fiktionalen Welt und dem Text von *Grigia* bzw. dem Text von *Tonka*. Eine Zwischenstufe *a fortiori*, weil die Texte, die Tonkas Gefährte produziert, dem Text von *Tonka* gleichen; und weil andererseits die unkritische Rezeption, die Homo den Texten angedeihen lässt, welche ihn (schriftlich, mündlich, oder als Gesang) erreichen, dem Umgang gleicht, zu welchem der Text von *Grigia* seine Leser verführt. Eine Zwischenstufe endlich deshalb, weil in beiden Fällen der Protagonist nicht durchweg klar geschieden ist vom Erzähler. Für *Tonka* haben wir das bereits thematisiert, aber auch in *Grigia* ist die Trennung nicht klar, schon des Namens »Homo« wegen nicht, der als Genusbezeichnung ja auch den Erzähler (der bei Musil mit menschlicher Stimme spricht⁹⁶) mitumfasst.

Die gegensätzliche Benennung der Protagonisten ist der Musilkritik bereits aufgefallen.⁹⁷ Sie ist aber nicht als Manifestation eines derart fundamentalen Gegensatzes begriffen worden, wie wir ihn freizulegen begonnen haben. Seine strukturierende Wirkung erstreckt sich bei *Grigia* und *Tonka* auf mehrere, wenn nicht gar auf die meisten an fiktionalen Texten isolierbaren Ebenen, von der sprachlichen bis hin zur ideologischen.⁹⁸ Das können wir hier, aus Platzgründen, bloß noch behaupten, nicht im Detail aber nachweisen.⁹⁹

Es dürfte nun kaum mehr überraschen, dass Konjunktionen auch an jenen klimakterischen Stellen begegnen, die in *Grigia* und in *Tonka* vom Umschwung zum Unglück künden. Und dass ihre Bedeutung hier wie dort weit über ihre angestammte Funktion der syntaktischen (adversativen bzw. additiven) Verknüpfung hinausgeht.¹⁰⁰ Die Stelle in *Tonka* hat der Kritik viel zu reden gegeben:

Es waren schon einige Jahre vergangen, seit sie gemeinsam lebten, als Tonka sich eines Tages schwanger fühlte, aber es war nicht ein beliebiger Tag, sondern der Himmel hatte dafür einen Tag ausgesucht, von dem zurückgerechnet die Empfängnis eigentlich in eine Zeit der Abwesenheit und Reisen fiel, und Tonka wollte ihren Zustand erst bemerkt haben, als sein Beginn schon nicht mehr so genau festzustellen war. (*T*, 288)

Auch hier ein *Und*-Anschluss! Es ist kaum ein Zufall, dass die Musilkritik allemal vor dem »und« halt gemacht hat, um mit dem Protagonisten zu rechnen.¹⁰¹ Auch Huszai macht da keine Ausnahme.¹⁰² Und doch empfiehlt es sich,

mit ungeschmälert kritischem Sinn weiterzulesen und die Konjunktion dabei wohl zu beachten. Zumal die Aufklärung von Widersprüchen dem kritischen Programm des Protagonisten entspricht. Denn hier wird der Keim zu seinem widersprüchlichen Verhalten gelegt. Wenn Tonka »ihren Zustand« erst bemerkt hat,¹⁰³ als sein Beginn schon nicht mehr »so genau« festzustellen war, dann wird das Zurückrechnen wenigstens fragwürdig. Fragwürdig umso mehr, als sich das deiktische »so«, doppeldeutig, nicht nur auf den durch Berechnung gefundenen Tag, sondern auch auf das Berechnen, als Mittel zum Erkenntnisgewinn, beziehen kann.¹⁰⁴ Ihrem Gefährten (der sie früher in didaktischer Manier auf Widersprüche hingewiesen hatte¹⁰⁵) bleibt indessen dieser Widerspruch, verborgen wäre vielleicht zuviel gesagt, aber doch verschleiert, vorbewusst; er klärt ihn nicht auf. Auch der Text klärt ihn nicht auf. Denn statt einer adversativen Konjunktion, statt eines *Aber* oder eines *Doch*, das den Widerspruch markieren, ihn uns Lesern ins Bewusstsein rücken würde, steht das unklare *Und*.

In *Grigia* hat der Kritik am meisten zu reden gegeben, nicht irgend eine Stelle, an der sich ein Umschwung in Homos Geschick erkennen ließe, sondern der Schluss, der das elementare Leserbedürfnis nach Versicherung über das Fortleben oder das Ende des Helden frustriert. Es entspricht freilich der (wie wir vertreten, gewollt) unklaren Machart dieses Textes, dass keine Stelle klar als Klimax hervortritt. Immerhin haben zwei Passagen mit der Wende zum Unglück näher zu tun:

Das waren Hochzeitstage und Himmelfahrtstage. Aber einmal erklärte Grigia: es geht nicht mehr. Er konnte sie nicht dazu bringen, daß sie sagte, warum. (G, 249)

Grigias karge Worte künden eine Wende an. Von einer Wende zeugt, für uns Leser, auch das *Aber* der Erzählstimme. Und diesmal erkennt Homo, anders als früher, dass eine Diskrepanz sich auftut,¹⁰⁶ und bemüht sich um Vermittlung. Sie misslingt; doch zeigt der Text, indem er das Misslingen vermerkt, anders als früher deutlich an, dass ein Widerspruch unaufgeklärt geblieben ist und weiterbesteht. Die zweite Passage ist bereits Rückschau:

Da erinnerte er sich plötzlich einer sonderbaren Bäurin, die einen Schädel wie eine Aztekin hatte und immer vor ihrer Tür saß, das schwarze Haar, das ihr etwas über die Schultern reichte, aufgelöst, und von drei pausbäckigen gesunden Kindern umgeben. Grigia und er kamen alle Tage achtlos vorbei, es war die einzige Bäurin, die er nicht kannte, und merkwürdigerweise hatte er auch noch nie nach ihr gefragt, obgleich ihm ihr Aussehen auffiel; es war fast, als hätten sich stets das gesunde Leben ihrer Kinder und das gestörte ihres Gesichts gegenseitig als Eindrücke zu Null aufgehoben. Wie er jetzt war, schien es ihm plötzlich gewiß zu sein, daß nur von daher das Beunruhigende gekommen sein könne. Er fragte, wer sie sei, aber Grigia zuckte böse die Achseln und stieß nur hervor: »Die weiss nit, was sie sagt! Ein Wort hie, ein Wort über die Berge!«

Das begleitete sie mit einer heftigen Bewegung der Hand an der Stirn vorbei, als müßte sie das Zeugnis dieser Person gleich entwerten. (G, 250)

»Ein Wort hie, ein Wort über die Berge«. Ob damit »das Zeugnis« der sonderbaren Bäuerin gänzlich entwertet ist? Immerhin werden ihre Worte als Zeugnis eingeschätzt. Und Grigias Mann hält sich fast immer über dem Dorf in den Bergen auf. »Über die Berge« könnte also, ohne Grigias erklärtes Zutun, auch bedeuten, dass sich die inkriminierten Worte weithin, bis zu ihrem Mann, auszubreiten vermögen. Doch nicht wegen dieser schwachen Indizien betrachten wir diesen Passus als Klimax, sondern weil hier, an einer Stelle, die von einer (potenziell letalen) Beunruhigung kündigt, endlich zur Sprache kommt, woran es Homo mangelt. Homo hat noch nie nach der »sonderbaren Bäuerin« gefragt, obgleich er alle Tage vorbeikommt; nie, »obgleich ihm ihr Aussehen auffällt!«. ¹⁰⁷ Dieses Versäumnis (dem viele ähnliche Versäumnisse vorausgegangen sind) wird nun endlich als ein solches erkannt und als »merkwürdig« beurteilt. Und es wird eine Erklärung gegeben, welche unsere bisherigen Beobachtungen bestätigt: Homo nimmt Diskrepanzen nicht wahr: »Els war fast, als hätten sich stets das gesunde Leben ihrer Kinder und das gestörte ihres Gesichts gegenseitig als Eindrücke zu Null aufgehoben.« Damit finden wir genauer noch bestätigt, was wir ebenfalls schon beobachtet hatten: die Defizienz von Homos kritischem Vermögen betrifft ganz prinzipiell die Fähigkeit zur Unterscheidung von Rationalem und Irrationalem. ¹⁰⁸

V. Tonkas Gefährte unterscheidet zwischen seinen Träumen und der Wirklichkeit; Homo ist oft nicht mehr imstand, Wirkliches von Unwirklichem zu scheiden; er fühlt sich in der Wirklichkeit oft schweben wie in einem Spiel. ¹⁰⁹ Das ist ein weiterer Gegensatz zwischen den beiden. Allerdings verliert sich auch Tonkas Gefährte, sobald er von seiner wissenschaftlichen Arbeit ablässt, in Fiktionen und beginnt zu träumen. Von der Brücke mit dem Cruzifix. Von Tonka. Und von Tonkas »jüngere[r] Schwester, die es niemals gegeben hat!«:

In diesen Träumen war Tonka immer groß wie die Liebe und nicht mehr das kleine mitgenommene Geschäftsmädchen, das sie war, aber sie sah stets auch anders aus. Sie war zuweilen ihre eigene jüngere Schwester, die es niemals gegeben hatte, und oft war sie bloß ein Rauschen von Röcken, der Klang und Fall einer andern Stimme, die fremdeste und überraschendste Bewegung, der ganze berauschende Reiz unbekannter Abenteuer, die in einer nur im Traum möglichen Weise von der warmen Vertrautheit ihres Namens ihm zugeführt wurden und eine mühelose Seligkeit des Vorbesitzes schon in dem Augenblick spendeten, wo sie noch ganz Spannung des Unerreichten waren. Eine scheinbar ungebundene, noch wesenlose Zuneigung und übermenschliche Innigkeit trat mit diesen Doppelbildern in ihm auf l...l. (T, 299f.)

Auch in *Grigia* gibt es eine Stimme, die mit ihrem Klang und Fall Interesse erregt. Mehr noch, ein begehrlches Staunen; denn ihr Gesang wirkt wie ein Sichheben und -senken von Röcken. Es ist die Stimme der Geraldine Farrar, jener Operndiva, die den betrunkenen Männern aus dem Trichter des Gramophons entgegentrat.¹¹⁰ Wir haben den Passus oben, in unserem dritten Abschnitt gelesen. Und wenn wir etwas genauer an *Grigia* zurückdenken, so finden wir dort Mehreres realiter wieder, was sich der Gefährte Tonkas erträumt. »Müheleose Seligkeit des Vorbesitzes«, wie wir schon zu Beginn unserer Studie bemerkten. Aber auch die »scheinbar ungebundene, noch wesenlose Zuneigung und übermenschliche Innigkeit«. In *Grigia* verspürt sie Homo, als er, beim Anblick der Schrift¹¹¹ seines Sohns auf einem eintreffenden Brief, zur Gewissheit eines geheimnisvollen »Zusammengehören[s]« gelangt; eine Gewissheit, die sich steigert bis hin zu einer mystisch anmutenden Erfahrung der »Liebe [...] als [...] himmlisches Sakrament«. Wir haben auf den Passus schon mehrmals verwiesen.¹¹² Eine solche »Zuneigung« und »Innigkeit« tritt in *Tonka* nur mit geträumten »Doppelbilder[n]« auf. Tonkas Gefährte kennt sie nicht wirklich.

Mit der Bezeichnung »Doppelbilder« abstrahiert¹¹³ der Traumbericht vom Traum und wird zur Reflexion. Dass der Protagonist hier selber nachsinnt über die Doppelbilder und über die Frage des Lösens und Verbindens ihrer beiden Aspekte,¹¹⁴ ist nun aber für die (wie Huszai schreiben würde) metafiktionale Struktur von *Grigia* und *Tonka* nicht einfach ohne Belang. Denn damit vollführt der Protagonist eine Metalepse (von des impliziten Autors Gnaden).¹¹⁵ Tonkas Gefährte durchbricht hier gleichsam die Sphäre seiner Wirklichkeit. Er blickt aus der fiktional realen Welt von *Tonka* hinaus, auf eine andere mögliche Welt. So gesehen ist diese Stelle nichts weniger als der Angelpunkt zwischen den beiden Erzählungen. Das sei noch ein wenig erläutert.

Die mögliche Welt, auf die der träumende Gefährte Tonkas blickt, gleicht der Welt von *Grigia* sehr. Wir haben einiges an Gemeinsamkeiten schon genannt. Vor allem aber gleichen sich die beiden Welten darin, dass sich die »Übertragungsfähigkeit und Unabhängigkeit der Liebe« (*T*, 300) in *Grigia* ebenfalls und hier tatsächlich nun »im Wachen« zeigt. Homos Liebe hat sich von seiner Frau gelöst,¹¹⁶ die »Liebe« ist übertragbar geworden. Im Zuge seines mystisch anmutenden Erlebnisses überträgt er sie zunächst auf eine »Geliebte«, die bereits nicht mehr die Züge seiner Frau aufweist; später überträgt er sie auf Grigia, deren Züge bald vertraut sind, bald befremden,¹¹⁷ und die in manchem kaum noch einem Menschen gleicht.¹¹⁸ Nicht von ungefähr benennt er sie nach ihrer Kuh. Was ihn dazu bewegt, wird explizite genannt. Es ist das Auf und Ab der Kuh, die sich weidend immer wieder talwärts entfernt und von Grigia immer wieder zurück, den Abhang hinauf getrieben wird.¹¹⁹ Seine »Liebe« nimmt also auch insofern an jener Auf- und Abbewegung teil, die in *Grigia*, als Motiv, immer wieder abgewandelt wird und immer wiederkehrt. Wir finden dieses Motiv sogar dem Namen »Grigia« eingeschrieben.

Bevor wir aber mit dem Entziffern beginnen, seien erst noch Tonkas Namen bedacht. Denn die »unbekanntel|l| Abenteuer«, die ebenso wie Tonka und wie ihre »jüngere Schwester« (und mit ihnen häufig wechselnd) in ihres Gefährten Träume treten,¹²⁰ werden ihm von der »warmen Vertrautheit ihres Namens« (*T*, 300) zugeführt. Es ist nun sehr auffällig, dass die Erzählinstanz hier spricht, als ob Tonka nur einen Namen hätte.¹²¹ Hat sie doch deren mindestens zwei! Ihren Rufnamen¹²² und einen tschechischen Familiennamen, von dem wir an anderer Stelle lesen konnten, dass er wiederum zwei verschiedene Bedeutungen hat: »Er kam über die Wiese« und »Er sang«.¹²³ Zwei Bedeutungen, die schwerlich miteinander zu vermitteln sind.¹²⁴ Welches der Name ist, der ihrem träumenden Gefährten die »Abenteuer« zuführt, bleibt unbestimmt.¹²⁵ Doch dürfte ihr Familiennamen, das verrät seine zweite Bedeutung (»Er sang«), zumindest beteiligt sein. Beteiligt vor allem auch deshalb, weil es ein »traumhafte|l|r| Namen ist.¹²⁶ Ihr Rufnamen aber? Ist er ebenfalls beteiligt? Wir bemerkten schon oben die lautliche Nähe von »Tonka« zu »Tosca«, was ja gut passen würde zu der erträumten »anderen Stimme«, mit ihrem »Klang und Fall« (*T*, 300). Doch ist das soweit nicht mehr als ein Indiz. Sehr viel deutlicher tritt dagegen hervor, dass die andere Erzählung auf der Lautgestalt des Namens »Grigia« insistiert.¹²⁷ Denn der Text von *Grigia* beschreibt phonetisch exakt, wie der Name auszusprechen sei: »mit langem I und verhauchtem Dscha« (*G*, 245). Mit anderen Worten: »|E|line Weile lang angepreßt Stilliegen an einem Ton« (denn das I ist ein palataler Vokal, bei dessen Aussprache die Zunge sich anpresst an den Gaumen) und dann »wieder Ausströmen«. Diese zweite Beschreibung entstammt dem Passus, der (in *Grigia*) von dem Gesang der Geraldine Farrar erzählt!¹²⁸ Wenn aber Tonkas Gefährte von einem Rauschen von Röcken träumt und zugleich von einer Liebe, die unabhängig ist und übertragbar; und von einem Auf und Ab der Stimme wie jener der Farrar, die in ihrem lasziven Gesang, immer und immer wieder, den Namen »Grigia« artikuliert,¹²⁹ dann bleibt uns nur zu schließen: Tonkas Gefährte träumt von Grigia.¹³⁰

Anmerkungen

- 1 Wir haben unsere Lektüre der *Portugiesin* bereits vorgetragen, in: Hermann Bernauer, *Weshalb wird Ketten von einer Fliege gestochen? Zur Deixis in Musils »Portugiesin«*, in: *DVjS* 66, Stuttgart 1992, 733–747. Der vorliegende Aufsatz will jenen ersten ergänzen.
- 2 Unsere Lektüre wird zwischen den Texten zunächst hin- und herwandern, um dann, im vierten Abschnitt, einen schrittweise vergleichenden Charakter anzunehmen. Eilige Leser seien sogleich auf diesen Abschnitt verwiesen, denn er bietet ein Zwischenresumé.
- 3 Wir zitieren nach: Robert Musil, *Gesammelte Werke*, Bd. 2: *Prosa und Stücke, Kleine Prosa, Aphorismen, Autobiographisches, Essays und Reden, Kritik*, hg. von Adolf Frisé,

- Reinbek 1978, 300 (»müheleose Seligkeit des Vorbesitzes«); weitere Stellennachweise unter Angabe der Sigle *T* (für *Tonka*) oder *G* (für *Grigia*) und der entsprechenden Seitenzahl direkt im Fließtext.
- 4 Vgl. *G*, 241. Ob die »Geliebte« identisch ist mit seiner Frau (die er, wie uns vom Erzähler versichert wird, »sehr geliebt« hatte, *G*, 234), ist freilich ungewiss. Ungewiss schon deshalb, weil personale Identität in *Grigia* (ebenso wie in *Tonka* und in der *Portugiesin*) zum Problem wird. Dazu im Folgenden mehr.
 - 5 Die Frage, ob Homo stirbt oder ob er dem Tode entrinnt, muss gleichfalls offenbleiben, trotz wiederholter Versuche der Kritik, sie so oder so zu entscheiden. Auch dazu im Folgenden mehr.
 - 6 Vgl. *T*, 302f: »Der Arzt hatte wohl gewarnt, Tonka bedürfe äußerster Schonung, sollte ihr nicht ein Unglück zustoßen; aber gerade den Ärzten durfte man ja in diesem Augenblick nicht trauen.«
 - 7 1924, bei Rowohlt. »*Grigia*«, so informiert uns Eibl in seinem »Literatur-Kommentar« zu den *Drei Frauen*, »*Grigia* war 1921 in *Der Neue Merkur* (5. Jg., Heft 8/9) und 1923 in einer Einzelausgabe bei Müller in Potsdam (Sanssouci-Bücher, hrsg. von Franz Blei, Bd. 8) erschienen. *Die Portugiesin* hatte Rowohlt in einer Auflage von 200 Exemplaren auf Büttens 1923 bibliophil herausgebracht. Und *Tonka* war in *Der Neue Roman*, Jg. 1922/23, Heft 9 gedruckt worden« (nach: Karl Eibl, *Robert Musil. Drei Frauen. Texte, Materialien, Kommentar*, München 1978, 98). Zur Entstehungsgeschichte von *Tonka* vgl. zudem Villő Huszai, *Ekel am Erzählen. Metafiktionalität im Werk Robert Musils, gewonnen am Kriminalfall Tonka*, München 2002, 213.
 - 8 Huszai, *Ekel am Erzählen*, 123. Umgekehrt täuscht sich auch Luserke, wenn er schreibt: »Die Frage, ob die *Drei Frauen* vom Autor als Erzählzyklus komponiert sind und insofern ein gegenseitiges Zeichen- und Verweissystem liefern, ist nicht eindeutig zu beantworten« (Matthias Luserke, *Robert Musil*, Stuttgart 1995, 65).
 - 9 Huszai borgt sich diesen Terminus von Patricia Waugh, *Metafiction. The theory and practice of self-conscious fiction*, London 1984, besonders 2: »Metafiction is a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artefact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality.« Vgl. Huszai, *Ekel am Erzählen*, 15.
 - 10 Zwar hat die Kritik wiederholt auf die Schwierigkeit hingewiesen, bei der Lektüre von *Grigia* fortwährend auch zu erkennen, wer nun gerade erzählt; ob Homo (im erlebter Rede) oder ein von ihm sich distanzierender Erzähler (mit auktorialer Tendenz). Doch ist dies kaum jemals zum Anlass genommen worden, die Kohärenz des Textes (im Sinn von *textual cohesion*; vgl. dazu Robert de Beaugrande, Wolfgang U. Dressler, *Introduction to Text Linguistics*, London 1981, 3f. und 71–73; ergänzend auch Michael Toolan, *Coherence*, in: Peter Hühn u.a. (Hg.), *Handbook of Narratology*, Hamburg 2009, 44–62, besonders 47) zu befragen. Die, soweit wir sehen, einzige Ausnahme bildet Michael W. Jennings, *Mystical Selfhood, Self-Delusion, Self-Dissolution. Ethical and Narrative Experimentation in Robert Musil's »Grigia«*, in: *Modern Austrian Literature* 17, 1984, 59–75, der (auf 63f.) wenigstens einen der *Aber*-Anschlüsse in *Grigia* problematisiert, und damit zugleich die Textkohärenz – Der jüngste Literaturbericht zu den kritischen Bemühungen um *Drei Frauen* findet sich zurzeit bei Ruth Bendels, *Erzählen zwischen Hilbert und Einstein. Naturwissenschaft und Literatur in Hermann Brochs »Eine methodologische Novelle« und Robert Musils »Drei Frauen«*, Würzburg 2008, 246–253.
 - 11 Peter Henninger, *Der Text als Kompromiß. Versuch einer psychoanalytischen Textanalyse von Musils Erzählung »Tonka« mit Rücksicht auf Jacques Lacan*, in: Bernd

- Urban, Winfried Kudzus (Hg.), *Psychoanalytische und psychopathologische Literaturinterpretation*, Darmstadt 1981, 389–420, besonders 402f. Der zitierte Passus 404.
- 12 Ebd.
- 13 Ebd., 401.
- 14 Will sagen, der (fiktive) Modell-Leser als rezipierendes Pendant des (fiktiven) Erzählers; vgl. dazu Umberto Eco, *Lector in fabula*, Mailand 1979. Vgl. auch Gerald Prince, *Reader*, in: Peter Hühn u.a. (Hg.), *Handbook of Narratology*, 398–410, besonders 403: »The model reader, which corresponds to the set of felicity conditions that must be satisfied for the text's potential to be actualized [...]«.
- 15 *T*, 271. Die assoziative Art des Erzählens wird im wiederholten »auch« manifest und damit zugleich thematisch.
- 16 Darin wenigstens sind sich die Musil-Interpreten weitgehend einig. Vgl. auch Huszai, *Ekel am Erzählen*, 42 und 167.
- 17 Explizit sagt der Text zwar nur: »als Tonka sich eines Tages schwanger fühlte« (*T*, 288). Doch geht aus dem Kontext hervor, dass sie ihren Gefährten davon in Kenntnis setzt: »Und Tonka wollte ihren Zustand erst bemerkt haben [...]« (ebd.). Das »wollte« bezeugt, dass sie Position bezieht, in einer zumindest ansatzweise geführten Diskussion über den Beginn ihrer Schwangerschaft.
- 18 »Denn am Morgen eines einzigen Tages [...]« (*T*, 288).
- 19 Der metakommunikative Einschub im ersten Kapitel (*T*, 272) »[...] aber das war doch nicht damals gewesen, denn das, was eben wie Erinnerung erscheinen wollte, war schon wieder das später gewachsene Dornengerank in seinem Kopf« lässt sich als Unmutsäußerung eines Erzählers lesen, der nicht mehr zurechtkommt mit den auf ihn eindringenden Erinnerungs- bzw. Textfragmenten. Diese Lesart (der z.B. Eibl, *Robert Musil*, anhängt und besonders auch Huszai, *Ekel am Erzählen*) ist indessen nicht zwingend. Wäre doch der dabei supponierte Erzähler einer, der zu sich selbst auf Distanz geht; so sehr, dass er von sich selbst spricht wie von einer dritten Person. Eine Schwierigkeit der Erzählung *Tonka* rührt nun fraglos daher, dass sie dazu ermutigt, nicht nur einen Erzähler, sondern (»through a dual process of metonymic transfer and anthropomorphisation«, vgl. Uri Margolin, *Narrator*, in: Peter Hühn u.a. [Hg.] *Handbook of Narratology*, 351–369, hier 351) sogar einen Erzähler mit Kopf zu unterstellen; einen Erzähler also, der, mit Genette gesprochen, Blickpunkt und Erzählstimme in sich vereinigt (vgl. Gérard Genette, *Figures III*, Paris 1972, 183–276, zu »mode« und »voix«); dass sie aber eine kohärente Modellierung der Kommunikationssituation frustriert, die man sich damit einhandelt. Der in *Tonka* zu supponierende Erzähler kann nur ein unzuverlässiger sein. Insofern wäre Musils Text übrigens auch ein geeignetes, weil schwieriges, Objekt für die neuerdings sehr aktive Forschung zum »Unreliable Narrator«, ihr Werkzeug daran zu erproben; doch liegt ein solcher Versuch bis anhin nicht vor. Um vorschnellen Vereinfachungen vorzubeugen, empfiehlt es sich jedenfalls, davon auszugehen, dass es sich bei *Tonka* um einen Text handelt, der als Ganzes nicht von dem Protagonisten verfasst worden ist. Da wir uns im Folgenden besonders für die Texte interessieren, die Tonkas Gefährte (zweifellos) selbst produziert (Briefe, Reden etc.), wird sich die Frage nach dem Verhältnis dieser Texte zu dem Text von *Tonka* als ganzem erneut stellen. Damit stellt sich auch die Frage erneut nach dem Verhältnis des Protagonisten (als Produzenten der Binnentexte) zu der Erzählinstanz, die ihm (in der Hierarchie der Erzählinstanzen; vgl. hierzu Margolin, *Narrator*, 355f.) übergeordnet ist. Unserer Annahme gemäß gibt es mindestens eine ihm übergeordnete Erzählinstanz. Wir sprechen im Folgenden vom »Erzähler«, wo wir die höchste Erzählinstanz (als Produ-

- zentin des Textes von *Tonka* insgesamt) anvisieren; von ›Erzählstimme‹ jedoch, wo wir uns nicht festzulegen brauchen bezüglich ihrer Position in der Hierarchie der Stimmen, die in *Tonka* erzählen.
- 20 In dem bereits zitierten Satz: »was eben wie Erinnerung erscheinen wollte, war schon wieder das später gewachsene Dornengerank in seinem Kopf« (*T*, 272).
- 21 Wir benutzen die Bezeichnung ›Held‹ in freiem Wechsel mit ›Protagonist‹ und ›Gefährte‹, jedoch besonders im Gegensatz zu ›Erzähler‹.
- 22 Huszai, *Ekel am Erzählen*, 87. Vgl. zudem ebd., 14–16 und 84–86.
- 23 Eibl, *Robert Musil*, 155.
- 24 Erblickt man in *Tonka* zwei gleichberechtigt miteinander konkurrierende Erzähler am Werk, wie Henninger, *Der Text als Kompromiß*, es tut (statt sich mit einem unzuverlässigen, aber übergeordneten, zu begnügen), dann wird die oben vorgeschlagene Unterscheidung zwischen Erzähler und Erzählstimmen sogleich überflüssig, weil gegenstandslos.– Gegen die Identifikation von Erzähler und Held spricht besonders ein, allem Anschein nach, aus Tonkas Perspektive erzählter Passus (»Tonka hatte sich oft davor gefürchtet, daß einmal ein Mann vor ihr stehen würde [...]«, *T*, 277f.). Die Versuche der Kritik, ihn zu normalisieren als eine Erzählung des Protagonisten, der sich hier im Nachhinein, in der Erinnerung an einen Spaziergang mit Tonka, so lebhaft an ihre Stelle versetzte, dass er mit ihrer Stimme zu sprechen beginne, finden keinen sicheren Rückhalt im Text. Der Passus ist von der Musikkritik eifrig diskutiert worden; das findet sich bei Huszai, *Ekel am Erzählen*, 66, Anmerkungen 19 und 20, referiert. Huszai selbst verteidigt die Reduzierung auf Perspektive und Stimme des Protagonisten mit großem Aufwand, auch an Polemik, vgl. ebd., 67–84.
- 25 »Das ist etwas, das mir noch nie widerfahren ist: etwas nicht sagen können!« (*T*, 275).
- 26 Der *Und*-Anschluss begegnet hier, *nota bene*, in einem Stück erlebter Rede, welche die Gedanken des Helden wiedergibt.
- 27 Vgl. *T*, 297: »Er schickte diese unsinnigen Antworten natürlich niemals ab«.
- 28 Die obszöne Beschreibung müsste eigentlich psychoanalytisch orientierte Interpreten interessieren, hat es aber bisher nicht getan. Henninger, *Der Text als Kompromiß*, geht auf den Passus nicht ein.
- 29 Zeitgenössische Leser von *Tonka* assoziierten zu »Fiume« wohl unvermeidlich ein politisches Ereignis ihrer jüngsten Vergangenheit: den Überfall auf die istrische Stadt im September 1919, verübt durch ein Grüpplein eigenmächtig handelnder italienischer Offiziere mit einem Haufen marodierender Abenteurer in ihrem Gefolge; das Ganze unter der Führung des Dichters und Protofaschisten Gabriele d'Annunzio. Vgl. dazu etwa Denis Mack Smith, *Storia d'Italia dal 1861 al 1997*, hg. von Alberto Aquarone, Giovanni Ferrara degli Uberti und Michele Sampaolo, Roma–Bari 1999, 390–395.
- 30 Vgl. *G*, 234.
- 31 Ob nur für Homo nicht unterscheidbar, oder ob auch für den Erzähler nicht, lässt sich ebenfalls nicht unterscheiden.
- 32 Vgl. *G*, 234.
- 33 Eine Wende, obwohl Homo später meint, er habe sich »von seiner eigenen Strömung treiben« lassen (*G*, 240).
- 34 Das wird explizite gesagt (vgl. *G*, 240), muss also von Bedeutung sein.
- 35 *G*, 240: »Als er zum ersten Mal die Schrift seines kranken Knaben auf einem ankommenden Brief gesehen hatte, war ihm der Schreck des Glücks und heimlichen Besitzes von den Augen bis in die Beine gefahren«.
- 36 Und folglich kommunikativ im Sinne eines argumentativen Austauschs. Doch darum geht es Homo nicht. Das kommunikative Ungenügen Homos betont bereits Jennings,

Mystical Selfhood, Self-Delusion, Self-Dissolution, 59–75, besonders 73 und 75.– Was »alles« meint, wird auch uns Lesern nicht erläutert; unklar bleibt, was »man« nun alles wissen mag. Überhaupt ist unklar schon, wer das Wort »alles« ausgesprochen hat, in dem Passus: »[...] daß sie jetzt seinen Aufenthaltsort wußten, erschien ihm wie eine ungeheure Befestigung. Er ist hier, oh, man wußte nun alles, und er brauchte nichts mehr zu erklären.« (G, 240) Ist es der Erzähler? Oder ist es Homo selbst, der das Wort »alles« hier ausspricht? Der abrupte Wechsel vom erzählenden Präteritum zum Präsens (»Er ist hier«) ließe sich als Wechsel zur direkten Rede deuten. Zu der Rede Homos aber? Oder gar zu einer von Homo imaginierten Rede der briefeschreibenden Angehörigen? Zu einer Rede demnach, die er ihnen nachzusprechen glaubt? Die Stimmen sind nicht klar geschieden, was freilich wiederum der Haltung Homos entspricht, der sich aller Analyse, aller interpretativen Arbeit überhebt.– Dass die erzählenden Stimmen, ebenso wie bei *Tonka*, auch an mehreren Stellen von *Grigia* kaum zu unterscheiden (bzw. zu identifizieren) sind, hat die Kritik schon früh bemerkt. Vgl. v.a. Brigitte Röttger, *Erzählexperimente. Studien zur Robert Musils »Drei Frauen« und »Vereinigungen«*, Bonn 1973, 65–71, besonders 68: »Auf der gleitenden Skala der Erzählstandpunkte verschwindet das auktoriale Medium zeitweilig ganz hinter seinen Figuren [...]«. Vgl. ferner Birthe Hoffmann, *Die Seele im Labor der Novelle. Gestaltpsychologische Experimente in Musils »Grigia«*, in: *DVjS* 69, 1995, 735–765, besonders 745–747. Wir halten indessen, wie schon bei *Tonka*, auch bei *Grigia* an der Hypothese eines übergeordneten Erzählers fest; und das wiederum aus heuristischen Gründen.

- 37 Gleich nach der Erklärung zu greifen, dass es sich um »Partizipation« im Sinne Lévy-Bruhls handle, versagen wir uns. Zur Disposition gestellt wurde diese Interpretationshilfe schon in der Frühzeit der Musilkritik, durch Renate von Heydebrand, zunächst für den *Mann ohne Eigenschaften*. Vgl. dies., *Die Reflexionen Ulrichs in Robert Musils Roman »Der Mann ohne Eigenschaften«*, Münster 1966, 106–111, besonders 106: »Die Darlegungen Lévy-Bruhls tragen in der Tat dazu bei, das andere Denken Ulrichs [...] zu verstehen.« Es gibt in der Tat einige Hinweise, dass Musil, wie viele Künstler und Intellektuelle in den zwanziger Jahren, von Lévy-Bruhls »armchair-study« über die brasilianischen Ureinwohner fasziniert war (vgl. Lucien Lévy-Bruhl, *Les fonctions mentales dans les sociétés inférieures*, Paris 1910, dt. unter dem Titel: *Das Denken der Naturvölker*, übersetzt von Wilhelm Jerusalem, Wien–Leipzig 1921); besonders eine Bemerkung in seinen »Ansätze[n] zu neuer Ästhetik« ist da zu erinnern, die Lévy-Bruhls »Beschreibungen« als »geniale« lobt (vgl. Robert Musil, *Ansätze zu neuer Ästhetik. Bemerkungen über eine Dramaturgie des Films (Béla Balász: Der sichtbare Mensch)*, in: ders., *Gesammelte Werke*, Bd. 2: *Prosa und Stücke. Kleine Prosa, Aphorismen, Autobiographisches, Essays und Reden, Kritik*, hg. von Adolf Frisé, Reinbek 1978, 1137–1154, hier 1141). – Als »Partizipation« beschreibt Lévy-Bruhl Kollektivvorstellungen, welche (seiner Theorie zufolge) die »primitive« Wahrnehmung strukturieren. Genauer, die Art und Weise, wie, bei solcher Wahrnehmung, Dinge und Wesen an Zusammenhängen teilhaben (bzw. teilzuhaben scheinen), die außerhalb ihrer selbst liegen. Es gibt auch Hinweise, dass Musil in Lévy-Bruhls »Partizipation« ein Analogon zu seiner Konzeption des berühmten »anderen Zustands« erblickt hat. Vgl. zu diesem Komplex v.a. Brigitte Weingart, *Verbindungen. Vorverbindungen. Zur Poetik der »Partizipation« (Lévy-Bruhl) bei Musil*, in: Ulrich Johannes Beil u.a. (Hg.), *Medien, Technik, Wissenschaft. Wissensübertragung bei Robert Musil und in seiner Zeit*, Zürich 2011, 19–46. Weingart geht der interessanten Frage nach, »ob sich die von Musil konstatierte Analogie [...] nur auf die Motivebene beschränke, oder ob

sie darüber hinaus für eine Poetik der Partizipation zu veranschlagen« sei (ebd., 20). Gegen die Versuchung, *Grigia* als einstimmige Realisierung einer ›Poetik der Partizipation‹ zu lesen (der Weingart, wir beeilen uns, es anzufügen, nicht erliegt), sei hier festgehalten, dass *Grigia* die Geschichte eines Scheiterns ist. Eines Scheiterns nicht nur ihres Endes wegen, sondern auch und vor allem wegen der unkritischen Einstellung, die sich der Protagonist (ein Intellektueller *nota bene*) im Hinblick auf Zusammenhänge erlaubt, die an Partizipation gemahnen mögen. Uns geht es hier gerade darum, zu erkunden, wie Musils Text Homos Umgang mit Zusammenhängen versprachlicht; wie er seinen Irrationalismus simuliert, unterschwellig aber denunziert. Unser Vorbehalt gilt ebenso den Versuchen, Klärung bei der Gestaltpsychologie zu suchen. Dazu weiter unten mehr.

- 38 D.h. beide Male erscheint die Problematik der Textur motiviert durch die Problematik der fiktionalen Welt.
- 39 Vgl. *G*, 234: »Er empfand seinen Widerstand als eine große Selbstsucht, es war aber vielleicht !! eher eine Selbstauflösung [...]«.
- 40 Vgl. *G*, 252: »Es war ein Ausweg. *Aber* er war in diesem Augenblick *vielleicht* schon zu schwach, um ins Leben zurückzukehren, wollte nicht *oder* war ohnmächtig geworden.« (unsere Hervorhebungen).
- 41 Die wiederholte Thematisierung von Zwischenräumen in *Grigia* wäre eigens zu untersuchen.
- 42 An dem gegensätzlichen Umgang mit Texten konkretisiert sich die gegensätzliche Einstellung der Protagonisten zu Kommunikation überhaupt. Tonkas Gefährte schreibt ohne Resonanz, während Homo Botschaften empfängt, die er unbeantwortet lässt. Kommunikation kommt beidemale nicht zustande. Im Falle Homos nicht, weil er sie bereits realisiert glaubt; weil er an einem Allzusammenhang zu partizipieren vermeint, der ihn der kritischen Konfrontation mit einem Gegenüber überhebt. Im Falle des Gefährten nicht, weil er die Realisierung von Kommunikation durch kritische Vorbehalte immer weiter hinausschiebt. Er schiebt seine Briefe an Tonka nicht ab, weil sie »nicht mit Sicherheit seine Meinung« seien (vgl. *T*, 304).
- 43 In der Erzählung von den allzu leichtgläubigen Bäuerinnen begegnet nicht schon das Substantiv, sondern erst das weniger auffällige Verb: »Sie freuten sich einige Zeit, weil sie *wiedervereint* waren« (unsere Hervorhebung) (*G*, 238). Das Substantiv »Wiedervereinigung« begegnet dann später, im Zuge einer mystisch anmutenden Glaubenserfahrung, der sich Homo ähnlich unbedacht überlässt, wie sich die Frauen dem falschen Heimkehrer überließen. An dieser späteren Stelle (die wir oben bereits zitierten) steht zu lesen: »es war nur ein herrliches, von Jugend umflossenes Wort: Wiedervereinigung da« (*G*, 241).
- 44 Der Mann erzählt also seinerseits eine Geschichte, deren Wortlaut wir aber nicht erfahren. Es interessiert die unkritische Rezeption von Seiten der Frauen.
- 45 Vgl. *G*, 238: »[...] denn jede wollte wohl gleich etwas gemerkt haben, das nicht ganz zum Gedächtnis stimmte, aber keine war dessen so sicher gewesen, dass man es hätte darauf ankommen lassen können [...]«.
- 46 Ungeklärt zumindest im engeren Kontext. Es ließe sich allerdings argumentieren, dass Homo, indem er sich auf Grigias »Gastbett« einlässt, schuldig wird und »die Ewigkeit für den Leichtsinns einer Viertelstunde opfer[t]« (*G*, 241). Auch seine sehr »weltläufige[n] Betrachtung[en]« (*G*, 241) im Kasino (vgl. *G*, 244) und noch mehr sein erregtes Sichbannenlassen von der Stimme der Geraldine Farrar (vgl. dazu im Folgenden) kontrastieren mit jener Liebe, die er einst als »himmlisches Sakrament« (*G*, 241) empfand.

- 47 Zur Klassifizierung der Konjunktionen *aber* und *doch* als adversative vgl. Matthias Wermke u.a. (Hg.), *Duden. Die Grammatik*, Mannheim 2009, 623, §937. Vgl. zudem Peter Eisenberg, *Grundriss der deutschen Grammatik*, Bd. 2: *Der Satz*, Stuttgart 2006, 202–207 und 377–387, besonders aber 206; ferner Angelika Redder, *Konjunktoren*, in: Ludger Hoffmann, *Handbuch der deutschen Wortarten*, Berlin 2007, 483–524, besonders 504–508 und 514–517. Das semantisch ähnliche *Trotzdem* wird von der *Duden*-Grammatik als konzessives Konjunkionaladverb klassifiziert (vgl. *Duden. Die Grammatik*, 585, §866). Außerdem wird uns im Verlauf der Lektüre von *Grigia* noch das Nebensätze einleitende *Obwohl* (eine konzessive Subjunktion, vgl. ebd., 633, §952) begegnen. Für unsere Zwecke ist die eben angedeutete syntaktische Binnendifferenzierung allerdings nicht einschneidend wichtig. Uns interessiert vor allem der (offenkundige) semantische Kontrast zwischen den eben erwähnten Konnektoren (so der aus dem Fachenglischen fast schon eingebürgerte Name des Oberbegriffs für Konjunktionen, Subjunktionen und Konjunkionaladverbien) einerseits und der primitivsten aller Konjunktionen andererseits, dem additiven *Und*, das in *Tonka*, wie sich bereits gezeigt hat, eine wichtige Rolle spielt. *Und* wird von der *Duden*-Grammatik als »neutral reihlndel« Konjunktion bezeichnet (vgl. ebd., 621, §935); es ist semantisch additiv. Dementsprechend wählen wir für *aber*, *doch*, *trotzdem* und *obwohl* die Gruppenbezeichnung »semantisch kontrastive Konnektoren«. Redder, *Konjunktoren*, trifft eine semantische Grobunterscheidung mit derselben Extension; sie charakterisiert *und* als »wissensbearbeitend[er] konnektierend[er] Operativuml[er]«; *aber* und *doch* dagegen als »erwartungsbearbeitende konnektierende Operativa« (ebd., 506).
- 48 Es begegnet zwar später (*G*, 248) der Begriff »ästhetisch« noch einmal, in einem Passus, der im Duktus eines Kommentars daherkommt; doch ist er mindestens ebenso interpretationsbedürftig wie die eben zitierten. Der Passus ist der folgende: »Man mag das nun stark empfinden oder nicht. Man mag Grundsätze haben, dann ist es nur ein ästhetischer Scherz, den man eben mitnimmt. Oder man hat keine Grundsätze oder sie haben sich vielleicht eben etwas gelöst, wie es bei Homo der Fall war, als er reiste, dann kann es geschehen, daß diese fremden Lebenserscheinungen Besitz von dem ergreifen, was herrenlos geworden ist.« Das »ästhetische Gesetz« ist hier zu einem »ästhetisch[en] Scherz« geworden. Trotzdem bezieht Hoffmann, *Die Seele im Labor der Novelle*, den Passus zurück auf die vier von uns soeben zitierten (vgl. ebd., 757f.). Allerdings genügt es für Hoffmanns Deutung nicht, dass der Passus daherkommt als Kommentar. Sie muss eine stärkere Annahme treffen; nämlich, dass es ein Kommentar sei, der auf den auktorialen Erzähler zurückgeht (was zum wenigsten nicht evident ist). Die vorangegangenen Passagen seien dagegen aus einer personalen Perspektive erzählt. Diese Scheidung und Zuweisung erlaubt es ihr nun, in den »zusammenhanglos schönen Flecken« das Ergebnis einer Wahrnehmungskorrektur zu erkennen; denn in solche »Flecken« löse sich (vom auktorialen Erzähler her gesehen) auf, was Homo zuvor als »Muster« wahrgenommen habe.
- 49 Weniger salopp ausgedrückt: Es fehlt eine unabhängige Bezugsgröße, an der sich der Grad der Übereinstimmung bemessen ließe. Auch Hoffmann, *Die Seele im Labor der Novelle*, spricht vom »projektiven Charakter« der von Homo wahrgenommenen »Muster« (ebd., 756).– Übrigens ist es nicht abwegig und, in Betracht von Musils Biographie, sogar naheliegend, in den letzten vier zitierten Passagen ebenso viele Anspielungen auf die Gestaltpsychologie zu vermuten. Hoffmann tut indessen nicht nur dies; sie behauptet rundweg, dass in der Gestaltpsychologie »der Schlüssel [...] zur Deutung« dieser Passagen liege (vgl. ebd., 755). Wo wir uns damit begnügten, bei der Thematisierung von optischer (und im Falle der »Zauberworte« auch von akusti-

- scher) Wahrnehmung, auf die sprachlich prekäre Vermittlung zwischen den beiden Aspekten, dem als regellos und dem als regelhaft beschriebenen, hinzuweisen, sieht Hoffmann Figur-Grund-Phänomene dargestellt, wie sie der Gestaltpsychologie zum Gegenstand wurden (vgl. ebd., 754–758). Nur stellt sich, wenn man soviel zugesteht, die Frage nach der poetischen Funktion solcher intertextuellen Verweise. Und dazu bietet Hoffmann keinen Aufschluss.
- 50 Vgl. *G*, 241f.: »Ein Bursche hatte Wein gestohlen, das war ein Verbrechen gegen das gemeine Interesse, dessen Bestrafung allgemein auf Billigung rechnen konnte [...] Aber als der Werkführer mit dem Strick kam, ihn zum Spaß eindrucksvoll hin und her schwenkte und ihn zunächst über einen Nagel hing, begann der Junge am ganzen Leib zu zittern, weil er nicht anders dachte, als daß er aufgeknüpft werden solle. Ganz das gleiche geschah, obwohl das schwer zu begründen wäre, [...]«
- 51 Zumal hier ein Zusammenhang zweiter Ordnung behauptet wird!
- 52 Gerade infolge ihrer dysfunktionalen Verwendung wächst den Konjunktionen also Bedeutung zu! Das gilt sowohl für *Grigia* wie für *Tonka*. Hat man dies einmal erkannt, dann wirken Musils Erzählungen wie Paradebeispiele zu Lotmans Theorie des künstlerischen Textes als mehrfach codiertes modellbildendes System. Vgl. Jurij M. Lotman, *Die Struktur literarischer Texte*, übersetzt von Rolf-Dietrich Keil, München 1972, 114f.: »[...] hat der Mechanismus der Systemverletzung im künstlerischen Text eine besondere Erscheinungsweise. Jedes zum jeweiligen [...] System in Opposition tretende ›individuelle‹, ›systemexterne‹ Faktum ist in Wirklichkeit durchaus systemhaft, aber es gehört zu einer *anderen* Struktur [...]. Jedes ›individuelle‹ Faktum [...] im künstlerischen Text ist die Folge einer Komplizierung der Grundstruktur durch zusätzliche Strukturen. Es entsteht ein Mengendurchschnitt von mindestens zwei Systemen, wobei es in jedem von ihnen einen besonderen Sinn erhält.«
- 53 Es ist die Stimme der Geraldine Farrar (vgl. *G*, 244). Dass der Text dies eigens sagt, ist zunächst ein *effet de réel*. Seine Wirkung auf die zeitgenössische Leserschaft war indessen kaum bloß den stimmlichen Qualitäten der Farrar geschuldet. Wohl eignete schon ihrer Stimme ein auffallend erotisches Timbre; berühmt wurde die amerikanische Sopranistin aber noch mehr wegen ihrer skandalumwitterten Affären. Vgl. Elizabeth Nash, *Always the Best. The Career of Geraldine Farrar*, Lanham 1981.
- 54 *G*, 243. Musils Text gibt das Wort in der deutschen Schreibung »Kasino«, die den Hauptakzent nicht eigens markiert; damit bleibt die zweideutige Herkunft der deutschen Übernahme verdeckt und wird zugleich gewahrt (was in Anbetracht des Kontexts kaum ein Zufall ist). Im Italienischen bezeichnet das Wort, wann immer es auf der letzten Silbe, *à la française*, betont wird, Offiziersmessen oder auch Vergnügungstätten, in denen dem relativ unschuldigen Geldspiel gefrönt wird (dieselben, auf die auch das deutsche *Kasino* in aller Regel verweist). Wird das italienische Wort jedoch auf der zweiten Silbe betont (worin ihm das deutsche, verwirrenderweise, ebenfalls gleicht), dann bezeichnet es ein Bordell.
- 55 Sein Nachnamen würde genauer noch eine geistliche Komposition von Mozart nahelegen.
- 56 Es sei daran erinnert, dass der erste Akt von *Tosca* in einer Kirche spielt. Doch geht es dabei weniger um die Inszenierung religiöser Gefühle. Tosca (ein Name übrigens, der sich nur wenig von »Tonka« unterscheidet) wird, als sie in die Kirche tritt, gewahrt, dass ihr Geliebter, der dort an einem Bild der Maria Magdalena malt, dieser Heiligen das Gesicht einer Rivalin verpasst hat. Es kommt zu einer Eifersuchts- und Liebeszene (I. 5). Auch der zweite Akt enthält eine Szene (II. 4), die beim zeitgenössischen Publikum Ärgernis erregte, weil sie Erotisches in enge Nachbarschaft zu Religiösem

- bringt. Tosca zündet bei der Leiche des sadistischen Polizeichefs Scarpia, den sie erstochen hat, zwei Kerzen an und legt ihm ein Kreuz auf die Brust. Er hatte ihr einen unsittlichen Antrag gestellt, auf den sie einzugehen vorgegeben hatte. Weiterführendes zu *Tosca* bei Mosca Carner, *Giacomo Puccini: Tosca*, Cambridge 1985.
- 57 Musils idiosynkratischer Gebrauch des Wortes *Seele* ist schon von seinen ersten Lesern bemerkt und von der späteren Musilkritik oftmals befragt worden.
- 58 »Es war die überall gleiche Einheitsmasse von Seele: Europa. Ein so unbestimmtes Unbeschäftigtsein, wie es sonst die Beschäftigung war.« (G, 244).
- 59 Und damit ist, wie noch genauer aufzuzeigen sein wird, *Homos Crux* benannt. Vgl. auch zu dieser Stelle Jennings, *Mystical Selfhood, Self-Delusion, Self-Dissolution*, 74f.
- 60 Und zwar genauer aus dem Umstand, dass beide, Homo und der Erzähler, das (von Homo) Gefühlte in derselben Weise, als »Wollust«, bestimmen. Das Verb *fühlen* kommt übrigens in *Grigia* auffallend häufig vor.
- 61 Vgl. G, 244: »und der Major ließ Tosca spielen und sagte, während das Grammophon zum Loslegen ausholte, melancholisch: Ich habe einmal die Geraldine Farrar heiraten wollen.« Später erfahren wir, dass der Major »vielleicht« auch mit Grigia bekannt war (vgl. G, 246).
- 62 Zu beachten, dass das Verb *unterscheiden* in dem eben zitierten Passus reflexiv gebraucht erscheint. Es ist die Wollust selbst, von der gesagt wird, dass sie sich von »Totschlag«, »Eifersucht« etc. nicht unterscheiden könne. Folglich geht das defiziente Unterscheidungsvermögen mit der Wollust eng einher. Nun geht aber ein Mangel an Unterscheidungsvermögen auch mit Homos »[Gefühl]« einher (wie wir ebenfalls lesen konnten). Damit liegt es wenigstens nahe (obgleich es logisch nicht zwingend ist), dass Homos Gefühl, dem sich seine Bestimmung der Wollust ja *nota bene* verdankt (»Homo fühlte, es war nackt jene [...] Wollust«), zugleich seine Wollust selber ist. Wenn dem aber so ist, dann ist seine Bestimmung der Wollust zirkulär. Womit sich erneut gezeigt hätte, wie wenig Gefühle dazu taugen, Unterscheidungen zu treffen.
- 63 Homos Bestimmungen sind, wie sich gezeigt hat, prekär. Wenn dem aber so ist, dann sind notwendig auch die Zusammenhänge prekär, die Homo wahrzunehmen vermeint. Denn man muss ja, will man Zusammenhänge behaupten, erst einmal unterscheiden können; unterscheiden zumindest, welche Objekte von dem zu etablierenden Zusammenhang betroffen sind und welche nicht.
- 64 Vgl. G, 240: »Zwischen den Geheimnissen dieser Natur war das Zusammengehören eines davon [...]«.
- 65 Vgl. auch Henninger, *Der Text als Kompromiß*, der von einer »pseudo-religiösen« Liebesmystik spricht, in welche die Erzählung gegen ihren Schluss hin einmünde (ebd., 419).
- 66 Vgl. Henninger, *Der Text als Kompromiß*, 408.
- 67 Zwar wird nicht explizite gesagt, dass sich der Gefährte mit Organischer Chemie (also mit der Synthetisierung von Verbindungen) befasst. Es würde aber passen. Wir brauchen kaum daran zu erinnern, dass seit Goethes *Wahlverwandschaften* die Chemie als Metapher für psychische Affinitäten topisch ist.
- 68 Wir dürfen wohl davon ausgehen, dass es dem Gefährten um synthetische Erkenntnis *a posteriori* zu tun ist.
- 69 Von einer »Brücke, die vom festen Boden sich so wegwölbt, als besäße sie im Imaginären ein Widerlager« spricht Musil auch in seinen *Ansätze[n] zu neuer Ästhetik*, 1154. Allerdings ist dort die Brücke Metapher für den »unselbständige[n] Zustand« der Kunst, die, im Gegensatz zur Mystik, »den Anschluß an das gewöhnliche Verhalten nie ganz verliert.«

- 70 Das Verhältnis des Protagonisten zu Hyazinth wäre genauer zu untersuchen; immerhin ist in Hyazinths Erzählungen oftmals von Liebe auf den ersten Blick die Rede, genau wie es dem Protagonisten mit Tonka geschehen ist: »Dort lam ›Ring‹, jener Hauptstraße mit den steinernen Laubeln hatte ihn plötzlich ihr Blick in die Augen getroffen l..l« (T, 272f.). Zu Hyazinth vgl. auch Eibl, *Robert Musil*, 150f.
- 71 Unsere Hervorhebungen.
- 72 Gerade das Denunziatorische der Rede lässt es vermuten. Die Unterstellung, dass es sich um erlebte Rede handle, tut dem Text hier wenigstens keine Gewalt an.
- 73 Das ist nun ein offenkundiger Verweis auf Tonka, die ja schon durch ihren traumhaften Familiennamen mit Gesang assoziiert ist (vgl. T, 279). Außerdem gilt Tonka ihrem Gefährten als eine Einfache: »Es war gar nicht so einfach, die Einfache zu lieben l..l« (T, 285).
- 74 Vgl. die letzten Zeilen unseres ersten Abschnitts.
- 75 Im Vorangegangenen war Tonka zwar nicht gleich mit einem Edelweiß, immerhin aber mit einer »mitten in einem Sommertag ganz allein niederfallende[n] Schneeflocke« verglichen worden (T, 281). Vor allem aber konnten wir lesen, wie die Wort- und Wehrlose durch ihren Gesichtsausdruck auf ihren rechnenden Gefährten wirkt. Nach der Entdeckung der Schwangerschaft steht »während der ganzen Zeit neben der Gewißheit seines Verstandes eine andere Unmittelbarkeit: Tonkas Gesicht« (T, 289).
- 76 Dass in *Tonka* zwei Arten von Erkenntnisgewinn verhandelt werden, hat die Kritik natürlich schon bemerkt und auch diskutiert. Es wurde aber bisher nicht an diesem Brief des Gefährten festgemacht.
- 77 Es ist dem Gefährten Tonkas also nicht gelungen, zur Sonne der Aufklärung zu werden, wie er es sich einst erträumte.
- 78 Vgl. T, 294: »Und die andere [Hälfte seines Lebens] war unerleuchtet.«
- 79 Vgl. Eisenberg, *Grundriss der deutschen Grammatik*, 379.
- 80 D.h. Nomen und Nominalgruppen, Verben und Verbalgruppen, Präpositionen und Präpositionalgruppen, manche Infinitivgruppen, Partizipialgruppen, Adjektivgruppen, Adverbien und Adverbialgruppen und auch ganze Sätze; vgl. ebd., 22–24.
- 81 Ebd., 206.
- 82 Und wird in der linguistischen Literatur oft als beispielhaft für Konjunktionen überhaupt behandelt. Vgl. Eisenberg, *Grundriss der deutschen Grammatik*, 381, und Bernd Wiese, *Grundprobleme der Koordination*, in: *Lingua* 51 (1980), 17–44.
- 83 Vgl. Ewald Lang, *Semantik der koordinativen Verknüpfung*, Berlin (Ost) 1977.
- 84 Vgl. ebd., 17.
- 85 Ebd.
- 86 Ebd., 24.
- 87 Ebd.
- 88 Vgl. Eisenberg, *Grundriss der deutschen Grammatik*, 379–381.
- 89 Lang, *Semantik der koordinativen Verknüpfung*, 24.
- 90 Es handelt sich um das sogenannte »Erste Ehrenfels-Kriterium«. Vgl. W. Metzger, *Gestaltqualität*, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd.3, Basel 1974, 550.
- 91 Karl Bühler, *Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache*, Stuttgart 1982 (Ungekürzter Neudruck der Ausgabe Jena 1934).
- 92 Vgl. Inka Müller-Bach, *Poesie der Grammatik. Texturen des Geistes im »Mann ohne Eigenschaften«*, in: Ulrich Johannes Beil (Hg.), *Medien, Technik, Wissenschaft*, 173–191, besonders 175f.

- 93 Vgl. Bühler, *Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache*, 256–258 und 315–320. Bühlers Polemik gilt dem Umstand, dass die Gestaltpsychologie der Meinong-Schule den so genannten »Und-Verbindungen« Gestaltqualität rundweg abspricht (vgl. ebd., 256). Schlimmer noch: Rudolf Ameseder, ein Mitglied jener Gemeinde, habe den Terminus der »Und-Verbindung« mit der genauen Absicht geprägt, Aggregathafes, also das Gegenteil von Gestalthaftem zu bezeichnen (vgl. Rudolf Ameseder, *Beiträge zur Grundlegung der Gegenstandstheorie*, in: Alexius Meinong (Hg.), *Abhandlungen zur Gegenstandstheorie und Psychologie*, Leipzig 1904, 51–120, besonders 116). Bühler redet einem subtileren Vorgehen das Wort; er unterscheidet (vgl. Bühler, *Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache*, 318) zwischen einem sachlich kolligierenden (»sachbündelnden«) und einem syntaktisch fügenden (»satzkettenden«) *Und*. Während sprachlichen Anhäufungen, die durch ein sachbündelndes *Und* zustande gekommen seien, Gestaltqualität in der Tat nicht zugeschrieben werden könne, eigne den durch ein satzkettendes *Und* geschaffenen »Kompositionen«, ebenso wie den echten Komposita, »Über-« oder »Untersummativität« (vgl. ebd., 356); und das impliziert (wir ergänzen) Gestaltqualität.
- 94 Vorweggenommen, heißt das, aus produktionsästhetischer Sicht.
- 95 *Und* in zweiter Linie auch die konzessiven Konjunktionen, die adversativen und konzessiven Subjunktionen und die Konjunkionaladverbien beiderlei Art.
- 96 Vgl. Margolin, *Narrator*, 354f.
- 97 Vgl. Eibl, *Robert Musil*, 157f.
- 98 Wir denken hier an Eco, *Lector in fabula*.
- 99 Zu vergleichen wären, auf der Ebene der Motive, wenigstens die optischen Effekte, die durch den Schaukelstuhl in *Grigia* (*G*, 235) und durch den schaukelnden Zug in *Tonka* (*T*, 297) bewirkt werden.
- 100 Insofern zeugen die Konjunktionen besonders an diesen, in mehrerer Hinsicht bedeutsamen Stellen von der Mehrfachcodierung der beiden Texte. Vgl. Jurij M. Lotman, *Die Struktur literarischer Texte*.
- 101 Wir vermuten selbstredend, dass der Text mit seinen unklaren *Und*-Anschlüssen dem Leser ähnliche Schwierigkeiten bereiten will, wie sie der Gefährte mit der Vermittlung von Rationalem und Irrationalem hat.
- 102 Die prekäre Verknüpfung der beiden Gliedsätze wird auch von ihr nicht kommentiert. Vgl. Huszai, *Ekel am Erzählen*, 42.
- 103 Im Text steht, wie wir soeben in dem zitierten Passus gelesen: »wollte [...] bemerkt haben«.
- 104 Infrage gestellt wird das Ergebnis der Berechnung auch dadurch, dass »die Empfangnis eigentlich unsere Hervorhebung in eine Zeit der Abwesenheit und Reisen fiel«. Übrigens liest an dieser Stelle auch Henninger nicht genau, wenn er in seinem *Résumé* der »leicht übersichtbaren Fabel der Erzählung« (Henninger, *Der Text als Kompromiß*, 401) schreibt: »Anlässlich einer Reise trennen sie sich, und anschließend stellt sich heraus, daß das Mädchen schwanger ist und an einer Geschlechtskrankheit leidet« (ebd., 402). Dass Tonka ihre Schwangerschaft sogleich nach der Rückkehr ihres Gefährten bemerkt habe (mit anderen Worten, im Anschluss an seine Abwesenheit), steht nicht im Text. Vexierend ist ja gerade, dass wir nicht erfahren, wieviel Zeit verstreicht zwischen seiner Rückkunft und der Entdeckung der Schwangerschaft.
- 105 Vgl. *T*, 285: »[...] sie war Überlegungen nicht zugänglich. ›Bitte,‹ konnte er sagen, ›das ist ein Widerspruch, bitte, du mußt mir jetzt erklären, warum ...; es half nicht.«
- 106 Allerdings ist schon die Fügung »Hochzeitstage und Himmelfahrtstage« (die sich Homo vielleicht selber vorspricht) ambivalent. Denn die Himmelfahrt folgt ja, zumindest bei den Heiligen und Seligen des Christentums, dem Hinscheiden.

- 107 Unsere Hervorhebungen.
- 108 Das ist von der Musilkritik schon früher beobachtet worden; es ist aber nicht mit der sprachlichen Machart der Texte verknüpft worden, wie bei uns. Eibl, der das antithetische Verhältnis der beiden Erzählungen bereits behauptet (vgl. Eibl, *Robert Musil*, 157f.), ohne seine Behauptung indessen genauer als nur in allergrößten Zügen auszuweisen, verkennt, worin die Antithese im Prinzip besteht, wenn er schreibt: »Homo entscheidet sich für das »Andere«, sein Weg führt ihn immer weiter aus der Wirklichkeit hinaus und in letzter Konsequenz in den Tod.« (ebd., 157). Homo entscheidet sich gerade nicht! Entscheidungen sind ihm so fremd wie Unterscheidungen (ganz im Gegensatz zu dem Gefährten Tonkas), was der Text ja auch durch die Metapher der Strömung sinnfällig macht, in der sich Homo treiben lässt (vgl. *G*, 240).
- 109 Vgl. *G*, 240: »Er wurde es nicht mehr los, daß dieses Leben, welches heller und wüzig war als jedes Leben zuvor, gar nicht mehr Wirklichkeit, sondern ein in der Luft schwebendes Spiel sei.« Zum Motiv des Schwebens bei Musil, vor allem im *Mann ohne Eigenschaften*, vgl. Mülder-Bach, *Poesie der Grammatik. Texturen des Geistes im »Mann ohne Eigenschaften«*, besonders 184f. Im Gegensatz zu dem schwebenden Homo, Tonkas Gefährte: »Es hielt ihn heil und auf der Erde fest l...!« (*T*, 304).
- 110 Vgl. *G*, 244.
- 111 Bemerkenswert, dass der materielle Träger des Zeichens das irrationale Erlebnis auslöst. Ähnliches bewirkt in *Tonka* der Gesang. Der materielle Aspekt des Zeichens versagt sich der eindeutigen, rationalen Dechiffrierbarkeit.
- 112 Vgl. *G*, 240f.
- 113 Für einmal wird der Gefährte zur Abstraktion auch fähig, wo es um Tonkas Erscheinung geht.
- 114 Zur Thematik des Lösens und Verbindens bei Musil vgl. Mülder-Bach, *Poesie der Grammatik. Texturen des Geistes im »Mann ohne Eigenschaften«*, 179f.
- 115 Es handelt sich, genauer gesagt, um eine »horizontal metalepsis of the enunciate«; vgl. John Pier, *Metalepsis*, in: Peter Hühn, *Handbook of Narratology*, 190–203, besonders 199. Eingeführt in die Narratologie (bzw. aus der Rhetorik übernommen) wurde der Begriff *métalepse* von Gérard Genette, *Figures III*, 243–246. Zu den metaleptischen Spielarten, welche sich die Literatur (und auch der Film) mit der Thematisierung von Träumen geschaffen hat, vgl. ders., *Métalepse. De la figure à la fiction*, Paris 2004, 115–121.
- 116 Von seiner einstmals und, wie der Erzähler mit beinahe schon Zweifel erregendem Nachdruck versichert, immer noch »sehr geliebten« Frau (vgl. *G*, 234).
- 117 Vgl. die Ambivalenz in Beschreibung ihres Gesichts: »Und das Gesicht, das zu ihr gehörte, war ein ein wenig spöttelndes Gesicht, mit einer feinen, graziösen Gratlinie, wenn man es von der Seite ansah, und einem Mund, der ihm sehr auffiel. Dieser Mund war geschwungen wie Kupidos Bogen, aber außerdem war er geprefst, so wie wenn man Speichel schluckt, was ihm bei aller Feinheit eine entschlossene Rohheit, und dieser Rohheit wieder einen kleinen Zug von Lustigkeit gab l...!« (*G*, 246, unsere Hervorhebungen).
- 118 Grigia wächst aus ihren Holzschuhen »wie aus wilden Wurzeln« heraus (*G*, 246), sie wird mit einem »giftigen Pilzchen« verglichen (*G*, 245), und es bleibt »immer etwas Grauen vor der Natur in dleml Eindruck enthalten«, den sie Homo vermittelt (ebd.).
- 119 Vgl. *G*, 245.
- 120 Im Wechsel auch mit einem »Rauschen von Röcken«, dem »Klang und Fall einer

- anderlehn Stimme«, der »fremdeste[n] und überraschendste[n] Bewegung« (vgl. *T*, 300).
- 121 Ein Umstand, der in der Musilforschung, soviel uns bekannt, keine Beachtung gefunden hat. Wir neigen zu folgender Lesart: Dass Tonka in den Träumen ihres Gefährten nur einen Namen hat, deutet auf eine Heilung der Problematik, die im wachen Leben durch die Unvereinbarkeit ihrer Namen bezeugt und auch erzeugt wird. Tonka erscheint im wachen Leben schon wegen ihrer verschiedenen Namen, von denen ihr keiner problemlos angehört, zerstückt; während in der anderen Erzählung die Beischläferin Homos durch ein metonymisches Appellativ (»Grigia«) problemlos mit einer Kuh und weiter mit der ganzen umliegenden Natur in Zusammenhang gebracht wird. So lässt sich das antithetische Verhältnis der beiden Erzählungen selbst in den Namen der beiden Frauen wiederfinden.
- 122 Vgl. *T*, 272: »Übrigens hieß sie nicht ganz mit Recht Tonka, sondern war deutsch getauft auf den Namen Antonie, während Tonka die Abkürzung der tschechischen Koseform Toninka bildet; man sprach in diesen Gassen ein seltsames Gemisch zweier Sprachen.«
- 123 Vgl. *T*, 279.
- 124 Ob es einen solchen, zweideutigen Familiennamen im Tschechischen gibt, entzieht sich unserer Kenntnis.
- 125 Huszai, *Ekel am Erzählen*, merkt zu den Namen Tonkas lediglich an: »In *Tonka* selbst heißt es über den Gebrauch des Eigennamens, dass er den illegitimen [?] Genuss einer mühelosen Seligkeit des Vorbesitzes schon in dem Augenblick« bereite, wo dieser Genuss noch ganz »Spannung des Unerreichten« [...] sei.« (ebd., 26).
- 126 Vgl. *T*, 279.
- 127 Und zwar gleich, als Grigia eingeführt wird. Vom Klang ihrer bürgerlichen Namen ist ebenfalls sogleich die Rede: »Damals hatte er schon lange Grigia kennengelernt, und vielleicht kannte sie der Major auch. Sie hieß Lene Maria Lenzi, das klang wie Selvot und Gronleit oder Malga Mendana, nach Amethystkristallen und Blumen, er aber nannte sie noch lieber Grigia, mit langem I und verhauchtem Dscha [...]« (*G*, 245).
- 128 Der Passus sei hier zum bequemeren Vergleich noch einmal zitiert: »Dann kam ihre Stimme aus dem Trichter in das Zimmer und stieg in einen Lift [...] und schon fuhr der Lift mir ihr wie rasend in die Höhe, kam an kein Ziel, senkte sich wieder, federte in der Luft. Ihre Röcke blähten sich vor Bewegung, dieses Auf und Nieder, dieses eine Weile lang angepreßt Stillliegen an einem Ton, und wieder sich Heben und Sinken, und bei alledem dieses Verströmen, und immer doch noch von einer neuen Zuckung Gefaßtwerden, und wieder Ausströmen: war Wollust.« (*G*, 244).
- 129 Welche Takte von Puccinis Oper im »Kasino« des Pfarrhofs ertönen, lässt sich nicht eindeutig ausmachen. Es sei aber daran erinnert, dass im Italienischen eine beträchtliche Zahl von Adjektiven auf *-igio* endet; in der weiblichen Form also auf *-igia*.
- 130 An dieser Stelle ließe sich unsere Studie ausweiten, auf eine Betrachtung der Rolle, welche die Konjunktionen im Werk von Robert Musil überhaupt und vor allem im *Mann ohne Eigenschaften* spielen. Das war ursprünglich auch vorgesehen. Zur Überleitung sollte ein Passus aus dem *Mann ohne Eigenschaften* herangezogen und analysiert werden, der das epische, poetische Vermögen des Journalisten Meseritscher beschreibt und zugleich, in hoch ironischer Weise, kommentiert (wir haben den Passus bereits in anderem Zusammenhang untersucht, in unserer Studie: *Zeitungslektüre im »Mann ohne Eigenschaften«*, München 2007, 209–220). In diesem

Passus wird, mit expliziten Worten, auf die Konjunktion *und* reflektiert. Ihr häufiger Gebrauch, dem Meseritscher seine überragende Stellung, nicht nur im Zeitungsweisen Kakaniens, sondern auch im zeitgenössischen Literaturbetrieb verdankt, wird dabei zurückgeführt auf einen »Geisteszustand, der durch keine weitspannenden Begriffe zusammengehalten, durch keine Scheidungen und Abstraktionen geläutert wird, einlel Geisteszustand der niedersten Zusammenfügung, wie er sich am anschaulichsten eben in der Beschränkung auf das einfachste Binde-Wort, das hilflos aneinanderreihende ›Und‹ ausdrückt, das dem Geistesschwachen verwickeltere Beziehungen ersetzt« (Robert Musil, *Gesammelte Werke*, Bd. 1: *Der Mann ohne Eigenschaften*, hg. von Adolf Frisé, Reinbek 1978, 1015). Eine Diagnose, die auf den Protagonisten von *Grigia* gleichermaßen zutrifft. – Nun zitiert aber Mülde-Bach in einem neulich erschienenen Aufsatz (dies., *Poesie der Grammatik. Texturen des Geistes im »Mann ohne Eigenschaften«*) genau denselben Passus und analysiert ihn unter demselben Aspekt. Sie hat uns den Wind aus den Segeln genommen. – Wir merken deshalb nur noch Eines an: in unserer Studie zur *Portugiesin* (Bernauer, *Weshalb wird Ketten von einer Fliege gestochen? Zur Deixis in Musils »Portugiesin«*) hatten wir aufgedeckt, dass diese Erzählung, mit der Problematisierung deiktischer Ausdrücke, die Möglichkeit sprachlichen Weltbezugs hinterfragt. In der hier vorliegenden Studie zu *Grigia* und *Tonka* haben wir zu zeigen versucht, dass in den beiden Erzählungen, welche *Die Portugiesin* umrahmen, die Möglichkeit kohärenter Rede mit den Konjunktionen zugleich zum Problem wird. Grundbedingung für alle argumentative (und *a fortiori* für alle wissenschaftliche) Rede über die Welt ist aber, wir brauchen kaum daran zu erinnern, das Gelingen ihrer Referenz sowohl wie das Gelingen ihrer Kohärenz. – Und noch etwas: Auf Wunsch von Inka Mülde-Bach, der ich die vorliegende Studie kurz nach Abschluss des Manuskripts (am 28. Dezember 2011) zuschickte, sei nachgetragen, dass sie den Meseritscher-Passus nicht erst in ihrer oben zitierten Schrift erwähnt, sondern bereits, wenn auch bloß im Vorbeigehn, in: dies., *Am Anfang war der Fall. Ursprungsszenen der Moderne*, in: Inka Mülde-Bach, Eckhard Schumacher (Hg.), *Am Anfang war ... Ursprungsfiguren und Anfangskonstruktionen der Moderne*, München 2008, 107–129. Dieser frühere, an doch etwas entlegener Stelle veröffentlichte Beitrag war mir entgangen.

Rüdiger Görner

»Nebenan lockte Musik ...«

Zur Bedeutung des Beiläufigen in Stefan Zweigs Erzählen

Im Marginalen, Tangentialen sowie im Nebeneinander aufgereihter Motive entdeckte das moderne Wien vor und nach dem Ersten Weltkrieg einen Bereich, der ästhetisch trotz prominenter Vorläufer namentlich in Gestalt Karl Ferdinand Gutzkows und seines Entwurfs eines »Romans des Nebeneinander«¹ als ästhetisches Projekt noch weitgehend unerschlossen war.² Gutzkow hatte in seinem programmatischen Vorwort zu seinem Roman *Die Ritter vom Geiste* (1850/51), einem mehrbändigen Zeitpanorama des Vormärz, die Absicht begründet, das in »hundert Kammern und Kämmerchen« und damit in einer Abfolge von Nebenräumen voller Nebenfiguren und Nebensachen sich abspielende Leben in Form von Gleichzeitigkeiten darstellen zu wollen.³ Nebenschauplätze waren diese Räume im Verhältnis zum Hauptort und zur Hauptsache, in diesem Falle der Zeitspanne des Vormärz. Die Pointe von Gutzkows Ansatz lautete: Durch das Nebenordnen der Zeitphänomene in Form ihrer erzählerischen Reihung würden sie gleichwertig – und das unabhängig davon, wie verschieden gewichtet sie ursprünglich gewesen sein mögen. Dieses avancierte Erzählverfahren, Gutzkow hatte es von Honoré de Balzac abgeleitet, sollte freilich erst in der Moderne umfassend zur Geltung kommen. Das auffallende Interesse der Wiener Moderne an Balzac, man denke an Hugo von Hofmannsthal und Stefan Zweig, den sein Balzac-Projekt bis in die letzten Tage seines Exils begleitete, war maßgeblich einer der Gutzkows vergleichbaren Einsicht in die Aufwertung des Nebensächlichen im großflächigen Prosawerk des Franzosen geschuldet.

Künstler erkundeten im Wien um 1900 zunehmend die Nebenräume und scheinbaren Nebensächlichkeiten, so Peter Altenberg auf exemplarische Weise in seinen Miniaturen, Gedichten in Prosa, die der frühe Rainer Maria Rilke als Essenz einer neuen Modernität vorgestellt hatte.⁴ Präsent blieb das Tangentiale als Gegenstand ästhetischer Reflexion bis hin zu Heimito von Doderer.⁵ Die vermeintliche Nebensache konnte dabei die Beschreibung eines »Fliegenpapiers« bei Robert Musil (1913) sein oder das Aufnehmen des *O, du lieber Augustin*-Motivs durch Arnold Schönberg in seinem zweiten Streichquartett (1908). Die Frage stellt sich jedoch, weshalb die Nebensache, das Beiläufige mit einem Mal solche Aufmerksamkeit beanspruchen konnte.

Durch Verweise auf das räumliche Nebeneinander konterte die Kunst die Vorrangstellung des zeitlichen Nacheinander. Im Topos sollte der Chronos

aufgehoben werden; dies war das ursprüngliche Verständnis dessen, was seit Michail Bachtin als »Chronotopos« bezeichnet worden ist.⁶

Zu den weiteren kulturellen Kontexten des Beiläufigen oder des Nebeneinander gehört zentral die Konzeption der »Parallelaktion« in Robert Musils Roman *Der Mann ohne Eigenschaften* als einer (freilich absurden) handlungspraktischen Form von Gleichzeitigkeitserfahrung. Im Doppelsinne des Wortes »vorgeführt« sieht sich die »kakanische Simulationsgesellschaft«,⁷ die unter den Vorzeichen des Todes und am Abgrund der Weltkatastrophe monarchische Jubiläen zu feiern sich anschickt. Die Haupt- und Staatsaktionen zerfallen dabei als Gegenstände ironischen Erzählens; sie werden unvermeidlich zu Beiläufigkeiten, auch wenn ihre betriebsblinden und selbstverblendeten Protagonisten alles daran setzen, ihnen Besonderheit zu verleihen und ihren Sonderstatus wider alle Vernunft zu perpetuieren.⁸

Wie Beiläufiges klingt. – Bedenkt man die produktionsästhetischen Implikationen dieses Interesses am Beiläufigen, dann gehört hierzu auch die Bevorzugung der kleinen Formen, besonders in den musikalischen Kompositionen der Zeit – von Johannes Brahms' späten *Intermezzi* (op. 117) bis zu den *Bagatellen* Anton von Weberns (op. 9), scheinbare Nebensachen und scheinbar »beiläufig« zu spielen. Doch erweisen sich die musikalischen Großformen wie etwa Gustav Mahlers Symphonien bei genauerer Höranalyse gleichfalls als Kompositionen, die phasenweise aus betont kleinen Segmenten bestehen. Isoliert gespielt, gleichen sie durchaus kleinen Kompositionsformen. Man könnte sogar von einer »rhizomatischen Struktur« dieser symphonischen Kompositionen sprechen. Dieses Phänomen haben Gilles Deleuze und Félix Guattari erstmals im Schreiben Franz Kafkas identifiziert, als Gestaltungsprinzip und als Strukturphänomen in der Moderne herausgearbeitet.⁹

Die Literatur des Nebeneinander, in der das Nebensächliche eine Hauptrolle übernehmen kann, ist stilistisch konditioniert durch Konjunktionen wie »während«, »unterdessen« oder Zeitadverbien wie »eben als« oder »in diesem Augenblick«. Man erledigt »gerade noch das« und verweist »übrigens« auf jenes. »Im Nebenzimmer spielt die Schwester eine Sonate von Schubert.«¹⁰ So lautet eine unvermutete Zeile in Georg Trakls Gedicht *Unterwegs* aus der posthum erschienenen Sammlung *Sebastian im Traum* von 1915. Kein anderer Vers Trakls benennt solchermaßen namentlich explizit einen Künstler. Doch diese Genauigkeit sieht sich relativiert durch den Ort des Musizierens: das Nebenzimmer ist der Raum des Indirekten. Was dort geschieht, vermittelt sich als Anspielung.

Zwar sind seltsamerweise von Stefan Zweig keine Äußerungen über Georg Trakl bekannt. Und doch ist das Vorhandensein des gerade auch musikalisch bestimmten Nebenschauplatzes ein in den Erzählungen dieses Autors nicht zu unterschätzendes Motiv. Damit meine ich nicht die Bedeutung der Musik

im Schaffen Zweigs; sie ist Gegenstand einer Untersuchung an anderer Stelle gewesen.¹¹ Die Rede ist vielmehr von der Signifikanz des Beiläufigen, auch der Nebenfiguren im Erzählen Zweigs.

Analog zu dieser auf Schubert bezogenen Trakl-Stelle betont Zweig in seinem späten Essay *Das Geheimnis des künstlerischen Schaffens* wiederum das Nebenzimmer als Ort einer in diesem Falle freilich hauptsächlich Angelegenheit: »[...] Schubert [konnte] bei Freunden plaudernd ein Gedicht aufschlagen, ins Nebenzimmer gehen, rasch die Komposition auf ein Notenblatt notieren, und ein Lied ist entstanden [...]«. ¹² Gerade der Schaffensakt benötigt kein Rampenlicht, keinen zentralen Ort; er verlangt sogar nach einem diskreten Nebenraum, einem *Séparée* für das *Rendez-vous* mit der Muse.

Was jedoch die Musik angeht, so sehen wir uns freilich mit einem Paradoxon konfrontiert: Ganz im Sinne Nietzsches wäre auch für Stefan Zweig ein Leben ohne Musik ein »Irrtum« gewesen. Sie spielte in seinem Leben – bekanntermaßen auch als Teil seiner umfassenden Sammlertätigkeit, wenn man an seine musikalische Autografensammlung denkt – eine herausragende Rolle. Als Erzähler jedoch wies er ihr eine motivische Nebenrolle zu, wobei ich nicht sage: »nur« eine Nebenrolle. Denn dieses Neben oder scheinbar Beiläufige pflegt in Zweigs Erzählen zeitweise eine mittelbare Hauptfunktion einzunehmen. Und das bringt uns zu unserem Titelzitat, das aus der Novelle *Angst* stammt:

Ihre eingetrocknete, nach Menschen lechzende Seele sog aus allem Leben und Genuß. Nebenan lockte Musik und drang ihr tief unter die brennende Haut. Der Tanz begann, und ohne es zu wissen, war sie schon mitten im Gewühle. Wie noch nie in ihrem Leben tanzte sie. Dieser kreisende Wirbel schleuderte alle Schwere aus ihr heraus [...].¹³

Das Wesentliche hier ist die Bewegung: die Musik »nebenan« entwickelt rasch eine Sogwirkung; die Protagonistin fühlt sich durch die scheinbare Nebensache im Nebenraum so angezogen, dass die vermeintliche Nebensache »Musik« zwei längere Erzählabschnitte lang zur Hauptsache wird.

Welche psychische und physische Tragweite eine solche Musik von Nebenan haben kann, davon berichtet der Ich-Erzähler in *Ungeduld des Herzens*, und zwar durch ein erzählerisches Verfahren, das an musikalische Kompositionsweisen erinnert, etwa die Einführung eines Seitenthemas in Sonatenhauptsatzkonstruktionen, in diesem Fall erzählerisch sogar explizit auf die Musik bezogen: Von einem »dritten Raume her, hinter dem Salon« der Villa Kekesfalva, setzte »gedämpfte Musik« ein, »ein Quartett, und gerade die Musik, die ich mir innerlich wünschte, Tanzmusik, rhythmisch und weich zugleich, ein Walzer, von zwei Violinen getragen, von einem dunklen Cello schwermütig getönt; dazwischen taktiert eindringlich mit scharfem Staccato ein Klavier.«¹⁴ Diese räumlich-klangliche Beschreibung wiederholt der Erzähler dann in folgender Modifikation: »Glatt,

blank, braun spiegelt das Parkett, himmlische Eisbahn des Walzers, und von dem Nebenraum her animiert unsichtbar die Musik.«¹⁵ Doch übernimmt diese von nebenan die Hauptrolle. Was genau gespielt wird, teilt der Ich-Erzähler nicht mit, dafür erwähnt er die Instrumente, das für seine Erzählung Signifikant-Instrumentelle dieser Nebenraumbeggebenheit unterstreichend. Nach seinem Tanz mit der, wie es etwas zu stüffisant heißt, »knusprigen Nichte« der »Haustochter« fordert der Erzähler diese zum Tanz auf, ihre körperliche Behinderung nicht wahrnehmend. Als er diese fatale Aufforderung ausspricht, »knattert« nun plötzlich »nebenan die Musik«,¹⁶ ins Lärmend-Geräuschvolle anschwellend, und nimmt somit die schwere Verstimmung vorweg, die diese gut gemeinte Geste, die an eine Gelähmte gerichtete Aufforderung zum Tanz auslösen wird.

Dieses räumliche Wechselspiel zwischen Haupt- und Nebenschauplatz ereignet sich übrigens auch in Thomas Manns Roman *Der Zauberberg* (1924), und zwar im Teilkapitel »Fülle des Wohllauts«, in dem es um die Wirkung des neuen »Musikapparates« geht, den Hofrat Behrens im »Hauptgesellschaftsraum« aufstellt. Doch kehrt sich an dieser Stelle das Verhältnis von Haupt- und Nebenraum um. Hans Castorp veranstaltet ein kleines Raumexperiment und stellt danach über das Anhören eines »italienischen Baritons berühmten Namens« auf diesem Wundergrammophon fest: »[...] das herrliche Organ erscholl nach seinem vollen natürlichen Umfang und Kraftinhalt, und namentlich wenn man in eines der offenen Nebenzimmer trat und den Apparat nicht sah, so war es nicht anders, als stände dort im Salon der Künstler in körperlicher Person, das Notenblatt in der Hand, und sänge.«¹⁷ Der motivische Hinweis könnte deutlicher nicht sein: Im Nebenraum, wo sich das scheinbar Nebensächliche ereignet, erlebt man das Eigentliche, Wesentliche.

Und nebenbei das Wesentliche. – Das Nebensächliche vom Hauptsächlichen zu unterscheiden darf denn auch in Zweigs *Ungeduld des Herzens* als ein zentrales Motiv gelten, um das sich vor allem der Ich-Erzähler bemüht. Die Anlage des Romans weist nun ausgerechnet dem Arzt namens Condor das abschweifende Erzählen zu. Im Gespräch mit dem Ich-Erzähler holt er zu einer umständlichen Darstellung der Verhältnisse auf Kekesfalva aus, unterbricht sich zwar periodisch, ergibt sich aber immer wieder dem verschlungenen Erzählfluss. Nicht ärztliche Schweigepflicht bestimmt ihn, sondern das Gegenteil: ein Erzählen, das ans Fabulieren, ja gelegentlich Schwadronieren grenzt, gemeint jedoch als Form der Analyse, um den Ich-Erzähler, Ulanen und Hausfreund von Kekesfalva aufzuklären, getreu dem Leitwort des Autors: »Wer viel erzählt hat, dem wird erzählt.«¹⁸ Die Komplexität dieser Erzählung des Arztes, die streng genommen für den eigentlichen Ablauf des Geschehens kaum erheblich ist, spiegelt sich in der Art, wie der Arzt die Redeweise Kekesfalvas charakterisiert. »Und mit jener geheimnisvollen Doppelschichtigkeit, die unserem Intellekt in manchen

gespannten Sekunden gegeben ist, dachte er gleichzeitig für sich, nur für sich, und sprach gleichzeitig mit berechnender Langsamkeit zu ihr im Gegensinne.«¹⁹ Denn das ist ja die Pointe dieser weitschweifigen Einlage, die an das Novellenverfahren des späten 18. Jahrhunderts erinnert: Erzählungen in eine Erzählung zu schieben: Der Arzt erzählt seinem jungen Freund, dem Ich-Erzähler, Ulan und Erwecker der Sinnlichkeit der gelähmten Edith, was deren Vater wiederum ihm während des Sterbens seiner Frau, der eigentlichen Herrin von Kekesfalva, erzählt hat. Der Arzt kommentiert: »Er [Kekesfalva, alias Kanitz] war ganz nah an mich herangerückt und erzählte leise, heftig und aufgeregt in einem Fluß. Ich spürte, er wollte durch dieses unablässige Erzählen vergessen, daß seine Frau oben starb, er betäubte sich selbst mit diesem pausenlosen Weiter und Weiter.«²⁰

Gelegentlich ruft sich der Arzt selbst zur Ordnung: »Ich will nicht zu weitschweifig werden und kürze lieber die Einzelheiten«,²¹ und das nachdem er längst weitschweifig geworden und in alle Einzelheiten gegangen ist.

Zweig selbst hat an einer der zahlreichen markanten Stellen seiner Erinnerungen *Die Welt von Gestern* das Betriebsgeheimnis seines Schreibens offengelegt und es mit der »Abneigung gegen alles Weitschweifige und Langwierige« begründet.²² Im Zusammenhang erläuterte er sein erzählerisches Darstellungsverfahren wie folgt:

Wenn also manchmal an meinen Büchern das mitreißende Tempo gerühmt wird, so entstammt diese Eigenschaft keineswegs einer natürlichen Hitze oder inneren Erregtheit, sondern einzig jener systematischen Methode der ständigen Ausschaltung aller überflüssigen Pausen und Nebengeräusche, und wenn ich mir irgendeiner Art der Kunst bewußt bin, so ist es die Kunst des Verzichtenkönnens.²³

In diesem geradezu exzessiv-weitschweifigen Erzählbericht des Arztes – man darf, aufs Ganze des Zweig'schen Werkes gesehen, von einem seltenen Ausnahmefall sprechen – lernt der Ich-Erzähler und der Leser Ediths Krankengeschichte und die Verstörung ihres Vaters als eine Krankengeschichte des Anwesens Kekesfalva kennen.

Nebenbei gesagt: Stefan Zweigs ›Weltzeitaugenblicke‹. – Die Tragweite des Themenfeldes Nebensächliches oder Beiläufiges im Prosaschaffen Zweigs geht jedoch über rein erzähltechnische Probleme deutlich hinaus, wie überhaupt Zweigs Erzählen solchermaßen inhalts gesättigt ist, dass Versuche, die Form von der inhaltlichen Substanz zu trennen, fehlschlagen müssen. Um in dieser Hinsicht nochmals auf *Ungeduld des Herzens* zu sprechen zu kommen: Edith Kekesfalva stirbt in der Nacht zum 29. Juni 1914 an den Folgen ihres selbst herbeigeführten Unfalls, den der Ich-Erzähler durch die ihr zugefügte seelische Verletzung glaubt verschuldet zu haben. Es ist das Datum der Schicksalstat

von Sarajevo. Es schlägt die Abgrundstunde der Menschheit, der Beginn einer Apokalypse. Individualgeschichte und Weltgeschichte parallelisieren sich für einen Augenblick negativer Erfüllung. Angesichts des Aufruhrs, den die Ermordung des Thronfolgerpaares verursacht hatte, waren »die Telephonlinien von den Zivil- und Militärbehörden mit Dienstgesprächen in Beschlag genommen.«²⁴ Die Nachricht vom Unglück auf Kekesfalva dringt stundenlang nicht zu dem in Alarmbereitschaft versetzten Leutnant und Ich-Erzähler durch. Eine technische Kommunikationsstörung symbolisiert und akzentuiert das psychologische Fehlverhalten des Erzählers. Er wird »in den Krieg flüchten wie ein Verbrecher ins Dunkel«²⁵ – in einen Krieg, der alle moralischen Werte für die Zeit seiner Dauer relativieren, umwerten oder annihilieren wird.

Doch dieser negative Moment des 28./29. Juni stellt die Frage: Was ist hier Haupt-, was Nebensache? Ediths Selbsttötung oder das Attentat auf das Thronfolgerhepaar? Bereits die Einleitung des Romans, sie ruft die Stimmung des Jahres 1938 in einem verstörten Europa herauf, das einen neuen Weltkrieg ahnt, stellt die Frage nach der Wertigkeit von Haupt- und Nebensache:

Unvermeidlich faszinierte das Thema [der Kriegsgefahr] jedes Zusammensein, und man hatte manchmal das Gefühl, es seien gar nicht die Menschen, die in Vermutungen und Hoffnungen ihre Angst abreagierten, sondern gleichsam die Atmosphäre selbst, die erregte und mit geheimen Spannungen beladene Zeitluft, die sich ausschwingen wollte im Wort.²⁶

In diesen Erwägungen liegt der eigentliche Sinn, so scheint es, von Zweigs, nein, nicht Spiel mit den vermeintlichen Nebensachen, sondern mit ihrem Abwägen qua Erzählung. Denn es ist durch das Erzählen selbst, dass der Erzähler erkundet, wie es um die Wertigkeit einer Sache oder eines Zustands bestellt ist. Sofern dies die Beziehungen der Menschen untereinander betrifft, spricht Zweigs Erzähler von »Zwischenschwingungen«,²⁷ die ihrerseits den Unterschied von Haupt- und Nebenpersonen zumindest zeitweise auflösen. Naturgemäß – oder präziser gesagt: geschichtsbedingt – finden sich Beispiele für diese Frage zuhauf in *Die Welt von Gestern*, das eindrücklichste wohl in Gestalt der Feldkircher Bahnhofsszene, die das durch die Gleise und Bahnsteige ermöglichte Parallelschalten verschiedener Bewegungen zeigt: Zweig reist ins verarmte Österreich ein: Karl, der letzte Kaiser von Österreich, verlässt als Vertriebener sein Land. Der letzte Habsburger fährt ins Abseits, der Schriftsteller ist dabei, zu einer Mittelpunktgestalt im intellektuellen Leben der Rumpfrepublik, bald aber auch Europas zu werden. Wer ist in diesem »historischen Augenblick«, den Zweig einmal mehr beschwört,²⁸ Haupt-, wer Nebenfigur?

Die Hauptfigur als Randerscheinung. – Und in seinem dann umständehalber im September 1939 nicht gehaltenen Stockholmer Vortrag über *Die Geschichte als Dichterin* benannte Zweig, was die Epoche Kaiser Karls V. so aufregend machte: Die ungeheure Machtfülle des Monarchen und schließlich sein Machtverzicht, die »dramatischen Gegenmomente« zu seiner Herrschaft, welche die Geschichte »ersonnen« hatte; vor allem aber dieses: »Und welche Nebenfiguren sind in diesem Drama zusammengedrängt! Ich brauchte ein paar Stunden, um sie aufzuzählen und streue nur flüchtig ein paar Namen hier hin.«²⁹ Die Skala reicht dann von Luther bis Calvin, Tizian und Benvenuto Cellini, von Machiavelli und Erasmus bis zu Holbein und Cervantes sowie der Verschwörung des Fiesco. Zweigs Resümee lautet: »So dichtet die Geschichte, wenn sie michelangeleske Stunden hat.«³⁰ Wiederum fragt sich: Wer kann hier nicht beanspruchen, eine Hauptfigur genannt zu werden, wer verharrt im Halbschatten der Geschichte als Nebenfigur, figuriert sozusagen im Daneben? Diese Frage ist freilich die besondere Crux des personalisierenden Historisierens, und so fällt auf, dass Zweig in die Liste seiner vermeintlichen »Nebenfiguren«, die ja dann wohl auch nur Nebensächliches, Beiläufiges zuwege gebracht hatten, auch Tendenzen mit aufnimmt: »die Entdeckung neuer Provinzen in Amerika, die Ausbreitung des Buchdrucks über die Welt« und den Bauernaufstand.

Die Liste der Nebenfiguren und Nebensächlichkeiten geriet ihm freilich so lang und gewichtig, dass neben ihr die vermeintliche Hauptfigur, also Kaiser Karl V., verblasst. Oder war gerade das die ironische Absicht Zweigs: zu zeigen, dass sich von Hauptakteuren in der Neuzeit nicht mehr sprechen lässt? Der Casus ist kaum zu entscheiden.

Verwandt mit dieser historiographischen Problematik der Haupt- und Staatsaktionen im Verhältnis zu den kleinen Begebenheiten ist die Frage nach der Erinnerung beim Ermitteln des Haupt- und Nebensächlichen. Sie freilich stellt Zweig geradezu in jedem Text, sei es durch die Art seiner essayistischen Erzählweise, sei es durch die unmittelbare Thematisierung des Erinnerungsproblems. Wiederum sei auf das Beispiel der Roman *Ungeduld des Herzens* verwiesen, und zwar auf dessen Schluss; den dort steht erneut die Frage nach der Haupt- und Nebensache im Mittelpunkt. Nach dem Krieg findet sich der Ich-Erzähler und Leutnant außer Diensten irgendwann in der Wiener Oper auf einem Ecksitz in der letzten Reihe des Parterre. Glucks *Orpheus* wird gegeben, sinnig für jemanden, der vom Hades heimgekehrt war und dem »alle Dinge« mit »seinem neuen Gewicht wogen«. Auch das »Erinnern kam vom anderen Ufer zurück«, wie er sagt.³¹ Es drängt sich quasi an ihm vorbei in Gestalt des Arztes Dr. Condor, jenes Menschen also, der alles über den Erzähler wusste. Dessen Reaktion könnte deutlicher nicht sein: um jeden Preis will er unerkannt bleiben und Dr. Condor ausweichen: »Ich begann zu zittern und schob hastig die Hand vor mein Gesicht, um wenigstens im Dunkel geschützt zu sein. Nicht eine Schwingung

hörte ich mehr von der geliebten Musik, mein Herz hämmerte zu heftig.«³² Zum Hauptakteur in dieser letzten Szene des Romans wird dann weder der Arzt noch der Ich-Erzähler, sondern das Gewissen. Unter dessen Bedingungen kann der Ich-Erzähler nur verstummend weiter leben.

Wenden wir uns in diesem Zusammenhang einem anderen Beispiel zu. In der Erzählung *Phantastische Nacht* führt Zweig vor, wie die anfängliche Selbstmarginalisierung des Scheinrahmenerzählers in eine Selbstinfragestellung des eigentlichen Ich-Erzählers mutiert. Indem sich dieses Ich erzählend erinnert, relativiert es dessen Identität. Das erinnerte Ich wird dem erzählenden Ich zu einem »Spielgenossen«, von dem »ich vieles weiß, der ich aber doch selbst durchaus nicht mehr bin. Ich könnte über ihn sprechen, ihn tadeln oder verurteilen, ohne überhaupt zu empfinden, daß er mir einst zugehört hat.«³³

Nun sind es Nebenfiguren, Randerscheinungen, periphere Orte, die in diesem gefühlskalten Ich Leidenschaftlichkeit erwecken, im Wesentlichen drei namenlos bleibende Frauen, die in der *éducation sentimentale* wie Katalysatoren wirken: eine für den Ich-Erzähler schwärmende Geliebte, die ihm in einem vierzehntägigen emotionalen Brief gesteht, dass sie einen anderen heiraten wird; eine sinnliche Urschönheit mit ungarischem Akzent, die ungeahntes sinnliches Begehren im Ich der Erzählung entfacht; und ein rachitisches Mädchen, das sich als Dirne im Dickicht der Prater-Vegetation ihre kümmerliche Existenz verdient und das Mitleid des Ich-Erzählers erweckt. Und der Nebenschauplatz heißt Manchester, wo dieser einst drei Wochen bei Verwandten zugebracht und die Nöte der Einsamkeit und billige Tröstungen kennen gelernt hatte: »[...] Manchester, einetl jener stählernen Städte, die in einem lichtlosen Himmel von Lärm brausen wie eine Untergrundbahn und die doch gleichzeitig einen Frost von Einsamkeit haben, der durch die Poren bis ins Blut dringt.«³⁴ Nebensachen sind es, die dem Ich-Erzähler zur Hauptrolle verhelfen. Dieser huldigt einer Art Ich-Protagonismus, wobei er sich paradoxerweise selbst in Frage, dadurch aber gleichzeitig rückhaltlos in den Mittelpunkt stellt. Bis ins Parodistische treibt dieser Erzähler den Umgang mit der Zeit, indem er die eigentlich unsinnige – nebensächliche – Zeitangabe zum entscheidenden, Überprüfbarkeit suggerierenden Faktum erhebt: er kann den genauen Zeitpunkt jener »unerhörten Begebenheit« angeben (sechzehn Minuten nach drei Uhr am Nachmittag des 7. Juni 1913), jenen nämlich, als er am Rande einer Pferderennbahn das animalisch-sinnliche Lachen einer Frau hinter sich hört, über die er nun Mutmaßungen anstellt. Er versucht, eine Frau zu imaginieren, die zu diesem Lachen passt. Wiederum heißt das Prinzip: aus einer Nebensächlichkeit wird ein innere Vorgänge auslösendes Hauptphänomen, welches für die anderen unerkant, also im sozialen Gesamtzusammenhang allenfalls marginale Episode bleibt.

Statisten der Zeitgeschichte als Bedeutungsträger. – Nun finden sich wie beinahe bei jedem Schriftsteller auch bei Zweig Texte, die man zu den nebensächlichen, beiläufigen wird rechnen wollen, Feuilletons zumeist, wobei hier eines in Rede stehen soll, geschrieben Anfang 1918, als das Ende des Krieges noch nicht in Sicht war. Das Eigentümliche an diesem Text ist, er handelt von Menschen, die das Beiläufige, Nebensächliche personifizieren. Er nennt sie »die Sorglosen«. Vom Sprachduktus her fühlt man sich in diesem Text gelegentlich an Nietzsche erinnert, und wenn man Ausrufe wie diesen liest: »Oh, wie klug sind die Sorglosen! Wie wußten sie immer das Schönste vom Schönen, das Beste vom Besten auszuspielen«,³⁵ dann glauben wir uns in *Also sprach Zarathustra* verirrt zu haben.

Harmlos ist dieses Feuilleton mit dem winterlichen St. Moritz als Kulisse keineswegs. Es erzählt von einer Spezies, die scheinbar dabei ist, sich zu überleben. Soziologisch betrachtet handelt es sich zwar nur um den Bruchteil eines Prozents der europäischen Gesellschaft, der aber kulturell und psychologisch ins Gewicht fällt. »Einstmals, vor dem Kriege«, so lesen wir, war »ihre Bruderschaft unermesslich, verbreitet in alle vier Winde der Welt, hinschwebend über die Sprachen, forteilend über die Grenzen, überall den Schaum, den hellen und süßen, des bewegten Lebens abtrinkend mit ihren ewigen durstigen Lippen.«³⁶ Es sind die Selbstvergessenen, Genießenden, die das Dante-Motto des Textes vermutlich nicht kennen, das aber ihr Verhalten genau trifft (»Non vi si pensa, quanto sangue costa«: Und denkt doch keiner, wie viel Blut es kostet, aus *Paradiso* XXIX, V. 91). Man kann sie nicht einmal Kriegsgewinnler nennen; es sind keine specknackigen Kreaturen, wie sie George Grosz in den frühen Zwanzigern karikierend an den Pranger stellen wird. Sie leben in einer der »letzten Trutzburgen dieser Zeit«, in St. Moritz, in den »alten Burgen des Luxus«,³⁷ den großen Hotels. Hier hält man sich für gesund, nebenan, in Davos, wohnt die Krankheit; der Zauberberg wirft seine Schatten. Verfügten wir noch über das Materialkonvolut zum *Zauberberg*-Roman, es wäre nicht verwunderlich, dort auf einen Ausriss der *Neuen Freien Presse* vom 26. Februar 1918 mit diesem Großfeuilleton von Stefan Zweig zu stoßen.

Die Sorglosen – Nebenfiguren sind sie, wenn es je welche gab. Anders als im Roman verfügen sie über keine Individualität. Auch wenn sie sich nicht auf einem Maskenball bewegen, tragen sie Masken. Sie gleichen sich bis auf den funkelnden Diamanten am Dekolleté und den blitzenden Augen-Blicken. Wir lesen weiter: »Die Sorglosen tanzen den Mummenschanz der Nationen«, und spätestens dann halten wir es – wider alle Evidenz – für schwerlich anders vorstellbar, als dass Thomas Mann diesen Artikel gekannt hat, ein beiläufiges Material über nebensächliche Figuren, die in seinem *Zauberberg* dann freilich im Zustand fortgeschrittener Krankheit die Ehrenplätze auf der Bühne dieses Sanatorium-Welttheaters und selbsterklärten Mittelpunkts der alten Welt vom Erzähler zugewiesen bekommen.

Das Eigentümliche, Besondere an Zweigs Feuilleton besteht in der ausführlichen Schilderung des Atmosphärischen, das anstelle einzelner Charaktere zur Hauptfigur des Textes avanciert und sich mit der Landschaft verbindet, beziehungsweise ihr entwächst. Das liest sich dann, wenn der Erzählduktus das Feuilletonistische supplementiert, so:

Eine Perlmuschel mit geschliffenen Rändern, zackt sich die weiße Mulde gegen das durchsichtige Blau: aufgehoben aus der Tiefe in die Firnen, liegt dieses weiche Tal noch unter unendlichem Himmel. Denn so rein ist hier die durchsonnte Luft, daß alles noch ferner scheint und die Sterne nachts weiß niederbrennen aus Unabsehbarkeit. Und dieses Weiß in der Wintersonne, das allgegenwärtige Weiß, das makellose, unirdische Weiß des Hochlandschnees, ist von einer Farbe, wie sie von allen Dingen der Welt nur die Edelsteine haben, die ihre Farben nicht still tragen wie ein Kleid, sondern aus sich brennen, gleichsam als ihre Seele.³⁸

Das Weiß wäre in seiner Reinheit das positive, weil natürliche Gegenbild zu der schuldigen, gewissenlosen Naivität der Sorglosen. »Nein, sie langweilen sich hier nicht, die Sorglosen. Seit Jahrzehnten trainiert auf den vornehmen Müßiggang, kann eine Bagatelle wie der Weltkrieg sie nicht von ihrem Vergnügen abbringen.«³⁹ Bitter-ironisch verkehren sich die Wertigkeiten: der Weltkrieg wird aus der Perspektive von St. Moritz zur Kleinigkeit, die Walzermelodie, die »über Schnee hinweht, warm und süß«⁴⁰, zur Hauptsache. Der Befund über die Sorglosen lautet: »Nirgends ein menschliches Gesicht unter ihnen.«⁴¹ *La haute volée s'amuse*. Der Blutzoll der Schlachtfelder ergäbe in dieser späthedonistischen Gesellschaft allenfalls ein Muster auf den unabsehbaren Schneeflächen.

Komplexe hypotaktische Konstruktionen gehören vergleichsweise selten zu den erzählerischen Stilmitteln Zweigs. Er setzt sie vorzugsweise nur dann ein, wenn ihm an kommentierenden Differenzierungen gelegen ist, etwa am Ende der Erzählung *Der Amokläufer*. Dieser sich immerhin über neun Zeilen erstreckenden Schlussperiode kommt jedoch noch eine andere rahmenerzählerische Funktion zu, die jener des Anfangs entspricht. Ein Großteil der Passagen, die dem nach Europa zurückkehrenden Tropenarzt zugewiesen sind, bestehen aus staccatohaften Bemerkungen, Andeutungen, Selbstunterbrechungen, so dass der Dialog mit dem Erzähler oft zu einem inneren Monolog zu werden scheint.

Man scheut sich zwar, aus diesem thematisch-strukturellen Ansatz sogleich eine ›Poetik des Beiläufigen‹ oder eine ›Topographie des Nebenan‹ gewinnen zu wollen, aber es fällt doch auf, dass gerade die Prosa in der Wiener Moderne, diesem Phänomen besondere Aufmerksamkeit geschenkt hat. Zum erzähltechnischen Problem wurde es für Hofmannsthal im *Andreas-Fragment*; Schnitzlers Erzählungen kennen die Nebensache als einen ästhetischen Grenzwert, etwa in Bemerkungen wie dieser, die bezeichnenderweise wieder auf das Klanglich-

Atmosphärische Bezug nimmt: »Musik aus der Ferne, das macht mich trauriger als irgend etwas anderes auf der Welt.«⁴² Programmatisch zeigt sich dieses Phänomen in Franz Werfels Roman *Die vierzig Tage des Musa Dagh*, in dem der Erzähler über die Hauptfigur berichtet: »Und wieder war es das herzerreißende Bewußtsein der abgelebten Nebensachen, das ihn ergriff.«⁴³ Bei der »Nebensache« handelt es sich um einen Brief, den einst der kleine Sohn des Protagonisten, Gabriel Bagradian, an seinen Vater von Montreux aus geschrieben hatte und der nun in einer Extremsituation dem Vater über seine zeitweise Entfremdung von seinem Sohn hinweghilft. Die »abgelebte Nebensache« wird damit zu einem vitalen Gegenstand in der psychologischen Handlungsführung. Im nämlichen Roman fand Werfel ein Bild, das die Ungleichheit im Gleichzeitigen in besonderer Weise illustriert. Der Erzähler spricht nämlich davon, dass zwei Minuten »auf einem unbekanntem Nebengeleise der Zeit einhersausten.«⁴⁴ Gemeint sind damit die meist unsichtbar bleibenden Begleitumstände von Geschehnissen und ihre Nebenwirkungen, die man in diesem Fall nicht auf einer Packungsbeilage findet, sondern auf den Zifferblättern verborgener Uhren, die natürliche Zeitverhältnisse eher komplizieren denn klären.

Auf Abwegen ins ›Sinnzentrum‹. – Doch geben wir Zweig das Schlusswort in Sachen Nebenhandlung, Hypotaxe und Beiläufigkeiten: Auf den Seitenstreifen und Nebenstraßen finden die retardierenden Elemente den ihnen gemäßen Erzählgrund. Das abschließende Beispiel kann entsprechend wohl nur die kleine Novelle *Die Mondscheingasse* sein, vordergründig eine Milieustudie über ein zwielichtiges Viertel in einer nordfranzösischen Hafenstadt, eigentlich aber das Psychogramm eines Erzählers, der eine Zeit lang auf Abwege gerät, sich in Seitengassen treiben und das Schummrige des Rotlichtbezirks die Abgründe seiner eigenen Psyche mehr schlecht als recht illuminieren lässt. Er findet sich hineingezogen in zweifelhafte Lebenssituationen Anderer und taucht kurzzeitig in deren Schicksal ein. Sein Erleben wird durch das Leben der Anderen gespeist, wodurch er einmal mehr als Randfigur erscheint und die erzählten Nebenfiguren werden zu Protagonisten.

Auch diesen Ich-Erzähler Zweigs lockt Musik »in die kleinen Seitengassen«, der »schöne, grüne Jungfernkranz«⁴⁵ aus dem *Freischütz*, immerhin – und das in einem französischen Hafenspelunkenviertel. Es geht nicht darum, die Geschichte dieser gefallenen Menschen, periphere Erscheinungen in ihrer Zeit, hier nachzuerzählen. Denn das eigentlich Bemerkenswerte an dieser Novelle ist, wie Zweig aus lauter Seitenmotiven, angeblichen Nebensächlichkeiten die Dekonstruktion einer Leidenschaft vorführt, wobei er surreale Momente in der Bildung von Metaphern nicht scheut: »Wie von einem Messer zerschnitten fiel das letzte Wort des Gesanges herab.«⁴⁶ Am Ende der Novelle taucht es wieder in Erscheinung: »Metall blitzte in seiner Hand, da er sie jetzt eilig aufriß«, die

Hand des in jedem Sinne geprellten Liebenden, dessen Frau dabei ist, moralisch zu verwarlosen. »Ich konnte aus der Ferne nicht unterscheiden, ob es Geld war oder das Messer, das im Mondlicht zwischen seinen Fingern verräterisch glitzerte.«¹⁷ Man könnte geradezu von einer an die französische Küste verlagerten *Woyzeck*-Analogie sprechen, in dem ja bekanntlich auch vermeintliche Nebensachen zu Hauptmotiven werden.

Literaturgeschichtlich gesehen steht Zweigs erzählende Prosa ebenso wie weite Teile der Essayistik unter dem nietzscheanischen Vorzeichen einer ›Umwertung aller Werte‹, eine Umwertung, die bis in die Satz- und Sinngefüge reichte. Die wenigen hier behandelten Beispiele veranschaulichen das Symptomatische dieses Phänomens. Es gibt eine Syntax der Wertigkeiten im gesellschaftlichen wie ästhetischen Sinn, eine Grammatik der moralischen Gewichtungen und eine Struktur im Beiläufigen. Zweigs Erzählen kann davon ein Lied singen – und das in einem Nebenzimmer, dessen Türflügel sehr weit in Richtung Leserschaft geöffnet sind.

Anmerkungen

- 1 Karl Ferdinand Gutzkow, *Roman des Nebeneinander*, in: Hartmut Steinecke (Hg.), *Romanpoetik in Deutschland von Hegel bis Fontane*, Tübingen 1984, 113–116.
- 2 Vor allem die Erzählformen des »Nebeneinander«, aber auch der Aufreihung von Nebensächlichkeiten harren weiterhin einer systematischen Aufarbeitung. Unter den wichtigen Vorarbeiten wären zu nennen: Jürgen Schramke, *Zur Theorie des modernen Romans*, München 1974; Eberhard Lämmert, *Bauformen des Erzählens*, 8. unveränderte Aufl., Stuttgart 1991; Jochen Vogt, *Aspekte erzählender Prosa. Eine Einführung in Erzähltechnik und Romantheorie*, 7. Aufl., Opladen 1990. Vgl. auch den kulturgeschichtlich das Phänomen des Nebeneinander kontextualisierenden Aufsatzes von Karl Schlögel, *Narrative Gleichzeitigkeit oder die Grenzen der Erzählbarkeit von Geschichte*, in: *Merkur*, H. 746 (2011), 583–595.
- 3 Gutzkow, *Roman des Nebeneinander*, 115.
- 4 Rainer Maria Rilke, *Moderne Lyrik*, in: ders., *Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden*, Bd. 4, hg. von Horst Nalewski, Frankfurt/Main und Leipzig 1996, 61–86, hier 82–84.
- 5 Vgl. Rüdiger Görner, *Doderers tangenciales Schreiben. Zum Umriß einer Ästhetik*, in: »Erst bricht man Fenster. Dann wird man selbst eines«. *Zum 100. Geburtstag von Heimito von Doderer*, hg. von Gerald Sommer und Wendelin Schmidt-Dengler, Riverside 1997, 69–80.
- 6 Vgl. Michail M. Bachtin, *Chronotopos*, aus dem Russischen von Michail Dewey, Frankfurt/Main 2008. Vgl. dazu besonders: Herwig Gottwald, *Spuren des Mythos in moderner deutschsprachiger Literatur: Theoretische Modelle und Fallstudien*, Würzburg 2007, besonders 130–137.
- 7 Stefan Hajduk, *Die Figur des Erhabenen: Robert Musils ästhetische Transgression der Moderne*, Würzburg 2000, 335.
- 8 Robert Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*, Bd. 1 (Erstes und Zweites Buch), hg. von Adolf Frisé, Reinbek b. Hamburg 1994, 179.

- 9 Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Kafka. Für eine kleine Literatur*, übersetzt von Burkhard Kroeber, Frankfurt/Main 1976.
- 10 Georg Trakl, *Dichtungen und Briefe*, Bd. 1, Historisch-kritische Ausgabe, hg. von Walther Killy und Hans Szklenar, 2. erg. Aufl., Salzburg 1987, 81.
- 11 Vgl. meinen Artikel *Musik* in: *Stefan Zweig Handbuch*, hg. von Klemens Renoldner, (in Vorbereitung zum Druck).
- 12 Stefan Zweig, *Das Geheimnis des künstlerischen Schaffens*, in: ders., *Das Geheimnis des künstlerischen Schaffens. Essays*, hg. von Knut Beck, Frankfurt/Main 1984, 348–371, hier 360.
- 13 Stefan Zweig, *Angst*, Novelle, 13. Aufl., Frankfurt/Main 2005, 47.
- 14 Stefan Zweig, *Ungeduld des Herzens*, Roman, 32. Aufl., Frankfurt/Main 2004, 28f.
- 15 Ebd., 29.
- 16 Ebd., 30 | Hervorhebung vom Verfasserl.
- 17 Thomas Mann, *Der Zauberberg*, Roman, Frankfurt/Main 1980, 675.
- 18 Stefan Zweig, *Ungeduld des Herzens*, 5.
- 19 Ebd., 156.
- 20 Ebd., 155.
- 21 Ebd., 161.
- 22 Stefan Zweig, *Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers*, Frankfurt/Main 1992, 366.
- 23 Ebd., 367.
- 24 Stefan Zweig, *Ungeduld des Herzens*, 451.
- 25 Ebd.
- 26 Ebd., 8.
- 27 Ebd., 119.
- 28 Stefan Zweig, *Die Welt von Gestern*, 326.
- 29 Stefan Zweig, *Die Geschichte als Dichterin*, in: ders., *Die schlaflose Welt. Essays 1909–1941*, hg. von Knut Beck, Frankfurt/Main 2003, 255.
- 30 Ebd.
- 31 Stefan Zweig, *Ungeduld des Herzens*, 453f.
- 32 Ebd., 455.
- 33 Stefan Zweig, *Phantastische Nacht*, in: ders., *Phantastische Nacht. Erzählungen*, hg. und mit einer Nachbemerkung versehen von Knut Beck, Frankfurt/Main 2011, 175.
- 34 Ebd., 224.
- 35 Stefan Zweig, *Bei den Sorglosen*, in: ders., *Die schlaflose Welt*, 105.
- 36 Ebd., 104.
- 37 Ebd., 105.
- 38 Ebd., 105f.
- 39 Ebd., 108.
- 40 Ebd., 107.
- 41 Ebd., 111.
- 42 Arthur Schnitzler, *Sterben*, in: ders., *Erzählungen*, Frankfurt/Main 1950, 38.
- 43 Franz Werfel, *Die vierzig Tage des Musa Dagh*, Frankfurt/Main 2011, 608 f.
- 44 Ebd., 920.
- 45 Stefan Zweig, *Der Amokläufer*, in: ders., *Der Amokläufer. Erzählungen*, hg. und mit einer Nachbemerkung versehen von Knut Beck, Frankfurt/Main 2004, 142.
- 46 Ebd., 143.
- 47 Ebd., 159.

Paul Michael Lützeler

Genese eines Exilprojekts: Hermann Brochs Entwürfe zur »Massenwahntheorie«

I. Einführung. – Schriftsteller der Moderne sind, wie Thomas Mann es einmal formulierte, Seismographen ihrer Epoche.¹ Einer der frühesten philosophischen Versuche Hermann Brochs trägt den Titel *Zur Erkenntnis dieser Zeit* (KW 10/2, 11–77).² Broch reagierte unmittelbar auf die historischen Umbrüche, die er erlebte. Die Revolution in Wien am Ende des Jahres 1918 war Thema seines offenen Briefes an Franz Blei,³ und gleich darauf veröffentlichte er eine Stellungnahme⁴ zur brisanten Frage nach der wirtschaftlichen Neuordnung des Landes. Die politischen und kulturellen Veränderungen im Wilhelminischen Kaiserreich suchte er 1930–32 in seiner *Schlafwandler*-Trilogie (KW 1) zu erfassen. Als sich die Weltwirtschaftskrise in Deutschland auswirkte, schrieb Broch das Industriedrama *Die Entsöhnung* (KW 7, 11–132). Galt nach 1918 die Kritik dem Kommunismus, widmete er sich seit 1933 vor allem der Analyse des Nationalsozialismus. Das zeigt sein Roman *Die Verzauberung* (KW 3)⁵ von 1934/35, das belegt seine *Völkerbund-Resolution* (KW 11, 195–231) von 1936/37, seine historische Erzählung *Die Heimkehr des Vergil* von 1937 und schließlich sein zwischen 1939 und 1948 entstehendes zeitkritisches *opus magnum*, die *Massenwahntheorie* (KW 12). Broch betrachtete die äußeren politischen, soziologischen und ökonomischen Veränderungen im Zusammenhang mit gesamt-kulturellen, bis in die Sphären des Religiösen und Mystischen reichenden Entwicklungen.

Die *Massenwahntheorie* ist nicht aus einem Guss, sondern besteht aus distinkten Teilen, in denen jeweils auf neue historische Einschnitte reagiert wird: auf den Beginn des europäischen Krieges 1939, auf den Eintritt der USA in diesen sich zum Weltkrieg weitenden Konflikt 1941 und auf das Ende des Krieges sowie die Gründung der UNO im Jahre 1945. Hier sollen die Entstehungsstadien der *Massenwahntheorie* nachgezeichnet und ihr Zusammenhang mit anderen Werken des Autors konturiert werden. Bei Broch sind diskursives und narratives Schreiben nicht streng voneinander getrennt, und er hat auch keine Schwierigkeiten, Interpretationen von Gedichten Goethes (KW 12, 439) oder Mörikes (KW 12, 450) zur Erhellung seiner Thesen einzubauen. Als Autor der Moderne ist Broch auch Dichter, wenn er philosophiert und auch Theoretiker, wenn er erzählt. Nietzsche⁶ hatte ihm gezeigt, dass denkerische Leistungen nicht nur durch Partizipation an Diskurskonventionen der Schulphilosophie

erbracht werden. Broch hat sich keiner philosophischen oder soziologischen Schule angeschlossen. Er ist Eklektiker. Am besten bezeichnet man sein Schreiben als essayistisch, als Versuche, in immer neuen Ansätzen sich mit den Herausforderungen seiner Zeit auseinanderzusetzen und dabei Anregungen aus den unterschiedlichsten Denkwerkstätten aufzugreifen und zueinander in Beziehung zu setzen. Der Essay – als Proteus unter den Gattungen⁷ – bricht – anders als der Traktat – aus dem Gehege der Schulphilosophie aus. Konstanten bei Fachbegriffen, Denkfiguren und Metaphernreihen gibt es auch bei Broch. Seine Werttheorie wirkt sich in allen Teilen des Gesamtwerks aus, ist gleichsam die geschichtstheoretische, gesellschaftskritische und ethische Folie seiner unterschiedlichen denkerischen und erzählerischen Arbeiten. Brochs Werttheorie ist eine frühe Form der Systemtheorie, die entscheidende Anregungen durch Vorstellungen Max Webers von der Ausdifferenzierung gesellschaftlicher Segmente in der Moderne, durch Heinrich Rickerts formale Werttheorie und durch neukantische Ethikvorstellungen erhalten hat.⁸ Er hat sie 1931 in seinem Aufsatz *Logik einer zerfallenden Welt* (KW 10/2, 156–171) zusammengefasst und ein Jahr später ausführlicher und mit dem Titel *Zerfall der Werte* (KW 1, 418ff.) in die *Schlafwandler*-Trilogie eingebaut, wo sie eng mit der Romanhandlung verbunden ist. Broch beschreibt darin idealtypisch den Prozess der Aufspaltung eines ehemals umfassenden Zentralwerts: In der Vormoderne habe es ein übergreifendes europäisches Kultursystem mit einem religiösen Wertzentrum gegeben. Dieses Glaubenszentrum habe für die unterschiedlichen sozialen Schichten und für die divergierenden Berufssegmente verbindliche Antworten auf Fragen nach dem Sinn von Existenz allgemein wie auf ethische Entscheidungen bereit gehalten. Die Infragestellung dieses Wertzentrums folgte in sukzessiven und parallel laufenden Kulturbewegungen vom 15. Jahrhundert bis zur Gegenwart, wobei innertheologische Entwicklungen sowie naturwissenschaftliche und soziale Revolutionen einen entscheidenden Anteil daran hatten. Seitdem ist nach Broch in Europa bzw. in der westlichen Welt gleichsam ein Aufstand der Partialsysteme gegen das Zentralsystem im Gange, und er meint, dass zu seiner Zeit jener Punkt erreicht worden sei, an dem es ein Maximum an eigenständigen Partialsystemen gebe, die je für sich ein eigenes Wertzentrum mit eigenen Verhaltensregeln und eigener Moral aufgebaut hätten. Die kleinste Zerspaltungseinheit sei das sich selbst genügende Individuum. Die größeren Partialsysteme sind jene der Politik, des Militärs und des Kommerzes. Sie alle befänden sich in einem Kriegszustand, da es ihnen darum zu tun sei, andere Partialsysteme in ihrem Einfluss zu begrenzen, sie, wenn es geht, zu beherrschen. Dass dabei auch Koalitionen auf Zeit möglich sind, versteht sich, aber ansonsten herrsche der Hobbes'sche *bellum omnium contra omnes*. Das Wertzentrum der Einzelsysteme summiere und spiegele die Eigeninteressen, erkenne eine übergeordnete – etwa religiöse – Instanz nicht mehr an. Bezeichnend

sei eine Pseudoethik, der es nur um die Legitimierung der vom Partialsystem diktierten Interessen gehe. Dem Vertreter der Wirtschaft liege lediglich an der Gewinnmaximierung, dem der Politik an der Machtakkumulation, dem des Militärs an der Durchsetzung des Siegesprinzips. Der Krieg der Wertsysteme in einem Verbund wie dem der Nation könne verhindert werden, indem die sich häufenden Aggressionen nach innen auf einen Feind (eine Minorität) oder nach außen auf eine konkurrierende Nation als Gegner abgelenkt würden. Für Broch ist dieser Zustand der Moderne widersinnig, und sein Leben lang hat der Autor versucht, ethischen Prinzipien zur Anerkennung zu verhelfen, die im Zeitalter des Religionszerfalls übergreifend akzeptiert werden können. Um das Auffinden eines »Ethos der Welt« (KW 11, 202) – wie er es in der *Völkerbund-Resolution* nennt –, geht es auch in seiner *Massenwahntheorie*.⁹

II. Der »Vorschlag« von 1939. – Die *Massenwahntheorie* von Hermann Broch besteht aus drei Teilen, von denen der erste und der zweite Teil weitgehend fertig geworden sind. Beim zweiten Teil fehlen noch Abschnitte, wie der Autor 1949 Eric Voegelin mitteilte.¹⁰ Als ich das Buch in den späten 1970er Jahren edierte, habe ich die drei *Darstellungen im Überblick*, die Broch zwischen 1939 und 1943 verfasste, mit publiziert. Dadurch werden die sich ändernden Absichten deutlich. Bei allen drei *Darstellungen im Überblick* handelt es sich um Zusammenfassungen dessen, was Broch mit seiner *Massenwahntheorie* erreichen wollte. Die Kurzversion von 1939 ist ein *Vorschlag*, die von 1941 ein *Entwurf* und jene von 1943 ein *Inhaltsverzeichnis*. Der *Vorschlag* von 1939 unterscheidet sich am stärksten von den beiden folgenden *abstracts*. Der Titel lautet *Vorschlag zur Gründung eines Forschungsinstitutes für politische Psychologie und zum Studium von Massenwahrscheinungen* (KW 12, 11–42). Broch bedankte sich Anfang September 1938 bei Albert Einstein für die Hilfe bei der Beschaffung des amerikanischen Visums, das ihm die Flucht ins amerikanische Exil ermöglichte.¹¹ Da heißt es: »Doch war es mir schon vor der Katastrophe klar gewesen, daß die psychische Epidemie, an deren Ausbruch und Wachsen wir teilgenommen haben und teilnehmen, unaufhaltsam weitergreifen wird, wenn gegen sie – fast ist es schon zu spät – nicht wirksame Schutzdämme errichtet werden.« Broch versichert, er sei bereit, daran »mitzuhelfen«, dass die »psychische Ansteckung abgewehrt werde« (KW 13/2, 26). So ist es kein Zufall, dass der Autor seinen *Vorschlag* zehn Monate später zunächst an Albert Einstein schickte. Broch war in der Tat schon nach der Revolution von 1918 davon überzeugt, dass »Massen« ohne »Massenpsychosen« (KW 13/1, 30) nicht mehr denkbar seien und dass von der »billigen Ekstase der Masse« (KW 13/1, 33) nichts zu halten sei. Das verdeutlicht sein gegen die Revolutionsbegeisterung der Zeitgenossen geschriebener polemischer Artikel *Die Straße*. Eine auf »Gerechtigkeit« abzielende Politik lasse sich mit der »modernen Masse« (KW 13/1, 32) nicht machen: die sei ihrer

Natur nach labil, »heute nationalistisch und morgen sozialistisch zu begeistern« (KW 13/1, 32). Das liege daran, dass die heutige Masse keine »Gemeinschaft« mehr sei, weil ihr »das gemeinsame metaphysische Wahrheitsgefühl«, d.h. die »Verankerung« im »Glauben« (KW 13/1, 31) fehle.

1933 diskutierte Broch mit Elias Canetti erstmals über das Thema »Masse«, und was er damals über Canettis Absichten festhielt, zeigt bereits den Unterschied ihrer Einschätzungen der Masse. Broch hält fest:

»Canetti [ist] daran, zu einer breit angelegten Philosophie der Masse den Grundstein zu legen. Damit charakterisiert sich aber auch Canettis Werk, denn seine Grundüberzeugung ist der Glaube an die große seelische Existenz der Masse, an das Überindividuelle, das ihm von größerer und konkreterer Wirklichkeit ist als das Leben des Einzelindividuum. Im Vorhandensein des Menschheitsganzen, im Vorhandensein der lebendigen Menschenmassen erblickt und fühlt er die höhere und, man möchte wohl sagen religiöse Einheit, aus der aller Sinn des Lebens erfließt, und zu dem aller Lebenssinn, damit er es sei, zurückfließen muß.« (KW 9/1, 59)

Beide Autoren werden erst im Exil (Canetti in England, Broch in den USA) groß angelegte Studien zum Thema schreiben. Canettis *Masse und Macht*¹² ist dabei anders angelegt als Brochs *Massenwahntheorie*, ja, man hat den Eindruck, als schreibe Broch bewusst gegen die positive Einschätzung der Masse bei Canetti an. Die Broch'sche Ablehnung der modernen Masse hat Canetti nie geteilt, wobei er von dem frühen, von Broch beschriebenen einseitig positiven Verständnis der Masse jedoch abrückte. In Canettis Phänomenologie gibt es sowohl die tödliche »Hetzmasse« wie die lebensbejahende »Festmasse«, die Gefahren ausweichende »Fluchtmasse« wie die revolutionäre »Umkehrungsmasse«; es gibt die negative Bindung der Masse an den Machthaber qua Todesdrohung, und es gibt die positive Bindung qua Libido. Broch dagegen diagnostiziert die Masse der Gegenwart mit ihrer Beziehung zum Führer als gesellschaftliches Krankheitssymptom. Wie ein Psychoanalytiker ist er um eine Diagnose bemüht, auf die eine Therapie zu folgen habe. Wie Freud¹³ (und anders als Canetti, der ein Freudgegner war) interessiert Broch mehr das Individuum als die Masse selbst: Der einzelne soll entweder dem Wahnfeld der Masse entrissen werden oder davor bewahrt werden, von der Masse absorbiert zu werden. Broch nennt seine Studie bewusst *Massenwahntheorie*, um von vornherein zu verdeutlichen, dass ihn ausschließlich das Psychopathische an der Masse interessiert. Das jeweilige Urerlebnis eines politischen Massenaufbaus fiel bei Broch und Canetti in die Zeit vor dem Nationalsozialismus, hat nicht mit rechten, sondern mit linken politischen Menschenansammlungen zu tun: Bei Broch ist es die Revolution von 1918 in Wien, bei Canetti, wie er in *Die Fackel im Ohr*¹⁴ berichtet, die Julirevolte von 1927, bei der der Wiener Justizpalast in Brand gesteckt wurde.

Bevor Broch sich theoretisch mit dem Massenwahn zu beschäftigen begann,

hatte er ihn bereits im Roman *Die Verzauberung* von 1934/35 beschrieben. Hier zeigt sich, dass bei Broch das theoretische Konzept keineswegs immer der Romanproduktion vorausgeht, dass er vielmehr die Erkenntnisse, die er bei der literarischen Gestaltung der Massenpsychose gewonnen hat, ihrer konzeptuellen Erfassung zugute kommt. Was Broch im *Vorschlag* unter »Modell des Arbeitsfeldes« ausführt, liest sich wie eine Interpretationshilfe zur *Verzauberung*. Was dort zum Thema der Rationalverarmung und Angst und von den Verirrungen der Masse in Pseudoekstase und Kollektivberauschung zu finden ist, wurde vorher im Roman schon gestaltet. Im Rückblick schrieb Broch über *Die Verzauberung*, dass er darin »versucht« habe, »das deutsche Geschehen mit all seinen magischen und mystischen Hintergründen, mit seinen massenwahnartigen Trieben, mit seiner »nüchternen Blindheit und nüchternen Berauschtigkeit in seinen Wurzeln aufzudecken« (KW 3, 387). Und zwischen der *Verzauberung* von 1935 und dem *Vorschlag* von 1939 schrieb Broch die *Völkerbund-Resolution* von 1936/37 und die Erzählung *Die Heimkehr des Vergil*. Äußerer Anlass der *Völkerbund-Resolution* waren die Nürnberger Rassengesetze, die Mitte September 1935 auf einem Parteitag der NSDAP in Nürnberg beschlossen und verkündet worden waren. Damals wurden Mischehen zwischen Juden und sogenannten »Ariern« verboten, Juden durften keine öffentlichen Ämter mehr übernehmen, und sie verloren das politische Wahlrecht. Zudem wurde der Unterschied zwischen »Reichsbürgern« (»Ariern«) und bloßen »Staatsangehörigen« (zu denen die jüdische Minderheit gehörte) eingeführt. Broch behandelt diesen Rechtsbruch zentral. Er schreibt von einer »Herrschaftsgruppe«, die einen »Unterschied zwischen den Staatsbürgern installiert« habe und eine »Anzahl von ihnen« sei, »ohne daß dieselben sich strafrechtlich vergangen hätten, in ihrer Würde, in ihren Rechten, in ihrer Freiheit beeinträchtigt« worden. Man habe »ihnen den Charakter von Unterworfenen und von Menschen zweiter Klasse« aufgezwungen. Da aber der »Völkerbund« in »seinem Statut« den »Minoritätenschutz unzweideutig kundgetan« habe, und da »er jede Majorisierung und Verknechtung von Menschen« verwerfe, müsse er gegen solche Maßnahmen im Sinne seiner Aufgaben wie auch im Namen eines »gemeinsamen Ethos der Welt« (KW 11, 202) protestieren. Hitler-Deutschland war schon 1933 aus dem Völkerbund ausgetreten, und einen direkten Einfluss – dessen war Broch sich bewusst – konnte die Genfer Organisation auf das Deutsche Reich nicht ausüben. Es ging dem Autor darum, den Protest der Mitgliedsländer zu mobilisieren, denn der war ausgeblieben. Broch erwartet vom Völkerbund, dass er als »Verrat am Frieden« jene »legalisierte Ungerechtigkeit« brandmarkt, die gegeben ist, wenn »eine Regierung sich wissentlich ihrer grundlegenden Menschen- und Herrschaftspflicht entzieht und durch Entwürdigung des Menschen mittel- oder unmittelbar neue Haßwellen heraufbeschwört« (KW 12, 201). Auch im *Vorschlag* von 1939 kommt Broch auf den »Haß gegen den »Fremden«, auf die »Angehörigen einer Minorität« als

Teil des Massenwahnmechanismus zu sprechen und erkennt, dass eine »neue Sklavenschicht« in »den Fascismen«, ein entrechtetes »Unterproletariat« im Entstehen begriffen sei (KW 12, 40). Bereits in der *Völkerbund-Resolution* sieht er die Entwürdigung und Versklavung des Menschen im Kontext der »zunehmenden massenpsychologischen Verhetzung der Welt« (KW 12, 207) und empfiehlt, dass »derartige Erscheinungen wissenschaftlich [...] erforscht« werden sollten (KW 12, 208). So ist die *Völkerbund-Resolution* in mehrfacher Hinsicht eine Vorstudie zur *Massenwahntheorie*. Und in der Erzählung *Die Heimkehr des Vergil* ist (im historischen Gewand) schon manches von der Beziehung der Masse zu ihrem Führer vorweggenommen, wie Broch sie im *Vorschlag* beschreibt. Da heißt es:

»[...] das Kaiserschiff war schon bis an den Kai geglitten, wo es an dem vorbestimmten, von Bewaffneten freigehalten Platze anlegte, und es war der Augenblick, den das dumpf brütende Massentier erwartet hatte, um sein Jubelgeheul ausstoßen zu können, endlos, erschütternd, sich selbst anbetend in der Person des Einen. Immer war Vergil vor der Masse zurückgeschreckt; nicht daß sie ihm Furcht einflößte, aber er empfand die Bedrohung, die in ihr lag, die aus ihr geboren wurde und das Menschliche gefährdete [...]« (KW 6, 250)

Gleich zu Beginn des *Vorschlags* spricht Broch von der »Gefährdung« der Kultur durch die »Menschenmasse«, von der Notwendigkeit einer »Diagnostizierung« ihrer »neurotischen und psychotischen Haltungen« (KW 12, 11). Seine Leistung besteht schon hier darin, dass er ein »Modell des Arbeitsfeldes« (KW 12, 13) skizziert, das während der konkreten Forschungsarbeit »fortlaufend rektifiziert« werden müsse (KW 12, 12). Bei der Beschreibung dieses Modells hält er (Freud folgend) fest, dass er nicht (wie LeBon¹⁵) mit dem Theorem einer »Massenseele«, arbeite, sondern immer an den Veränderungen der »Einzelseele« im Massengeschehen interessiert sei. Als Zeichen »seelischer Gesundheit« des Individuums definiert er den »Menschen«, der »weitgehend unter der Kontrolle seiner Ratio« (KW 12, 13) stehe, der also aktiv kulturell tätig werde, denn »Kultur« sei als »rationale Regelung [...] irrationaler Bedürfnisse« zu verstehen. Grundsätzlich stehe dem Menschen offen, sich kulturbefördernd oder kulturgefährdend zu verhalten. Zur positiven Kulturentfaltung gehöre die »Irrationalbereicherung«, die der einzelne in einer »Gemeinschaft« erlebe. Zur negativen Kulturzerstörung dagegen trage die »Rationalverarmung« bei, die das Individuum im Massenwahn erlebe, bei dem es zur »unethischen Auslebung der unkontrollierten Triebe« komme (KW 12, 14). In der Folge fundiert Broch seine Ausführungen über Irrationalbereicherung und Rationalverarmung durch einen werttheoretischen Exkurs. Wiederum erkennt er zwei »Hauptströme [...] menschlichen Seins«, nämlich »Wahrheit und Wert«, d.h. »cogito et sum«, »Ratio und Irratio«, »Erkenntnis und Leben«. Mit anderen Worten: es gehe dem kulturschaffenden Menschen um »neue rationale Wahrheiten« und um »neue irrationale Lebenswerte« (KW 12, 16). Beides führe zu einer »Ih-Erweiterung« der menschlichen Einzelsee-

le, und wenn sie ausbleibe, werde sie von »Angst« ergriffen. Die »menschliche Kultur« insgesamt sei, was »ihren seelischen Sicherungscharakter« betreffe, ein »System der Angstbesänftigung« (KW 12, 17). Rationalbereicherung sei eine Sache des Individuums, Irrationalbereicherung könne im Kollektiv erfahren werden. Irrationalbereicherung sei eine religiöse Angelegenheit, die durch die Beziehung des Gläubigen zum »Heilsbringer« in der Glaubensgemeinschaft erfahrbar sei. In der heutigen, durch Unglauben gekennzeichneten »religiösen Lage« sei dem Menschen aber »der Weg zur Irrationalbereicherung« verwehrt. »Er muß«, folgert Broch, »den Weg der triebhaften Kollektivität« einschlagen, um schließlich »vom Massenwahn umfängen zu werden« (KW 12, 19). Irrationalbereicherung weist auf das letzte mystisch-religiöse Ziel mit der Erfahrung »Ich bin die Welt« hin (KW 12, 19); der »Weg der Rationalverarmung« aber kenne als letztes Telos den Werttypus des »Ich habe die Welt«. Der kulturaufbauenden Irrationalbereicherung stehe die »kulturzersprengende« Rationalverarmung gegenüber. Der Typus »Ich habe die Welt, weil sie mir unterjocht ist«, sei repräsentativ für den Massenwahn der Gegenwart mit ihrer »triebmäßig-wahnhaften Ekstase« (KW 12, 25).

Eingehend bespricht Broch den Zusammenhang von Panik und Angst. Zum »Wesen unserer Epoche« gehöre vor allem die »ökonomische Angstbedrohung«, und so hätten »Inflation, Arbeitslosigkeit« und »Unrentabilität« bereits in »mythischer Weise« die ehemals »metaphysische Angst« verdrängt (KW 12, 20). Nach der Erfahrung wirtschaftlicher Katastrophen genüge aber nicht die einfache »Rückkehr in einen früheren Zustand«, um die Panik vergessen zu machen, vielmehr benötige der einmal panikisierte Mensch eine »Super-Befriedigung«, eine »Zusatz-Befriedigung« zur »Angst-Übertäubung« (KW 12, 22).

Hier gerät die Verfolgung von Minoritäten, vor allem der Juden, in den Blick. Man suche nach einem Grund für die Katastrophe und finde ihn durch die »Verlegung in eine äußere Ursache« (KW 12, 23), im »Haß gegen den Fremden«. Durch die »Vernichtung des symbolischen Widersachers« werde der »Weg zur Angstbefreiung, zur Panikbefreiung, zur Ekstase wieder eröffnet.« Es ist, hält Broch erneut fest, »der Weg des Rationalverlustes, der Kollektivberauschung, der Weg der Pseudoekstase« (KW 12, 24). »Das Geschäft der Richtunggebung« (KW 12, 25) werde dabei durch einen »Führer« oder eine »Führergruppe« übernommen. Broch unterscheidet zwischen zwei transhistorischen Grundtypen von Führerfiguren. Der erste sei der »religiöse Heilsbringer« der Vergangenheit, der zweite der »dämonische Demagoge« der Gegenwart. Der »Heilsbringer« stehe für »ethisch-rationale Erkenntnis« und für »Irrationalbereicherung«; der zweite für »Rationalverlust«, »Triebauslebung« und »Sieg« (KW 12, 27). Der »Religionsstifter« ordne »sich mit seinem irdischen Sein völlig der göttlichen Ratio unter«; der »dämonische Magier« sehe seine »eigene irdische Person« als Symbol, verwende »virtuos alle Mittel der Ratio« und benötige den »Sieg« als

»Erfolg in der augenblicklichen Aggression« (KW 12, 27). Zum Schluss betont Broch erneut, dass sein »massenpsychisches Modell« (KW 12, 29) vorläufig nicht mehr als »eine Vermutung« ist, eine »Experimentieranordnung« (KW 12, 28). Ob es etwas taue, müsse die Einzelforschung zeigen.¹⁶

Hier wird der Grundunterschied des *Vorschlags* gegenüber den anderen Zusammenfassungen und der eigentlichen *Massenwahntheorie* deutlich: An keiner Stelle erwähnt der Autor, dass er sich in der Lage sähe, das projektierte Forschungsprogramm selbst durchzuführen. Im Gegenteil empfiehlt er, ein Forschungsinstitut auf interdisziplinärer Basis zu errichten,¹⁷ in dem sowohl auf empirische Weise soziologische, statistische und psychologische Studien durchgeführt werden sollen wie auch die Geisteswissenschaften mit Philosophie, Theologie und Geschichte vertreten sein könnten. Broch betont die konkrete »Durchfragung von Einzelpersonen« (KW 12, 34), wobei die »statistischen Resultate« der »mathematischen Auswertung« (KW 12, 35) unterliegen müssten. Das Institut möge eine »empirisch-naturwissenschaftliche«, eine »historisch-theoretische« und eine »politisch-pädagogische Klasse« einrichten (KW 12, 35). Wenn auch zu hoffen sei, dass die »gewonnenen Resultate« Auswirkungen »auf die Jugenderziehung« bzw. auf das »praktische politische Staatsleben« im allgemeinen hätten, dürfe das Institut selbst keine »Beeinflussung der Bevölkerung« versuchen, denn ein »wissenschaftliches Institut« sei »keine Aufklärungsstelle« (KW 12, 36). Der Projektierung nach erinnert der *Vorschlag* an jene Ausführungen, mit denen Broch 1944 und 1946 interdisziplinäre Institute zur Friedens- und Demokratieforschung unterbreitete: *Bemerkungen zum Projekt einer »International University«, ihrer Notwendigkeit und ihren Möglichkeiten* (KW 12, 414–425) und *Philosophische Aufgaben einer Internationalen Akademie* (KW 10/1, 67–112). Als Broch aber seinen *Vorschlag* im Jahr 1939 an Albert Einstein in Princeton und an Alwin Johnson in New York schickte, waren beide der Meinung, dass Mittel für die Gründung eines solchen Instituts nicht aufzutreiben seien. An der Princeton University wurde gerade ein neues Office of Public Opinion Research projektiert, und in Princeton existierte seit einigen Jahren schon das interdisziplinäre Institute for Advanced Study, das auch Albert Einstein angeworben hatte. Johnson, der Direktor der New School for Social Research in New York war, sah offenbar nicht ein, warum die Themen, die Broch hier anschnitt, nicht potentiell im Rahmen seiner Hochschule erforscht werden könnten. Sowohl Einstein wie Johnson ermutigten den Autor, das Projekt selbst in Angriff zu nehmen. Einstein vermittelte anschließend Brochs Kontakt zu dem 1940 von Hadley Cantril gegründeten Office of Public Opinion Research an der Princeton University, damit er einen Eindruck von empirischer Soziologie erhalten könne.

III. Der »Entwurf« von 1941. – Mit diesem Forschungszentrum hat Brochs zweite Zusammenfassung, der *Entwurf* von 1941, zu tun. Cantril verdankte seine

Karriere imaginierten Marsbewohnern. 1940 war er als junger Sozialpsychologe bekannt geworden mit seinem Buch *The Invasion from Mars. A Study in the Psychology of Panic*. Darin hatte er die Massenpanik untersucht, die aufgetreten war als Folge von Orson Welles' berühmter Radiosendung von 1938 nach H.G. Wells' schon 1898 veröffentlichtem Roman *The War of the Worlds*. Ob Broch an Hadley Cantrils Institut Einblick in dessen Untersuchungen erhielt, und ob er, wenn das der Fall gewesen sein sollte, damit für seine massenwahntheoretischen Thesen etwas hätte anfangen können, ist die Frage. Cantril lieferte von Anfang an vertrauliche Analysen von amerikanischen Meinungsumfragen, besonders über den Krieg in Europa, an die Roosevelt-Administration in Washington D.C. Broch erhielt zwar ein Rockefeller-Stipendium für die Zeit von Mai 1942 bis Ende 1944 über Cantrils Institut, aber er war in seiner Arbeit unabhängig und dürfte das Office of Public Opinion Research nur selten von innen gesehen haben. Tatsächlich schrieb Broch als Rockefeller-Stipendiat vor allem an seinem Roman *Der Tod des Vergil* und weniger an seiner *Massenwahntheorie*. Den größten Teil daran hatte er bereits 1941 verfasst, um bei Cantril ein Manuskript vorweisen zu können (KW 12, 65).

Was ist das Besondere an Brochs *Entwurf für eine Theorie massenwahnartiger Erscheinungen* (KW 12, 43–66) von 1941? Zunächst wiederholt er das, was er über sein werttheoretisches Modell bereits im *Vorschlag* ausgeführt hatte. Jetzt führt er den Gegensatz von »offenen und geschlossenen Wertsystemen« ein. »Geschlossene Systeme« stehen »unter der Herrschaft einer Wertdogmatik« (KW 12, 50) und können »bloß durch revolutionäre Sprengung in eine neue Phase übergeführt werden« (KW 12, 51). »Offene Systeme« dagegen zeichnen sich »durch ständige Fortentwicklung« (KW 12, 50), d.h. durch »Evolution« aus (KW 12, 51). Broch geht auch genauer auf die Beziehung von Individuum und Gemeinschaft ein und definiert deren Idealrelation so: Eine »gesunde Gemeinschaft« biete »dem Individuum sowohl ein Maximum an rationalen wie an irrationalen Werten«, letztere »ebensowohl in Gestalt der freien Persönlichkeitsentfaltung wie der von Gemeinschaftsgefühlen«. Für das Christentum habe Augustinus »eine solche Sozialgemeinschaft« in »der Utopie der ›Civitas Dei‹« entworfen. Das »Wesentliche der gottesstaatlichen Idee« habe »in der Existenz eines Zentralwertsystems« gelegen, das als »offenes« die »Vorbedingung« für die inaugurierte »Harmonie« gewesen sei (KW 12, 53). Als Broch seinen *Entwurf* schrieb, hatte er seine Mitarbeit an dem Buchprojekt *The City of Man. A Declaration on World Democracy*¹⁸ bereits seit einem Jahr hinter sich. Das war eine Gemeinschaftsarbeit von exilierten europäischen und amerikanischen Intellektuellen, die unter der Leitung von Thomas Mann entstanden war, wobei die organisatorische Arbeit von Giuseppe Antonio Borgese unter Beihilfe von Broch übernommen worden war. Der Titel *The City of Man* reflektiert Brochs Einsicht, dass der Utopie der »City of God«, die für das Mittelalter sinnvoll gewesen sei, durch eine Utopie der »City of Man«

abgelöst werden müsste, d.h. durch die Utopie einer Demokratie, die als offenes System und als Gemeinschaft zu verstehen sei, in der Persönlichkeitsentfaltung die Entwicklung von Gemeinschaftsgefühlen nicht ausschließe.

Bei den Überlegungen zum *Massenwahn* erwähnt Broch im *Entwurf* erstmals seine Vorstellung von den »psychischen Zyklen in der Geschichte« (KW 12, 54). Auch hier kombiniert Broch seine Werttheorie mit Massenpsychologie. So wie es Zyklen der Werteinheit und des Wertzerfalls gebe, so gäbe es auch entsprechende psychische Reaktionen der Zeitgenossen. Im Stadium des Wertzerfalls, des Krieges der Wertgebiete gegeneinander, mache sich ein »Zerrissenheitswahn« geltend, weil das Individuum die Zugehörigkeit zu sich bekämpfenden Partialsystemen wie »Staat«, »Nation«, »Berufssystem« und »Religionsgemeinschaft« (KW 12, 55) nicht ohne psychische Schäden überstehe. Man sieht, Broch ist von der Theorie der Postmoderne noch weit entfernt, die davon ausgeht, dass der Mensch durchaus sich in ganz unterschiedlichen sozialen Kreisen bewegen kann, ohne darüber seelischer Krankheit anheim fallen zu müssen.¹⁹ Von Zyklen könne man insofern sprechen, als im Stadium des Wertzerfalls neue politische Bewegungen die Rückkehr zu Zentralwerten anböten. Man versuche dabei reaktionär die Komplexität der Welt in ein Dogmensystem zu zwingen, so dass die Anhänger solch neuer »Werttheologien« sich alten »Wahngefahren« aussetzen. Broch erwähnt die Neuauflagen des »Hexenwahns« (KW 12, 55) in den Diktaturen.

Erstmals wird im *Entwurf* von 1941 auch eine »Theorie der Bekehrung« (KW 12, 60) skizziert. Er zitiert als Beispiel einer erfolgreichen Bekehrung die christliche Mission im frühen Mittelalter.²⁰ Bei der aktuellen demokratischen Bekehrung in der Gegenwart gehe es weniger um die Beförderung von »Irrationalbereicherung« als um die Beendigung von »Rationalverlust« (KW 12, 60f.). Broch hat sich mit der christlichen Bekehrung beschäftigt und meint darin vier Phasen unterscheiden zu können. Die erste sei jene der »Amalgamierung«, in der das neue »höhere System« versuche, sich an die Stelle des alten »niederen« zu setzen. Um das zu ermöglichen, müssten aber »Wert- und Glaubenselemente aus dem niedrigeren System in das höhere eingefügt werden, allerdings an untergeordneter Stelle« (KW 12, 61). Die zweite »Periode« sei die der »Konkurrenz«. Da würden Wege gefunden, die alten »ekstasierenden« Mittel, deren Folge »Rationalverlust« gewesen sei, durch »adäquatere« zu ersetzen, was besonders im Hinblick auf die Abstrahierung der Opferidee geschehe. Die dritte Phase sei die der »Systematisierung« (KW 12, 61) und »Etablierung« (KW 12, 63), und hier werde der Punkt erreicht, »an welchem sich der bekehrte Mensch im neuen Wertsystem seelisch »sicher« fühle. Erst in der vierten Periode, die des »Tabus«, würden »die Werte des alten Systems nun von der neuen Gemeinschaft unter Strafandrohung »verboten« werden« (KW 12, 61f.). Im Hinblick auf die aktuelle Bekehrung hält Broch fest:

»Es wird hier keine oberflächliche Parallele gezogen, wenn darauf hingewiesen wird, daß es bei den fascistischen Bewegungen Symptome einer Wiederverheidung gibt. Der Kampf gegen den Massenwahn, die Zurückführung des Menschen in das offene System der Humanität ist die Aufgabe der Demokratie. Es ist der Kampf gegen die magische Ideologie des Sieges, ein Kampf für die Idee der »humanen Gerechtigkeit«; und das ist der Grund, weshalb die demokratische Mission als die Fortsetzung der christlichen betrachtet werden muß, obgleich sie von einer säkularen, wissenschaftlichen und besonders psychologischen Basis ausgeht.« (KW 12, 63)

Broch erläutert auch kurz, was die vier Phasen im Fall der »demokratischen Bekehrung« enthalten werden: In der Phase der Amalgamierung müssten die »Siegesrituale« des Gegners übernommen werden, um sie dann im Zuge einer »Entwertung« zur »Besiegung des Sieges« zu verkehren. Die Konkurrenzphase sei eine der »Propagandakonkurrenz«: die »fascistischen Dogmen« müssten durch eine »Gegenpropaganda« bekämpft werden. Die Phase der »Sicherung« (Systematisierung, Etablierung) habe zum Ziel die »organisierte Humanität«, die direkt gegen »den fascistischen Wahn« gerichtet sei. Und in der Tabu-Phase, die eintrete, wenn »eine neue demokratische Organisation tatsächlich geschaffen worden« sei, gehe es schon nicht mehr um Massenpsychologie, sondern um »Probleme der Verfassung und der Legislative«, die »nicht Teil«, wohl aber »Ergebnis« der »Bekehrung« wären (KW 12, 65). Im *Entwurf* von 1941 wird deutlich, dass die Vereinigten Staaten in den Krieg gegen Hitler eintreten werden, und dass nach dem gewonnenen Krieg in Deutschland und in den fascistischen Ländern allgemein eine »demokratische Bekehrung« ins Werk gesetzt werden müsse. Insofern steht der *Entwurf* in enger Verbindung zur *City of Man* von 1940, wo im anti-isolationistischen Sinne der Eintritt der Amerikaner in den Krieg und die Verbreitung der Demokratie gefordert worden waren. Zum Schluss kommt Broch auch wie im *Vorschlag* auf die »empirische Forschung« zu sprechen. Er schlägt aber keine Neugründung eines Instituts mehr vor, sondern betont lediglich, dass weitere historische sowie empirische soziologisch-psychologische Untersuchungen zur Abrundung der Studie nötig seien.

IV. Das »Inhaltsverzeichnis« von 1943. – Zwei Jahre später verfasste Broch die letzte der drei Darstellungen im Überblick. Er bewarb sich 1943 mit dem *Inhaltsverzeichnis* um eine weitere Verlängerung seines Rockefeller Stipendiums an Hadley Cantrils Office of Public Opinion Research. Das Gesuch wurde abgelehnt, aber als er das gleiche Dokument zwei Jahre später bei der gerade gegründeten Bollingen Foundation in New York einreichte, erhielt er für die Zeit von Anfang 1946 bis Mitte 1947 ein Stipendium zur Fertigstellung der *Massenwahntheorie*. Sie hätte 1947 oder 1948 in der Bollingen Series des Verlags Pantheon Books in New York publiziert werden sollen. Brochs *Mas-*

senwahntheorie wurde aber nicht abgeschlossen und blieb zu Lebzeiten des Autors unpubliziert. Der genaue Titel des *Inhaltsverzeichnisses* von 1943 lautet: *Eine Studie über Massenhysterie - Beiträge zu einer Psychologie der Politik - (Vorläufiges Inhaltsverzeichnis)* (KW 12, 67–97). Das *Inhaltsverzeichnis* ist zeitlich gesehen nach der Niederlage der Deutschen Wehrmacht in Stalingrad geschrieben worden, und so ist die Niederlage Hitlers abzusehen. Broch besteht aber auf seinem alten Konzept, mit der *Massenwahntheorie* einen Beitrag zur Überwindung des faschistischen Weltbildes zu leisten und betont: Wenn »Hitler« auch »besiegt werden sollte, der Hitlerismus wird damit noch nicht zur Gänze aus der Welt geschafft worden sein«, weil »der Psychopath Hitler« Exponent des »Zeitgeistes« sei (KW 12, 67). Gegenüber den früheren Zusammenfassungen sind hier drei Aspekte neu: die Einführung des Terminus »Dämmerzustand«, die Unterscheidung zwischen »magischer« und »rationaler« Rechtsprechung im Zusammenhang der Diskussion über die Todesstrafe sowie die Benutzung der Bezeichnung »Totaldemokratie«. Wenn Broch vom »Dämmerzustand« des Menschen spricht, legt er Wert darauf, nicht missverstanden zu werden. Es geht um keine Gleichsetzung mit dem »rudimentären Dämmerzustand« des Tieres, den man mit »Instinkt« bezeichnet. »Im Gegensatz zum Tier«, schreibt Broch, »besitzt der Mensch Ich- und Welterkenntnis, Ich- und Weltbewußtsein. Dank dieser Fähigkeit vermag er, sein Dahindämmern zu durchbrechen; es sind die Erkenntnisvorstöße, in denen sich das spezifisch Menschliche vollzieht«. Davon legten »die geschichtliche Entwicklung und der Kulturaufbau Zeugnis« ab. Während das tierische Dahindämmern sich im Bereich der Natur abspiele, vollziehe sich das menschliche Dahindämmern im Gebiet der »Kultur«, die »der Mensch kraft seiner Erkenntnisvorstöße selber geschaffen« habe (KW 12, 69). Im Dämmerzustand verhalte sich der Mensch gegenüber der Kultur wie das Tier gegenüber der Natur: »In der Unterscheidungslosigkeit seiner Akzeptionen«, fährt Broch fort, »verliert der Mensch seine ihn auszeichnende menschliche, individuelle Bewußtseinsfähigkeit« (KW 12, 69f.). Broch statuiert die Beziehung zwischen Dämmerzustand und Masse: Wo »das Dahindämmern die Oberhand gewinnt, da wird der Mensch zur Masse. Die Masse ist das Produkt des Dahindämmerns.« (KW 12, 70) Broch weist darauf hin, dass sich Traditionslinien des Denkens über das Unbewusste bei Arthur Schopenhauer, Eduard von Hartmann, Henri Bergson und Sigmund Freud (KW 12, 70f.) ausmachen lassen (und er hätte ergänzend auch Friedrich Nietzsche nennen können).²¹ Diese unterschiedlichen Interpretationen des Unbewussten trügen zwar zum Verständnis des »Dämmerzustandes« bei, doch besteht er auf der Differenz, auf der Besonderheit seines Terminus im Kontext der *Massenwahntheorie*. Die Doktorandin Agnieszka Hudzik hat mich kürzlich darauf hingewiesen, dass es im Nachlass von Hans Blumenberg im Deutschen Literaturarchiv eine interessante Notiz über Brochs »Dämmerzustand« gebe. Blumenberg hielt ihn, wie er es nannte, für eine »termi-

nologisch äußerst bedeutsame Neuerung«, weil hier die übliche Lichtmetaphorik durchbrochen werde und ein Ausdruck für Zwischenwerte gefunden worden sei.²² Brochs »Dämmerzustand« ist im Kontext der Massenpsychologie originell, doch hat er den Begriff schon in seinen Romanen *Die Schlafwandler* und *Die Verzauberung* benutzt, also bevor er plante, eine massenpsychologische Studie zu schreiben. In den *Schlafwandlern* heißt es an einer Stelle im »Esch«-Teil im Abschnitt »Der Schlaflose: Der »Wachende« vergesse, »daß er selber zumeist in einer Art Dämmerzustand sich befindet und daß bloß der Schlaflose in seiner Überwachtheit wahrhaft logisch« denke (KW 1, 351). Und wenig später ist erneut vom »Dämmerzustand« des »Wachenden« die Rede (KW 1, 354). Diese Beobachtungen erinnern an Brochs Gegensatz von »Dämmerzustand« und »Erkenntnisvorstoß«. Das »Leben« der Hanna Wendling wird im dritten Band der *Schlafwandler*-Trilogie als »ein Dahindämmern« bezeichnet (KW 1, 593). In der *Verzauberung* wird von Wenzel, dem Initiator eines Massenwahns, gesagt, dass er nach seiner Verwundung in einen »Dämmerzustand« sinke (KW 3, 324). Und im *Tod des Vergil*, der zeitgleich mit der *Massenwahntheorie* entstand, wird das »Dahindämmern« (KW 4, 15) des Massenmenschen konfrontiert mit Vergils Erkenntnisvorstößen, d.h. mit jenen »dämmerungsentlösten Augenblicken des Lebens«, »der klanggewordenen Todlosigkeit« und der »vollkommenen Freiheit« (KW 4, 80). Erneut wird deutlich, wie stark bei Broch die Wechselbeziehungen zwischen theoriegeleiteter Dichtung und dichtungsdurchsetzter Theorie sind.

Brochs drittes Kapitel der *Massenwahntheorie* widmet sich der Überwindung nationalsozialistischen Denkens und Handelns, und da spielt das Thema der Rechtsprechung eine wichtige Rolle. Im *Inhaltsverzeichnis* grenzt Broch die »rationale Rechtsprechung« in der »Demokratie« von der »magischen Justiz« im »Fascismus« (KW 12, 88f.) ab. »Im Gegensatz zur rationalen Rechtsprechung, der es um den Einzelmenschen geht«, schreibt Broch, »betont die magische Justiz das Kollektiv« (KW 12, 88). Die magische Justiz gehe von einem »Menschentyp« aus, der als »Massentier« nur »durch die Erfordernisse des kollektiven Ziels« in »Zaum gehalten« werden könne. So sei »Gehorsam« die »einzige Beziehung, die das Individuum mit der Gemeinschaft« verbinde. Broch denkt wahrscheinlich an den völkischen Propagandaspruch der Nationalsozialisten »Du bist nichts, dein Volk ist alles«, wenn er fortfährt: »Nur dem Kollektiv alleine wird theoretisch die Eigenschaft einer lebenden Person« zuerkannt, dem Einzelmenschen dagegen nicht. »Das Recht des Kollektivs«, heißt es weiter, »jedes Mitglied der Gemeinschaft (sogar ohne Angabe eines Grundes) zu vernichten, dieses Recht leitet sich ab aus der Existenzeigenschaft, die ausschließlich das Kollektiv besitzt.« Im Gegensatz dazu gehe die »rationale Rechtsprechung« der Demokratie von einer »wirklichen Beziehung zwischen Individuum und Gemeinschaft« aus. Hier würden dem »Einzelmenschen zumindest die gleichen Existenzqualitäten zugebilligt« wie »dem Kollektiv«. Broch rückt bei der Konfrontation von magi-

scher und rationaler Justiz das Thema der Todesstrafe in den Mittelpunkt. Ohne Todesstrafe sei die anti-individuelle magische Rechtsprechung nicht denkbar: Sie brauche die Todesstrafe, um die Ziele des Kollektivs gegen den einzelnen durchsetzen zu können. Die rationale demokratische Justiz aber sollte ohne Todesstrafe auskommen, weil »erst nach Abschaffung der Todesstrafe« eine »ethisch gültige Beziehung zwischen den Mitgliedern der Gemeinschaft« hergestellt werden könne. Die »Abschaffung der Todesstrafe« sei das »wirksamste Mittel im Kampf gegen das magische Denken« im Bereich des Rechts. (KW 12, 89) Von der rationalen Rechtsprechung erhofft Broch sich die »Schaffung eines neuen Menschentyps«. Brochs Perspektive liest sich so:

»Wenn der neue Menschentyp nicht so ein Massentier werden soll, zu dem ihn Fascismus und magische Justiz machen, dann wird es ein Menschentyp sein, der – obgleich er im Kollektiv lebt und sich an dieses gebunden fühlt – alle vollmenschlichen Qualitäten behalten wird; er wird gekennzeichnet sein durch seine Wechselbeziehung zur Gemeinschaft, für die er sorgt und die für ihn sorgt, wobei er die Gemeinschaft mitformt und diese wiederum ihn beeinflusst.« (KW 12, 89f.)

In seinem letzten Roman *Die Schuldlosen* greift Broch die Diskussion über die Todesstrafe auf. Geschildert wird in der »Erzählung der Magd Zerline« ein Kriminalfall aus Wilhelminischer Zeit: Es geht um einen Mord. Der zuständige Gerichtspräsident, dem hintertragen worden ist, dass seine Frau eine Affäre mit dem Angeklagten gehabt habe, lässt sich durch »kein Gefühl der Rache« leiten. Vielmehr bedenkt er »das Gräßliche der Todesstrafe« und besteht auf der genauesten Untersuchung bei »Beweiszulassung und Beweisbehandlung« (KW 12, 117). Der Angeklagte wird freigesprochen. Im Sinne Brochs handelt es sich bei dem Gerichtspräsidenten wohl nicht direkt um den Vertreter des »neuen Menschentyps«, aber doch um einen Vorläufer.

Eine weitere Neuerung im Kontext seines Massenwahnprojekts ist im *Inhaltsverzeichnis* der Begriff der »Totaldemokratie«. Schon 1939 hatte Broch in einem Aufsatz den Begriff der »totalen Demokratie« verwendet: *Zur Diktatur der Humanität innerhalb einer totalen Demokratie* (KW 11, 24–68). Broch hätte auch den Terminus »Humanitäts-Demokratie« einführen können, aber er bevorzugte die Wendung »Totaldemokratie«. Das liegt in der Logik der »Bekehrungs«-Absicht, die Hitler-Diktatur in eine Demokratie zu verwandeln. Bei der Beschreibung der Bekehrungs-Phasen macht Broch deutlich, dass in der ersten »Amalgamierungs«-Periode aus psychologischen Gründen das neue System Termini und Symbole des alten übernehmen müsse, wobei das Ziel aber die Umdefinierung der früheren Begriffe sei. Erst in der zweiten Phase, jener der »Konkurrenz«, könne man neuformulierte und bisher unvertraute Begriffe durchsetzen. Diese Taktik innerhalb der Bekehrungsstrategie muss man im Auge behalten, wenn Broch so gewagte und missverständliche Wendungen

wie »Diktatur der Humanität« und »totale Demokratie« benutzt. Broch stellt klar, dass Demokratie ein »Höchstmaß an Sicherheit« und »ein Maximum« an »Freiheit« bedeutet. Bei der »Totaldemokratie« ist es ihm darum zu tun, »regulative Grundprinzipien« in »jene Verhaltensnormen« einzubeziehen, »die das Rechtsverhältnis zwischen Individuum und Individuum bestimmen.«²³ Formal gesehen habe es solche »regulativen Grundprinzipien« auch in »der Strafpraxis des bolschewistischen oder des nationalsozialistischen Staates« gegeben: und zwar unter den Schlagwörtern »von ›antirevolutionärer‹ bzw. ›antivölkischer‹ Haltung«. Die Demokratie dagegen müsse »antihumanes Verhalten« bestrafen (KW 12, 93). Was er darunter versteht, hat Broch in einer Reihe von Aufsätzen zum Thema des »Gesetzes zum Schutz der Menschenwürde« festgehalten. Da heißt es z. B. in der Studie *Bemerkungen zur Utopie einer »International Bill of Rights and of Responsibilities«* von 1945:

»Hitler wußte um die magische Tabuwirkung des Strafgesetzes, und ebendadurch hat er die Nürnberger Rassengesetze zum Kernstück, ja zum Symbol der ganzen Nazi-Moral gemacht und hat mit ihrer pomphaften Proklamation seine eigentliche Herrschaft eingeleitet. Das ›Gesetz zum Schutz der Menschenwürde‹ ist das genaue Gegenstück zu diesen Rassengesetzen, und wenn mit diesen die Erziehung zur Barbarei und Enthumanisierung angehoben hat, so kann jenes den Beginn der Wieder-Humanisierung und zugleich deren gültigstes Symbol bedeuten, vielleicht das einzige Symbol, das die Massen im Augenblick zu verstehen fähig sind.« (KW 11, 272)

Den Artikel I von Brochs Entwurf des *Gesetzes zum Schutz der Menschenwürde* aus dem denkwürdigen Jahr 1945 will ich abschließend zitieren:

»Wer in Wort oder Schrift oder tätlich oder sonstwie die moralische Gleichheit der Menschen (Bürger oder Nicht-Bürger) angreift, also den Versuch unternimmt, eine nicht durch strafgerichtliche, sondern bloß durch biologische oder religiöse oder sonstwie gesinnungsmäßige Kriterien definierte Gruppe von Personen, sei es kollektiv, sei es individuell verächtlich zu machen, oder vom Genuß der dem Staatsbürger zustehenden Rechte (u.a. insbesondere von dem einer legal pursuit of happiness) auszuschließen, oder von der Ausübung der dem Staatsbürger zukommenden Pflichten fernzuhalten, oder sonstwie dem Haß der Mitbürger auszusetzen, oder diese zu solchem Haß aufzufordern, der macht sich – gleichgültig ob ein derartiger Versuch glückt oder nicht – des ›Verbrechens gegen die Menschenwürde‹ schuldig.« (KW 11, 262)

Broch hat das *Gesetz zum Schutz der Menschenwürde* verstanden als Kernstück seiner Menschenrechtsstudien, die die »Massenwahntheorie« abschließen. Damit wollte er mitarbeiten an der Schaffung einer internationalen rechtlichen »Basis für die Organisation der ›Vereinten Nationen«« (KW 12, 96), wie Broch am Ende des *Inhaltsverzeichnisses* festhält.²⁴

V. *Schlussbemerkung.* – Hätte Brochs *Massenwahntheorie* im Frühjahr 1945 auf Englisch vorgelegen, wäre sie in der Diskussion um das »Reeducation«-Programm der Amerikaner als Besatzungsmacht in Deutschland vielleicht berücksichtigt worden.²⁵ So aber konnte der Autor nicht zum Bekehrer, nicht zum Bonifatius Democraticus der Deutschen werden. Die Reeducation verzichtete auf die Stadien, die Broch im Bekehrungsprogramm vorgesehen hatte, und schon bald spielte sie wegen der Situation im Kalten Krieg kaum noch eine Rolle. Aber Werke wie die *Massenwahntheorie* enthalten Elemente, die auch vergleichbare Konfliktlagen erhellen. Gegen »Pseudoekstasen« und »Rationalverlust« im Sport oder in der Politik, gegen die Verfolgungen von Minoritäten in ethnischen Konflikten und gegen die Verletzung von Menschenwürde und Menschenrecht im Alltag ist auch heute kein Staat der Welt gefeit.²⁶ Insofern hat Broch mit seiner *Massenwahntheorie* auch ein Buch für das 21. Jahrhundert geschrieben.

Anmerkungen

- 1 Thomas Mann, *Die Entstehung des Doktor Faustus* (1949), in: ders., *Reden und Aufsätze*, Bd. 3 (= *Gesammelte Werke*, Bd. XI), Frankfurt/Main 1990, 240.
- 2 In der Folge wird zitiert nach: Hermann Broch, *Kommentierte Werkausgabe*, hg. von Paul Michael Lützeler, Frankfurt/Main 1974–1981. In Klammern wird die Abkürzung KW angegeben, worauf Bandnummer und Seitenzahl folgen. Nur bei dem Band *Massenwahntheorie* (KW 12), der im Zentrum der Untersuchung steht, wird lediglich die Seitenangabe in Klammern mitgeteilt.
- 3 Hermann Broch, *Die Straße* (KW 13/1, 30–34).
- 4 Hermann Broch, *Konstitutionelle Diktatur als demokratisches Rätssystem* (KW 11, 11–23). Vgl. Paul Michael Lützeler, *Hermann Broch - Ethik und Politik. Studien zum Frühwerk und zur Romantrilogie »Die Schlafwandler«*, München 1973.
- 5 Glenn Robert Sandberg, *The Genealogy of the Massenführer: Hermann Broch's »Die Verzauberung« as a Religious Novel*, Heidelberg 1997; Paul Michael Lützeler, »Die Verzauberung«: *Intention und Rezeption*, in: ders., *Die Entropie des Menschen. Studien zum Werk Hermann Brochs*, Würzburg 2000, 45–71; Ulrich Wergin, »Verzauberung«. *Hermann Brochs literarische Konzeption des Massenwahns im Spannungsfeld zwischen Canetti und Heidegger*, in: Maja Razbojnikova-Frateva und Hans-Gerd Winter (Hg.), *Interkulturalität und Intertextualität. Elias Canetti und Zeitgenossen*, Dresden 2007, 265–275; Julian Reidy, *Der unzuverlässige Erzähler im Bergwerk. Zu zwei Aspekten der Faschismusanalyse in Hermann Brochs »Verzauberung«*, in: *Journal of Austrian Studies*, 45 (2012), 1–29.
- 6 Vgl. Paul Michael Lützeler, *Nietzsche und die Folgen*, in: ders., *Hermann Broch und die Moderne. Roman. Menschenrecht. Biografie*, München 2011, 103–110.
- 7 O.B. Hardison, Jr., *Binding Proteus: An Essay on the Essay*, in: Alexander J. Butrym (Hg.), *Essays on the Essay. Redefining the Genre*, Athen–London 1989, 11–28. Peter V. Zima, *Essay/Essayismus. Zum theoretischen Potential des Essays. Von Montaigne bis zur Postmoderne*, Würzburg 2012.
- 8 Vgl. Ernestine Schlant, *Die Philosophie Hermann Brochs*, Bern–München 1971; Monika Ritzer, *Hermann Broch und die Kulturkrise im frühen 20. Jahrhundert*, Stuttgart

- 1988; Friedrich Vollhardt, *Hermann Brochs geschichtliche Stellung. Studien zum philosophischen Frühwerk und zur Romantrilogie »Die Schlafwandler« (1914-1932)*, Tübingen 1986.
- 9 Paul Michael Lützeler, *Hermann Brochs Kosmopolitismus: Europa, Menschenrechte, Universität*, Wien 2002.
- 10 Hermann Broch, *Eric Voegelin. Briefwechsel 1939-1949*, hg. von Thomas Hollweck, in: *Sinn und Form*, 60(2008)2, 149-189, hier 173.
- 11 Vgl. Paul Michael Lützeler, *Hermann Broch. Eine Biographie*, Frankfurt/Main 1985, 235-242.
- 12 Elias Canetti, *Masse und Macht*, München 1960. Vgl. Johann P. Arnason, David Roberts (Hg.), *Elias Canetti's Counter-Image of Society: Crowds, Power, Transformation*, Rochester, N.Y. 2004. Zum Vergleich der massenpsychologischen Studien bei Canetti und Broch vgl. Sigrid Schmid-Bortenschlager, *Der Einzelne und seine Masse. Massentheorie und Literaturkonzeption bei Elias Canetti und Hermann Broch*, in: Kurt Bartsch und Gerhard Melzer (Hg.), *Elias Canetti: Experte der Macht*, Graz 1985, 116-132; Robert G. Weigel, *Elias Canettis »Masse und Macht« und Hermann Brochs »Massenwahntheorie«. Berührungspunkte und Unterschiede*, in: Joseph Strelka und Zsuzsa Széll (Hg.), *Ist Wahrheit ein Meer von Grashalmen? Zum Werk Elias Canettis*, Bern-New York 1993, 121-145; Endre Kiss, *Krise oder Selbstorganisation? Ein Vergleich der Massenpsychologien von Hermann Broch und Elias Canetti*, in: Penka Angelova (Hg.), *Die Massen und die Geschichte: Internationales Symposium Russe Oktober 1995*, St. Ingbert 1995, 45-53; Francisco Budi Hardiman, *Die Herrschaft der Gleichen. Masse und totalitäre Herrschaft. Eine kritische Überprüfung der Texte von Georg Simmel, Hermann Broch, Elias Canetti und Hannah Arendt*, Frankfurt/Main u.a. 2001; Pedro Medina, *Massa e respiro in Elias Canetti e Hermann Broch*, in: *Nuova Corrente. Rivista di Letteratura*, 49 (2002), Nr. 129, 159-172; Wolfgang Müller-Funk, *Die Angst (vor) der Masse bei Broch und Canetti*, in: Penka Angelova, Marianne Gruber und Paul Michael Lützeler (Hg.), *Elias Canetti und Hermann Broch* St. Ingbert 2009, 179-200.
- 13 Sigmund Freud, *Massenpsychologie und Ich-Analyse*, Leipzig 1921. Vgl. Céline Surprenant, *Freud's Mass Psychology: Questions of Scale*, New York 2003.
- 14 Elias Canetti, *Die Fackel im Ohr. Lebensgeschichte 1921-1931*, München 1980.
- 15 Gustave LeBon, *La psychologie des foules*, Paris 1895. Der erste Teil des Buches handelt von der »Massenseele«. Vgl. Serge Moscovici, *The Age of the Crowd: A Historical Treatise on Mass Psychology*, Cambridge 1985.
- 16 Zur literaturwissenschaftlichen Forschung zu Brochs *Massenwahntheorie* vgl. Laura Bazzicalupo, *Hermann Broch. Psicologia delle masse e mito nella società totalitaria*, in: *Istituto Universitario Orientale. Sezione Germanica. Annali*, 30 (1987), 191-222; Joseph Strelka, *Politics and the Human Condition. Broch's Model of a Mass Psychology*, in: Stephen D. Dowden (Hg.), *Hermann Broch: Literature, Philosophy, Politics*, Columbia, S.C. 1988, 76-86; Robert G. Weigel, *Zur geistigen Einheit von Hermann Brochs Werk. Massenpsychologie, Politologie, Romane*, Tübingen 1994; Rolf Schuhmann, *Die Massenwahntheorie im Spiegel der Autorenkrise. Gewalt, Anarchie und die Kunst der Sublimierung im Werk Hermann Brochs*, Frankfurt/Main u.a. 2000; Wolfgang Müller-Funk, *Fear in Culture. Broch's »Massenwahntheorie«*, in: Paul Michael Lützeler u.a. (Hg.), *Hermann Broch. Visionary in Exile. The 2001 Yale Symposium*, Rochester, N.Y. 2003, 89-104; Thomas Borgard, *Planetarische Poetologie. Die symptomatische Bedeutung der Masse im amerikanischen Exilwerk Hermann Brochs*, in: Thomas Eicher, Paul Michael Lützeler und Hartmut Steinecke

- (Hg.), *Hermann Broch. Politik, Menschenrechte und Literatur?*, Oberhausen 2005, 205–229; Mari Moh, *Individuum in der Masse. Zur Massentheorie Hermann Brochs*, in: *Neue Beiträge zur Germanistik*, 5(2006)2, 140–151; Christian Borch, *Modern Mass Aberration. Hermann Broch and the Problem of Irrationality*, in: *History of the Human Sciences*, 21(2008)2, 63–83; Karol Sauerland, *Hermann Broch and Hannah Arendt. Massenwahn und Menschenrecht*, in: Endre Kiss, Paul Michael Lützeler und Gabriella Rätz (Hg.), *Hermann Brochs literarische Freundschaften*, Tübingen 2008, 319–331; Andrea Cavalletti, *Peut-on soigner la folie des masses? Hermann Broch: Théorie de la folie des masses*, in: *Critique*, 66 (2010), Nr. 755, 331–343.
- 17 Broch korrespondierte im Sommer 1939 darüber auch mit David Krech, dem Secretary-Treasurer der Society for the Psychological Study of Social Issues, einer Vereinigung, die 1936 begründet worden war. Broch hatte ihm den »Vorschlag« geschickt. Krech drückte großes Interesse an dem Plan aus, doch verlor sich der Kontakt wieder, weil auch Krech keinen Weg wusste, ein solches Forschungsinstitut zu gründen. Vgl. Hermann Broch, »Frauengeschichten«. *Die Briefe an Paul Federn*, hg. von Paul Michael Lützeler, Frankfurt/Main 2007, 45, 46.
- 18 Vgl. Paul Michael Lützeler, »The City of Man: Thomas Mann's Initiative in American Exile«, in: ders., *Transatlantische Germanistik. Kontakt, Transfer, Dialogik*, Berlin 2013, 142–156.
- 19 Vgl. Wolfgang Welsch, *Unsere postmoderne Moderne*, Weinheim 1987; Paul Michael Lützeler, *Nomadentum und Arbeitslosigkeit. Identität in der Postmoderne*, in: *Merkur* (Sonderheft *Postmoderne. Eine Bilanz*), 52(1998)9/10, 908–918; Paul Michael Lützeler, *Postmoderne und postkoloniale deutschsprachige Literatur*, Bielefeld 2005.
- 20 Vgl. Arnold Angenendt, *Das Frühmittelalter: Die abendländische Christenheit von 400 bis 900*, Stuttgart 1995.
- 21 Vgl. Günter Gödde, *Traditionslinien des »Unbewußten«: Schopenhauer - Nietzsche - Freud*, Tübingen 1999.
- 22 Mitteilung vom 14. Oktober 2012.
- 23 Vgl. Christian Borch, *Crowds and Total Democracy: Hermann Broch's Political Theory*, in: *Distinktion*, 13 (2006), 99–120. Vgl. auch Borchs allgemeine Studie: *The Politics of Crowds: An Alternative History of Sociology*, Cambridge 2012. Vgl. auch Daniel Weidner, »Without knowing America, you cannot say anything valid about democratic politics.« *Hermann Broch and the Ethics of Exile*, in: Eckart Goebel und Sigrid Weigel (Hg.), »Escape to Life«. *German Intellectuals in New York: A Compendium on Exile after 1933*, Berlin 2012, 162–181. Ferner: Daniel Weidner, »Fröhliche Apokalypse«, *Massenwahn und parabolisches Erzählen: Hermann Brochs Rückblick auf Europa*, in: Alfred Bodenheimer und Barbara Breysach (Hg.), *Abschied von Europa. Jüdisches Schreiben zwischen 1930 und 1950*, München 2011, 172–193.
- 24 Vgl. Monika Klinger, *Hermann Broch und die Demokratie*, Berlin 1994.
- 25 James F. Tent, *Mission on the Rhine: Reeducation and Denazification in American-Occupied Germany*, Chicago 1982; Frederick Taylor, *Exorcising Hitler: The Occupation and Denazification of Germany*, New York 2012.
- 26 Vgl. Paul Michael Lützeler, *Bürgerkrieg global. Menschenrechtsethos und deutschsprachiger Gegenwartsroman*, München 2009.

Wolfgang Klein

»Die Widersprüche der modernen Menschheit«¹ *Zur Aufklärung in der deutschen und französischen Öffentlichkeit nach 1945*

Einer vor allem nach 1989 verbreiteten Meinung zufolge bildete sich 1945 »ein tragischer Zwiespalt zwischen den Ereignissen und der Geschichte der Ideen, der die Welt im Dunkel lässt und über wenigstens dreißig Jahre Folgen haben wird«. Denn »die Menschen, die sich mit den Aufgaben des Geistes befassen und deren Berufung es ist aufzuklären, Verbindungen zwischen den im Unklaren gebliebenen Tatsachen aufzuzeigen, Spiritualisten, Christen, klassische Liberale, Existentialisten, Marxisten sind keineswegs darauf vorbereitet, die Ereignisse zu erklären [...]: ihre allzu begrenzten, ihrer selbst kaum bewussten Traditionen lenken sie nicht nur von den auszuarbeitenden Analysen, sondern von den Tatsachen selbst ab.« Weshalb verfehlten sie ihre Berufung? Nach »dem schrecklichsten Rückschritt der Menschheit«, der durchlebt worden war, sei »ein Befragen der Demokratie und des Christentums« erforderlich gewesen. Stattdessen treffe man nach dem Zweiten Weltkrieg allzu oft auf die »Faszination des Kommunismus« und auf »das Verknüpfen der Auffassung von Modernisierung mit denen des Fortschritts und der Perfektibilität«. Die hier zitierte Überlegung führt hin zu der Feststellung einer »französischen Krise der Aufklärung«, einer »intellektuellen Verwirrung« in der unmittelbaren Nachkriegszeit, die weder 1945 noch seitdem bewältigt worden ist.²

Dieser Beschreibung zufolge begriffen die damaligen Intellektuellen in ihrer allzu großen Mehrheit nichts oder fast nichts von dem, was sich ereignete. Und noch wer sich heute mit »fortschrittlicher« Kultur und ihrer Geschichte beschäftige, liefe Gefahr, die Blindheit fortzusetzen, die sich in jener Zeit offenbart haben soll.³

Die Zitate stammen aus dem Jahr 1994. Bis zu einem gewissen Grad ist es verständlich, dass man damals der Versuchung erliegen konnte, alles, was sich 1945 und danach ereignet hatte, unter dem Aspekt des Kalten Krieges zu sehen, der gerade durchlebt worden war. Aber begann dieser Krieg tatsächlich an dem Tag, an dem der heiße endete, und muss er fortgesetzt werden, um die Geschichte der Ideen und der Kultur des 20. Jahrhunderts schreiben zu können? Ich werde hier dieser manichäischen und zudem teleologischen Sicht nicht folgen. Nicht, weil ich bemüht wäre zu zeigen, dass Fortschritt, Perfektibilität oder Kommunismus ein weniger negatives Urteil als das zitierte verdienten, oder weil behauptet werden sollte, dass die fortschrittliche Kultur reicher an kultivierten und achtenswerten Positionen sei, als die Ideologen des Christentums und einer

bestimmten Auffassung von Demokratie ihr zugestehen wollen. Man kann, und man sollte vielleicht sogar, die Analyse nicht zuerst auf die Ideologien richten, sondern von den zu lösenden Problemen ausgehen. Aus so veränderter Blickrichtung begreift man schnell, dass das Erfassen des Wesentlichen nicht notwendig davon abhängt, ob der Betrachter auf der einen oder der anderen Seite einer Front zwischen einem demokratisierten Christentum und einem Fortschrittsdenken steht, das kommunistische Prägungen enthält. Es gibt Situationen in der Geschichte, in denen das Bemühen der Menschen nicht durch solche Rahmen total bestimmt und ihr Denken und Handeln durch deren Zwänge weder vollständig begrenzt noch gar vernichtet werden – in denen Menschen, die mit Tatsachen konfrontiert sind und sie zu begreifen versuchen, sich vielmehr die Freiheit nehmen, über diese Tatsachen nach selbst bestimmten Werten zu richten, auf den Gang der Dinge Einfluss zu nehmen und, wenn möglich, ihm ihren Willen aufzuzwingen. Dann wird erregend nicht die Geschichte der determinierenden Rahmen, sondern die der ergriffenen Initiativen, des »Trotz alledem«, das sucht, was nicht ist, aber sein sollte. Dann lohnt es sich zu studieren, was der Versteinerung in scheinbar determinierenden Strukturen entgegensteht. Es gibt Momente, in denen die Geschichte, bei aller Schwere der Probleme, dennoch offen ist. Es gibt sie immer in jedem individuellen Leben. Es gibt sie sehr selten im Leben von Gruppen oder sogar von Gesellschaften. Wenn aber Katastrophen die Grundlagen der Existenz aller betreffen, kann es ebenso notwendig wie möglich sein, die Welt zu ändern. In solchen, immer sehr kurzen, Momenten stehen die Bedingungen des Lebens der Menschen in Frage, und die Ideologien – statt den Anspruch erheben zu können, diese Bedingungen bereits so festgelegt zu haben, dass ihnen nur noch zu folgen sei – werden durch die Menschen nach ihren Erfahrungen, ihren Bedürfnissen und ihren Vorstellungen gewählt, beachtet oder verworfen.

Die Präsenz von Aufklärung unmittelbar nach dem Zweiten Weltkrieg und bevor der Kalte Krieg begann erwächst daraus, dass die Überlebenden des Krieges und der Massenvernichtung, der Zerstörung des Lebens wie der materiellen und geistigen Kultur in einer solchen offenen Situation lebten. Sofort ist hinzuzufügen: Nicht alles war neu in den Vorstellungen und in den Verhaltensweisen jener Zeit, und die Sieger des Krieges hatten nicht vergessen, mit aller Macht, über die sie verfügten, die politische Nachkriegsordnung festzulegen, ja machten sich daran, sie durchzusetzen. Dennoch fragten viele Menschen notgedrungen, direkt, einfach und mit einem so aufrichtigen wie tiefgehenden Schwung selbst und insofern selbstbestimmt nach den Grundlagen und nach der Zukunft ihrer Existenz. Selbstverständlich: man kann sagen, dass das nur Illusionen waren, und man hat es getan. Sicher: der konsequente Realist findet in vielem, was nach 1945 gesagt und geschrieben wurde, den »irrigen Glauben, der den Geist durch seine verführerische Art täuscht«⁴. Aus ganz elementaren Überlegungen möchte ich einem solchen Realismus jedoch nicht folgen. Er ist die Weigerung, die Erfahrung und

den Willen ernst zu nehmen, die die Menschen bestimmen können, und ist so angelegt, dass er sie auf die Logik der Organisationen reduziert, in denen sie sich engagieren, wenn nicht der Staaten, in denen sie leben. Er scheint mir durchzogen von einer hoffentlich unfreiwilligen, aber implizit wirkenden Inhumanität.⁵

Die Spur der Illusionen, oder des Schwungs, des unmittelbaren Nachkriegs lässt sich in den Schriften der Zeit auffinden. Soll – wie im Folgenden – auf einem mittleren Niveau zwischen der unmittelbaren Aktualität der Presseberichte und der längerfristigen Überlegung in Büchern⁶ operiert werden, findet sie sich vor allem in den Zeitschriften und in den Kommentaren, die die zeitgenössischen Ausgaben von Texten begleiteten, für die Aufklärung bedeutsam war. Die Ausdehnung dieser Quellen ist gewaltig, ich werde daraus – auf der Basis einer im Maße des Möglichen vollständigen Erfassung – nur drei besonders wichtige Themen benennen und durch wenige Beispiele erläutern. Der Begriff der Aufklärung wird dabei vorwiegend in seinem historischen, auf das 18. Jahrhundert bezogenen Sinn verwendet; aber auch die allgemeinere Vorstellung der Autonomie des denkenden wie des gesellschaftlichen Subjekts⁷ spielt eine Rolle. Vorgestellt werden zuerst Kommentare zu einigen, vorwiegend deutschen, Editionen von Autoren des 18. Jahrhunderts und anschließend einige Reflexionen über Probleme der Aufklärung im weiteren Sinn, die sich vorwiegend in französischen Zeitschriften fanden. Dies alles nicht mit dem Ziel, die Verfasser nach ihren Ideologien zu sortieren, sondern um als Philologe die geschriebenen Texte ernst zu nehmen und sichtbar zu machen, wie sie die Fragen ihrer Zeit benannt haben.

Editionen auf der Suche nach Selbstvertrauen. – Zwischen 1945 und 1950 sind in den vier Besatzungszonen in Deutschland insgesamt 165 Editionen von Texten aus dem 18. Jahrhundert veröffentlicht worden – von Lessing an erster Stelle (vor allem *Nathan der Weise*), dann von Kant (mit *Zum ewigen Frieden*), Voltaire, Herder, Diderot, Rousseau, Lichtenberg und anderen. Die meisten dieser Texte erschienen in der amerikanischen und der britischen, viele in der sowjetischen Zone; weit weniger, und fast ausschließlich zu französischen Autoren, kamen in der französischen Zone heraus. Es versteht sich, dass diese Ausgaben nicht immer ausdrücklich aktuellen, sei es kulturellen oder politischen, Zwecken dienen sollten – auch wenn es einmalig blieb, dass man eine erstmals 1942 für die deutschen Soldaten unter dem schönen Titel *Von der Würde des Menschen* veranstaltete Sammlung von Kant-Texten einfach neu auflegte und so einen ausführlichen Kommentar weiterhin zu lesen gab, in dem »der Soldat des modernen Krieges« gefeiert wurde, der »gar oft auf einsamem Posten« kämpfe und aus Kant die sittliche Kraft gewinne, »seinen Willen allen Hindernissen gegenüber zu behaupten«.⁸ Der Insel-Verlag veröffentlichte das – die Auflagenhöhe einfach weiter zählend – 1948 in Leipzig, unter sowjetischer Zensur.

Eine entschiedene Wendung zu den neuen Verhältnissen dokumentiert

dagegen ein Kommentar zu Lessings *Gesprächen für Freimaurer*, der 1946 in Frankreich erschien und zwei Jahre später in Hamburg übersetzt wurde. Darin zog Pierre Grappin eine Parallele zwischen dem Engagement Lessings und dem, »was 150 Jahre später zum Ideal des marxistischen Humanismus erhoben werden sollte«, und er erläuterte dieses Ideal mit einem Zitat aus Stalins Sammelband *Probleme des Leninismus*.⁹ Der Herausgeber von Herders *Journal meiner Reise im Jahre 1769* ging noch weiter, als er sich bemühte, dieses Journal einer Reise von Riga nach Paris zu adeln als Prophezeiung der »menschheitlichen Mission Rußlands, wie sie dank der großen Taten der Sowjetunion heute vor unser aller Augen liegt«. ¹⁰ Ein solcher Text kann jene ideologische Blindheit verdeutlichen, deren Kritik eingangs zitiert wurde – auch wenn nicht zu vergessen ist, dass die Sowjetunion und ihr Ideal in jenen Jahren nach dem Sieg über den Faschismus wie generell nicht ausschließlich in Gulag und Stalinismus zu erfassen sind.

Insgesamt kennzeichnet die deutschen Kommentare zum Ersten und vor allem die Suche nach einem neuen Selbstvertrauen. Sie erfolgt in einem reflexiven, bisweilen elegischen Ton. Die Philosophen des 18. Jahrhunderts werden immer wieder als starke Individuen gepriesen, die ihr Gesetz selbst bestimmten – Lessing als »der erste Deutsche, der sich von traditionellen Bindungen frei und damit für einen individuellen Weg des Denkens und Erkennens bereit geworden fühlen konnte«;¹¹ Montesquieu als der erste, »der sich von den bestehenden Bindungen zu emanzipieren beginnt und der menschlichen Vernunft den Primat zuerkennt«;¹² Rousseau, der »als Einzelner gegen die ihn erdrückende Masse, als Erkennender gegen konventionelle Lebensauffassung, als Denkender gegen kollektivistische Gedankensabotage« stand und »das höchste Glück der Erde: eine Persönlichkeit zu sein«, als Möglichkeit erkämpfte.¹³ Selbstverständlich war diese Vorstellung von Freiheit als absoluter Unabhängigkeit von Macht, Politik und Staat eine Illusion. Aber es war eine Vorstellung von Überlebenden, deren Authentizität und deren Ernst nicht in Zweifel zu ziehen sind. Und es war ein Ideal, das über die Zeitumstände hinausreicht. Um einen französischen Autor zu zitieren: André Breton schrieb 1947 das Vorwort zu einer Ausgabe von Aphorismen Lichtenbergs. Dieses Loblied auf den »ersten, der den tiefen Sinn der Traumtätigkeit durchdrungen hat«, auf »einen der Großmeister des Humors«, endet mit diesem Satz: »In seiner Einsamkeit hat er weit mehr erreicht als [...] die Positionen der Liebe zu variieren: er hat 62 Arten beschrieben, den Kopf auf die Hand zu stützen.«¹⁴ Von Zeitgeschichte ist hier nicht die Rede, und man spürt das ganze Programm des Surrealismus. Im Grunde aber handelt es sich um die gleiche Forderung nach Unabhängigkeit, ja nach der Überlegenheit des Intellekts wie bei den Deutschen, die sich nach dem Faschismus neu zu finden suchten.

Versteht man die Freiheit als individuellen Wert unabhängig von einer sozialen Dimension, ist sie zumindest durch eine Ethik zu fundieren, um nicht in den Fallen oder Finsternissen der Willkür zu verenden. Auch davon war, nach

der entsprechenden Erfahrung, die Rede. Die Freiheit, »sich selbst seine Welt einzurichten«, hieß es bei Kurt Rossmann, bedeute »nur dann wirkliche Freiheiten, wenn sie im sittlichen Sollensgesetz verankert sind«. ¹⁵ Der Gedanke blieb häufig auf das Individuum beschränkt. Es finden sich aber auch Äußerungen, in denen er um erneuerte Berührung mit der Politik bemüht war. Im Jahr 1947 veröffentlichte Heinz Winfried Sabais – in jenem Jahr 1922 geboren, aus dem besonders viele gefallen waren – in der amerikanischen und in der sowjetischen Besatzungszone mit unterschiedlichen Einführungen eine im Textbestand fast identische Ausgabe von Herders *Briefen zur Beförderung der Humanität*. Wie die bereits zitierten Überlegungen ging auch sein Kommentar von der durchlebten Erfahrung aus: »Vernichtet und gebeugt von dem furchtbaren Ergebnis einer gegen sich selbst gekehrten Zivilisation finden wir uns zurückgeworfen auf uns selbst: auf den Menschen.« Daher sei das Dringlichste »die Erneuerung unserer einfachsten Sittenprinzipien«. ¹⁶ Daraus zog Sabais Konsequenzen für eine politische Ethik. Zwischen einem extremen Individualismus und dem »Absolutismus der Gewalt und der totalen Herrschaft des Apparates« bemühte er sich, einen »modernen Humanismus« zu begründen, den er folgendermaßen charakterisierte: »Politisch ist die Sicherung der Persönlichkeit und des allgemeinen Selbstbestimmungsrechtes gegenüber der Übermacht des sozialen Organisationsapparates herzustellen und ständig zu gewährleisten. Es wird *die* politische Idee den größten und wichtigsten Beitrag zur Gestaltung von Gegenwart und Zukunft leisten, die ihr soziales Programm auf das höchste Maß eines praktischen Humanismus aufbaut.« ¹⁷ Die Ausführungen zu diesem praktischen Humanismus enthalten sehr klare Analysen; sie bauen auf Vorstellungen von Fortschritt, Perfektibilität und Kommunismus auf und sind dennoch weit entfernt von jener obskuren Faszination, die den fortschrittsorientierten Intellektuellen jener Jahre später unterstellt worden ist.

Auch der letzte Kommentar zum Recht auf Selbstbestimmung, von dem hier die Rede sein soll, sprach von politischer Ethik. Er dachte jedoch nicht nur über die Gewährleistung der Persönlichkeit nach, sondern führte bis in die Gefährdungen der Menschlichkeit, die aus deren Herausheben erwachsen können. 1947 führte Jean Cassou in eine Auswahl Ausgabe von Schriften Saint-Justs ein. Sein Text diskutierte »den Übergang vom Naturzustand zum Zustand der Zivilgesellschaft, durch den der Mensch eine neue Gestalt annimmt, als Citoyen neu geboren wird, zum Menschen wird«. In diesem Licht hob Cassou die Differenz hervor zwischen jenem Terror, dessen Engel Saint-Just geworden war, und »den Elixieren von Auschwitz und Buchenwald« mit ihren »Musiken aus Leichen und Tod, aus Tobsucht, Rache, sexueller Perversion, Wahnsinn, Vergewaltigung und völligem Verfall«. Diese Unterscheidung führte ihn dazu, den Terror der Revolution zu billigen – er interpretierte ihn als Bemühung darum, »den zivilen Zustand wiederzugewinnen, während alles zerbrochen ist und man sich aufgegeben sieht in einer Wüste, in der es weder Gesellschaft noch Nation,

weder Ehre noch Wahrheit, in der es keine Menschen, in der es nichts gibt.«
»Besser als jede Generation«, meinte Cassou, »können wir endlich Saint-Just und den Terror in ihrer Einfachheit und ihrem Licht sehen. Was kann ein Vaterland tun, das erwacht, sich entdeckt, Bewusstsein von sich selbst gewinnt und Leben und Dauer beansprucht? [...] Wenn, damit es atmet, das Blut seiner Feinde fließen muss, soll es fließen! Die offensichtliche Pflicht fordert das, nicht jene fremden Laster, die nur Sache der Feinde sind. Wir wissen, was ein Vaterland im Krieg ist, erbärmlich, gedemütigt, kaum auf der Welt und ungefestigt wie die Morgenröte.«¹⁸ Ein solches Wissen wird gefährlich, sobald das aufzubauende Vaterland sich nicht mehr zu einer zivilisierten Gesellschaft entwickelt und nicht mehr daran arbeitet, dass das Recht zu leben als Grundwert respektiert wird. Aber Cassous Text ist ernsthaft, ja groß, weil er aus dem Erleben von Schmerz und Forderung geschrieben ist. Er fordert den Respekt der Nachwelt, kein Urteil aus dem gesättigten Hochmut derer, die leichter leben konnten.

Artikel zum Bedenken von Gewalt, Atombombe und Freiheit. – Das von Cassou bedachte Problem der Gewalt in der Geschichte oder, bedrängender, der Gewalt in den Kriegen der Gerechten¹⁹ spielte in den deutschen Zeitschriften jener Jahre keine Rolle. In den französischen dagegen wurde es diskutiert. Die beiden berühmtesten Texte stammen von Albert Camus, der den Willen und die Schwierigkeit betonte, *Weder Opfer noch Henker* zu sein, und von Maurice Merleau-Ponty, der *Humanismus und Terror* in Beziehung setzte.²⁰ Sie waren Teil einer Debatte, die hier durch fünf Zitate ohne sekundären Kommentar repräsentiert sei. In seiner Besprechung von Camus' Roman *Die Pest* schrieb Bertrand d'Astorg: »Am dritten Jahrestag der Befreiung von Paris, den wir heute feiern, denke ich darüber nach, [...] wer das Feuer auf den Barrikaden eröffnet, wenn alle Welt einen weißen Helm oder die kleine Fahne [des Roten Kreuzes] in der Hand hält.«²¹ Im selben Jahr stellte Vercors fest: »Wir leben in einer Zeit, in der der Erfolg der Nazi-Methoden die Sieger tief verunreinigt hat. [...] Ein Sieg, der um diesen Preis errungen wurde, wäre nur ein trügerischer Triumph; keine Zukunft der Hoffnung wäre uns verheißen, sondern das Chaos der Vorgeschichte. Oder aber, um das zu verhindern, die unerbittlichste der Tyrannen.«²² Zeitgleich erläuterte Georges Bataille den Erfolg der sowjetischen Industrialisierung als »Aufbau einer gigantischen Industrie zum Nutzen der kommenden Zeiten« und stellte zu den Methoden dieses Aufbaus in radikaler Kälte fest: »Ich will hier begreifen, nicht rechtfertigen: und zu diesem Zweck, scheint mir, wäre es oberflächlich, sich lange bei dem Schrecken aufzuhalten. [...] Es ist Zeit, nicht mehr nur Entsetzen zu bekunden – denn der Tod heilt schnell das unerträgliche Leiden –, sich dieser Welt wieder zuzuwenden und ihre vervielfachten Möglichkeiten zu vermerken.«²³ Auf Arthur Koestler, der eine wesentliche Differenz zwischen dem gewalttätigen Kommissar und dem friedvollen Yogi festgestellt

hatte, reagierte Merleau-Ponty mit dieser Logik: »Wenn man zeigt, dass die Gewalt eine Komponente des westlichen Humanismus in seinem historischen Wirken ist, rechtfertigt man nicht gleich den Kommunismus, da ja offen bleibt, ob die kommunistische Gewalt, wie Marx glaubte, ›fortschrittlich‹ ist [...]. Aber man nimmt damit der westlichen Politik jenes schamlos gute Gewissen, das gegenwärtig in vielen angelsächsischen Schriften zu bemerken ist, und stellt die Diskussion der westlichen Demokratien mit dem Kommunismus wieder auf den richtigen Boden: es geht nicht um die Diskussion des Yogi mit dem Kommissar, sondern um die Diskussion eines Kommissars mit einem anderen.«²⁴

All das wäre zu diskutieren, einschließlich der menschenverachtenden und dennoch einflussreichen Stimmen, die tönten wie Claude Morgan in seinem Kommentar zu dem Roman von Camus: »Um die Pest zu bekämpfen, ist es notwendig, die Ratten auszurotten, die sie verbreiten.«²⁵ Hier sei nur eines festgehalten. In ihrer interagierenden Gesamtheit scheint mir diese Reihe von Zitaten nochmals die einfache Auffassung zu bestätigen, die hier vertreten wird: die Stellungnahmen der Intellektuellen in der unmittelbaren Nachkriegszeit waren eher die Frucht tiefergehender Überlegungen nach Erfahrungen, die die Grundlagen des Seins umgewälzt hatten, als ein Zeugnis für die Blindheit ihrer Urheber.

Das gilt auch im Bezug auf das zweite große Problem, das in den französischen Zeitschriften debattiert wurde: das Verhältnis von Wissenschaftsentwicklung und Menschlichkeit. Nur ein Bereich daraus sei hier hervorgehoben (der in Deutschland überhaupt keine Rolle spielte): die Konsequenzen von Atomenergie und Atombombe für die Gesellschaften und für die Menschen. Auch hierzu finden sich die stumpfen Stimmen. So betonte André Labarthe, der erste Kommentator Hiroshimas in der Wochenzeitung *Carrefour*, nur eines: Frankreich müsse »sich in der nuklearen Zivilisation einen Platz zuschneiden, der seinem Maß entspricht.«²⁶ Und Sumner Welles, stellvertretender Außenminister der USA, verkündete, die Völker hätten keinen Grund, wegen der Atombombe »hysterisch« zu werden – sie habe »um jeden Preis« erfunden werden müssen.²⁷ Ernster zu nehmen sind – bei allem, was inzwischen dazu einschränkend zu sagen ist – die Hoffnungen auf die friedliche Macht der Atome, die Frédéric Joliot-Curie äußerte: »Sie werden die großen Geißeln besiegen, die die Menschheit bedrücken. [...] Sie werden die Landwirtschaft verbessern. [...] Sie werden aus der Erde [...] die erforderlichen Rohstoffe ziehen. [...] Sie werden neue Energiequellen schaffen.«²⁸ Andere Intellektuelle waren, unmittelbar nach dem Ereignis, fähig, die Bombe in Analysen zu erklären, die, bis heute, nicht von allen und immer begriffen worden sind. Louis de Broglie, ein weiterer Physik-Nobelpreisträger, korrigierte seinen noch kurz zuvor bekräftigten wissenschaftlichen Optimismus, als er im Dezember 1945 klar sagte, was die Bombe bedeutete: Die Menschheit, »die der Last der Entdeckungen und Erfindungen erliegt, die die schöpferische Tätigkeit ihres Geistes zu verwirklichen vermochte«, sei dabei, ihre gesamte Existenz in

Frage zu stellen.²⁹ Und Emmanuel Mounier veröffentlichte ein Dossier, das bereits wegen seines Titels im Gedächtnis bleibt – er zitierte eines der berühmten Fotos, die im zerstörten Hiroshima aufgenommen worden waren: »Der Schatten, der seinen Menschen verloren hat«. Für Mounier forderte die neu erworbene Macht, »diesen Planeten und die Menschheit zu zersprengen«, vor allem eines: »Jetzt wird die Menschheit als solche sich selbst wählen müssen, und es wird sie [...] eine heroische Anstrengung kosten, sich nicht für das Einfache, den Selbstmord, zu entscheiden. Man kann sagen, dass ihre Reife in dieser Stunde beginnt.«³⁰ Selten sollte in den kommenden Jahrzehnten die moralische und soziale Bedeutung Hiroshimas klarer benannt werden.

Das führt zu dem dritten großen Thema der französischen Zeitschriften, das in gewisser Hinsicht auch die deutschen Kommentare zur Selbstbestimmung aufnimmt: dem Problem der Freiheit des Menschen. Eine erneute Exegese des berühmten Satzes, mit dem Sartre seinen ersten Artikel in der ersten legalen Nummer der wichtigsten Zeitschrift der intellektuellen Résistance einleitete, soll hier nicht erfolgen: »Nie waren wir freier als unter der deutschen Besatzung.«³¹ Der Einfluss des Existentialismus und seine die Individuen mobilisierende Kraft in der Nachkriegszeit müssen hier nicht ausgeführt werden. Zumindest hingewiesen sei jedoch darauf, dass Sartre, Camus und Beauvoir in Deutschland die ersten Namen in dem ersten Artikel der »unabhängigen Blätter der jungen Generation« waren, deren Haupttitel *Der Ruf* lautete. Genannt wurden sie als Zeugen für den »Geist der Aktion« und weil sie die »Würde und Freiheit des Menschen« anerkannt hätten – vor allem »die menschliche Willensfreiheit.«³² Es war schon davon die Rede, wie stark dieser Gedanke der individuellen Willensfreiheit das Denken in Deutschland bestimmte. Die Vorstellung findet sich auch in Frankreich. Festzustellen ist jedoch, dass ein Schlüsselsatz Sartres, der von ihr spricht, dort nicht so allgemein akzeptiert wurde. Um »jenen Sektor der Unvorhersehbarkeit« zu bestimmen, den »wir Freiheit nennen«, hatte er in der Präsentation seiner Zeitschrift *Les Temps modernes* geschrieben: »Wir begreifen ohne Schwierigkeit«, dass ein »Mensch, noch wenn seine Situation ihn vollständig bestimmt, ein Zentrum unreduzierbarer Indetermination sein kann.«³³ Das war philosophisch erklärbar. Aber Roger Garaudy entgegnete nicht grundlos und mit dem Recht des gesunden Menschenverstandes, dass ein freier Mensch »nicht derjenige ist, der in sich die Möglichkeit zu einem persönlichen Abenteuer entdeckt«, das unabhängig ist von »der Macht des sozialen Gebäudes, an dem er teilhat.«³⁴ Und Pierre Emmanuel bezeichnete als Problem, was die beiden anderen als Behauptung aufgestellt hatten: »Die Kernfrage bleibt diese: Muss die menschliche Persönlichkeit als wesentlicher Faktor des Schicksals in einer Welt verschwinden, in der eine gewaltige Anstrengung zu sozialer Organisation zu leisten ist und man die riesigen Energien, die das mechanische Universum ins Spiel bringt, nur um den Preis sehr harter Zwänge wird meistern können?«³⁵ Das war

schon in Rousseaus Abhandlung über den Gesellschaftsvertrag die Schlüsselfrage. Mit den Erfahrungen des Zweiten Weltkriegs wurde sie erneut gestellt.

Zurück von den Quellen zu den allgemeineren Überlegungen und damit zum Schluss. Es ist vielleicht aufgefallen, dass die Urheber der zitierten Auffassungen nur mit ihren Namen bezeichnet worden sind. Selbstverständlich hätte man hinzufügen oder hervorheben können, dass Cassou die Gewalt, über deren mögliche Berechtigung er nachdachte, an seiner Person erfahren hatte, als Opfer und als Widerstehender, und dass er sich 1949 angesichts der sowjetischen Jugoslawien-Politik von der kommunistischen Bewegung distanzierte; dass Emmanuel Katholik und in der Résistance und dass Broglie Mitglied der zumindest damals uneingeschränkt als Hort des Konservativen agierenden Académie française war; dass sein Kollege Joliot-Curie als Kommunist und Mitinitiator des mit Unterstützung der Sowjetunion zum Massenereignis gewordenen Stockholmer Appells gegen die Atombombe 1950 sein Amt als Hochkommissar für Atomenergie in Frankreich verlor und dass sein damaliger Genosse Garaudy in dem Artikel, dessen vernünftiger Satz zitiert worden ist, Sartre als »Reaktionär« behandelte; dass die Wochenzeitung, die vier Tage nach Hiroshima an nichts als die atomare Größe Frankreichs dachte, gaullistisch ausgerichtet war; dass der große Germanist Grappin kein Stalinist war; und so weiter und so fort. Statt in solcher Weise den Kalten Krieg fortzuführen, wurde versucht zu zeigen, dass gesunder Menschenverstand und Verantwortungsgefühl, die Fähigkeit, Erfahrungen zu verstehen, und das Engagement für ein annehmbares Leben nicht nach den Kategorien verteilt waren, die diesen Krieg strukturierten. Vieles in den zitierten Überlegungen mochte falsch, illusorisch oder unvollständig sein, und gültige Lösungen gibt es keine. Angedeutet werden sollte nur, dass die Überlegungen zu diskutieren und die Autoren zu qualifizieren wären im Lichte der Probleme und nicht im Schatten der Vorurteile. Dass Erfahrung wesentlich ist, um Positionen zu begründen und zu begreifen. Und dass, wenn man so vorgeht, die Unterstellung hinfällig wird, die Intellektuellen seien nach dem letzten Weltkrieg unfähig gewesen zu erkennen, worum es ging, wenn das Leben wieder möglich und menschenwürdig werden sollte.

Die öffentlichen Räume, in denen die skizzierten geistigen Bewegungen sich ereignen konnten, schlossen sich zum Ende der 1940er Jahre zunehmend. Heinz Winfried Sabais zum Beispiel, der versucht hatte, seinen Gefährten in östlichen und westlichen Besatzungszonen die Notwendigkeit des praktischen Humanismus verständlich zu machen, verließ die DDR im Dezember 1950 und suchte seiner Vorstellung von einer fortschrittlichen Kultur als Sozialdemokrat in Darmstadt treu zu bleiben. In den zunehmend versteinerten Verhältnissen seines ersten Nachkriegsortes fand die komplexe Reflexion Asyl unter anderem in einer wissenschaftlichen Forschung, die ihren Platz, um nicht zu sagen ihre Mission, in der Geschichte nicht aufgeben wollte. 1952 formulierte Werner Krauss, nach dem

großen Essay *Literaturgeschichte als geschichtlicher Auftrag*³⁶ und im Begriff, der große Aufklärungsforscher zu werden, als der er bekannt wurde, die Grundfragen seiner künftigen Forschung – an dem besonderen Ort des Vorwortes zu einer Anthologie französischer Texte des 18. Jahrhunderts für die Oberschulen der DDR, also mit einem den gelehrten Disput weiterhin übergreifenden Anspruch: »Durch die Aufklärung sind erstmals die Widersprüche der modernen Menschheit ins allgemeine Bewußtsein geraten: Der Widerspruch zwischen Wissen und Glauben [...] Der Widerspruch des Naturrechts zu allen geschichtlich geheiligten Einrichtungen [...] Der Widerspruch zwischen dem Egoismus der individuellen Interessen und dem Interesse der Gemeinschaft an einer gerechten Gesellschaftsordnung.«³⁷

Diese Sätze hoben die Überlegungen auf, die hier skizziert worden sind. Andere haben, auch während des Kalten Krieges, auf anderen Feldern des intellektuellen Handelns im gleichen Sinn gedacht und geschrieben. Man muss ihre Texte nur lesen, statt mit Schlagworten aus eigenen Gewissheiten über sie hinwegzugehen.

Anmerkungen

- 1 Werner Krauss, *Einführung in das Studium der französischen Aufklärung*, in: ders., *Das wissenschaftliche Werk*, Bd. 6: *Aufklärung II. Frankreich*, hg. von Rolf Geißler, Berlin-Weimar 1987, 5.
- 2 Jean-Claude Eslin, *1945 et les ambiguïtés de la liberté*, in: *L'Etat du monde en 1945*, hg. von Stéphane Courtois und Annette Wieviorka, Paris 1994, 179f. [Alle Übersetzungen aus französischen Publikationen vom Verf.].
- 3 Die folgenden Ausführungen waren ein Beitrag zu dem von François Genton und Edmond Raillard am 14./15.9.2011 an der Universität Grenoble veranstalteten Kolloquium »Die fortschrittliche Kultur während des Kalten Krieges (1945–1990)«. Die Tagung ist elektronisch dokumentiert in *ILCEA. Revue de l'Institut des langues et cultures d'Europe et d'Amérique*, Université de Grenoble, Nr. 16/2012 (<http://ilcea.revues.org/1596#ftn3>).
- 4 *Illusion*, in: *Le nouveau Petit Robert*, Paris 2004, 1308.
- 5 Vgl. Wolfgang Klein, *Als der Apparat nein sagte. Geschichte der Wirkungen des Pariser Schriftstellerkongresses zur Verteidigung der Kultur (1935–1939)*, in: *Weimarer Beiträge*, 51(2005)1, 111f.
- 6 Wie sie in deutscher Sprache am bedeutendsten von Horkheimer und Adorno in *Dialektik der Aufklärung* (1944/1947), aber auch von Heidegger in seinem *Brief über den »Humanismus«* (1947) entwickelt worden ist.
- 7 Vgl. Jürgen Mittelstraß, *Kant und die Dialektik der Aufklärung*, in: *Aufklärung und Gegenklärung in der europäischen Literatur. Philosophie und Politik von der Antike bis zur Gegenwart*, hg. von Jochen Schmidt, Darmstadt 1989, 342.
- 8 Hans Thomae, *Einführung*, in: Immanuel Kant, *Von der Würde des Menschen*, 21.-25. Tsd., Leipzig 1948, 12, 14.
- 9 Pierre Grappin, *Einführung*, in: Gotthold Ephraim Lessing, *Erziehung des Menschengeschlechts. Gespräche über Freimaurer*, Hamburg 1948, 21.
- 10 Johannes Nohl, *Vorwort*, in: Johann Gottfried Herder, *Journal meiner Reise im Jahre 1769*, Weimar 1949, 9.

- 11 Erich Ruprecht, *Offenbarung und Erkenntnis bei Lessing*, in: Gotthold Ephraim Lessing, *Die Erziehung des Menschengeschlechts*, Freiburg 1948, 48.
- 12 Fritz Montfort, *Vorbemerkung*, in: Charles-Louis de Montesquieu, *Persische Briefe*, Wiesbaden 1947, 8.
- 13 Hermann Meister, *Nachwort*, in: Jean-Jacques Rousseau, *Bekenntnisse aus den Jugendjahren*, Heidelberg 1947, 327.
- 14 André Breton, *Lettre-préface*, in: Georg Christoph Lichtenberg, *Aphorismes*, Paris 1947, o.P.
- 15 Kurt Rossmann, *Verteidigung der Vernunft*, in: Immanuel Kant, *Der Streit der Fakultäten*, Heidelberg 1947, XXXVIII.
- 16 Heinz Winfried Sabais, *Zur Einführung*, in: Johann Gottfried Herder, *Briefe der Humanität*, Frankfurt/Main 1947, 5f.
- 17 Heinz Winfried Sabais, *Einführung*, in: Johann Gottfried Herder, *Briefe zur Beförderung der Humanität*, Rudolstadt 1947, 7–9.
- 18 Jean Cassou, *Introduction*, in: Louis-Antoine-Léon Saint-Just, *Pages choisies*, Paris 1947, VII, Xf.
- 19 Vgl. Wolfgang Klein, »Jeter par la portière un misérable paquet de bourgeoisie«. *Gewalt und Glücksanspruch auf dem Pariser Schriftstellerkongress 1935*, in: *Esprit civique und Engagement. Festschrift für Henning Krauß zum 60. Geburtstag*, hg. von Hanspeter Plocher, Till R. Kuhnle und Bernadette Malinowski, Tübingen 2003, 303–319.
- 20 Vgl. Wolfgang Klein, »Humanismus und Terror«. *Merleau-Ponty und andere über die Sowjetunion 1945/50*, in: *Franzosen und Russen. Linien eines kulturellen Dialogs*, hg. von Christa Ebert und Brigitte Sändig, Berlin 2001, 69–91.
- 21 Bertrand d’Astorg, *L’homme engagé. De la peste ou d’un nouvel humanitarisme*, in: *Esprit*, Oktober 1947, 621.
- 22 Vercors, *Y a-t-il une morale éternelle?*, in: *Action*, 129 (21.3.1947), 3.
- 23 Georges Bataille, *Le sens de l’industrialisation soviétique*, in: *Critique*, 20 (Januar 1948), 69, 72, 76; aufgenommen in Bataille, *La part maudite. Essai d’économie générale* (1949).
- 24 Maurice Merleau-Ponty, *Humanisme et terreur. Essai sur le problème communiste* (1947), Paris 1972, 181.
- 25 Claude Morgan, *Les »belles âmes« sont impuissantes*, in: *Les Lettres françaises*, 163 (4.7.1947), 1.
- 26 André Labarthe, *Révolution atomique*, in: *Carrefour*, 51 (10.8.1945), 3.
- 27 Sumner Welles, *L’âge atomique*, in: *Carrefour*, 73 (10.1.1946), 1, 5.
- 28 Frédéric Joliot-Curie, *La recherche scientifique est-elle menacée?*, in: *La Pensée*, 25 (Juli–August 1949), 18.
- 29 Louis de Broglie in: *Science et humanisme. Séance du 29 décembre 1945 à la Sorbonne, organisée par la Société des amis de Bergson*, in: *La NEF*, 1 (Februar 1946), 57.
- 30 Emmanuel Mounier, *Par un temps d’Apocalypse*, in: *Esprit*, 129 (Januar 1947), 18.
- 31 Jean-Paul Sartre, *La République du silence*, in: *Les Lettres françaises*, 20 (9.9.1944), 1.
- 32 (Dierl Rluff), *Das junge Europa formt sein Gesicht*, in: *Der Ruf*, 1 (15.8.1946), 1.
- 33 Jean-Paul Sartre, *Présentation*, in: *Les Temps modernes*, 1 (Oktober 1945), 17.
- 34 Roger Garaudy, *Sur une philosophie réactionnaire. Un faux prophète, Jean-Paul Sartre*, in: *Les Lettres françaises*, 88 (28.12.1945), 1.
- 35 Pierre Emmanuel, *La mort de Dieu*, in: *Fontaine*, 42 (Mai 1945), 258.
- 36 Vgl. Werner Krauss, *Das wissenschaftliche Werk*. Bd. 1: *Literaturtheorie, Philosophie und Politik*, hg. von Manfred Naumann, Berlin–Weimar 1984, 7–61.
- 37 Werner Krauss, *Einführung in das Studium der französischen Aufklärung* (wie Anm. 1).

Ulrike Köpp

Karl Kneschke und die Beweggründe zum Kulturbund für demokratische Erneuerung Deutschlands

Die Denkschrift eines Arztes. – Im ehemaligen Herrenhaus in der Jägerstraße in Ostberlin ging im Mai 1951 eine Denkschrift zu »Struktur und Ziel einer Arbeitsgemeinschaft für naturgemäße Lebensweise des Kulturbundes Plauen« ein. Ihr Verfasser, der Arzt Dr. Herwarth Burger aus der Stadt im Vogtland, hatte sie auf den Kopfbögen seiner Arztpraxis entwickelt, und zwar auf deren Rückseite, was nur heißen konnte, dass er sie nicht mehr brauchte. Papier war knapp, auch Behörden verwendeten Makulatur gewordene Formulare aus der NS-Zeit. In Burgers Fall hieß es aber wohl, dass er seine Praxis hatte aufgeben müssen. Und der Mann scheute sich also auch nicht, sich damit zu erkennen zu geben. Ja, der Adressat, die Zentrale des Kulturbundes zur demokratischen Erneuerung Deutschlands, sollte offenbar wissen, dass der Arzt zu denen gehörte, die wegen ihrer NS-Vergangenheit ihre Approbation verloren hatten. Denn Kommunisten und Konservative, bürgerliche Wissenschaftler und Literaten hatten den Bund im Sommer 1945 gemeinsam gegründet, um gerade auch ehemalige Anhänger und Mitläufer der Nazis, eben Leute wie Burger, für den kulturellen Wiederaufbau des kriegszerstörten Landes zu gewinnen.

Burger begann seine Denkschrift mit einer Diagnose der Zeit. Ihn besorgte eine »naturwidrig-überkippte Zivilisation«, wofür ihm Indiz die Zahl der an Krebs Erkrankten und Gestorbenen war. Er sah »aus der Bahn geworfene Menschen«, Opfer »größter Unordnung in allen Lebensabläufen«.¹ Burger berief sich auf den Ordnungsgedanken von Max Bircher-Benner, mit ihm mahnte er: »Jede Krankheit ist ein Ruf zur Ordnung!« Der namhafte Schweizer Arzt hatte aus jahrzehntelanger praktischer Erfahrung heraus eine anerkannte Ernährungsphysiologie entwickelt und geschlussfolgert: »Wir müssen Krankheiten verhüten, dann brauchen wir keine zu heilen.« Bircher-Benner wiederum hatte sich mit seinem Insistieren auf die Balance zwischen innerer Ordnung des Menschen und seiner Umwelt auf Sebastian Kneipp und dessen Naturheilverfahren gestützt. Burger wollte »gesunde Menschen schaffen«, sie schienen ihm das »natürlichste Mittel zur Verhütung aller Seuchen, auch der größten des Krieges – der Ausgeburten ungesunden Denkens – höchsten Wahnsinns – größter Unordnung«. Was Burger Denkschrift nannte, erscheint als ein Maßnahmenplan für Gesundheitsprophylaxe. Ein Touristenhaus bei Plauen wollte er in eine Tagesstätte für naturgemäße

Lebensweise umwandeln: mit einer Reformgaststätte, mit finnischer Sauna, einer Hallenhöhensonne, einer Atemschule mit Sonnen- und Luftbad, einer Bücherei für naturgemäße Lebensweise. Dabei vertraute er auf die altbewährten Kneipp-Kuren wie auf neuere Einsichten in die Sinneswahrnehmung des Menschen. Seine Vorschläge zu stützen, berief Burger sich auf große Geister der Geschichte wie Demokrit und Hippokrates, Goethe und Virchow. Und er bezog sich nicht zuletzt auf den Gründungskonsens des Kulturbundes, wenn er über die Ursachen des Krieges aufklären wollte, um neue Kriege zu verhindern.

Burgers Denkschrift lässt sich unschwer lesen als Versuch, einen Ausweg aus eigener Lebenskrise zu finden. Der 1901 Geborene war keiner der originären Lebensreformer, keiner von den Wandervögeln, die in ihrer Jugend mit Klampfe und offenem Kragen ins Freie gezogen waren. Aber genau wie sie hatte er Krisenerfahrungen verarbeitet, suchte er dem Unbehagen an gesellschaftlichen Verhältnissen und den eigenen Lebensbedingungen mit einer Selbstreform des Individuums zu begegnen. Weltkrieg und gesellschaftlicher Zusammenbruch 1945 hatten den Arzt erschüttert und aus der Bahn geworfen. Schon als Student 1925 in die NSDAP eingetreten, galt er als ein »Hauptschuldiger« an den Verbrechen des Nazis. Burger war in jugendlicher Begeisterung deren Heilsversprechen erlegen, hatte dann allerdings gerade mal drei Monate Parteibeitrag gezahlt. Aber gleich 1933 ließ er seine Mitgliedschaft erneuern, was ihm die Entnazifizierungskommission als Vorteilsnahme auslegte. Sie lastete Burger an, dass er sich von seiner Frau jüdischer Herkunft aus »rassischen Gründen« hatte scheiden lassen; dies tat er aber erst, als die Nazizeit vorbei war. Die Entnazifizierungskommission wollte den Arzt offenbar partout nicht von schwerer Schuld freisprechen und setzte sich auch über polizeiliche Ermittlungsberichte hinweg, die keine Anklage gegen Burger zugelassen hatten.²

Der Arzt mochte sich vom Schicksal geschlagen fühlen. Er hatte seine bürgerliche Existenz verloren und suchte eine neue Balance für sein Leben. Er verdiente sich sein Brot als Markthelfer, beschäftigte sich nebenher mit alternativen Heilmethoden und entdeckte eine der lebensreformerischen Gewissheiten für sich, dass die Menschen, wenn sie nur gesund lebten und sich vegetarisch ernährten, auch selbst friedliche Wesen würden und die ganze Welt zu einer friedlichen machten. Warum Burger nicht den (Aus-)Weg über die nahe Grenze nach Bayern nahm, lässt sich nicht mehr sagen. Eigensinnig jedenfalls ließ er sich auf die Gesellschaft der sowjetischen Besatzungszone und dann der DDR ein. Er war leitender Arzt in einem Flüchtlingslager, entzog sich dann aber der Verpflichtung zur Arbeit in der Wismut mit dem Hinweis, dass er sich von der Schulmedizin losgesagt habe. Nach hartnäckigen, aber vergeblichen Versuchen, seine Approbation vor Ablauf der Strafe wiederzuerlangen, besann er sich auf den Kulturbund, um seine naturheilkundliche Passion zu verwirklichen. Er knüpfte in seiner Denkschrift an die politischen Kampagnen der SED an und

schlug in Anlehnung an die Ausrufung der Stadt Zwickau zur »Stadt des Zweijahrplans« vor, das benachbarte Plauen zur »Stadt der Gesundheit« zu machen. Er plädierte für die Einrichtung von Volksgesundheitshäusern. Die Idee kannte er von Bircher-Benner; in Plauen sah er schon 1948 eine erste, auf Befehl der Sowjetischen Militäradministration eingerichtete Poliklinik.

Herwarth Burger beschloss seine Denkschrift mit der allgegenwärtigen Losung: »Es lebe der FRIEDEN!« Aber liest man, wie er in Gedanken in die Umgebung Plaunens schweifend vorschlägt, im Syratal »zum Ziele der Gemeinschaft« eine Tagesstätte für naturgemäße Lebensweise einzurichten oder eine Kneipp-Kuranlage, wo sich aus der Altensalzer Quelle trinken ließe, dann ahnt man, der Arzt war wohl einfach im Vogtländischen beheimatet.

Ein Organisationssekretär im Dienst des kulturellen Wiederaufbaus. – Der Mann, der im Bundessekretariat des Kulturbundes in Berlin Burgers Denkschrift auf den Schreibtisch bekam, der Sekretär für Organisation Karl Kneschke, er gehörte zu denen, die ihre Heimat verloren hatten. Der 1898 als Sohn eines Tuchmachers in Kratzau geborene Kommunist war 1938 ins Exil nach Großbritannien gezwungen. Als ihm nach dem Krieg die Rückkehr nach Böhmen verwehrt war, schickte ihn seine Partei nach Deutschland, in die sowjetische Besatzungszone. Dort gewann ihn 1946 Johannes R. Becher, der Präsident des Kulturbundes, zur Mitarbeit. Kneschke entschied sich für den Landessekretär des Sächsischen Kulturbundes, in Dresden hatte er Verwandte und war seiner fernen Heimat tröstlich nahe. Bis man ihn dann 1950 nach Berlin holte.

So waren Kneschke die Gefilde auch vertraut, aus denen ihn die Denkschrift des Dr. Burger erreichte. Und dass der Arzt sich an den Kulturbund wandte, war ganz im Sinne seiner Gründer: Der Kulturbund warb um Künstler und Wissenschaftler, Ärzte und Ingenieure für den kulturellen Wiederaufbau des Landes, ungeachtet ihrer weltanschaulichen und politischen Positionen, so sie sich nur Humanismus und Demokratie verpflichtet wollten. Wiewohl auf Initiative von Kommunisten gegründet, konnten sich auch bürgerliche Politiker, Künstler und Wissenschaftler dem Kulturbund nicht verschließen, zwang die Katastrophe, in die der Nationalsozialismus Deutschland und die Welt gestürzt hatte, doch zu politischer Umkehr und Neuanfang. Der Kulturbund war »politisch-moralische Anstalt«.³ Er wollte »Licht bringen [...] in die furchtbare Finsternis, die uns Hitler hinterlassen hat« und »die Millionen Verzweifelten nicht ihrer Verzweiflung« überlassen.⁴ Und tatsächlich wurde er auch rasch zur Zuflucht und Gelegenheit für Menschen, die ihren Lebensfaden neu zu knüpfen suchten.

Der Komponist Rudolf Wagner-Régeny erlebte im Mecklenburgischen, wo er Zuflucht vorm Krieg gefunden hatte, ein erstes Konzert im geheizten Raum, das ihm seine bürgerliche Würde zurückgab und neuen Lebensmut machte. Der Kulturbund engagierte ihn für Vorträge über Musik.

In der Kunstkommission des Kulturbundes in Berlin hielt der Architekt Max Taut die Zeit für gekommen, endlich, am besten mit einer Zeitschrift, gegen Kitsch zu kämpfen.

In Demmin beteiligte sich der Fotograf Bruno Heiser an der »I. Lichtbildwandrausstellung Photographik in Mecklenburg« des Landesverbandes des Kulturbundes. So erwarb sich der ehemalige NSDAP-Stadtverordnete die Zugehörigkeit zur antifaschistischen Nachkriegsordnung.

Im Sommer 1946 verbrachte der Leiter der Dresdner Kulturbundgruppe Victor Klemperer einen ersten, wenn auch freudlosen Urlaub in Ahrenshoop. Das Wetter war schlecht und der deutsche Jude sah in den Menschen, denen er begegnete, die Nazis, die sie gerade noch gewesen und die ihm das Leben zur Hölle gemacht hatten.

Kurz, der Kulturbund zur demokratischen Erneuerung Deutschlands bot den Rahmen, in dem sich eine zusammengebrochene Gesellschaft neu konstituierte. Unerwartet drängten in den Bund auch Vereine und Interessengemeinschaften, bot er ihnen doch juristische Legitimation und die Möglichkeit, ihr Vereinsvermögen zu retten. Präsident Becher sorgte sich, der Kulturbund drohe vor allem in der Provinz zu »Kulturvereinen zu entarten«, wo »wir doch eine deutsche Reinigungsbewegung sein wollten«.⁵ In den Städten wiederum gab es Menschen, die sich von einer Mitgliedschaft höhere Lebensmittelrationen oder ein demokratisches Alibi versprochen. Der Sozialdemokrat Will Grohmann, Kunstkritiker und Mitbegründer des Bundes in Dresden, beobachtete: »Alles, was nicht unterkommen kann, kriecht im Kulturbund unter und vermehrt den Wirrwarr«;⁶ er selber freilich hielt sich bedeckt über sein Tun und Lassen in den Jahren 1933 bis 1945. In Berlin notierte der Publizist Kurt Stern, den seine Partei, die SED, zur Mitarbeit in den Kulturbund geschickt hatte, im Herbst 1946 in sein Tagebuch: »Mein Eindruck: eine Riesenorganisation, die überhaupt nicht kontrolliert ist.«⁷ Dies war die Perspektive des Kommunisten, der Nazideutschland verlassen hatte und nun, zurück aus dem Exil, sich der Masse der Deutschen gegenüber sah, die Hitler gefolgt und das NS-System mitgetragen hatten. Und Distanz und Misstrauen der Kommunisten und Antifaschisten wurden nur genährt und bestärkt, wo ihnen, die mit der sowjetischen Besatzungsmacht gekommen waren, Ablehnung und Feindseligkeit aus der Bevölkerung entgegenschlugen.

Nicht anders erlebte es Karl Kneschke in Sachsen. Gerade hier gab es traditionell ein besonders dichtes Geflecht von Heimatschutz- und Naturpflegevereinen, Wald-, Gebirgs- und Wandervereinen, von bürgerlichen Kunst- und Geschichtsvereinen. Die waren für den SED-Kulturpolitiker natürlich eine Herausforderung, denn wer es nach 1945 ernst nahm mit der Auseinandersetzung um die Kriegsschuld der Deutschen, der kam um die Mitschuld der in diesen Vereinen gepflegten Rassen- und Heimatideologie an der Eroberungspolitik des Naziregimes nicht herum. Natürlich hatten die Besatzungsmächte nahezu

sämtliche Vereine zunächst auch verboten, sodass Parteifunktionäre wie Kommunalpolitiker nach neuen Strukturen suchen mussten. In Dresden und Berlin etwa wurde bei den Kulturämtern eine Abteilung »Neues Leben« eingerichtet. Die Vorstellung, hier die Kulturvereine anzubinden, wurde allerdings bald als undemokratisch verworfen. So ging von Sachsen schließlich der Anlauf zu einem Vereinsgesetz für Ostdeutschland aus. Der wurde jedoch konterkariert durch die in der SED herrschende Besorgnis, gerade die ideologisch belasteten Vereine könnten Kristallisationsorte für restaurative Bestrebungen werden. In dieser Situation bot sich der Kulturbund – da er nun einmal eine von der Besatzungsmacht zugelassene Organisation war und sich schon zu einer Fluchtburg biografischer Neuanfänge gemausert hatte – auch der SED als Rahmen für die politische Beeinflussung und Überwachung an. Der Parteivorstand sorgte dafür, dass die Deutsche Wirtschaftskommission im Januar 1949 die »Verordnung zur Überführung der Volkskunstgruppen und volksbildenden Vereine in die bestehenden demokratischen Massenorganisationen« erließ.⁸ Die erzwang die Auflösung der diversen Kulturvereine und den Eintritt der Mitglieder, die von ihrer Vereinsbindung ja nicht lassen wollten, in den Kulturbund zur demokratischen Erneuerung Deutschlands. Damit war dessen Dilemma zwischen einer Organisation für Künstler und Intellektuelle und einer kulturellen Massenorganisation festgezurr.

Die Männer im Präsidialrat, einem ausgesucht repräsentativen Gremium, fühlten sich von der Verordnung überrumpelt. Anders die Landessekretäre, sie waren ja längst von der Macht des Faktischen zum Handeln gezwungen und hatten sich bemüht, den disparaten Vereinen eine Struktur zu geben. Karl Kneschke hatte in Sachsen mit dem Aufbau einer Arbeitsgemeinschaft für Natur- und Heimatfreunde begonnen. Mit dem Namen schloss er die historisch gegebenen Vereine ein und reagierte zugleich auf die große Not der Zeit, die Millionen Flüchtlinge und Vertriebenen, die ihre Heimat verloren hatten. Aus allen Landesorganisationen kamen die Hinweise auf die seelische Verlorenheit der Umsiedler und das Drängen, der Kulturbund müsse sich ihrer annehmen. Ostdeutschland war eine Durchgangsgesellschaft, und wer von diesen heimatlos Gewordenen nicht bald eine neue Zuflucht fand, der wanderte weiter westwärts, aus welchen Gründen auch immer. Hinzu kam, dass seit 1948 in den westlichen Besatzungszonen Vertriebenenorganisationen zugelassen waren. Die Gründung der Natur- und Heimatfreunde war auch Kneschkes Versuch, diesen etwas entgegenzusetzen und den Flüchtlingen und Vertriebenen sozialen Halt in einer neuen Heimat zu geben. Mit dem Namen aber diktierte er auch seinen politischen Willen: Wer sich mit der Geschichte seiner Heimat befasste, sollte dies nur noch in einem freundschaftlichen Geist tun. Diesen Grundgedanken umkreiste Kneschke auf der Gründungskonferenz der Sächsischen Natur- und Heimatfreunde im März 1950 in Bautzen: »Wer seine Heimat liebt, wird anerkennen, daß es andere

Menschen in anderen Ländern gibt, die gleichfalls ihre Heimat lieben.«⁹ Es war der Ton, den auch Bertolt Brecht mit seiner Kinderhymne *Anmut sparet nicht noch Mühe* anstimmte: »Daß ein gutes Deutschland blühe/ Wie ein andres gutes Land/ Iundl die Völker nicht erleichen/ wie vor einer Räuberin«.

Wie Karl Kneschke in Sachsen pragmatisch, politisch illusionslos und doch offen gegenüber den alten Heimat-, Geschichts- und Kulturvereinen deren Vielzahl zu einer Arbeitsgemeinschaft zusammengefasst hatte, das überzeugte in der Bundesleitung. Zudem schärfte die Gründung der DDR im Oktober 1949 bei den Akteuren auch den Blick für das Provisorische, das repräsentativ Tönerne der »moralischen Anstalt« Kulturbund. Im Frühjahr 1950 rebellierten die Landessekretäre denn auch gegen die Erwartung in der Bundeszentrale, die Mitglieder engagierten sich fortgesetzt für Wahlen und Friedenspropaganda – und besaßen nicht mal ein Fahrrad für ihre Werbezüge über Land. Im Sommer schließlich holten die Genossen Kneschke als Bundessekretär nach Berlin. Noch den Protokollen der Sekretärsberatungen merkt man an, dass da einer war, der ohne Umschweife Probleme benannte, deren Lösung einforderte und oft gleich die praktischen Vorschläge dazu machte. Er hatte auch schon insistiert, wenn denn die Vereine in den Kulturbund genötigt würden, so müsse er diesen auch etwas bieten, und wenn es eine Zeitung für ihre Interessen sei. So ließ man Kneschke also die Struktur der Arbeitsgemeinschaften der Natur- und Heimatfreunde auf den gesamten Kulturbund übertragen. Indem aber die Vielfalt der Vereine programmatisch unter dessen Dach gezwungen wurde, legitimierte der Bund paradoxerweise die differenzierten kulturellen Interessen seiner Mitglieder und gab ihnen ihren Raum.

Neue Heimat Kulturbund. – Auf der ersten Zentralen Konferenz der Natur- und Heimatfreunde im November 1950 in Dresden ging Kneschke wieder offen auf die Menschen ein, die aus ihrer Heimat vertrieben worden, und diesmal warf er auch die ihn bedrängenden eigenen Erfahrungen in die Waagschale: »Auch ich habe meine alte Heimat verloren, auch ich liebe das [...] Isergebirge.«¹⁰ Seit im August 1950 in Westdeutschland die »Charta der deutschen Heimatvertriebenen« verkündet worden war, hatte das Thema an politischer Brisanz noch gewonnen: Die Charta sagte nichts zu den Ursachen des Zweiten Weltkrieges und verweigerte mit dem »Recht auf Heimat« die Anerkennung der Nachkriegsordnung in Europa. Für Kneschke aber waren die Liebe zur Heimat wie die Anerkennung der Nachkriegsordnung gleichermaßen eine politische Frage.

Mit der Autorität des Bundessekretärs vertrat er nun den gesellschaftspolitischen Anspruch, den er schon in Bautzen für die Natur- und Heimatfreunde formuliert hatte: »Wir wollen mitreden, mitberaten, mittun«¹¹, ob nun beim Naturschutz und der Denkmalpflege oder bei der Heimatgeschichtsschreibung. Dabei knüpfte Kneschke dezidiert an die Praxis der Heimatschutzbewegung wie

auch der bürgerlichen Geschichtsvereine mit ihrem Anspruch auf Volkserziehung an. Entschieden aber forderte er, dass von nun an nicht mehr nur die Lehrer von oben herab das Volk aufklären sollten, sondern dass Wissenschaftler und Laien bei den Natur- und Heimatfreunden zusammenarbeiten. Getrieben von der Erfahrung sozialer Ausgrenzung beharrte er auf der demokratischen Öffnung der Wissenschaften für alle sozialen Schichten: »Wir müssen die künstliche Mauer niederreißen, die die Intellektuellen von den Arbeitern, Bauern und Handwerkern trennt. Der Wissenschaftler und der Künstler soll vom Volke verstanden werden. Er soll eine Sprache sprechen, die dies möglich macht. Die Tatsache, daß bisherige Privilegien Einzelnen den Vorzug geben, Wissen und Können zu erwerben und anzuhäufen, verpflichtet um so mehr, dem Volke zu helfen, die materielle und geistige Not zu überwinden [...] Der Born der Wissenschaften und Künste muß für alle Dürstenden geöffnet werden.«¹²

Tatsächlich wirkten von Beginn an Wissenschaftler bei den Natur- und Heimatfreunden mit, ob aus politischer Überzeugung oder Opportunität, sei dahingestellt. Ja, sie drängten selbst auf eine Nutzung des Potenzials der traditionellen Heimat- und Geschichtsvereine, wie etwa der Historiker Heinz Knorr. Mehr noch, als Landeskonservator in Sachsen-Anhalt benutzte Knorr den Kulturbund, um beim Volksbildungsministerium in Berlin Aufmerksamkeit für das verwaiste, vernachlässigte Erbe der Heimat- und Regionalmuseen zu finden und sein Museumskonzept durchzusetzen. Er nahm also über den Kulturbund neuen Anlauf zu wissenschaftlicher Karriere, und da war er nicht der einzige.

Wie Dr. Burger sich mit seiner Denkschrift an den Kulturbund in Berlin wandte und wie Bundessekretär Kneschke seine, nun von der Parteiführung bestätigten Ordnungsvorstellungen dem Ordnungsgedanken des Arztes entgegensetzte, dieser Vorgang lässt sich als Sinnbild nehmen. Die aus dem Exil, aus der Fremde zurückgekommen waren, hatten jetzt das Sagen gegenüber jenen, die nicht vermocht hatten, das Naziregime abzuwerfen. In das Bild gehört auch Victor Klemperer. Er hatte in Dresden Anfang 1946 auf den »sudetendeutschen Hauptsekretär« gewartet, den die Berliner Zentrale zu schicken versprochen. Der bürgerliche Wissenschaftler, entschlossen, den Deutschen die nationalsozialistische Ideologie auszutreiben und mit dem Kulturbund eine humanistische Weltanschauung zu propagieren, brauchte den Arbeiterfunktionär, um im Sächsischen Landesverband organisatorisch »das Chaos zu lichten«.¹³

Bevor Kneschke auf Burgers Schreiben antwortete, erkundigte er sich in Plauen nach der Angelegenheit mit der »Denkschrift zu einer Arbeitsgemeinschaft für naturgemäße Lebensweise« und erfuhr von der Kreissekretärin, dass es wohl Bestrebungen zur Gründung einer solchen gegeben, man gemäß dem Beschluss der Landesdelegiertenkonferenz jedoch davon abgesehen habe. Die Ortsgruppe des Kulturbundes habe den Dr. Burger aber zu einem Vortrag mit Diskussion einladen wollen. Davon wiederum hatte der Amtsarzt abgeraten, weil

die Ärzteschaft in Plauen den Kollegen ablehne. Er vertrete auch »teilweise sehr eigenartige Ansichten«, etwa »Krankheitsvorbeugung durch Farbeinflüsse«.¹⁴

Damit hätte Bundessekretär Kneschke die Sache im Grunde bewenden lassen können. Tatsächlich hatte er gerade auf der Landesdelegiertenkonferenz im April den Ausschluss der lebensreformerischen Gruppen, der »Rohköstler«, durchgesetzt und konnte also zufrieden sein, dass die Kreisorganisation Plauen seiner Orientierung gefolgt war. Aber freundlich wandte er sich dem Dr. Burger zu: »Sie wollen die Welt verbessern und sagen, eine naturgemäße und gesunde Lebensweise verhindert den Krieg«. Und setzte sogleich entschieden seine politische Gewissheit dagegen, dass Kriege keine natürliche Erscheinung seien, sondern eine gesellschaftliche. Ja, Kneschke hielt Burgers Auffassung sogar für gefährlich, weil sie die Menschen von den wirklichen Ursachen des Krieges ablenke, weshalb man sie auch im Kulturbund nicht dulden werde. So grundsätzlich Kneschkes politische Zurückweisung, so verbindlich wiederum nahm er einzelne Vorschläge des Arztes an. Wenn er auch Naturheilkunde angesichts des medizinischen Fortschritts als einen Irrweg ansah, so hielt er doch Kindertagesstätten mit Kneipp'schen Kuranwendungen und Reformgaststätten für durchaus praktikabel. Um allerdings sofort einzuwenden, dass solche Einrichtungen doch immer nur »einem geringen Teil unserer Menschen« zugute kämen.¹⁵ Hier machte Kneschke seine gesellschaftlichen Vorstellungen geltend, wonach der Staat für die Gesundheit aller Menschen zu sorgen, zum mindesten die Grundlagen dafür zu garantieren habe. Und die Nachkriegsjahre hielten eben auch reichlich Nahrung für eine so grundsätzliche Argumentation bereit. Dies erhellt etwa ein Vortrag über »Wasser und Gesundheit« im Rahmen der Gesundheitswoche des Kulturbundes 1952, in dem der Referent Johannes Kathe über die vielfältigen Gesundheitsgefährdungen durch verunreinigtes Trinkwasser sprach. Wo in dem vom Krieg gezeichneten Land die Sorge um sauberes Trinkwasser waltete, wo viele Leute nicht mal fließendes Wasser hatten, da fand die Bedeutung von Bädern zur Heilung von Krankheiten nur am Rande Erwähnung.

Nichtsdestotrotz ist Kneschkes Argumentation Indiz dafür, dass Naturheilverfahren, dass die Heilkraft von Sonne, Wasser und Luft, Allgemeingut waren. Nachhaltiger freilich prägten seine biografischen Erfahrungen die gesellschaftspolitischen Überzeugungen des Bundessekretärs. Seit seinen Kindertagen in einer Arbeiterfamilie musste er sich mit materieller Not und Entbehrungen, mit sozialer Zurücksetzung und Kränkungen auseinandersetzen. Noch die Kränkung, dass das von ihm geliebte Mädchen einem Anderen, einem Angestellten, den Vorzug gegeben, die vergaß er nicht. Aber vor allem der Erste Weltkrieg und die Novemberrevolution 1918 waren die Ereignisse, die sein Denken und Handeln wie das seiner Generation bestimmten. Krieg und Frieden wurden ihm zum alles übergreifenden Thema auch in dem Sinne, dass seine Erfahrung ihn lehrte: Um den Frieden zu erhalten, muss der Kapitalismus überwunden werden.

Kneschkes Selbstbewusstsein und Eigensinn hatten sich mit den Organisationen seiner Klasse geformt, als Gewerkschaftsfunktionär, als Mitbegründer der Kommunistischen Partei in Böhmen. Als Sekretär des Tschechischen Arbeitersport- und Kulturverbandes etwa hatte er 1935 das große Arbeitermusikfest in Reichenberg organisiert, bei dem auch der Dichter Louis Fünberg mit seiner Agitpropgruppe und der Komponist Hanns Eisler als Dirigent mitmachten. Mit den Organisationen seiner Klasse hatte sich Kneschkes Gewissheit verfestigt, dass ihm als Angehörigem einer unteren sozialen Schicht allein die Überwindung der kapitalistischen Verhältnisse die Aussicht auf gesellschaftliche und kulturelle Teilhabe verspricht. So letztlich auch erklärt sich sein Beharren auf der Unterordnung der Freizeitinteressen der Menschen unter politische Ziele, und das waren für ihn nun mal die Erhaltung des Friedens und die Entwicklung zum Sozialismus.

Das Individuum in der gesellschaftlichen Organisation. – Was zum Dogma der SED-Kulturpolitik wurde, rührte also keineswegs allein aus dem Sicherheits- und Überwachungsbedürfnis gegenüber einer antikommunistisch gestimmten Bevölkerung. Vielmehr war es einem Verständnis von Individuum und Gesellschaft geschuldet, das Kneschke mit den anderen kommunistischen Funktionären teilte. Aufschlussreich, wie er 1953 resümierte, dass es nicht gelungen war, den Kulturbund zu einer »umfassenden Organisation der Intelligenz« zu machen.¹⁶ Er begriff Gesellschaft als eine Organisation von Menschen. Ja, die SED behandelte die Gesellschaft als ihre Organisation.¹⁷

Der gesellschaftsverändernde Anspruch der Kommunisten prägte natürlich auch ihr individuelles Selbstverständnis: Kneschke und seinesgleichen fühlten sich persönlich zuständig für die Angelegenheiten der Gesellschaft wie die der ganzen Welt. Noch wenn er im Urlaub war wie etwa 1951 im Harz, schickte er Ferienbriefe an den *Sonntag*, die Wochenzeitung des Kulturbundes. Darin erzählt er vom Besuch einer Tropfsteinhöhle, mokiert sich über Höhlengeheimnisse, Legenden von Feen und Hexen, mit denen die Fremdenindustrie ihr Geld verdiene, und plädiert einmal mehr für naturwissenschaftliche Aufklärung. Oder er drängt auf seiner Reise bei der Sozialversicherung in Magdeburg darauf, dass das Kindererholungsheim im Harz Bettwäsche bekomme. Dass Kneschke sich auch um die Institution der Auftragskunst kümmerte oder in die sogenannte Formalismus-Debatte einmischte, kann hier nur erwähnt werden.

Aufschlussreich für die Sicht auf das Individuum ist die Vorstellung der Kulturkommission der Sächsischen SED-Landesorganisation 1948, das Kulturamt könne die Gründung einer Interessengruppe unterbinden, wo am Ort schon ein Verein mit dem gleichen Interesse existiere, der »noch vergrößert werden« könne.¹⁸ Das heißt, nicht die individuelle Betätigung, geschweige Selbstverwirklichung, wird positiv bewertet, sondern der sachliche Grund und gesellschaftliche

Zweck des Tuns. Dies erhellt auch ein Entwurf »zur Einordnung der literarischen, musikalischen, wissenschaftlichen und anderen Gruppen in den Kulturbund« vom Februar 1949: »Die neu gewonnenen Mitglieder der so übernommenen Gruppen führen ihre Interessentätigkeit als Arbeitsgemeinschaft« weiter.¹⁹ So aber formuliert nur einer, der nicht gewohnt war, sich einem Interesse mit Muße hinzugeben, sondern stets aus Pflicht handelte, selbst auferlegter oder im Auftrag seiner Partei. Und man kann davon ausgehen, Kneschke hat hier mitformuliert. Gelegentlich sprach er auch von Vereinen nützlichen Charakters.

Tatsächlich war Karl Kneschke als Bundessekretär unnachgiebig gegenüber »Kulturgenießern«.²⁰ Die hedonistische Lebenshaltung setzt ein Maß kultureller Freiheit voraus, das besaß Kneschke nicht. Sein Leben war von Ernst und Disziplin im gewerkschaftlichen und politischen Kampf geprägt, seine Emanzipation war zu mühsam erkämpft. Die Beschäftigung des Individuums mit sich selbst hielt er der Sache des Sozialismus für abträglich. Als Bundessekretär war Kneschke zuständig für den Feriendienst in Ahrenshoop, dem Badeort der Künstler und Intellektuellen der DDR. So musste er sich auch um die Beschwerden der Kulturbund-Mitglieder über Restriktionen gegen Freikörperkultur kümmern. Das Nacktbaden blieb ihm fremd, aus den Böhmisches Wäldern hatte ihn kein Pfad zum FKK-Strand geführt. Wohl aber bezog er von dort den Impuls, sich mit den Natur- und Heimatfreunden für die Ausarbeitung eines neuen Naturschutzgesetzes zu engagieren. Kneschkes Toleranz reichte soweit zu konzedieren, ein Jeder solle nach seiner Fassung glücklich werden, möge sich für Volksgesundheit oder Kleinschreibung einsetzen. Aber intellektuelle Salons oder eine Arbeitsgemeinschaft Tanz wollte er im Kulturbund nicht dulden. Das Sichverlieren im Tanz, die Amerikanisierung der Kultur im Westen Deutschlands waren Kneschke nur suspekt.²¹ Den neuen Menschen sah er auf sozialistischem Grund wachsen und nicht aus lebensreformerischen Zirkeln, wie Herwarth Burger aus Plauen einen vorgeschlagen hatte.

Kneschkes Beharren auf dem politischen Nutzen von Kulturarbeit ist als ein Akt der kulturellen Selbstbehauptung zu begreifen. An Arnold Zweig war es, den gesellschaftlichen Preis dafür zu benennen. Der Schriftsteller war nach dem Exil in Palästina in die DDR gekommen, Johannes R. Becher hatte ihn als Ehrenmitglied in den Präsidialrat geholt. Als der Kongress des Kulturbundes im Februar 1954 seine Schlussfolgerungen aus der Revolte des 17. Juni diskutierte, nahm Zweig das Wort. Ihm war aufgefallen, dass der Gesellschaft sogar Begriffe abhanden gekommen waren, ein Begriff wie Muße, »die unsereinem, als wir aufwuchsen, selbstverständlich« war. Er beklagte die Macht, die Organisationen vor allem in kleineren Orten über Menschen hätten, und mahnte, der Kulturbund müsse die jungen Leute »vor den Beschädigungen des gesellschaftlichen Apparates schützen«. Denn der Mensch müsse »spazieren gehen [...], um Gedanken zu fassen, [müßel] imstande sein, sich allein einzuschließen

oder isoliert auf eine Bank zu setzen und etwas zu lesen, ohne daß das zu einer Instruktion wird«. Der Mensch dürfe sich nicht ständig rechtfertigen müssen, ob sein Tun »in Übereinstimmung mit irgendeiner Verpflichtung geschieht, die in die Grundlagen der DDR eingegangen ist.«²²

Bei Zweigs Rede muss Karl Kneschke sich daran erinnert haben, wie ihm in jenem Frühjahr 1953, in dem Unmut und Empörung über das SED-Regime in der Bevölkerung gärten, aus den Reihen seiner Natur- und Heimatfreunde offener Widerstand entgegengeschlagen war. Ein Instrukteur hatte die Bautzener Natur- und Heimatfreunde überprüft und befunden, »sie pflegen nur reine ästhetische Naturschwärmerei«, ihre Wanderungen hätten »keinerlei positiven Inhalt.«²³ Der Befund schüchterte den Leiter der Arbeitsgemeinschaft Walter Würsing keineswegs ein: Ja, die Natur- und Heimatfreunde wollten auch nichts anderes als Natur- und Heimatfreunde sein. Sie wollten sich in ihren wenigen freien Stunden nicht noch mit Problemen befassen, sondern wandern und sich an der Natur erbauen. »Unser Arbeitsgeist gilt der Erfüllung der Pläne und der Senkung der Selbstkosten«, und drum suchten die Heimatfreunde sonntags »Erholung und Kraft für das Schaffen der kommenden Woche.«²⁴ Schon dem Instrukteur gegenüber hatte Würsing die Leitsätze der Natur- und Heimatfreunde kurz und bündig »als völlig überspannt« bezeichnet.²⁵

Aber derselbe Würsing hatte doch die Leitsätze mit beschlossen, nach denen die Natur- und Heimatfreunde die Entwicklungsgesetze in Natur und Gesellschaft studieren wollten, um »bewußt, überzeugt und freudig am Aufbau eines friedlichen Lebens«²⁶ mitzuarbeiten. Mehr noch, er hatte sogar dafür gesorgt, dass ein Wanderweg in der Lausitz nach Karl Kneschke als dem Begründer der Natur- und Heimatfreunde benannt wurde. Ein Fotoalbum erzählt vom Tag seiner Einweihung im September 1951, die Bildlegenden heben die »Friedensrede« des Bundessekretärs hervor und preisen die »Friedenslieder«, die die feierliche Gesellschaft gesungen.²⁷

Die Bautzener Wanderfreunde scherten sich also wenig um die Ideologien von Partei und Staat, gleichwohl beriefen sie sich darauf, um sich mit ihren Interessen und Bedürfnissen in den Strukturen des DDR-Sozialismus zu bewegen. Ja, sie benutzten die Losungen als Schild, um von Zumutungen nicht behelligt zu werden. Sie hielten das Banner der Planerfüllung hoch, um zu wandern. Die Leute wie die Funktionäre waren eingeschlossen in einem performativen Spiel, in dem die Machtverhältnisse ausgelotet, auf die Probe gestellt und gegebenenfalls neu ausgehandelt wurden.

Bund für die Intelligenz vs. massenkulturelle Freizeitorganisation. – Der Wanderer Würsing und der Funktionär Kneschke jedenfalls wechselten Briefe. Der eine verbat sich die Doppelzüngigkeit des anderen, die sei im Kulturbund nicht üblich. Der andere nutzte die Gelegenheit des aufgebrochenen Konflikts, um

sich offen gleich noch darüber zu beschweren, dass die Bundesleitung jetzt damit befasst sei, die Intelligenz besonders anzusprechen. Würsing spielte auf die Klubs der Intelligenz an, deren Gründung SED und Kulturbund nach der Revolte des 17. Juni betrieben, um auf die Bedürfnisse der Künstler und Intellektuellen einzugehen und sie dabei doch politisch im Zaum zu halten. Und er erinnerte Kneschke daran, dass die Natur- und Heimatfreunde im Kulturbund schließlich in der Überzahl wären, und drohte, die gekränkten Wanderer liefen schon zum Touristenverband über. Kneschke wiederum bestand auf der naturwissenschaftlichen und historischen Betätigung der Natur- und Heimatfreunde, wird aber bald für deren größere organisatorische Eigenständigkeit plädieren. Kurz, das Dilemma des Kulturbundes, dass er ein Bund für die Intelligenz sein wollte und doch zugleich eine massenkulturelle Freizeitorganisation war, brach in der gesellschaftlichen Krise 1953 wieder auf. Klagen über den »elitären Herrenclub« von den einen, Dünkel gegenüber den »Tümpelgängern« von den anderen, die hatte es immer gegeben.²³ Der Knoten wurde jetzt von Mitgliedern wie Funktionären gleichermaßen geschürtzt, aber nicht zum Platzen gebracht. Die Natur- und Heimatfreunde schienen die Bastion des Kulturbundes.

Und dann stand 1957 doch der ganze Kulturbund auf dem Spiel. Da war Kneschke nicht mehr Bundessekretär. Im Mai 1956 hatte er noch, gemeinsam mit dem Verband bildender Künstler und dem Institut für angewandte Kunst, eine Konferenz »Gegen den Kitsch in der Gebrauchsgegenstände- und Geschenkartikelproduktion« auf die Beine gestellt. Im Sommer dann schrieb er seinem Freund Louis Fürnberg, ihn plage seit Wochen unmotivierter Atemnot. Schwer zu glauben, dass er nicht wissen sollte, was sein Herz beschwerte. Im Februar hatte der XX. Parteitag der KPdSU das Schweigen über die Verbrechen Stalins gebrochen und die Gesellschaften des Ostblocks in Bewegung gebracht. Die auch in der DDR erwachenden Hoffnungen auf Liberalisierung und Reform des Sozialismus wurden durch die Ungarn-Krise im Herbst 1956 ernüchert, schließlich erstickt durch das repressive Vorgehen der SED gegen die Exponenten in den Reformdebatten. Die hatte man vor allem im Aufbau-Verlag ausgemacht, in der Wochenzeitung *Sonntag* und dem »Donnerstagkreis« in der Berliner Jägerstraße, also im Kulturbund zur demokratischen Erneuerung Deutschlands.

Dem Protokoll der SED-Parteigruppensitzung des Bundespräsidiums am 9. September 1957 merkt man die Bedrückung und Ratlosigkeit der Genossen an. Der kranke Karl Kneschke hatte seine Wortmeldung dem Gremium auf Papier zukommen lassen. Es war ein Plädoyer für die organisatorische Eigenständigkeit der Natur- und Heimatfreunde. Er erinnerte daran, wie per Verordnung die diversen Natur- und Gebirgs- und Verschönerungsvereine dem Kulturbund aufgeladen worden waren und wie »sieh die Löwen und Adler unter den Kulturschaffenden« gewundert hatten, dass da nun »Nachtigallen, Zeisige, Eichhörnchen und auch mitunter Mäuse zwischen ihren Füßen herumhüpften«.

In Kneschkes Genugtuung mischten sich Spott und wohl auch Bitterkeit. All die Jahre hätte es Klagen gegeben, die Natur- und Heimatfreunde würden die Entwicklung des Kulturbundes zu einer Organisation der Intelligenz hemmen. Auch kannte Kneschke die Wirtschaftsfunktionäre, die das »müßige Tun« der von ihrem Steckenpferd beherrschten Natur- und Heimatfreunde belächelten, weil sie nur »in Planziffern der Industrie, der Land- und Forstwirtschaft« dachten.²⁹ – Tatsächlich wurden die Laienforscher von ihrem Betrieb freigestellt, wenn sie ein Seminar oder eine wissenschaftliche Tagung besuchten. Ihr Engagement galt als gesellschaftliche Arbeit. Aber 1957 gab es offenbar den ernsthaften Versuch, den Kulturbund auf dem Wege über eine Finanzrevision aufzulösen.³⁰ Funktionäre aus dem Parteiapparat hatten ihre Gründe für solch Betreiben. Nicht nur kosteten die Natur- und Heimatfreunde Geld, sie kritisierten auch die Zerstörung der Natur durch die forcierte industrielle Entwicklung. Und sie waren politisch suspekt: Da gab es Heimatfreunde, die wollten die alten Kriegerdenkmale wieder herrichten, Philatelisten machten Geschäfte mit Hitler-Briefmarken. So auch ist Kneschkes Meinung zu erklären, die Arbeitsgemeinschaften bedürften bei organisatorischer Selbstständigkeit noch eine Weile der politischen Aufsicht. Natürlich machte er auch die Erfolge der Natur- und Heimatfreunde geltend. Gerade waren ihrer Einladung zu einer Tagung der Ornithologen rund 300 Laien und 80 Wissenschaftler aus der Sowjetunion, der CSR, Polen und Ungarn sowie der Schweiz, Österreich und Westdeutschland gefolgt. Die Wissenschaftler hätten die DDR um diese einzigartige Organisation beneidet, in der Laienforscher und Wissenschaftler zusammenarbeiten.

Auch die im Bundespräsidium SED-Mitglied waren, sie kamen nicht umhin, die »erspriehliche Arbeit« der Natur- und Heimatfreunde zu würdigen. Ein Hochschullehrer aus Jena meinte, man könne sie zweifellos »mit einer guten Durchsetzung« mit Genossen in die Selbstständigkeit entlassen. Aber die Sache sei äußerst diffizil, denn der Kulturbund hätte ohne sie wesentlich weniger Mitglieder und begebe sich in die Gefahr, »ein Verein von Intellektuellen zu werden«, was »der Fall Harich« ja gerade gezeigt habe. Insofern sei doch »die Ehe mit den Natur- und Heimatfreunden nicht gerade die schlechteste Ehe.«³¹ Es klingt ganz so, als fürchteten sich die SED-Intellektuellen, mit ihren dissidentischen Neigungen allein und schutzlos gegenüber der Politbürokratie dazustehen. Tatsächlich kreisten die Genossen auf ihrer Sitzung vor allem um die Klubs der Intelligenz. Alle hatten sie gewollt. Auch Präsident Becher hatte für diese Form der Begegnung plädiert, um dem spezifischen Bedürfnis von Wissenschaftlern und Künstlern nach geselligem Austausch Raum zu geben. Und die Klubs fanden Anklang. Stadt und Kulturbund konkurrierten nicht selten sogar um die Trägerschaft. Aber die Klubs brachten auch zutage: Die Wissenschaftler, die Techniker und Ärzte interessieren sich sehr für fachliche Fragen und nehmen ihre persönlichen Vorteile wahr, aber verhalten sich »der

politischen Entwicklung gegenüber oft passiv, neutral und abwartend.³² Die in den Klub kamen, suchten auch bürgerliche Distinktion und Prestige und waren zum wenigsten Freunde der DDR, geschweige der SED.

So sinnen die Genossen denn darüber, wie sie die führende Rolle der Partei in den Klubs durchsetzen und doch die Überparteilichkeit des Kulturbundes wahren. Ein Sinnen über die Quadratur des Kreises. Was aber die Natur- und Heimatfreunde anbelangte, waren sie sich darüber im Klaren, dass die ihr Eigenleben führten und den Kulturbund im Grunde nicht brauchten. Wohl aber brauchte der Kulturbund die Natur- und Heimatfreunde, um sich gesellschaftlich Geltung zu verschaffen. So votierten die Genossen auch gegen die organisatorische Eigenständigkeit der Natur- und Heimatfreunde. Sie sollten weiter das Gewicht für den Kulturbund liefern und die Bundesleitung mit den Klubs der Intelligenz dafür den gesellschaftlichen Sinn für das Ganze stiften. Selbst auf die Einrichtung von Kommissionen zur Vorbereitung des Bundestages verzichtete das Gremium, aus Furcht, da artikulierte sich zuerst und mit »elementarer Gewalt«³³ eine Kommission der Natur- und Heimatfreunde. Aus Furcht also, die einzelnen Interessengruppen könnten ihre speziellen Einsichten und Ansichten geltend machen, folgte man denn auch gerne der Maßgabe des für Ideologie zuständigen Politbüromitglieds Kurt Hager, der Kongress möge nicht einzelne Fragen thematisieren, sondern über »Die Aufgaben des Kulturbundes beim Aufbau des Sozialismus« beraten.

Der Bundestag im Februar 1958 manövrierte den Kulturbund schließlich auf Sozialismuskurs und benannte ihn um in Deutscher Kulturbund. Einen Zeitgenossen wie Victor Klemperer desillusionierte die damit verbundene Preisgabe der Überparteilichkeit, aber er blieb auch der scharfe Beobachter, der die Ambivalenzen der historischen Lage sah, in der sich Intellektuelle wie er mit der DDR befanden. Der Kulturbund könne sich nämlich nicht zurückziehen auf die Maxime Goethes, wonach nur der Betrachtende recht habe, »wir müssen handeln, wir sind mit unserer Überzeugung dem Westen gegenüber in *Notwehr*«.³⁴ Notwehr. Der Begriff verweist auf den deutschlandpolitischen Aspekt des Geschehens. Die DDR brauchte die Ideologie des Sozialismus zur historischen Legitimierung gegenüber dem anderen deutschen Staat, der ihr fortgesetzt die Existenzberechtigung absprach. Nicht zuletzt auch die Belagerung im Kalten Krieg sorgte für die Verfestigung des kulturpolitischen Dogmas der Unterordnung kultureller Interessen und Bedürfnisse unter die politischen Ziele des Staates.

Dennoch bleibt bemerkenswert, mit welchem Pragmatismus sich die SED-Mitglieder im Bundespräsidium für den organisatorischen Status quo entschieden und die sozialistische Ideologie darüberbreiteten. Es blieb bei dem Nebeneinander differenzierter Interessengruppen, die den Sinn in ihrem Interesse und Tun selbst fanden, jenseits von Ideologie und Sinnstiftung durch Partei und Staat.

Das breite Dach des Kulturbundes garantierte, dass er ein Freiraum für individuelle Interessen blieb. Denn sie waren ja freiwillig Mitglied, die Ortschronisten und Fotofreunde, die Aquarianer und Philatelisten, die Denkmalpfleger und Münzsammler, die Wanderer und Hobbyarchäologen, die Vogelschützer und die Rosenzüchter. Gegen eine organisatorische Selbständigkeit hatten auch sie sich mehrheitlich gewehrt. Nur zwei dieser Kulturbund-Mitglieder seien hier namhaft gemacht: Der passionierte Naturschützer Kurt Kretschmann in Bad Freienwalde machte die Eule zum Symbol für schützenswerte Bäume und Landschaft, er warb für die Pflege der alten Schlossparks und initiierte den Arbeitskreis Weißstörche. In Dresden gründete der junge B.K. Tragelehn im Kulturbund eine Arbeitsgemeinschaft Theater, wird zum Lehrgang nach Bad Saarow geschickt, wo er Hans Bunge kennenlernt. Der vermittelt ihm ein Gespräch mit Bertolt Brecht, und so wird Tragelehn Meisterschüler an der Akademie der Künste und passionierter Theatermann. Beider Männer Ruf wird weit über die DDR hinaus reichen.

Epilog. – Da war der 1959 früh verstorbene Karl Kneschke längst vergessen. Ein letztes Mal im Kulturbund öffentlich aufgetreten ist er wohl auf der Tagung »Für unsre sozialistische Heimat« im Juni 1958. Die sollte das schwierige Thema Heimat im DDR-Sozialismus verorten. Die Versuche zu definieren, was Heimat denn sei, wie auch das Hauptreferat bemühten sich um eine sozial-räumliche Begründung von Heimat. In der kamen die Bäume und Wälder und Wiesen, Flora und Fauna nicht vor. Natur fand Erwähnung nur als die von kapitalistischem Raubbau gezeichnete. Kneschke wandte sich gegen eine voreilige, ideologische Definition von Heimat. Er ermunterte die Natur- und Heimatfreunde statt dessen, sie sollten sich die Heimat erwandern, wie er dies in seiner Jugend getan. Die sozialdemokratische Arbeiterjugendbewegung hatte vor dem Ersten Weltkrieg ihre Mitglieder auf das »soziale Wandern« orientiert. Sie sollten ihre Wanderungen am Sonntag mit dem Erkunden der sozialen Wirklichkeit außerhalb der Städte verbinden. Wieder beharrte Kneschke auf der aufklärerischen Praxis der Natur- und Heimatfreunde. Dessen ungeachtet blieb die auf der Tagung deutlich gewordene Dichotomie von Natur und sozialistischer Heimatideologie symptomatisch für das Auseinanderfallen von Ideologie und interessegeleiteter Praxis im Kulturbund.

Und der Dr. Burger? Das Kulturbundmitglied Herwarth Burger gerät uns nicht von Ungefähr im Krisenjahr 1957 wieder in den Blick, also in der Zeit, als hier und da im Kulturbund die strukturelle Ausdifferenzierung der Interessengebiete erwogen wurde. Da entwarf etwa Kurt Kretschmann das Konzept für einen Sozialistischen Naturpflegeverband; wobei auch der lebensreformerisch geprägte Kommunist sich vorstellte, die Leitungsgremien müssten zu 60% mit SED-Mitgliedern besetzt werden, um die führende Rolle der Partei zu wahren.

ren.³⁵ In Halle waren Kulturbundmitglieder drauf und dran, einen Verband für Volksgesundheit zu gründen. Und da ist Burger mit dabei. Seit 1952 leitete er das Landambulatorium Lobenstein in Thüringen, hielt Sprechstunden in Betrieben und wurde schließlich 1955 auch noch Chefarzt des Moorbades Lobenstein. Nach dem Schock des 17. Juni 53 ließ die SED das Kurwesen ausbauen, brauchte also dringend Ärzte für Physiotherapie wie Burger einer war. Die Patienten schätzten ihn, das Ministerium für Gesundheitswesen in Berlin hatte ihn in einen Ausschuss für Reformhäuser berufen. Mediziner-Kollegen wiederum beargwöhnten Burger, sein »Mesmerismus« war ihnen suspekt. Die Gesundheitsbehörde verlangte, der Arzt möge fragwürdige Heilpraktiken unterlassen.³⁶ Die fünfziger und sechziger Jahre waren eine auch in der Medizin auf den wissenschaftlichen Fortschritt vertrauende Zeit. Aber Burger hielt nicht nur an seinen Überzeugungen fest, sondern auch die Verbindung zu Gleichgesinnten. Gerade in Thüringen und Sachsen-Anhalt wirkten noch die Traditionen der Naturheilkunde und der Homöopathie fort, hatten sich mancherorts ihre Anhänger als Arbeitsgemeinschaft für Gesundheitspolitik im Kulturbund organisiert. In Halle gab es ein Aktiv »Für gesunde Lebensführung«, das suchte Unterstützung für die Gründung eines Verbandes für Volksgesundheit und fand sie in der ganzen Republik, bei Ärzten, aber auch bei Mitarbeitern des Ministeriums für Gesundheitswesen. Mit dabei war auch Else Wolf, Witwe des Dramatikers und Naturheilarztes Friedrich Wolf. Die Initiatoren warben mit dem Kommunisten, dessen Wirken als Lebensreformer in Vergessenheit geraten war, und beriefen sich auf den gemeinsamen humanistischen Ursprung von Sozialismus und Lebensreform. Reformhäuser unterstützten im Frühjahr 1957 die Gründung mit einer Ausstellung in Halle. In ihrem Rahmen warb eine Vortragsreihe »Um gegenwartsnahe Lebensreform«, mit dabei Chefarzt Dr. Herwarth Burger mit einem Vortrag über »Zivilisation und Gesundheit«.

Die maßgeblichen Instanzen wandten sich gegen die Gründung eines Verbandes für Volksgesundheit. Im Innenministerium sorgte man sich vor der Unzufriedenheit der Bevölkerung, wenn der Verband eine gesunde Ernährung propagiert, der Staat aber wachsende Bedürfnisse nach Honig und Nüssen, Obst und Milch nicht befriedigen könne. Das Gesundheitsministerium wiederum pochte darauf, dass Gesundheitspolitik eine staatliche Angelegenheit sei und forderte die Gründungsaktivisten auf, doch in den Gesundheitsaktiven des Deutschen Roten Kreuzes mitzuarbeiten. So hält Dr. Burger seine Vorträge über gesunde Lebensweise dann eben beim Lobensteiner Roten Kreuz und schreibt im »Oberland Echo« über die heilende Wirkung von Beeren und Kräutern.

Die berufliche Entwicklung des Herwarth Burger aber bekam schließlich noch eine komische Pointe. Das Satire-Magazin *Eulenspiegel* druckte im Dezember 1965 Auszüge aus einem Bericht, den das Sanatorium Lobenstein einem Kurgast aus Berlin mitgegeben hatte: »Obiger Patient wurde hier zu

einer gesunden Lebensweise mit dem Ziel eines Menschen, allseitig gebildet, charakterfest und durch und durch gestählt – eines sozialistischen Menschen, praktisch und theoretisch erzogen«. Und der behandelnde Arzt am Heimatort wird gebeten, seinem Patienten »wöchentlich einmal Sauna, Dauer 10 Wochen, einmal Massage, Dauer 8 Wochen, 12 Höhensonnen im Frühjahr und Herbst« zu verabfolgen.

Der Kurbericht, den Burger rationalisierend als Formular hatte drucken lassen, spiegelt nicht nur die Anpassung des staatlichen Leiters an die sozialistischen Floskeln. Schöner noch, ungewollt wirft er den Verwaltern sozialistischer Ideologie und Praxis ihr Bild zurück. Das beflügelte den Satiriker des *Eulenspiegel* Hans Georg Stengel denn auch zu Versen:

»Gebildet und gestählt wie nie zuvor/ entsteigst du, Mensch, dem Lobensteiner Pfuhe,/ dem sozialistisch präparierten Moor./ wie einer richtigen Parteihochschule.// Nicht nur dein Körper ist enorm gestählt./ auch dein Charakter hat Profil gewonnen./ Und was dir sonst noch an Erleuchtung fehlt./ bewirken vierundzwanzig Höhensonnen.// Ja, Lobensteiner Moor ist fabelhaft/ für schwankende Kollegen und Genossen./ Wo eine Lücke im Bewußtsein klafft./ wird sie durch Lobensteiner Moor geschlossen.// So schreiten wir voran ...«

Die Mitarbeiter im Referat Kur- und Bäderwesen des Rates des Bezirkes Gera hatten sich denn auch im Spiegel erkannt. Sie riefen Dr. Burger im Januar 1966 zur Aussprache und verwiesen ihm die sozialistische Ideologie. Vier Wochen Kuraufenthalt würden »niemanden zum sozialistischen Menschen entwickeln«, dies könne »nur durch die Gesellschaft insgesamt in einem langwierigen Prozeß geschehen«. Laut Protokoll erkenne Burger an, »daß seine Meinungsäußerungen, ebenso wie seine fachliche Arbeit ohne jede Änderung auch in kapitalistischen Staaten stattfinden könnten«. Er möge künftig als staatlicher Leiter jede »weltanschauliche Verbrämung vermeiden« und ansonsten seinen Kurgästen allenfalls Empfehlungen zur Nachbehandlung mitgeben.³⁷

Diese Geschichte wird hier indessen nicht zur Erbauung festgehalten. Vielmehr erzählt sie davon, wie sich die Gesellschaft in ihrer alltäglichen Praxis der sozialistischen Ideologien entledigte, bis dass sie schließlich die staatliche Ordnung sprengte. Dies lässt sich genau so mit dem Kulturbund skizzieren. Es gibt ein bemerkenswertes Papier der Bezirksleitung Erfurt »Zur Situation der Natur- und Heimatfreunde« 1958, also aus der Zeit, in der der Kulturbund versuchte, die differenzierten Interessensfelder seiner Mitglieder neu zu strukturieren. Es bestätigt einmal mehr das Eigenleben der Fachgruppen und wie die sich jeweils gesellschaftlich nützlich machten, die Ornithologen etwa bei der Bekämpfung der Elsterplage oder die Entomologen bei der Schädlingsbekämpfung. Die Natur- und Heimatfreunde beteiligten sich auch am Wettbewerb um »Das schöne sozialistische Dorf«. Das taten sie wie andere Bürger auch, fühlten sich dabei aber mit ihren speziellen wissenschaftlichen Interessen meist un-

terfordert. Das heißt, die Natur- und Heimatfreunde hatten einen entschieden professionellen Ehrgeiz und suchten sich darum ihre Betätigungsfelder auch selber. Beispielsweise habe sich der Fachausschuss Museum zu einem Aktiv beim Rat des Bezirkes entwickelt. Dafür bedürften seine Mitglieder nicht mehr der Anleitung durch wieder eine übergeordnete Kommission im Kulturbund, sondern könnten sich ohne Umwege gesellschaftlich nützlich machen, so die Analyse. Die Bezirksleitung hielt es sogar für denkbar, dass künftig viele Natur- und Heimatfreunde Aufnahme bei den wissenschaftlichen Gesellschaften finden könnten – bei der Historikergesellschaft, der Botanischen Gesellschaft oder die Volkskundler beim Zentralhaus für Volkskunst, die Denkmalpfleger am Institut für Denkmalpflege. Die Ehrenamtlichen könnten ihren Sachverstand in staatlichen Institutionen und den Fachgesellschaften der Wissenschaftler mit einbringen.

Tatsächlich ging die Entwicklung der Natur- und Heimatfreunde in diese Richtung. Ende der siebziger, Anfang der achtziger Jahre wurden im Kulturbund die Gesellschaft für Natur und Umwelt, die Gesellschaft für Heimatgeschichte und die Gesellschaft für Denkmalpflege gegründet. Nicht nur Natur- und Heimatfreunde erwarben sich da gesellschaftliches Ansehen, auch die Wissenschaftler fanden in der gemeinsamen Arbeit mit den Laienforschern Anerkennung und Bestätigung, vergewisserten sich der gesellschaftlichen Nützlichkeit ihrer wissenschaftlichen Arbeit. Endlich entfaltete sich über diese Differenzierung der kulturellen Interessen und Wirkungsfelder auch deren subversives Potential. Legende sind die Brodowiner Gespräche, zu denen sich seit 1981 Naturschützer mit Schriftstellern und Künstlern trafen. Mit initiiert hatte sie Reimar Gilsenbach, in den fünfziger Jahren unter der Ägide von Karl Kneschke verantwortlicher Redakteur der Zeitschrift *Natur und Heimat*. Und selbst wenn vielleicht die meisten der Natur- und Heimatfreunde nur ihrem Hobby nachgehen und ansonsten mit Politik nicht behelligt werden wollten – wenn sie sich um die Kartierung von Tieren und Pflanzen kümmerten oder um den Schutz von Wiesen und Wäldern, wenn sie vor der Zerstörung von Landschaft durch den Braunkohleabbau warnten, waren sie doch hoch politisch. So musste auch aus dem Bemühen, Umwelt und Lebensgrundlagen der Menschen zu bewahren, die oppositionelle Bewegung in der DDR wachsen. Selbst wenn die Staatssicherheit immer im Bilde war über die oppositionellen Kreise in Arbeitsgemeinschaften, in Kulturbund-Galerien oder den Klubs der Intelligenz, es änderte nichts an deren letztendlich grundstürzendem Wirken.

Genau genommen erfüllte sich so Karl Kneschkes Vorstellung von Mitsprache und gemeinsamen Tun in einer Gesellschaft der Gleichen, wenn er sich den Ausgang auch so nicht vorgestellt hat. Als im Oktober 1947 in Schwerin Delegierte des Mecklenburgischen Landesverbandes über die Strukturen ihrer Arbeit berieten, lag offen, dass die Wirkungsgruppen, wie sie sich anfänglich nannten,

im Grunde Berufsorganisation und Fachverband, Freizeit- und Interessengemeinschaft zugleich waren. Und der Schriftsteller Ehm Welk bemerkte, dies solle auch so sein. Auf einem jeweiligem Gebiet sollten »beruflich Schaffende [...] den Kern« bilden, um den sich alle Interessierten zu Unterhaltung und Aneignung von Kenntnissen und zu gemeinsamer Arbeit sammeln.³⁸ Der Kulturbund war schließlich gegen Ende der DDR zu seinen Anfängen zurück gekehrt, zu seinem Anspruch auf eine demokratische Erneuerung Deutschlands.

Anmerkungen

- 1 Die Befunde zu Karl Kneschke und dem Kulturbund stützen sich, soweit nicht anders belegt, auf die Archivalien des Kulturbundes in der Stiftung Parteien und Massenorganisationen der DDR im Bundesarchiv Berlin (= SAPMO, BArch), DY 27. Und im Folgenden DY 27/479.
- 2 Die Akten legen nahe, dass Burger von einem Arzt-Kollegen denunziert wurde. Die Entnazifizierungskommissionen wurden nicht selten als Instrument benutzt, um alte Rechnungen zu begleichen oder das Vermögen von Bürgern einzuziehen. – Kriminalamt Zwickau, Akte Herwarth Burger, Sächsisches Staatsarchiv, Hauptstaatsarchiv Dresden, ZA VI 1665 Akte 9; Entnazifizierungskommission Kreisstadt Plauen, Protokoll über die Verhandlung des Angeschuldigten, 1.3.1948, ebd., ZE 45524. – Andreas Krone beschreibt das linksradikale, auch willkürliche Agieren der Plauener Kommission, sodass die Sowjetische Militäradministration sich gezwungen sah, diese aufzulösen: ders., *Plauen 1945-1949 - Vom Dritten Reich zum Sozialismus. Entnazifizierung und personell-struktureller Umbau in kommunaler Verwaltung, Wirtschaft und Bildungswesen*, Chemnitz 2001, 163ff.
- 3 Wolfgang Schivelbusch, *Vor dem Vorhang. Das geistige Berlin 1945-1948*, Wien 1995, 129; vgl. die Rückschau eines Protagonisten des Kulturbundes, Günter Wirth, *Der historische Ort des Kulturbundes (1945-1989)*, in: Siegfried Prokop, Dieter Zänker, *Verlorene Träume. Zum 60. Jahrestag der Gründung des Kulturbundes*, Berlin 2007, 17ff.
- 4 *Manifest des Kulturbundes zur demokratischen Erneuerung Deutschlands*, Berlin 1945, 9.
- 5 Sitzung des Präsidialrates am 29. April 1946, DY 27/908.
- 6 Zitiert bei Thomas Schaarschmidt, *Regionalkultur und Diktatur. Sächsische Heimatbewegung und Heimatpropaganda im Dritten Reich und in der SBZ/DDR*, Köln-Weimar-Berlin 2004, 360.
- 7 Kurt Stern, *Tagebuch Herbst 1946*, in: Sinn und Form, 59(2007)5, 614.
- 8 Anton Ackermann hatte den Entwurf des Zentralsekretariats der SED für die Verordnung am 21. Oktober 1948 an Johannes R. Becher gesandt. Er belegt die Befürchtung, die Kulturvereine könnten ohne Kontrolle »leicht verflachen und in die Bahnen des üblen KdF-Rummels abgleiten«, Archiv Johannes R. Becher, Akademie der Künste Berlin, 13093.
- 9 *Von der Liebe zur deutschen Heimat. Bericht von der Konferenz der Natur- und Heimatfreunde*, Bautzen 21./22. März 1950, 2.
- 10 Protokoll 1. Zentrale Konferenz der Natur- und Heimatfreunde, Dresden 11./12.11.1950, DY 27/378.
- 11 Ebd.

- 12 DY 27/480. Aus Kneschkes Notiz von 1946 zur Selbstverständigung und Vorbereitung auf seine Rolle als Landessekretär sei so ausführlich zitiert, weil er z.B. von einem Zeitgenossen wie Klemperer gelegentlich als intelligenzfeindlich charakterisiert wird, ein Missverständnis, das von der kulturellen Fremdheit der politisch Gleichgesinnten zeugt. Ja, Kneschke hatte auch Ressentiments gegen Intellektuelle; die Notiz erhellt deren Grund.
- 13 Victor Klemperer, *So sitze ich denn zwischen allen Stühlen. Tagebücher 1945-1949*, Berlin 1999, 194.
- 14 Kreisleitung Plauen an Karl Kneschke, 1. Juni 1951, DY 27/479.
- 15 Karl Kneschke an Herwarth Burger, 6. Juni 1951, DY 27/479.
- 16 *Vom III. zum IV. Bundestag. Tätigkeitsbericht des Bundessekretariats des Kulturbundes zur demokratischen Erneuerung Deutschlands für die Jahre 1951-1953*, Berlin [o.J.], 51.
- 17 Detlef Pollack, *Wie modern war die DDR?*, in: Hans Günter Hockerts (Hg.), *Koordinaten deutscher Geschichte in der Epoche des Ost-West-Konflikts*, München 2004, 194.
- 18 Entwurf für Ausführungsbestimmungen zur Verordnung der DWK zur Überführung der Kulturvereine in den Kulturbund, ZK der SED, Abt. Kultur, DY 30/IV2/9.06/140, Bl. 22-24.
- 19 Entwurf für eine Beschlussvorlage der Landesleitung des Kulturbundes Sachsen, DY 27/481.
- 20 Karl Kneschke, Manuskript zur Vorbereitung der Landesdelegiertenkonferenzen, 18.4.1951, DY 27/1898.
- 21 Bei Dieter Schiller ist über Kneschkes verbale Ausfälle gegen »amerikanische Unkultur« zu lesen, die im Kontext der Formalismus-Debatte zu betrachten wären: ders., *Überparteilich, nicht neutral. Fragmente zur politischen Geschichte des »Kulturbundes zur demokratischen Erneuerung Deutschlands«*, Berlin 2009, 64; Schiller stützt sich bei seinen Fragmenten ausschließlich auf Quellen des ZK der SED, d.h. er verharret auf der Ebene von Berichten und Anweisungen der Partei und muss so zwangsläufig zu Fehlurteilen über die Kulturorganisation kommen. Sein Verdikt über Kneschkes »kulturstalinistische Tiraden« (ebd., 97) erklärt ja nichts, sondern kehrt die Praxis ideologischer Anwürfe der SED-Funktionäre nur um. Ideologisch voreingenommen insinuiert Schiller sogar, Kneschke habe den Bundessekretär Klaus Gysi denunziert, als er sich im ZK über dessen Neigung zu Schaumschlägerei und allzu optimistischer Berichterstattung beschwerte (ebd., 77f); prüft man die Aktennotiz des Gesprächs, auf die Schiller sich beruft, ist es allerdings der protokollierende ZK-Mitarbeiter, der dies äußert und damit Kneschkes Klage nur bestätigen will, dass Gysi es nicht verstehe, kollektiv zu arbeiten. Das Gespräch fand Ende November 1950 statt, da ist Kneschke also ein halbes Jahr für Organisation zuständiger Bundessekretär und hat Erfahrungen und Probleme zu resümieren. Er beklagt sich auch darüber, dass Gysi ihn offensichtlich kontrollieren und überwachen lässt. Wir vermerken den ungunstigen Umgang der Genossen miteinander. Für unseren Zusammenhang sei noch erwähnt, dass Kneschke sich in dem Gespräch gegen Vorwürfe verteidigt, der Kulturbund gebe zu viel Geld für Blumen aus. Er gebe aber erhebliche Gelder für den Empfang ausländischer Delegationen und prominenter Künstler wie jüngst Alexander Nexös aus. Dies bestätigt nur unseren Befund, der Kulturbund war anfänglich vor allem auf die Demonstration des politischen Willens zu Frieden und Demokratie fokussiert, SAPMO, BArch, DY 30/IV 2/9.06, 13, Bl. 8f.
- 22 Sächsisches Tageblatt, 14.2.1954, in: Elimar Schubbe (Hg.), *Dokumente zur Kunst-, Literatur- und Kulturpolitik der SED*, Stuttgart 1972, 342f.

- 23 Analyse der Arbeit in der Arbeitsgemeinschaft der Natur- und Heimatfreunde, 8.4.1953, DY 27/2841.
- 24 Walter Würsing an Karl Kneschke, 25. Juni 1953, ebd.
- 25 Analyse der Arbeit in der Arbeitsgemeinschaft der Natur- und Heimatfreunde, 8.4.1953, DY 27/2841.
- 26 *Leitsätze der Natur- und Heimatfreunde*, in: *Zehn Jahre Kulturbund zur demokratischen Erneuerung Deutschlands*, Berlin 1955, 167.
- 27 DY 27/3486.
- 28 In Saalfeld beschimpfte der SED-Kreissekretär den Sekretär des Kulturbundes: »Ihr seid ein bürgerlicher faschistischer Herrenclub!« – Der Fluch lässt die komplizierte politische und soziale Wirklichkeit dieser frühen Jahre in der SBZ/ DDR nur ahnen. Schreiben des Bezirkssekretärs des Kulturbundes Gera an die Bundesleitung, 8.10.1952, DY 27/117; Tümpelgänger nennt Alexander Abusch die Natur- und Heimatfreunde auf der Sitzung des Präsidialrates, 15. Juli 1952, DY 27/915.
- 29 Karl Kneschke, *Mehr Raum den Natur- und Heimatfreunden*, DY 27/821.
- 30 Sitzungen des Bundessekretariats September 1957, DY 27/2006; Johannes R. Becher beklagte, wenn man den Kulturbund von allen qualifizierten Genossen »entblößt und dem schwerkranken Gen. Kneschke überläßt, wenn man alle drei oder vier Monate abzählt: soll der Kulturbund oder soll er nicht?, nämlich weiterleben [...], dann bedeutet das den Untergang einer Organisation«. Protokoll der 33. Tagung des ZK der SED, Oktober 1957, DY 30/ IV 2/1/186, 61.
- 31 Tagung der Parteigruppe des Präsidialrates, 9. September 1957, in: Magdalena Heider, Kerstin Thöns (Hg.), *SED und Intellektuelle in der DDR der fünfziger Jahre. Kulturbund-Protokolle*, Köln 1990, 82.
- 32 Ebd., 75.
- 33 Ebd., 103.
- 34 Klemperer, *Tagebuch 1950-1959*, 657.
- 35 *Vorschlag zur Gründung eines Sozialistischen Naturpflegeverbandes*, BArch, DK 1, 3754, Bl. 134 und 146-152.
- 36 Personalakte Herwarth Burger, Thüringisches Staatsarchiv Rudolstadt, Bezirkstag und Rat des Bezirkes Gera, Nr. 8624.
- 37 Ebd.
- 38 DY 27/1880.

Walter Delabar

Kollateralschäden der Gerechtigkeit

Das Krimigenre inszeniert Gerechtigkeit als Rechtsverstöß und personalisierte Gewalt als legitim. Eine konsequente Entwicklung.

1. Eine Initialgeschichte. – Wenn dem Vater die Tochter abhanden kommt und das Rechtssystem weder helfen kann noch helfen will, dann ist zweifelsohne der Vater im Recht, wenn er sich – angefeuert von seiner geschiedenen Frau – selbst dazu ermächtigt, die Entführer zu verfolgen und die Tochter zu befreien. Pierre Moreis Thriller *96 Stunden* (*96 Hours*, Frankreich 2008), der mit Liam Neeson in Sachen Gerechtigkeit prominent besetzt ist, inszeniert die väterliche Rettungsaktion aber nicht allein als legitime Selbsthilfeeaktion, sondern als Gewaltorgie und Serienmord. Der vormalige Darsteller eines »Gerechten« (*Schindler's List*, USA 1993) zehrt offensichtlich in der öffentlichen Wahrnehmung von seiner großen Rolle und überträgt deren Auszeichnung anscheinend immer noch auf neue Rollen, wenngleich verstärkt in Umkehrungen. So war er bereits in *Batman begins* (USA 2005) als selbstgerechter Kämpfer gegen das Böse in der Welt besetzt worden, der sich freilich gegen den nicht minder eigengesteuerten fledermausähnlichen Superhelden nicht nachhaltig durchzusetzen vermochte.

Während sich der von Neeson vorgestellte Kämpfer für die Gerechtigkeit in *Batman* aber offensichtlich verrannt hatte und mit seinen diabolischen Plänen knapp scheiterte, ist der Vater in *96 Stunden* sehr, sehr erfolgreich.

Dabei hilft, dass er sich in einem früheren Leben, das er noch nicht der vernachlässigten Tochter gewidmet hatte, einige Kompetenzen angeeignet hat. Als ehemaliger amerikanischer Geheimagent ist er nicht nur ein ungemein kampfkraftiger Zeitgenosse (Faust, Schusswaffe, Messer), der sich auch gegen eine vielköpfige Überzahl durchzusetzen versteht. Er fährt besser Auto als seine Kontrahenten und hat zudem eine ungemein erfolgsträchtige Such- und Recherchekompetenz, die durch Foltertechniken und enorme Skrupellosigkeit komplettiert wird, um nur einige seiner Ausstattungen vorzustellen. Dass ihm modernste Technik, die nötige Anwenderkompetenz und auch noch ein Privatjet zu Gebote stehen, kann ihm bei seinem Ziel nur hilfreich sein. Und das Ziel ist, seine Tochter aus den Händen einer skrupellosen albanischen Mädchenhändlerbande zu befreien, die in Paris ihr Unwesen treibt.

Die Gangster fangen junge, naive (hier amerikanische) Frauen am Pariser Flughafen ab und machen sie, je nach Schönheit und Unberührtheit, entweder zu einfachen Prostituierten oder versteigern sie – als höherwertig – an den Meist-

bietenden. Die Prostitutionskarriere endet in der Drogensucht und im Tod, wie das Beispiel der nach Paris mitgereisten, deutlich wagemutigeren Freundin der Tochter zeigt. Die Alternative ist die Yacht eines arabischen Magnaten, der auf Jungfrauen aus ist. Um seiner Tochter eines von beiden Schicksalen zu ersparen, bleiben dem Helden der Geschichte »erfahrungsgemäß« nur 96 Stunden Zeit, was den Titel des Films erklärt.

Statt sich nun aber in der Zeitnot hilflos suchend und normal hilflos an die Pariser Polizei zu wenden, nimmt der Vater die Sache selbst in die Hand, fliegt nach Paris, tötet geschätzt etwa dreißig bis vierzig Gangster und befreit, am Ende immerhin leicht verletzt, die Tochter. Die Mutter dankt es ihm, zurück in den USA. Lediglich die verbundene Hand des Helden deutet darauf hin, dass die Aktion mehr als nur ein Ausflug in die Metropole des Eros war.

Das Lächeln im Gesicht des erleichterten Vaters soll freilich darüber hinwegtäuschen, dass der Held der Gerechtigkeit von erbarmungsloser Skrupellosigkeit ist: Den Kopf der albanischen Bande foltert er erst mit Stromstößen, um ihn dann mit seinem selbstgebastelten Elektroschocker umzubringen. Um aus einem ehemaligen französischen Geheimdienstkollegen Informationen zu pressen, schießt er dessen unbeteiligter Frau in die Schulter, um lakonisch zu kommentieren, dass das eben die Konsequenz sei, wenn einem der Schreibtisch wichtiger geworden sei als die gerechte Sache.

Denn um die gerechte Sache geht es in diesem Kammerstück der Selbstjustiz: Wie könnte jemand anderer Meinung sein, als dass die Befreiung der Tochter, deren erster Ausflug in die vaterfreie Zone auf der anderen Seite des Atlantiks gleich in den Fängen einer Mädchenhändlerbande endet, jede Tat adelt? Es ist eine gefährliche Welt da draußen (Europa), angereichert mit sexuellen Drohungen (Paris), weiß der Vater, und in ihr können die Gerechten nur dann bestehen, wenn sie sich nicht als schwach, sondern als wehrhaft erweisen, wie der Protagonist den versammelten albanischen Mädchenhändlern bekannt gibt, bevor er sie niedermetzelt.

Dass der Verteidiger der freien Welt deren basale Prinzipien nicht nur verletzt, sondern nachhaltig suspendiert, kommt ihm dabei weder in den Sinn, noch ist diese Einsicht Teil der erzählten Geschichte. Ganz im Gegenteil, indem er das Gewaltmonopol des Staates aushebelt, die zuständigen Behörden umgeht (die freilich vorrangig den Schutz der Institution verfolgen und zudem von korrupten Beamten diskreditiert sind), sämtliche rechtsstaatlichen Verfahren ignoriert und nicht zuletzt die Rechte auch der Täter außer Kraft setzt, sieht er das System, das heißt konkret jedoch jene Welt, in der die Farbe der Küchenwände noch Bedeutung hat (*The Untouchables*, USA 1987), als gerettet an. Der Film endet zwar nicht in der Restitution der heilen Familienwelt – der reiche Neugatte bleibt, die Patchworkfamilie setzt sich als Standard durch –, aber der Vater gewinnt die Tochter, die er zuvor zu verlieren drohte, zurück und eröffnet ihr eine eigene, soll

heißen von ihm vermittelte Lebensperspektive als Sängerin. »Mal sehen, was sie drauf hat.« Der Lohn ist also sein. Und dabei spielt es keine Rolle, dass die Welt, in der er lebt, gerade durch ihn selbst in Trümmer gelegt worden ist.

II. Die Ökonomie der Rache. – Geschichten dieser Art häufen sich in den letzten Jahren in den verschiedenen Formaten des Krimigenres. Das Muster ist zwar alt, mindestens vierzig Jahre, wie der Verweis auf *Ein Mann sieht rot* (*Death Wish*, USA 1974) zeigt. Aber seine Durchsetzungskraft scheint zu steigen. Nicht immer ist die Durchführung gleich konsequent wie in *96 Stunden*. Als Alternative steht der legalistische Blackout zu Gebote wie in der 2012 im deutschen Fernsehen gesendeten britischen Serie *Luther* (GB 2009), in der der Protagonist, ein Ermittlungsbeamter, einen Serienmörder und Kinderschänder willentlich in den Tod stürzen lässt. Erst Monate später kehrt der, wie der Ankündigungstext weiß, traumatisierte Kriminalbeamte wieder ins Berufsleben zurück, wobei nicht eindeutig geklärt wird, ob das Trauma in seiner Suspendierung oder in seinem Akt der Selbstjustiz begründet liegt. Um den Protagonisten von einer solchen dilemmatischen Situation zu entlasten (der Repräsentant der Legalität agiert moralisch, wird dadurch aber kriminell), kann die Verantwortung für das translegale Verhalten auf die Erzählung selbst übertragen werden: In Leif GW Perssons *Der sterbende Detektiv* (deutsch 2011; *Den döende dedektiven*, Schweden 2010) kann der Hauptakteur die gesamte Geschichte lang auf die Einhaltung von Rechtsverfahren pochen und dabei sogar den Verzicht auf die Bestrafung des Verbrechens riskieren. Bevor der Täter jedoch entkommt, stirbt der Repräsentant der Legalität und die legitime Rache kann ihren Akteur und ihre Exekution finden. Der private Henker wird am Ende selbst aber nicht bestraft, sondern mit einer amerikanischen Karriere belohnt.

Legales und legitimes Verhalten können auf diese Weise voneinander getrennt und auf verschiedene Figuren verteilt werden, sodass beide Handlungsmuster einander nicht kontaminieren. Das erlaubt, den Hauptakteur weiterhin der Legalität zuzuordnen, während der Assistent des Guten, der legitime, aber böse Taten verübt, anschließend wieder aus dem offiziellen Leben getilgt werden kann. Die Identifikationsfiguren des Genres sollen wohl die Grenzen des rechtsstaatlichen Systems, das sie repräsentieren, nicht übertreten, auch wenn sie im persönlichen Auftrag unterwegs sind. Diese Aufgabe überlassen sie Figuren, die diesen Schritt in der Regel längst hinter sich gebracht haben und sich selbst durch die Gegentat aufwerten können.

Verglichen mit diesem Muster macht *96 Stunden* einen Schritt weiter in Richtung Delegitimierung des Legalen. Eine losgelassene Moral spielt hierbei die zentrale Rolle, die auf vormoderne Rechtsprinzipien zurückgreift, mithin auf die Rache. Rache ist in diesem Zusammenhang als direkte Reaktion auf einen Gewaltakt gedacht, die diesen Impuls ausbalanciert und ausgleicht.

Ziel ist die Ausbalancierung von Tat und Strafe, verbunden mit der Personalisierung der Verhältnisse: Opfer, Täter, Tat, Strafe und Strafender werden individualisiert, das Verhältnis ist einfach und direkt. Es wird dabei aus der Komplexität, Abstraktion und Flüchtigkeit der modernen Gesellschaft abgelöst. Tat und Strafe sollen wieder konkret werden und aufeinander bezogen sein, auch wenn die Verhältnisse nicht so sind.

Gegen dieses Muster sind alle Argumentationsformen wirkungslos, die mit der strukturellen Fehlerhaftigkeit des Racheprinzips und mit den Endlosschleifen rechnen, die es auslösen kann, wenn alle regulierenden gesellschaftlichen Institutionen fehlen. Niemand kann zudem wissen, ob die Gewissheit, den Täter vor sich zu haben, zutrifft. Niemand ist derart ohne Fehl, um als strafende Instanz unangefochten zu sein. Und niemand kann sich dessen sicher sein, dass die rächende Tat zum Ende der Gewalt führt und nicht zu einer endlosen Kette sich aufeinander beziehender Grausamkeiten.

Der Untergang der Nibelungen, wohl zu Beginn des 13. Jahrhunderts in der uns bekannten Fassung niedergeschrieben, argumentiert bereits gegen die Rache mit deren mangelnder Bewältigbarkeit und Begrenzbarkeit. Da niemand in die Verhältnisse am Wormser Hof Gunthers eingreifen kann, kann der Königinnenstreit eskalieren und zum Tod Siegfrieds führen. Dieser Tod, ausgeführt durch Hagen, ist keine willkürliche Aktion, sondern politisch notwendig, ist Siegfried doch eine dauernde Gefahr für die Herrschaft Gunthers und die Vorherrschaft der Zivilisation. Aber dieser Akt der Staatsraison schlägt auf mittlere Sicht bereits in sein Gegenteil um, versetzt er doch den zivilisierten Wormser Hof zurück in die barbarische Ära, in der die Rache das einzige soziale Steuerungsprinzip ist, das zudem mit dem Risiko unbewältigbarer Eskalation verbunden ist. Denn die Solidarbeziehungen reichen durch Familienbande und Lehensbeziehungen tendenziell ins Ganze, was dazu führt, dass immer mehr Unbeteiligte in das Schlachtfeld des *Nibelungenlieds* gezogen werden.

Aber dieses Risiko ist in der Moderne, die in ihren zivilisierten Teilen nicht mehr vorrangig durch Verwandtschaftsbande strukturiert ist, sondern durch Sachbeziehungen, deutlich reduziert. Lediglich familial strukturierte Sozialbereiche wie die Mafia des Kriminalromans agieren noch nach der Unbedingtheit der Gruppensolidarität: Wer einen Repräsentanten der Familie angreift, greift die Familie an, erzeugt also unbedingte Solidarität (auch wenn jede Familie von Verrätern und Abtrünnigen durchzogen ist).

Außerhalb dieser Restbereiche vorzivilisierter Solidarverbände ist Solidarität auf die direkten Verwandten ersten Grades fokussiert: auf die Eltern, die ihre Kinder rächen, auf die Kinder, die dies ihren Eltern zum Gedächtnis tun, oder auf die Geschwister, die einander gegenseitig verpflichtet sind. Damit sind die Handlungsketten bereits abgeschlossen, denn die Täter-Opfer haben in der Regel niemanden, der verpflichtet ist, aus Solidarität mit ihnen zu töten, zu grauenhaft

ist ihre Tat und zu solipsistisch ist die Struktur der modernen Gesellschaft. Rache in der Moderne scheint also ein Problem gelöst zu haben, das der Unendlichkeit ihrer Wirkung. Moral darf töten und muss die Gegentat nicht fürchten.

III. Die Logik der Moral. – Moral als Legitimität stiftende Instanz scheint sich vom Rechtssystem abzukoppeln, obwohl sie darin für das jüngere Rechtsverständnis eine basale Rolle spielt: Als obrigkeitsstaatliches Regulierungsverfahren ist das Recht mit Moral a priori nicht verbunden, ist Moral doch Ausdrucksform des Subjekts, wie Hegel meint: »[D]er moralische Standpunkt [ist] in seiner Gestalt das Recht des subjektiven Willens.«¹ Erst mit der Aufklärung, der Durchsetzung naturrechtlicher Denkmuster und der politischen Emanzipation des Bürgertums rückt die Moral in eine zentrale Position, da das Recht nicht mehr allein aus der Herrschaft begründbar ist, sondern allgemeinen, von allen teilbaren Grundsätzen gehorchen muss. Mit ihr wird eine egalitäre Struktur durchgesetzt, in der dem Basiselement von Gesellschaft, dem Individuum, Eigenschaften zugewiesen werden, die allgemein und unveräußerlich sind. Diese Engführung von gesellschaftlicher Ordnung, der Sanktionierung von Regelverstößen und der egalitären Basis von Gesellschaft führt, folgt man Jürgen Habermas, ja zu einer Konstruktion, in der das Recht nur dann anerkenntbar ist, wenn es auf abstrakte, formalisierte und zugleich konsensuelle Verfahren zurückgeht, an denen jeder Einzelne grundsätzlich gleichermaßen beteiligt ist. Die Geltung des Rechts ist so gesehen an die Demokratie als gesellschaftliche Organisationsform gebunden: »Kein autonomes Recht ohne verwirklichte Demokratie.«²

In einem solchen Rechtsverständnis ist das Individuum zwar immer noch schuldig, aber es verliert keineswegs seinen humanen Status. Der Täter ist immer noch ein Individuum, das Rechte besitzt und sie beanspruchen kann, zum Beispiel das Recht auf ein reguliertes und faires Verfahren, in dem über Schuld oder Unschuld geurteilt wird. Der entdeckte Täter wird zwar für seine Tat bestraft (wenn er verurteilt wird), seine Tat, so abscheulich sie auch sein mag, legitimiert jedoch keineswegs, ihm gegenüber übermäßig gewalttätig zu werden, ihn zu foltern oder ihn zu töten. Polizisten dürfen Gangster verfolgen, sie niederschlagen oder niederschließen, um sie festzunehmen, aber sie nicht mutwillig verletzen oder gar töten.

Von dieser Grundregel gibt es zwar Ausnahmen: Das Gewaltmonopol des Staates auf der einen Seite und die Notwehr auf der anderen gehören dazu, auch – wenngleich mit Schwierigkeiten – die Abwehr von größerem Schaden für Menschen und Sachen. Und sicherlich hat der Tyrannenmord die Chance auf eine weitgehende Straffreiheit.

Das Rechtssystem seinerseits stützt sich mit gutem Grund auf ein abstraktes und distanzierendes Verhältnis zum Täter und zur Tat. Das System straft zwar, und seine Akteure sind durchaus von individuellen Motiven geleitet, aber eine per-

sönliche Verbindung zwischen Täter und den Instanzen, die nach ihm fahnden oder über ihn Recht zu sprechen haben, wird tunlichst vermieden. Befangenheit ist keine angemessene Haltung in diesem Kontext.

Dem wenn in die bürgerlichen Rechte eines Individuums soweit eingegriffen werden soll, dass dessen Bewegungsspielraum auf Jahre hinweg eingegrenzt wird, müssen nachvollziehbare Verfahren und belegbare Gründe bemüht werden. Das Urteil darf eben nicht auf Gewissheit oder Intuition beruhen. Uwe Wesel hat in seiner Einführung in die Rechtskunde darauf verwiesen, dass jemand nur dann bestraft werden könne, »wenn seine Handlung tatbestandsmäßig, rechtswidrig und schuldhaft ist.«³ Das heißt, es muss definiert werden, was rechtskonformes und rechtswidriges Verhalten ist, in welchen Fällen eine Tat die notwendigen Kriterien erfüllt, um rechtswidrig zu sein, und die Tat muss schuldhaft begangen worden sein (was wiederum von Unwissenheit zu unterscheiden ist). Für die Verurteilung selbst müssen schließlich hinreichende Nachweise vorliegen, Tat und Täter müssen also plausibel gegenüber Dritten zueinander in Verbindung gebracht werden können. Gelingt dies nicht, kommt der vermeintliche Täter frei, auch gegen jede Gewissheit, in ihm den Schuldigen gefunden zu haben. Schuldgewissheit und Schuldbeweis treten also im modernen Rechtsverfahren auseinander.

Dass der Schuldbeweis als Regulierung überhaupt akzeptiert wird, liegt allerdings nicht zuletzt daran, dass er – anders als die Folter – erfolgreich genug ist, Schuldige in ausreichender Anzahl zu überführen, unabhängig davon, ob die Strafe als hinreichend verstanden wird. Er führt mithin zur Entlastung von Individuen.

Es braucht Beweise, oder wenigstens starke Indizien, um zu einer Verurteilung zu gelangen. Dabei ist weder der Täter noch sein Verteidiger dazu verpflichtet, die Wahrheit offenzulegen. Beide dürfen schweigen und sogar lügen, wengleich sie für Letzteres gegebenenfalls mit Sanktionen zu rechnen haben. Das Recht zum Selbstschutz auch vor Strafe ist hoch genug, das Gegenteil wäre zumal nicht durchsetzbar, ohne zumindest den Status des Strafverteidigers derart zu diskreditieren, dass er verzichtbar würde. Der Strafverfolger, der den Verteidiger bestraft, weil er das Rechtssystem außer Kraft setze, wie dies – in extremis – in der dritten Staffel von *Dexter* (USA, DVD 2011) geschieht, betreibt die Suspendierung des Rechtssystems seinerseits noch extremer (wie insgesamt der Serienkiller Dexter als Arm der Gerechtigkeit das hier geschilderte Motiv ins Extrem vorantreibt).

IV. Mediale Zurichtungen. – Zugleich wird der Status des Strafverteidigers als Organ der Rechtspflege durch seine Parteinahme für seinen Mandanten, mithin seine Nähe und seine angenommene Identifikation mit den Taten seines Mandanten angegriffen: Selbstverständlich gehört im Mafia-Klassiker *Der Pate*

(*The Godfather*, USA 1972) der Rechtsanwalt Tom Hagen – welcher Name käme sonst in Frage? – zum näheren Umfeld Vito und Michael Corleones, er ist einer ihrer engsten Berater und ist vor allem damit beschäftigt, das Verhältnis zur bürgerlichen Öffentlichkeit zu stabilisieren. Wenn Michael Corleone später vor einem öffentlichen Tribunal zu seinen kriminellen Aktivitäten angehört wird, wird er von seinem Anwalt begleitet und beraten. Wenn Vito Corleone Kontakt mit wem auch immer aufnimmt, dann schickt er seinen Anwalt Hagen. Der Anwalt ist damit Teil der kriminellen Struktur, unabhängig davon, dass der Sohn Michael vergeblich versucht, das Reich seines Vaters in die Legalität zu transformieren (was die Aufgabe jedes Kampagnenführers ist, will er seine Augenblickserfolge auf Dauer stellen).

Allerdings ist Tom Hagens Position nur die entschiedene Fassung der doppelten Auszeichnung, die dem Strafverteidiger anhängt, Teil des Rechtssystems zu sein und zugleich denjenigen zu vertreten, der gegen dessen Regeln verstoßen hat.

Die mediale Tradition des Mafia-Genres verweist aber noch auf ein anderes Institut der Rechtspflege, das immer stärkeren Erosionserscheinungen unterliegt: die Ermittlungsbehörden und die darin tätigen Akteure. Polizisten und Kriminalermittler sind selbst vor Übergriffen des kriminellen Milieus nicht gefeit. In *The Godfather* wird der New Yorker Polizeipräsident selbstverständlich von einem der Mafia-Bosse geschmiert. Vito Corleone bezieht seinen Status nicht zuletzt daraus, dass er hervorragende Verbindungen zu staatlichen Institutionen und zur Politik unterhält. In dem vom US-amerikanischen Krimiautor Jerome Charyn entworfenen New Yorker Milieu sind Verbrechen und Staatsgewalt untrennbar miteinander verbunden und bilden notwendige Gegengewichte zueinander, bei denen Positionen getauscht werden können. Ein Motiv, das geblieben ist: In Dominique Manottis jüngst auf Deutsch erschienenem Roman *Einschlägig bekannt* (deutsch 2011; *Bien connu des services de police*, Frankreich 2010) sind die Polizisten, die in einem der Pariser Vororte für friedliche Straßen sorgen sollen, selbst das Objekt von einschlägigen polizeilichen Ermittlungen.

Der Unterschied zwischen den frühen Mafia-Exempeln, die bis in die zwanziger Jahre zurückreichen, und den neueren Texten liegt darin, dass die frühe Korruption noch als Restbestand eines vorzivilen Habitus und Verhaltensstandards verstanden werden kann, von dem die Gegenwartssituation deutlich abzugrenzen ist. In den neueren Formaten leiden die Polizisten hingegen unter einem Komplex von Zerfallerscheinungen des Rechtssystems: unter politisch agierenden Vorgesetzten und Staatsanwälten, unter der Wirkungslosigkeit ihres Engagements, unter dem Formalismus der Gerichte, die Straftäter freisetzen, obwohl sie schuldig sind, unter dem Vertrauensverlust und dem Misstrauen der Bevölkerung, der Gleichgültigkeit der Gesellschaft und der Überheblichkeit der Straftäter, die sie aufgrund der formalen Grenzen der Ermittlungsverfahren

nicht mehr ernst nehmen, und schließlich unter der lebensweltlichen Nähe, die sich zwischen ihnen und dem kriminellen Milieu unversehens herstellt. In einer solchen Extremlage verschwimmen die vermeintlich klaren Grenzen zwischen Recht und Unrecht, was schließlich zur Korruption einerseits, zu semikriminellen Übergriffen andererseits führt.

So widersprüchlich, ja dilemmatisch die Position des Strafverteidigers sein kann und wie korrupt auch immer Polizisten sein mögen, der zentrale Vorbehalt richtet sich gegen das System selbst. In Perssons bereits genanntem Roman ist dem Schuldigen nicht beizukommen, weil der Mord an einem jungen Mädchen mittlerweile verjährt ist und eine Justizreform, mit der die Verjährung für Mord aufgehoben wird, zu spät kommt. Mangelnde Beweise, Formfehler bei der Ermittlung, fehlende Zuständigkeiten, die Brüchigkeit von Beweisketten, verunreinigte Laborproben, verlorene Beweisstücke bis hin zu unmotiviertem Personal oder politischen Rücksichtnahmen – was auch immer dafür sorgt, dass ein offensichtlich Schuldiger nicht belangt wird, es untergräbt das Zutrauen in ein System, das ansonsten auf seine exklusive Zuständigkeit pocht. Sich auf das System zu verlassen bedeutet demnach, das Risiko einzugehen, dass der Schuldige weder gefasst noch bestraft wird. Sich dem System zu verweigern setzt den Betroffenen selbst wieder ins Unrecht – wenngleich er moralisch gestärkt daraus hervorgehen mag.

Andererseits, wenn die Strafverfolgungsbehörden nicht in der Lage sind, ihre Aufgabe zu erfüllen, wird der moralische Anspruch der direkten Angehörigen auf Rache gestärkt. In *96 Stunden* arbeiten Hauptfigur und Pariser Polizei gegeneinander, eben nicht nur, weil einer der Beamten korrupt ist, sondern auch weil der Protagonist, Bryan Mills, die alleinige Regelungskompetenz der Behörden anzweifelt. Gegenüber den albanischen Gangstern hingegen tritt er nicht nur als Polizist auf, er betont vehement die Stärke der offenen Gesellschaft, die er als Gewaltbereitschaft exekutiert.

Die Ineffizienz der formalen Verfahren führt unterdessen auf Seiten der Ermittlerfiguren schließlich dazu, dass illegale Aktionen, Wohnungseinbrüche, Hackerangriffe und Gewalttaten alltäglich werden. Die erwähnte britische Serie um John Luther ist um eine Figur herum konstruiert, die nicht das Verfahren, sondern den Erfolg in den Vordergrund stellt, was seinen Assistenten wie seine Vorgesetzte, die ihm beide persönlich verpflichtet sind, auf Distanz gehen lässt, während zugleich die interne Ermittlung gegen ihn vorgeht. Selbst ehemals legalistische *Tatort*-Kommissare sind sich dafür nicht mehr zu schade, für den Erfolg ihrer Ermittlung gegen Rechtsnormen zu verstoßen. Signorina Elettra in Donna Leons *Brunetti*-Reihe gehört seit Jahren zu den staatlich legitimierten Onlinekriminellen, maßgeschneiderte Jeans hin, perfekte Frisur her. So sehr sich das Auftreten Lisbeth Salanders (aus Stieg Larssons *Millenium*-Trilogie, Schweden 2005–2007) von Donna Leons Rechercheurin unterscheiden mag,

in ihrer Tätigkeit sind sie ähnlich angelegt, freilich mit dem Unterschied, dass Salander keine Mitarbeiterin der Polizei ist.

V. Rache als Erkenntnismuster. – Die Erosion des legalen Systems und die moralische Selbstermächtigung der Privaten korrespondieren miteinander, wobei die Abwendung vom System zwar verhängnisvoll ist, jedoch in der Funktionalisierung der rächenden Moral seine eigentliche Begründung findet. Die Rache rückt nicht deshalb an die Stelle des Strafrechts, weil das Rechtssystem wirkungslos wäre. Im Gesamtkontext des staatlichen Systems hat es doch immer noch stabilisierende Funktion, weil es im Wesentlichen das Vertrauen in das System eher stärkt als suspendiert. Die in jüngerer Zeit verstärkte Diskussion um das Vertrauen als eine der Kernausstattungen des sozialen Systems offener Gesellschaften verweist darauf. Vertrauen ist jedoch ein flüchtiges Gut, zu dessen Erhaltung großer Aufwand getrieben werden muss.

Auf der fiktionalen Ebene hat das System dieses Vertrauen allerdings bereits verwirkt, so zumindest die Begründung der Rache. Sie vollzieht, was das System versäumt. Allerdings ist irritierend, dass die Inszenierungen dem System in der Regel keinen Hauch einer Chance geben. Zu groß ist der Zeitdruck, zu verhalten das Vorgehen der staatlichen Behörden, zu grausam das Verbrechen. In der Geheimdienstserie *24* (USA 2001–2010) führt diese Engführung von Bedrohung und Zeitnot zu translegalen Kurzschlusshandlungen, zu Folter, Entführung, Mord, teilweise an den eigenen Kollegen, die von den Repräsentanten des Rechtssystems ausgeführt werden. Jack Bauer zahlt dafür mit einer Existenz außerhalb der Gesellschaft, auch wenn er einer ihrer heftigsten Verteidiger ist. Wendet man jedoch die Szenerie, wird erkennbar, dass die Demontage des Systems und die Suspendierung des Gewaltmonopols dem Racheprinzip nachgeordnet sind. Mehr noch, aus der Perspektive der handelnden Figuren bleibt die Rache zwar Instrument moralischen Ausgleichs, wird darüber hinaus aber zu einem Erkenntnismuster. Sie ermöglicht es, Welt wahrzunehmen, zu verstehen und in ihr handeln zu können. Sie reduziert die Komplexität von Motiv, Gelegenheit, Beweis und Schuld auf einen einfachen Mechanismus: Auf die Tat folgt die Erkenntnis, und auf die Erkenntnis folgt die Rache. Damit aber kommt die Welt wieder in Ordnung, auch wenn dies eine Ordnung ohne jede Sicherheit und jeden Schutz ist, weder für Opfer noch für Täter noch für Rächer oder Unbeteiligte. Das aber interessiert nicht, weil die Erzählungen nicht auf die Konsequenzen des Racheprinzips ausgerichtet sind, sondern auf die Lösung des Falls, die Befriedigung eines moralischen Bedürfnisses und die Restituierung der Ordnung.

Hinter der ausbalancierenden Moral wird damit ein Motiv erkennbar, das in der Moderne ubiquitär ist und sich verschiedene Schauplätze sucht, in der Politik, in der Wirtschaft, in der Lebenswelt und eben auch im inszenierten

Recht. In Anna Seghers *Aufstand der Fischer von St. Barbara* (1928) wird bereits die Abstraktheit von Herrschaft beklagt, gegen die jede Aktion ins Leere läuft. Abstraktheit wiederum verweist auf Komplexität als Bedingung dafür, dass für Handlungen des Systems keine Person mehr verantwortlich gemacht werden kann, sondern Verfahren oder Strukturen.

Diesen unauflösbaren Knoten durchschlägt die Rache und stellt wieder einfache Verhältnisse her. Mit anderen Worten: Die Reduktion von Komplexität soll Orientierung radikal vereinfachen und Handeln überhaupt wieder möglich machen. Moral ist dafür lediglich als Vehikel eingesetzt, das die Reduktionsverfahren durchsetzungsfähig macht. Dass sich Moral auf diese Weise als handlungsleitendes Muster selbst diskreditiert, ist dabei nachrangig und wird in den Kriminalerzählungen völlig ausgeblendet. Ganz im Gegenteil, wie *Im Sumpf des Verbrechens* (*Just Cause*, USA 1995) demonstriert: Der liberale Juraprofessor Paul Amstrong (dargestellt von Sean Connery), der als prominenter Gegner der Todesstrafe in die Erzählung eingeführt wird, greift schließlich zur Selbsthilfe und tötet seinen Mandanten und Gegenspieler, den Afroamerikaner Bobby Earl, als dieser seine Frau und seine Tochter zu töten versucht. Moral sichert Gerechtigkeit, aber sie sichert sie durch die Selbsthilfe, in der die Notwehr in strafende Rache gewendet wird. Ein ausdifferenziertes Spiel, in dem das Rechtssystem immer eine schlechte Rolle spielt, es ist wahlweise hilflos oder passiv, feige oder korrupt. Es endlich außer Kraft gesetzt zu haben, ist eine der Leistungen des Krimis, der doch vorgeblich an der Restituierung der Ordnung interessiert sein soll. Dass er eine neue stiftet, die radikal subjektiviert ist, und dies in den letzten Jahren verstärkt, bleibt dabei außen vor.

Anmerkungen

- 1 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Grundlinien der Philosophie des Rechts oder Naturrecht und Staatswissenschaft im Grundrisse*. Mit Hegels eigenhändigen Notizen und den mündlichen Zusätzen (= Hegel, *Werke*, hg. von Eva Moldenhauer, Bd. 7), Frankfurt/Main 1986, § 107, 203.
- 2 Jürgen Habermas, *Faktizität und Geltung. Beiträge zur Diskurstheorie des Rechts und des demokratischen Rechtsstaats*. Frankfurt/Main 1992, 599.
- 3 Uwe Wesel, *Juristische Weltkunde. Eine Einführung in das Recht*, 8., vollst. überarbeitete und aktualisierte Neuaufl., Frankfurt/Main 2000, 132.

Dietmar Voss

Architektur und Albtraum

Erkundungen zu Horrorhäusern, Geisterstädten und metaphysischen Türmen

Auf seiner Flucht aus dem Schreckenshaus seiner Ahnen träumt Clifford Pincheon (aus Nathaniel Hawthornes Roman *The House of the Seven Gables* von 1851) in der Eisenbahn von einem modernen Nomadentum, das einen vom Schicksal befreien könne: Statt sich zum »Gefangenen von Mauern, Backstein« zu machen, wird der Mensch der Zukunft »nirgends – oder besser – überall [...] wohnen«. ¹ Die Vision, sich vom konkreten Ort, von Geschichte zu befreien und gleichsam in der Zeit sesshaft zu werden, verwirklichte sich nicht allein in den silbernen, stromlinienförmigen *Home-Trailern* und *Mobile Homes*. Sie verwirklichte sich auf höherer Stufenleiter in den glänzend geschlossenen Spiegelglas-Türmen, die in den Machtzentren des Kapitals heute zunehmend dominieren. Die dunkel oder metallisch spiegelnden Türme wirken wie in heiliges Öl getaucht, rituell gesalbt, dabei jedoch nicht erhaben, sondern verführerisch, bezaubernd: Die fugenlos glatte, glitzernde Hülle aus Spiegelglas und Metall macht die Bauwerke zu Fetischen, phallischen Signifikanten, zu unsterblichen Ikonen einer Macht, deren innerstes Prinzip eine Ökonomie der *Zeit* ist. Das Kapital träumt seit je davon, sich vom irdischen Raum der Menschen zu befreien: Mit den Türmen – einer artifiziellen Raum-Enklave – gewinnt der Traum strahlend Gestalt. Hierin verdichtet sich gesellschaftlich und technologisch höchste Mobilität, erstarrt in reiner Gegenwart, der Zeitform der *global players*. Diese arbeiten an einem Schicksal, das jede Bindung an konkreten, irdischen Raum, an Familien und Völker, an vergangene Geschichte verloren hat. Das ist zweifellos unheimlich, doch auf *ganz andere* Art als das klassische Horrorhaus.

Dessen Unheimlichkeit geht auf etwas zurück, das die reflektierenden Türme spezifisch abwehren – auf die prägende, prothetische Rolle der Häuser, der Wohnungen unseres Lebens für Träume und Tagträume, für die Erinnerung, für das Unbewusste. Diese innere Wahrheit des Hauses – lebendig noch in hochmodernen Metropolen, wo sie zur Geschäftsbasis von Feng-Shui-Experten, heilpraktizierenden Neo-Schamanen wird (*Space Clearing!*) – ist weder mittels wissenschaftlicher noch esoterischer Lehrbücher zu erfassen; sie entfaltet sich in Dichtung, Kriminalliteratur, im Schnittfeld mythologischer, psychoanalytischer, phänomenologischer Diskurse. Unheimliche, grauenhafte oder erhabene Wirkungen von Bauwerken entspringen zumal dem Verhältnis, dem Spiel widerstreiten-

der mythischer Kräfte, – dem Kampf etwa patriarchalischer Ordnungsmächte wie Apollon, Schutzgott der Grenzen und des Hauses, mit den – entwicklungslogisch älteren – erdmütterlich auflösenden Gewalten. Solch mythische Kräfte wirken noch fort in der radikalen Moderne.

Die Einbildung des Hauses. – Das Haus hält die unbewegliche Kindheit umarmt. Im Unbewussten spielt Zeit keine Rolle, hier herrscht der Raum mit magischer, poetischer Macht. Das Haus bildet sich in die Seele ein, und kraft solch verräumlichter Einbildung bleibt die Kindheit – wenigstens unbewusst – in der Seele gegenwärtig. Daher braucht die Erinnerung den Raum. »In seinen tausend Honigwaben speichert der Raum verdichtete Zeit [...] Nur mit Hilfe des Raumes, nur innerhalb des Raumes finden wir die schönen Fossilien der Dauer, konkretisiert durch lange Aufenthalte. Das Unbewußte hält sich auf.«² So tragen wir die aufeinander folgenden Häuser, Wohnungen, Zimmer unseres Lebens in uns; sie sind unsere unbewussten Begleiter, organisieren unsere Träume. Die traumbildhafte, innere Wahrheit des Hauses fand in Mythen der römischen Antike einen einzigartigen Ausdruck: Aus Flurgöttern, den *Lares compitales*, hervorgegangen, wurde der *Lar familiaris* ein verbreiteter Schutzgott des Hauses und seiner Gemeinschaft, den man im häuslichen Kult verehrte, dem man bei allen Familienereignissen opferte.³ Der Lar ist in die Geheimnisse des Hauses eingeweiht, und, wie Georg Wissowa betont, ursprünglich gebunden an den Ort, die Heimstätte – so eng, dass »Lar« zum metonymischen Ausdruck für »Haus, Wohnung« werden konnte.⁴ Damit scheint unvereinbar, dass der Lar mitwandert, wenn die Familie umzieht (nach der Redensart: »Man nimmt seine Laren überall mit). Doch der Lar, Schutzgeist des Hauses, verkörpert nicht das Haus selbst, sondern die ursprüngliche Prägung unserer Seele durch den behausten Raum: Die »erste« Wohnung behütet unsere frühesten, unbewussten Erinnerungen, und sie wandert mit, wenn wir andere Wohnungen beziehen, deren Traumbilder jene erste und fortan einander überlagern. Im Laren ist unsere unvordenkliche Einbildung des »ersten« Hauses personifiziert, eine Bindung, welche in anderen, nachfolgenden Räumen nicht verlorengelht, sondern sich ihnen anlagert, sie einfärbt. Der Lar beschützt die Einquartierung der Seele in den bebauten Raum.

Kaum einem Dichter war die innere Wahrheit des Hauses so vertraut wie Rilke. Wenn *Malte* sich an das »merkwürdige Haus« seines Großvaters erinnert, erlebt er, wie die Räume des alten Schlosses »in mir verstreut« sind – »die Zimmer, die Treppen, die mit so großer Umständlichkeit sich niederließen, und andere enge, rundgebaute Stiegen, in deren Dunkel man ging wie das Blut in den Adern; die Turmzimmer, die hoch aufgehängten Balkone, die unerwarteten Altane, auf die man von einer kleinen Tür hinausgedrängt wurde: – alles das ist noch in mir und wird nie aufhören, in mir zu sein. Es ist, als wäre das Bild dieses Hauses [...] in mich hineingestürzt.«⁵ Wie Rilke andeutet, ist das Bild

des Hauses nicht nur in die Psyche eingewandert, sondern auch in den Körper. Die frühen, leisen Gesten sind der Struktur des »ersten« Hauses abgelernt, das uns in Fleisch und Blut, in unmerkliche Gewohnheiten übergegangen ist. Im einzigartigen »unfehlbaren Schwung« seiner Kindertage steigt Albert Camus (alias Jacques Cormery) noch nach Jahrzehnten die Treppe des Hauses in Algier hinauf, in dem er aufgewachsen war - ganz »so als bewahre sein Körper noch die genaue Erinnerung an die Stufenhöhe«. ⁶

Grundlage der körperlichen Bindung des Hauses ist eine unbewusste Homologie von Haus und Körper, die sich besonders in der altindischen Mythologie ausbildete. ⁷ Das Kind, das bange unter den hohen Giebeln der Satteldächer dahinschleicht, die strafenden Blicke der Schlepptaugen in seinem Rücken spürt, hat an dieser unbewussten Erfahrung ebenso teil wie der Flaneur, den an graffitiverschmierten Altbauten ein *Flehen* von zerbröckelnden Ornamentenfriesen, Maskarons, Kartuschen heimsucht. Wenn wir die verschiedenen Häuser unseres Lebens in uns tragen, ist im Unbewussten, vermittelt durch die Gleichsetzung von Haus und Körper, zugleich die Umkehrung zwingend: dass die Häuser die Gefühle, Taten, Träume ihrer verschiedenen Bewohner in sich speichern. In *The House of the Seven Gables* (Hawthorne) »mit seinen Balken aus Weißeiche, seinen Brettern, Schindeln, dem bröckelnden Putz« hatte sich so viel »an menschenmöglicher Erfahrung« zugetragen, »daß es überall aus dem Gebälk troff wie aus einem Herzen. Das Haus war selbst wie ein großes Menschenherz, voller Eigenleben und reich an denkwürdigen und düsteren Erinnerungen.« ⁸ Über hundert Jahre später, auf der Fahrt durch das neuenglische Salem, wo Hawthornes Schreckenshaus sowohl im Roman als auch im Leben stand, ⁹ bemerkt Benjamin Mears (Protagonist von Stephen Kings *Salem's Lot*), »daß Häuser die Emotionen, die in ihnen gelegt wurden, speichern, daß sie sozusagen damit aufgeladen werden«, und wundert sich, »daß die Holzplanken dieser Häuser nicht aufschreien über die furchtbaren Dinge, die in dort drinnen geträumten Träumen geschehen«. ¹⁰

Das Haus als Ort verborgener Schuld. - Angesichts von »Ruß und Schmutz« des »gotischen« Giebelhauses (aus Hawthornes Roman), »der sich an den Wänden niederschlug vom Seufzen und Atmen in Mißgunst und Angst«, erwägt der sozialreformistisch veranlagte Holgrave, das Haus »mit Feuer« zu läutern; ¹¹ am Ende von Kings *Salem's Lot* legt Benjamin Mears das ganze, zur Geisterstadt mutierte Salem in Schutt und Asche. Beide Helden greifen zum Feuer als letztem, mythischen Mittel, um die in Häusern (durch Taten, Träume, Affekte ihrer Bewohner) akkumulierte Schuld auszumerzen. Das *Haus mit den sieben Giebeln* häufte über Generationen hinweg Schuld an, wobei die Ur-Schuld auf Oberst Pyncheon, den puritanischen Gründer des Familiensitzes, zurückgeht: Er hatte den ursprünglichen Besitzer des wertvollen Grundstücks als Hexer denunziert

und hinrichten lassen, um sich des Landes zu bemächtigen. Bei Hawthorne geht es um die Schuld der »ursprünglichen Akkumulation« des Kapitalvermögens, also um die »ernste Frage«, »ob nicht jeder Erbe des Eigentums – im Bewußtsein eines Unrechts, das er doch nicht behob – wie einst sein Ahne von neuem Schuld auf sich lud«¹². Im Herrenhaus der Pyncheons verkörpert sich diese *sozialgeschichtlich paradigmatische* Schuld (samt ihrer »Vererbung« an die jeweils folgende Generation): Auf seinem »Fundament« ruht »fast die ganze Schuld dieser Welt«.¹³

In Kings Roman thront über der kleinen Hafenstadt nördlich von Boston ein gewisses »Marstenhaus«. Dorthin hatte sich Hubert Marsten, ein Gangster der Prohibitionszeit, zurückgezogen, als sein »Syndikat« ihn aus dem operativen Geschäft abzog und ihm in Salem eine Fassaden-Existenz verschaffte; dort fand man ihn an einem Balken hängend, daneben die grausam entstellte Leiche seiner Frau. Dies Haus, »eine Art düsteres Idol«, verbirgt hinter seinen dunklen Fensterhöhlen ungeheure Mengen aufgehäufter Schuld: »in seinen alten, morschen Knochen [steckt] die Essenz all des Bösen, das Hubie getan hat.«¹⁴ Doch ist diese Schuld – wie auch das Kapital der Aktiengesellschaften – nicht mehr personalisiert: Das Marstenhaus ist kein Herrenhaus. Schuld hat hier keine feste Substanz, sie erscheint als Effekt einer *allgemeinen Energieströmung*, die sich des Hauses als »einer Trockenbatterie des Bösen« bedient und »über diese Stadt hereinbricht [...] wie ein süßer Rausch.«¹⁵ Statt Ausdruck individuell-dynastischer Schuld ist das Marstenhaus *Mittler* für ein »gesichtsloses, undefinierbares Böses«, das in das Haus gefahren ist und »aus jeder Pore des abbröckelnden Verputzes« über die Stadt strömt.¹⁶ Von der plumpen Dämonologie vieler *mystery*-Thriller (in Trivalliteratur und -film) unterscheidet sich Kings Roman, indem er das Schauerliche durch Bezüge auf Phänomene des modernen Lebens vermittelt: die kapitalistische Markt-Ökonomie, die darüber »entfesselten« Triebe und Massenbegierden, die »radikale Veränderung«, die im 20. Jahrhundert »der Begriff des Bösen« erfahren habe.¹⁷ Wie schon Mandeville¹⁸ und Goethe wussten, entfesselt die kapitalistische Marktgesellschaft »dämonische« Elementarkräfte, die bewirken, dass Unglücke, Katastrophen, Kriege zu *den* Vermittlungshebeln wirtschaftlichen Wohlstands und technologischen Fortschritts werden. Das Böse (aus dem Leid anderer Gewinn schlagen) ist im Aktien-Kapitalismus als unpersönliche Strukturgröße in die Gesellschaftsverhältnisse eingewandert. Das Böse geht insofern von Bösen wie von Guten aus.

Rilkes *Malte* sog noch aus Ruinen eines Abbruch-Hauses das geheimnisvolle »zähe Leben dieser Zimmer«, sog den »Angstgeruch der Kinder«, den »Fuselgeruch gärender Füße«, das »Schwüle aus den Betten mannbarer Knaben«¹⁹ in sich hinein. Umgekehrt können Zeichen der Schuld und des Schreckens bereits implantiert werden, bevor das Haus steht: Wenn das Haus etwa aus Balken errichtet wird, die vom Wrack eines gesunkenen Schiffes stammen, aus Planken

und Spanten, an die sich ertrinkende Seeleute im Todeskampf klammerten.²⁰ Ein solches Haus, glauben die Küstenbewohner, bringt Unglück über Generationen seiner Bewohner. Wie zählebig die mythische Kollektiv-Vorstellung ist, das Haus speichere Angst, Schuld, Schrecken der Bewohner in seinen Mauern, zeigt sich nicht zuletzt daran, dass Häuser, in denen spektakuläre, massenmedial ausgeleuchtete Verbrechen geschahen, als »Horrorhäuser« in der Regel, da nicht zu verkaufen, abgerissen werden. Es sei denn, sie dienen wie das Haus in Amityville auf Long Island – ein Holzhaus im holländischen Kolonialstil in der Ocean Avenue Nr. 112 – als Kulisse für Horrorfilme.²¹

Kommunikation des Hauses, Sprachen der »Geister«. – Auch ohne Bewohner ist das Haus voller Leben. Dächer, Kamine und Fenster, Balkone und Altane stellen zur Atmosphäre, zum All Kontakt her. Kommt ein Sturm auf, ächzt und knarzt es im Gebälk, zittern die Latten und Sparren, heult es in winzigen Spalten. Joakim Westin, der Protagonist von Theorins *Nebesturm*, »hörte das Brüllen des Windes. Er konnte seine enorme Kraft in den Dachbalken arbeiten spüren.«²² Das Haus und die Elementarkräfte arbeiten sich aneinander ab, kommunizieren und kämpfen miteinander. Der »Wind kommt jetzt angriffslustig aus Nordwesten, packt das alte Gebälk der sieben Giebel und versetzt ihm einen Puff wie ein Ringer, der sich im Kräftemessen mit seinem Gegner übt. [...] Das alte Haus [...] jammernd über den groben Wind und auch trotzig aufbegehrend, wie es den anderthalb Jahrhunderten feindseliger Vertrautheit zwischen den beiden entspricht.«²³ Im Reich der Einbildungskraft stehen sich Haus und Kosmos keinesweg neutral gegenüber, sie beleben sich gegenseitig, lernen voneinander. Der Sturm sucht das Haus zu überraschen, doch das Haus härtet sich in wiederholten Kämpfen ab. Die vielstimmigen Geräusche – das Knistern und Knacken, Heulen und Ächzen – orchestrieren die »dynamische Dialektik von Haus und All.«²⁴

Solche Geräusche stellen zugleich die Form für einen neuen Sinn, das Zeichenmaterial für eine andere mythische Sprache. Die »seltsamen Stimmen«, die der Kampf des Hauses mit den Elementen hervorruft, beleben die volksmythologische Phantasie, dass Geister im Haus umgehen. Mit ironischer Distanz entwirft Hawthorne ein »Familientreffen der verstorbenen Pyncheons« im flackernden Mondlicht des sturmumtosten Hauses,²⁵ und auch im zeitgenössischen Kriminalroman an der Grenze zum *mystery*-Thriller vermischen sich das Ächzen, Heulen der Balken usw. mit »anderen Geräuschen« – mit den »scharrenden Schritten«, dem »Rascheln«, den »flüsternden Stimmen« der Untoten.²⁶

Die Dämonen verraten sich auch anders. Ben Mears hört auf dem Weg durchs Marstenhaus – zur ewigen Tür am Ende des Ganges – »hinter dem Verputz« kleine Lebewesen hin und her eilen, was knisternde, scharrende Laute, aber auch Gestank hervorruft.²⁷ Alles Getier, das aus der Erde von unten ins Haus drängt,

Würmer, Maden, Mäuse, Schlangen, galten in der germanischen Mythologie als »Hüllen der elbischen Geister«, die, wenn sie gekränkt wurden, auf Rache sinnen und Krankheiten, ja Wahnsinn hervorbringen.²⁸ Mit ihren leisen Geräuschen, mit ihrem Geruch, den Verwesung und Exkremente verursachen, liefern sie den »Dämonen« eine semiotische Form, sich zu äußern. »Ein Geruch [...] strömte aus allen Poren der Wände [...] der angehäuften Unrat aller Tiere, die hinter der herabfallenden Vertäfelung genistet hatten. Aber der Geruch war schärfer als Tiergestank. Er ließ an Tränen denken, an Erbrechen und Finsternis.«²⁹

Von »Dämonen« heimgesuchte Häuser. – Was sind eigentlich Dämonen? Im Licht der Psychoanalyse sind es projektive Verkörperungen grausamer Lust, gewaltsamer Triebregungen der Lebenden, die sich auf die Verstorbenen oder die Natur richteten und ins Unbewusste abgedrängt wurden.³⁰ Mit den Dämonen entsorgen die Menschen gleichsam ihre grausamen Regungen gegenüber Verstorbenen und »beseelter« Natur in die Umwelt. Die Dämonen sind entäußerte Träger von – unbewusster – Gewaltlust und Schuld, die Furcht vor ihnen im Grunde Angst vor den eigenen Wünschen. Man muss sie besänftigen, ihre »schädigende Rückkehr« etwa durch »Elbenopfer« verhindern.³¹

Dass die Dämonen verdrängte Gefühle von Schuld und Straferwartung verkörpern, »weiß« Dichtung ohne Begriffe: Die »Geister«, die im Haus der Pyncheons umgehen, sind Wiedergänger von »Hexer« Matthew Maul und seinen Nachkommen, die von den Pyncheons denunziert, betrogen, beraubt wurden, sodass die Pyncheons, die »am helllichten Tag hochmütig durch die Straßen ihrer Heimatstadt stolzieren«, in der Nacht »bloße Sklaven der gewöhnlichen Mauls« sind, die sich als Alben in die Träume der Pyncheons schleichen, als »gespenstische Gläubiger« deren Haus heimsuchen.³² In Edgar Allan Poes Geschichten ist das Mauerwerk häufig von mütterlichen Dämonen durchdrungen: In *The Black Cat* wird dem Mörder der schrille Klagelaut einer Katze zum Verhängnis, der aus der Mauer dringt. Die »scheußliche Bestie [...], deren anklagende Stimme mich dem Henker überliefert«, hatte der Held jedoch selbst, ohne es recht zu bemerken, mit eingemauert, als er die Leiche seiner Frau im Keller einmauerte (die er »versehentlich« tötete, als er sich in rasender Wut auf die Katze stürzte).³³ Die »Dämonen« sind sein eigenes, unbewusstes Werk.

Geister können die Schwelle nicht überschreiten. Wie Prof. van Helsing (aus Bram Stokers *Dracula* von 1897) erklärt, dürfen Vampire »aus eigenem Antrieb« das Haus nicht betreten, müssen vielmehr »aufgefordert«, eingeladen werden. Ist das Haus den Dämonen geöffnet, wird es kritisch. Mondlicht, offenes Fenster, die Gardine weht, ein Käuzchen ruft, eine junge Frau wie in Trance auf dem Bett: So erwartet Mina, Jonathan Harkers Braut, in Francis F. Coppolas Film *Bram Stokers Dracula* (USA 1992) ihren blutsaugenden Nachtmahr. Das *Dracula*-Horror-Genre greift hier auf ein altindisches Bild der Ekstase zurück:

»das Auffliegen der Seele durch das *brahmarandhra*«, womit sowohl die obere Öffnung eines Hauses wie eines Körpers bezeichnet ist.³⁴ Die ikonographische Modell-Situation beschreibt, die unbewusste Homologie von Körper und Haus nutzend, eine Psyche in Aufruhr, einen Körper in Erwartung ekstatischer Lust, eines mitreißenden Sogs, der die Grenzen von Ich und Anderem, Zärtlichkeit und Gewalt, Leben und Tod überschreiten wird.³⁵

In Tana Frenchs Kriminalroman *Totengleich* (2008) gerät eine Agentin der polizeilichen Aufklärung in die Position eines Dämons, der die Überlebenden bestrafen will: Detektivin Cassie Maddox hat, eine frappierende Ähnlichkeit nutzend, die Identität eines Mordopfers angenommen und ermittelt *undercover* im Haus der »ahnungslosen« Verdächtigen. Doch das alte *Whitethorne House*, erfahren im Umgang mit Trollen und Elfen, »kennt gleichsam die Täuschung, übt fast körperlich Druck auf die »falsche« Untote aus, sitzt ihr im »Nacken«. In ihren Träumen beginnt »das Haus« zu herrschen, träumt es sich selbst als Geisterhaus: »Das Einzige, wovon ich träume, ist das Haus, leer, offen für Sonne, Staub und Efeu; Schlurfen und Flüstern« verraten die »anderen«.³⁶

Die Unterwelt im Haus: bezähmter und virulenter Abgrund. – Die »Herrschaftshäuser« mit ihren repräsentativen »Blendwerken« verbergen oft einen »stinkende[n] Tümpel voll Unrat und gar auch Blut«, ein »Todesloch« mit »Moderleiche«.³⁷ Was Hawthorne Bauwerken, die patriarchalische, dynastische Macht repräsentieren wollen, kritisch vorhält, mindert jedoch keineswegs deren erhabene Wirkung. Edmund Burke (ebenfalls geschult an den Gräueln der *gothic novels*) ging bereits auf, dass Schrecken und Lust, erlebt in ästhetischer Distanz, – also der Schauer des Erhabenen – von überwältigenden Naturerscheinungen, Bauwerken nur scheinbar durch deren majestätische Größe und Strahlkraft hervorgerufen werden. Den wahren Schrecken, die wahre Lust gewährt der »Abgrund«,³⁸ welcher, von der großartigen Erscheinung gewissermaßen verborgen, der bewussten Wahrnehmung entgeht. Der »göttliche Schrecken« des Erhabenen schließt als unbewusstes Supplement den Abgrund ein, dessen Finsternis die Erscheinungen glänzend verbergen.

Der Apollon-Tempel von Delphi zeigt das paradigmatisch. Errichtet auf einem Heiligtum der Gaia, der erdmütterlichen Gottheit des griechischen Mythos, auf Gräbern ihrer Söhne, zweier Riesenschlangen, geht der erhabene Glanz des Tempels auf eine dialektische Beziehung zum erdmütterlichen Abgrund zurück. Das Bauwerk verbirgt den Abgrund, bleibt ihm und seinen Schrecken jedoch durch die Negation hindurch verbunden, was Pythia, in Ekstase weissagende Priesterin mit ihrem Omphalos (Nabel) genannten Altar besonders verkörperte. Der Gott des Lichts, der Ordnung hing sozusagen verborgen am Nabel der Erdmutter, d.h. an den chthonischen Kräften der Grenzauflösung, des Chaos, der Unterwelt. Ganz ähnlich der Jerusalemer Felsentempel, der den »Mund der *tehóm*«, das

unterweltliche Wasser-Chaos des jüdischen Mythos, verschließt: Er verneint den Abgrund und stellt in der Negation einen energetischen, räumlichen Kontakt zu ihm her.³⁹ Oder die mittelalterliche Ringburg mit aufragendem Bergfried: Sie wirkt nicht allein wegen ihrer Höhe und Schroffheit erhaben, sondern insofern die von ihr beherrschte Höhe einen *ungeheuren Abgrund* von »ahnungsvoller Dunkelheit« (Burke) verbirgt, ihn andeutungsweise verrät, als bezähmten in sich birgt.

Während erhabene Bauwerke den Abgrund, indem sie ihn verbergen, erahnen, durchschimmern lassen, liegt er dagegen beim Geister- oder Horrorhaus *offen zu Tage*. Das Herrenhaus der Usher (aus Edgar Allan Poes *The Fall of the House of Usher*) spiegelt sich in einem düsteren Teich von »unergründlicher« Tiefe, dessen eklige Dünste das Gemäuer des Hauses durchtränken, bis der Sog der dunklen, »weiblichen« Gewässer das Anwesen verschlingt.⁴⁰ Voreilig verstand Marie Bonaparte dies Herrenhaus als »Mutter-Schloß«, Symbol der Mutter, des mütterlichen Uterus.⁴¹ Der Schrecken liegt nicht im Haus als solchem, sondern darin, dass erdmütterliche Kräfte – in Gestalt des eingemauerten Körpers der Lady Madeline, in Gestalt mephitischer Dämpfe, »riesig wogender Dunstmassen«, die das Mauerwerk durchdringen⁴² – das Herrenhaus aufsaugen, anstatt von ihm abgewehrt zu werden. Ein Paroxysmus des Grauens entsteht, wenn der Abgrund, den das Haus gewöhnlich schützend verbirgt, an ihm selber zutage tritt.

Das Schloss des Grafen Dracula (aus Stokers Roman) erhebt sich nicht allein »direkt am Rand eines senkrechten Abgrunds«, das ganze Schloss ist »ein Gefängnis«, ist schon Beute des tellurischen Abgrunds:⁴³ Als Vampir gehört der Graf, auch wenn die Maske des aristokratischen Verführers über seine Herkunft hinwegtäuscht, zur Familie der Dämonen⁴⁴ und ist als solcher Abkömmling, Agent der erdmütterlichen Unterwelt, was frühere Vampir-Erzählungen etwa von Gogol oder Aleksej Tolstoj noch vergegenwärtigen.⁴⁵ Das Schiff, in dem Stokers dämonischer Verführer nach London übersetzt, heißt *Demeter*. Kings *Salem's Lot* scheint zunächst von tellurischen Abgründen denkbar weit entfernt: Hier ist der Vampir statt Fürst der Finsternis oder aristokratischer Verführer ein seriöser Geschäftsmann aus der Import-Export-Branche, Mr. Barlow, und dennoch kommt seine chthonische Herkunft ans Licht: Sein Versteck befindet sich »im Keller von Eva Millers Pension«, den man durch die Küche erreicht: »Als sie Evas peinlich saubere Küche betraten, schlug ihnen der Gestank entgegen. Wie eine offene Senkgrube, wie jahrhundertealter Moder.«⁴⁶

In den »Geisterhäusern« ist der Abgrund mit den Dämonen, die nachts die Gruft verlassen, nach oben geschwemmt. Hinter dem viktorianischen Holzhaus – aus Hitchcocks *Psycho* (USA 1960) –, wo Norman Bates mit seiner »Mutter« wohnt, liegt der sumpftartige Teich, worin er das Auto der ermordeten Marion Crane versenkt. Das Haus ist atmosphärisch durchdrungen von Normans Mutter, deren mumifizierte Leiche Marions Schwester schließlich im Keller findet, deren

zänkische Stimme sich längst im Seelenchaos des schizoiden Sohnes eingenistet hatte. Ist die Unterwelt ins Haus geströmt, residiert in dessen Zentrum die mythische Erdmutter. Deren archetypische Zeichen sind bis in den zeitgenössischen Kriminalroman hinein zu verfolgen: Im gelben Holzhaus, das in Johan Theorins *Öland* eine Schlüsselrolle einnimmt, ist es »so dunkel und windstill wie in einer Höhle«. Als Julia, die Protagonistin dort heimlich eindringt, empfängt sie »modrige Luft«, im Kellerboden aus »gestampfter Erde, der schwarz und feucht im Schatten der Lampe glänzte«, findet sie rätselhafte Spuren. Dann steigt sie über knarrende Holztreppe hinauf: »Im Licht der Petroleumlampe sah sie, dass die Tür am anderen Ende des Korridors jetzt offenstand. Julia spürte, daß dort jemand wartete. Eine alte Frau, die in einem Stuhl am Fenster saß [...] Sie hörte ein Scharren aus dem Zimmer. Die Frau war aufgestanden. Jetzt näherte sie sich langsam schlurfend der Tür.«⁴⁷

Vom Geisterhaus zur Geisterstadt. – Auch das Marstenhaus Stephen Kings ist von einer »giftigen Atmosphäre« eingehüllt. Doch ist es kein exklusives Zentrum des Schreckens (wie das Overlook-Berghotel in Kings Roman *Shining*). Es dient nur als »Trockenbatterie«, »Katalysator« der dämonischen Energien, die sich als Massenphänomen wie eine virale Epidemie über die ganze Stadt ausbreiten. Dazu ist notwendig, dass sich ihre Bewohner und deren Häuser dem Dämonischen *öffnen*. Der mythologischen Notwendigkeit, dass der Vampir »eingeladen« wird, kommt die »Dunkelheit der menschlichen Seele« entgegen: Die Psyche der Stadtbewohner ist voll dunklen, ekstatischen Verlangens, wenigstens unbewusst bereit zu einem erotischen Exzess, der einen vielfältigen »Affront bürgerlicher Sexualität« begeht.⁴⁸

Von Vampiren kann (wie Stokers Jonathan Harker erlebte⁴⁹) nur verführt werden, wer schon durch sein Begehren verführt ist. Bei King hilft der Vampir, zweideutig wie die meisten Dämonen, der Masse der Stadtbewohner, ihr verdrängtes, durch den Schmerz vermitteltes Begehren zu entfesseln. Wie eine virale Epidemie ergreift dies »Dämonische« dann die ganze Stadt, die zur »Geisterstadt« mutiert, womit es seinen düsteren, »gotischen« Charakter verliert. Abgesehen von eventuellen nächtlichen Turbulenzen, gleicht das Salem der Untoten – diese Analogie spielt Kings Roman, die vampiristische Metaphorik des Kapitals nutzend,⁵⁰ bewusst aus – den bekannten »Geisterstädten« nach dem Goldrausch, nach dem Wirtschaftsboom: »Es gibt keine Kinder in Salem's Lot. Nur verlassene Läden und Geschäfte, leere Häuser, überwucherte Rasen, unbenützte Straßen.«⁵¹ Die dämonischen Energien richten von innen her Ähnliches an, was das Kapital als Verwertungsenergie, Macht der Beschleunigung »von außen« mit Dingen und Räumen anstellt: Kaum hergestellt, sind sie virtuell schon Abfall, überflüssig, fallen sie, »hineingehalten ins Nichts« (Heidegger), jäh aus der gesellschaftlichen Vermittlung, Bedeutung. Das gilt nicht allein für ehemalige Goldgräberstädte am

Klondyke River, in Alaska oder im nordamerikanischen Südwesten. Der Keim zur Geisterstadt findet sich in jeder Metropole, wo sich die Macht des Kapitals, sein Feldzug gegen besondere Dinge oder Räume entfalten kann, wie sich z.B. in der Millionenmetropole Detroit zeigt, wo leere Wolkenkratzer und Parkhäuser, verbarrikadierte Läden der Innenstadt, Gemüsefelder zwischen Wohnruinen das Bild bestimmen.

Sogar der Bau von Wolkenkratzern geht aus Anarchie und Chaos der Kapital- und Finanzmärkte hervor, folgt ihren unbeherrschbaren Zyklen: Besonders ambitionierte, hohe, teure Türme werden regelmäßig dann vollendet, wenn eine tiefgreifende Börsen- bzw. Wirtschaftskrise angebrochen ist (so der berühmte *Skyscraper Index* des verstorbenen Immobilienanalysten Andrew Lawrence). Auf dem Höhepunkt eines konjunkturellen Booms geplant, wenn die Immobilienpreise ihr Maximum, die Zinsen ihr Minimum erreichen, ragt ihre Fertigstellung tief in den Wirtschaftsabschwung hinein: Das Chrysler Building und Empire State Building wurden mitten in der ökonomischen Depression nach dem *Wall Street Crash* von 1929 eingeweiht, das World Trade Center in New York und der Sears Tower in Chicago – die neuen Höhenrekordhalter – während Börsencrash und »Ölkrise« von 1973 errichtet, die Petronas Twin Towers in Kuala Lumpur (Cesar Pelli) zur asiatischen Finanzkrise von 1997 und der Burj Khalifa (mit 828m derzeitiger Rekordturm) zur Weltfinanzkrise Ende 2008, als der Bauherr, das Emirat Dubai, fast bankrott war. Es bedarf keinerlei biblischer, mystischer Spekulationen, um in den jeweils rekordträchtigen Turmbauten Leuchttürme des Bankrotts zu erkennen. Auch die strahlenden Glastürme des 21. Jahrhunderts verbergen also ein Element des Schreckens: Sie stehen unter der Drohung, dass sie plötzlich ökonomisch entwertet, bedeutungslos, Anfang einer Geisterstadt werden und im Extremfall leer stehen.

Wolkenkratzer können so zwar den ökonomischen Abgrund, die Drohung einer Geisterstadt signalisieren, können aber selbst nicht zum Geisterhaus werden. Die luftigen, Himmel und Wolken reflektierenden, glitzernden Glastürme der Finanzwelt scheinen gar nicht von dieser Welt, scheinen die Verbindungen zum irdischen Raum zu kappen, mit dem sie nicht mehr kommunizieren. Wie sie nicht eigentlich aufgebaut werden, *verfallen* sie auch nicht, sind als Ruinen so wenig vorstellbar wie etwa als verschneite, in eine Winterlandschaft eingebettete Gebäude. Ihre Erscheinung ist ganz aufs Unsterbliche, Unvergängliche angelegt, und im Grenzfall verschwinden sie plötzlich, ob durch Abriss oder Terrorakt.

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts »sahen« Georg Heym und andere expressionistische Dichter die industrielle Großstadt als Geisterstadt, in der »Dämonen« umgehen: Durch das »Häusermeer« schwanken ihre »Schatten«, »Rauch und Kohlenruß« der Fabrikschloten wabern »um ihr Kinn«, breitbeinig, schreiend sitzen die Dämonen auf dem First eines berstendes Daches, »daraus ein rotes Feuer schwemmt«; schallen ihre Hufe auf dem Asphalt, donnern »Erdbeben [...]«

durch der Städte Schoß»; und schütteln sie ihre Faust, jagt »ein Meer von Feuer« durch die Straßen.⁵² Wenige Jahrzehnte später verwirklichte sich die Vision mit Hilfe der alliierten Bomberstaffeln, deren Vernichtungswerk den Architekturplänen von Hitler und Speer durchaus entgegenkam. Alexander Kluge montiert unter eine Photographie des Trümmerfelds des zerbombten Halberstadt einen Passus des jungen Marx (aus den *Ökonomisch-philosophischen Manuskripten*): Man sehe, »wie [...] das gewordene *gegenständliche* Dasein der Industrie [...] die sinnliche vorliegende menschliche *Psychologie*«, deren »*aufgeschlagenes Buch*« ist.⁵³ Die Flächenbombardements der alliierten Streitkräfte demonstrierten nicht nur menschliche Destruktionskräfte auf der Stufe der Großen Industrie, sie bestellten zugleich das Feld für einen Umbau der Städte im Sinne der funktionalistischen Moderne (die die Nazis gigantomanisch aufladen wollten). Bedenkt man die Symbolik des *brahmarandhra*, des »geöffneten« Hauses im vedischen Mythos, mithin die »sinnlich vorliegende menschliche *Psychologie*«, dann lieferten die Bomberstaffeln dem kollektiven Sog, den kollektiven Ekstasen der Nazi-Gesellschaft die entsprechenden mythischen Bilder nach.

Vom patriarchalischen Geist des Bauens. – Wenn Prof. van Helsing (bei Stoker) oder der alte Lehrer Matt Burke (bei King) betonen, Vampire könnten nicht einfach so ins Haus kommen, müssten »eingeladen« werden, hat das nicht primär »erzählstrategische Gründe«,⁵⁴ sondern mythologische, die das mythische Gewebe des *Hauses* in der kollektiven Einbildungskraft betreffen.

Den größten Teil ihrer Gattungsgeschichte zogen die Menschen als Nomaden, als Jäger und Hirten in Stammesverbänden durch Steppen und Savannen. Als sie mit der Agrarwirtschaft sesshaft wurden, entstand mit dem Bauwesen in der Regel eine patriarchalische Ordnung: Das Haus ist Ausdruck, Stütze und Unterpfand dieser Ordnung, denn die Staatsgewalt und das Schicksal müssen wissen, wo einer wohnt, wenn sie ihn suchen. Der Mythos webte ein archetypisches Bild des Hauses, in dem sich die phallische Macht des Gutsherrn als Schutzmacht des Hauses darstellt, welche die sichtbaren Gefahren des Draußen und zugleich die unsichtbaren der Unterwelt bannt, die das Haus vom Erdreich her bedrängen.

Im Unterschied zum Laren, der in der römischen Antike als Flurgott die Grenzen der Gaue und Grundstücke, als *Lar familiaris* die Grenzen des Hauses bewacht, ist der Genius ursprünglich nicht an den Raum, sondern an Personen gebunden, zumal den Mann, dessen phallische Energie, Zeugungskraft er verkörperte (*genius* kommt von *gignere* – ein Kind zeugen). Infolge der Augusteischen Reform des Larenkultes, der die Verehrung des Genius des Kaisers zwischen den *Lares compitales* an den Straßenkreuzungen gebot, wurde fortan im Haus ein Genius des Hausherrn zwischen zwei Hauslaren verehrt.⁵⁵ Im reformierten Kult verschmelzen die Schutzgötter des Hauses mit dem Genius des *pater familias*. Die in ihm verkörperten phallischen Kräfte werden – »Hausgeist«, d.h.

sie wandern in die bautechnische *Struktur* des Gebäudes. So entsteht in Mythos und Ritual der »patriarchalische Geist« des Bauens. So ist auch im »gotischen« Giebelhaus der Pyncheons die Arbeit des Zimmermanns das beste Mittel, »um die Geister von den sieben Giebeln fernzuhalten.«⁵⁶ Im Verbund mit Laren, Penaten, Heinzelmännchen ist der wirkungsvollste Agent der patriarchalischen Ordnung (bis in die Mitte des 20. Jahrhunderts) freilich: die Hausfrau, ganz »auf Ordnung und Grenzen bedacht«, gegen deren »reinigenden Einfluß« die »Schatten« vergangener Schrecken nicht ankommen.⁵⁷

Das kulturelle Vater-Prinzip der Grenzsetzung materialisiert sich beispielhaft in der Schwelle, die eine Grenze nach außen *und* unten hin setzt. Sie ist Gegenstand des Kults: Der Schwellenstein gilt als heilig, Schwellenopfer sind üblich; zur Hochzeit bestreicht die Braut die Hausschwelle des Auserwählten mit Öl und Honig, küsst sie rituell.⁵⁸ Das soll weniger die männliche Potenz des Hausherrn beschwören als vielmehr die mythische Funktion seiner phallischen Energie: Diese schafft einen homogenen Raum des Hauses, indem sie tellurische Dämonen oder böse Ahnengeister wie die Lemuren *abwehrt*, ihnen als Barriere entgegentritt, ihre Rückkehr verhindert. Geister können die Schwelle nicht überschreiten, werden aber magisch von ihr angezogen: Lemuren oder Elben, jene lüsternen Wesen, sammeln sich unter der Schwelle, wollen dort Unheil bewirken. Deshalb soll, wer ein neues Haus betritt, die Schwelle nicht berühren, darf besonders die Braut die Schwelle ihres Hausherrn nicht betreten. Damit wird die Schwelle, metonymisch für das ganze Haus, zum Ort des Kampfes zwischen patriarchalisch-konstruktiven und erdmütterlich auflösenden Kräften.

Das magische Schillern der Schwelle ist nicht erloschen. Das zeigt der männliche Ladenbesitzer im italienischen *mezzogiorno*, der sich stolz und breitbeinig auf der Schwelle seines Geschäfts aufpflanzt und das Zurückschrecken schüchterner Touristen souverän übersieht. Unterdessen sitzt sein *padrone* womöglich im tellurischen Abgrund fest – in einem jener Bunker, feucht dunklen Erdlöcher, worin sich die Mafiabosse verstecken, um ihre alte, patriarchalische Souveränität, die Macht über Leben und Tod, noch eine Weile zu behalten.

Göttliche Dinge. – »Da stand der schwarzgläserne Büromonolith sinnlos riesig in der Nacht«, so beginnt Rainald Goetz' Roman *Johan Holtrop*. Doch an seiner harten, düster leuchtenden Fassade »aus schwarzem Stahl und schwarzem Glas« zerschellt die Einbildungskraft des Erzählers, kein Bild, kein Vergleich will sich einstellen.⁵⁹ Das liegt nicht am Unvermögen des Autors, sondern an der »metaphysischen« Vertracktheit jener Türme mit Fassaden aus glatten, reflektierenden Oberflächen, Facetten aus Glas, Spiegelglas und Metall, welche inzwischen das Straßenbild von Manhattan, Chicago oder auch – in epigonal verkleinertem Maßstab – von Frankfurt am Main beherrschen.⁶⁰ Glänzend geschlossene Turmbauten fügen sich zu einem »internationalen Unternehmensstil, welcher die heroische Sprache der

radikalen Moderne zugunsten einer pragmatischen »Alltagssprache« überwindet, die weder befreien noch erlösen, vielmehr durch ein »provokant abstraktes Spiel aus Licht, Fläche und Reflexion« bezaubern will.⁶¹ Dieser Zauber ist nicht weniger unheimlich als derjenige mancher Geisterhäuser, übertrifft deren Unheimlichkeit noch dadurch, dass er der Einbildungskraft verwehrt, sich in Träumereien über das Innenleben der Türme zu ergehen. Wie sie Regen, Wind, Schnee, den Rhythmus der Jahreszeiten von ihren harten, metallisch spiegelnden Schalen abprallen lassen, so das Spiel der menschlichen Sinne und Einbildungskraft.

Die kubischen Bauten süditalienischer oder arabischer Städte, ineinander verschachtelt und vertreppt, nutzen mit Dachterrassen, Balkonen und Altanen jede Möglichkeit, mit dem öffentlichen Leben, mit dem regionalen Raum, mit Erde und Himmel zu kommunizieren, sich ihnen zu öffnen. Zeit und Atmosphäre schlagen sich an den Fassaden sichtbar nieder: Wind, Regen, Meersalz treiben – mit der Zeit – Poren ins Tuff- oder Kalkgestein, verwischen die Farben, lassen den Putz zerbröckeln, was die ›Porosität‹ des mediterranen Lebens unterstreicht. In denkbar stärkstem Gegensatz dazu erstreben die auf puristische Hochhaus-Entwürfe Mies van der Rohes zurückgehenden, nach den Standards von *The International Style* errichteten Glastürme⁶² den historisch und logisch höchsten Grad an Abgeschlossenheit. Ihre verspiegelten Fassaden verbergen (wenigstens bei Tage) Türen wie Fenster, lassen nicht einmal Stockwerke erkennen. Zugleich löst sich das Dach tendenziell in der Fassade auf, besonders deutlich, wenn abgewalmte Dachschrägen zum spiegelnden Glasvorhang oder Glaskuben schräg angeschnitten werden.⁶³ Wenn sich auch in ihren Fassaden Wolken und Himmel spiegeln, läuft alles darauf hinaus, den Türmen gerade die Medien sichtbar zu entziehen, mit denen sie Kontakt zur Atmosphäre, zum Himmel, zum Kosmischen herstellen könnten.

Die geschlossen glitzernden Turmbauten dienen in keiner Weise dem *Wohnen* – nicht allein wegen ihrer vorwiegenden Funktion als Bürotürme, sondern weil sie auf keinerlei positive Weise mehr bezeugen, wie die Menschen auf der Erde, im irdischen Raum *sind* (so der Sinn, den Heidegger dem »Wohnen« gab). Die verführerisch strahlenden Türme wollen dem von Menschen bewohnten Raum der Erde keine besondere Nuance hinzufügen, behaupten sich vielmehr unabhängig vom Sein der Menschen im irdischen Raum. Statt wie die Bauten vor ihnen besondere Orte zu erzeugen, machen die ›internationalen‹ Spiegelglas-Türme, denen der Ort gleichgültig ist, Orte einander gleich. Sie können überall stehen – in der Ödnis heißer Wüsten, an einer tropischen Lagune, in fruchtbaren Senken einer milden Hügellandschaft. Sie erzeugen dort Orte, die in ihrer planetarischen Terminalhaftigkeit einander gleichen, eigentlich Nicht-Orte sind. Mit ihrer geschlossenen Spiegelhaut verkörpern die Wolkenkratzer das Paradox eines Raumes, der sich zwar gerade noch auf der Erde befindet, aber davon träumt, sich vom irdischen Raum zu befreien.

Wolkenkratzer werden nicht mehr aufgebaut: Man setzt sie aus Stahl- oder Stahlbetonskeletten zusammen, die zuvor in der Fabrik industriell hergestellt wurden. Die Stahlskelettkonstruktion, die den Hochhausbau in den USA seit Ende des 19. Jahrhunderts bestimmt, schafft die bautechnologischen Bedingungen für diesen Traum der avancierten Macht-Architektur, sich vom menschlich bewohnten Raum der Erde zu emanzipieren. Ein druck- und zugfestes, »durchgehendes, steifes Tragwerk«, das im Boden verankert wird, macht Grundmauern, Keller, tragende Wände oder Balken, also auch Schwellen überflüssig.⁶⁴ Damit schließen sich die Turmbauten auch nach unten, zum Erdreich hin ab. Sie kappen die Verbindung zur erdmütterlichen Unterwelt, zur ungeheuren Welt des Chaos, der Toten, des Vermischten. Und sie treiben dem Bauwerk zugleich seinen patriarchalischen Geist aus, der darin bestanden hatte, eben jene chthonischen Kräfte zu bändigen.

Dass bautechnologisch die Fassade konstruktiv funktionslos, zum Vorhang wurde, führte jedoch nicht zum Siegeszug von Louis Sullivans *form follows function*, sondern zu einem Wechselspiel von puristisch abstrakten und historisierenden Typen in der Historie des Wolkenkratzers.⁶⁵ In den »allgemein anerkannten Formen« des internationalen Unternehmensstils (Huxtable) scheint der alte moderne Kampf zwischen radikalen Puristen und Eklektizisten aufgehoben. Architektur greift hier nicht auf vergangene Stilmittel zurück, geht indes zugleich übers rein Funktionale hinaus, indem sie auf eine Sprache zurückgreift, die ursprünglich nicht die ihre ist: die Designer-Sprache der Werbewirtschaft. Deren Ästhetik ist von dem Drang beherrscht, den beworbenen Waren – vom Deospray bis zum Düsenjet – eine glänzende, fugenlos glatte, spiegelnde, prall geschlossene Zeichenhülle zu weben, sie zwar nicht als phallische Symbole, doch als Träger von differentiellen Bildwerten, Signifikanten des Phallischen zu profilieren, ihnen mithin die Aura eines *objet divin*, eines »göttlichen Dings« (Jacques-Alain Miller) zu verleihen: Wie im Fall des *corpus mysticum* Christi soll der natürliche, hinfällige Warenkörper eine sakrale Substanz enthalten, einen Körper, der unsterblich und erlösend ist, und dies mit seiner glitzernden undurchlässigen Haut, nahtlos wie Christi Gewand, anzeigen.⁶⁶ Mit der »internationalen« Alltagssprache der Wolkenkratzer hält die Ästhetik der Werbeindustrie Einzug in die Architektur: Ensembles aus phallischen Signifikanten, fugenlos geschlossene, glänzende, spiegelglatte Zeichenhüllen weben den Türmen einen Nimbus, einen Heiligenschein. Dadurch gehören sie einer Kategorie der Zeit an, die anders ist als die zyklische Zeit des kreatürlichen Lebens, anders als die wechselvolle Zeit der Geschichte mit ihren Sprüngen und Brüchen: einer Zeit der ewigen Dauer, die, im Spätmittelalter erfunden, als rein lineare Zeit, *tempus absolutum* der Newton'schen Physik die moderne Welt beherrscht.

Mit ihren Total-Fassaden aus Glas, Spiegelglas und Metall behaupten sich die Turmbauten der Finanzwelt als unsterbliche Ikonen der Macht, als göttli-

che Dinge. Damit lösen sie metonymisch, durch Wechsel des Bezugssystems die Sprache der Architektur erneuernd, was jene Strömungen in der Historie des Wolkenkratzers, die die Tendenz zum rein Funktionalen immer wieder durchkreuzten, noch metaphorisch angingen. Wie etwa das Woolworth Building in New York (1913, Cass Gilbert) – Prototyp des ›eklektizistischen‹ Wolkenkratzers –, das mit gotischem Stabwerk, Bündelpfeilern, mit Spitzbögen und Galerien ein Nach-Bild der großen Kathedralen beschwor. An die Stelle Gottes rückte die *übermenschliche Souveränität* des Kapitals. Um dessen gottähnliche Macht, die Marx stets betonte, zu inszenieren, bedarf es heute nicht mehr des Rückgriffs auf Stilmittel der Vergangenheit. Und so blickt man nicht ohne Wehmut auf Art-Déco-Wolkenkratzer wie das Chrysler Building in New York (1930, William van Alan), wo gotische Wasserspeier in Form geflügelter Auto-Kühlerfiguren, romanische Lisenen und Backsteinfriese als Bänder aus Radkappen und Kotflügeln einen Gipfel in der Kunst des ironischen Zitierens vergangener Stilmittel bezeugen. Majestätisch leuchtet die Turmspitze in der Nacht, mit Bögen aus Nirosta-Stahl als Diademen, auf denen das Neonlicht der Dreiecksfenster Edelsteine funkeln lässt.

Sesshaftigkeit in der Zeit. – Im Mittelalter um 1200 entstanden,⁶⁷ war das kulturelle Modell einer reinen, körperlosen Zeit lange *die* Domäne des christlichen Gottes, weshalb das Erheben von Zinsen noch Luther als Sünde galt. Mit dem Kapital entsteht erstmals eine reale gesellschaftliche Macht, die statt aus der Beherrschung des irdischen *Raumes*, aus der Bewirtschaftung der *Zeit* hervorgeht, die in dem Maße anwächst, wie – so schon Marx – die Herstellungszeit der Güter sich verkürzt, die Geschwindigkeit der Produktionsabläufe, des Kapitalumschlags, der Zirkulation der Güter und Informationen steigt.⁶⁸ Dabei bleibt jedoch der grundlegende ›Idealismus‹ jenes Zeit-Modells erhalten. Die *Zeit* ›vergeht‹ keineswegs rein linear, absolut gleichförmig,⁶⁹ sondern, wie die Physiker sagen, irreversibel und anisotrop: Die kosmische Welt, die Planetenbewegungen, die Rotation der Erde um ihre Achse pulsieren ebenso in ungleichmäßigen Rhythmen wie die lebendigen Prozesse, wie die besonderen Zeitprogramme der Arten und Organismen, denen jene als Taktgeber dienen. Von all dem abstrahiert das Zeitprinzip, dem das Kapital seine Macht und Dynamik verdankt. Das Kapital ist daher metaphysisch veranlagt.

In den glitzernden Türmen des *International Style* verkörpert sich jener verkappte ›Idealismus‹, jene rastlose Metaphysik des Kapitals nicht mehr nur negativ (wie in den Geisterstädten), sondern auch ›positiv‹: Während der Nimbus ihrer Zeichenhülle sie an die Ordnung der ewig reinen, absoluten Zeit knüpft, verwirklichen die Wolkenkratzer das Paradox eines Raumes, der gar kein irdischer Raum sein, der keinen besonderen Ort erzeugen will, der sich nur mehr behelfsmäßig auf der Erde befindet, emanzipiert von den Räumen des rhythmisch

fließenden Lebens: – eine hermetische und artifizielle Raum-Enklave, die statt im irdischen Raum in der – reinen und homogenen – *Zeit* sesshaft werden will. Die Türme sind Sinnbilder einer Erstarrung inmitten höchster Mobilität, Traum-bilder dessen, was das innere Telos einer Macht der Beschleunigung darstellt: Allgegenwart, Bewegungsstarre. Eine Macht, die ganz darauf setzt, die tote Zeit zu bewirtschaften, Produktions- und Zirkulationsabläufe, Informationstransfers bis zum Nullpunkt zu beschleunigen, träumt eigentlich – wie Paul Virilio entdeckte – von einem unheimlichen Erstarren im Rasen der reinen Zeit.

In der Zeit sesshaft werden: das heißt nicht etwa, den Augenblick ekstatisch auskosten, die Zeit rauschhaft zu dehnen; es heißt auch nicht, etwa im rhythmischen Zeitgewebe der eigenen oder einer kollektiven Geschichte heimisch zu werden. In der Zeit sesshaft werden bedeutet: die Rhythmen der eigenen, endlichen Lebenszeit dem leeren Strom der unendlichen Linearzeit angleichen, sie in ihm zum Verschwinden bringen. In den spiegelnden Kathedralen des Zeitgottes lebt man in reiner, vermittlungsloser Gegenwart, im Takt der Atomuhren, in fiebriger Ungeduld auf der Linie der seriellen Zeit. Wie der Hasardeur im Spielkasino nur von Karte zu Karte, Kugel zu Kugel lebt, so der *global player*, ebenfalls ganz hingeeben an die Gegenwart, von Kursnotierung zu Kursnotierung, von Termingeschäft zu Termingeschäft. Es ist unbillig, den Managern der Finanzwirtschaft ›Vergessen‹ vorzuhalten, denn das Vergessen zählt zum Kernbereich ihres Geschäfts, ist Teil ihres Kraftfelds, ist ihre Profession: versunken in ihre Finanzderivate und Kurstabellen, spielen sie sich aus ihrer Geschichte.

Die *global players* des Finanzkapitals, der Massenmedien, des Profisports erleben heute hautnah jene »Transport-Sesshaftigkeit«, die früher Vision ›verrückter‹ Außenseiter wie Howard Hughes gewesen ist:⁷⁰ Sie führen ein Leben in behaglicher Abgeschlossenheit, das die ›internationalen‹ Glastürme perfekt behüten, ein Leben in der immergleichen, aseptischen Welt aus Glas und Chrom, Flachbildschirmen und Spiegeln, ein Leben, das obgleich abgeschlossen, gleichzeitig überall auf der Welt ist, das, obgleich erstarrt, sich inmitten gesellschaftlich avancierter Mobilität abspielt. Sie leben auch insofern überall gleichzeitig, als ihnen jeder konkrete Ort, Raum austauschbar wird, allenfalls telegene Kulisse. Wenn wir solchermaßen in der toten Zeit sesshaft werden, haben »wir gerade den Ort der Freiheit verloren: Räumlichkeit. All unsere Technologien tilgen den Raum restlos, sie lassen ihn immer weiter zusammenschrumpfen«; doch »mit der Geschwindigkeit schrumpft das Gebiet der Freiheit.«⁷¹

Mythische Figurationen der radikalen Moderne. – Die Turmbauten mit ihrem glitzernden Facettenkleid enthalten für die Einbildungskraft – den *Trump Towers* zum Trotz – keinerlei phallische Energie. Sie wollen ja auch nicht drohen, abwehren, einschüchtern, vielmehr, ähnlich dem nackten vergoldeten Partygirl aus dem James-Bond-Film *Goldfinger*, selbst als makellose phallische

Fetische bewundert, allgemein begehrt werden. Sie sind ohne Geheimnis und ohne Schuld, wollen und können keine Dämonen mehr in Schach halten, wie es der patriarchalische Mythos des Hauses nahelegte. Damit eröffnen sie zugleich neue Blickwinkel auf – nunmehr historische – Motive der avantgardistischen Baukunst der Moderne.

Der Hass auf das Ornament begleitete die Moderne bis in die 1970er Jahre, als z.B. der Berliner Senat Hauseigentümern noch Prämien zahlte fürs Abschleifen der Gründerzeit-Fassaden. Keiner formulierte diesen Hass schärfer und maßloser als Adolf Loos. Er bezichtigte das Ornament zügelloser erotischer Symbolik, wobei er nicht allein parafigürliche Formen wie die italienische Renaissance-Groteske, das Knorpel- und Ohrmuschelwerk des Manierismus oder die barocke Rocaille im Visier hatte, sondern die ornamentale Sprache schlechthin, die, an sich bildlos, im Historismus des 19. Jahrhunderts noch einmal aufblühte. Indem er das Ornament pauschal verdammt, mit heimlichen Bordellbesuchen und obszönen Abortzeichnungen assoziierte, kämpfte er für eine ›reine‹ Architektur, deren strenge Pragmatik, Ornamentlosigkeit die Menschen des 20. Jahrhunderts zu zivilisatorischem Triebverzicht erziehen sollte.⁷² Das Maßlose und Gewaltsame dieses Angriffs verraten eine geheime Logik: Loos ›sieht‹ in der wuchernden Ornamentik genau das Ekelhafte, Vermischte, Verwirrende, welches das Haus in der Traumsprache des Mythos abwehren sollte: *Dämonen*, Träger düsterer, verdrängter Lüste, Träger von Schuld. Sie kommen im Wuchern der Ornamente zurück, zeigen sich frech an Oberflächen (»Ornamente sind Geistersiedlungen«, sagte Benjamin im Rausch⁷³), statt dass sie durch die ›Hausgeist‹ gewordenen phallischen Bannkräfte in der Unterwelt verbleiben. Damit kämpft Loos, ohne es zu wissen, noch im und für den patriarchalischen ›Geist‹ der Architektur, dessen phallische Macht geschwächt scheint und durch eine Reinigungskur wieder gestärkt werden soll. Erst eine vom Ornament ›gereinigte‹ Architektur verspricht »Befreiung von Schuld«.⁷⁴ Um die ›funktionalistische‹ Bauweise der Moderne durchzusetzen, mobilisiert Loos Reserven jenes patriarchalischen Geistes, der mit den modernen Konstruktionsformen untergeht.

Die Gebäude von Mies van der Rohe (ob die Crown Hall in Chicago von 1956 oder die Neue Nationalgalerie in Berlin, 1968) offenbaren moderne Konstruktion par excellence. Seine eleganten Doppel-T-Stahlprofile spannen den Raum in klare Raster, zeigen stilvoll, wie es scheint, das nackte Konstruiertsein der Bauten. Doch die frei gezeigten Stahlskelette sind in Wahrheit »Pseudokonstruktionen«, die etwas »symbolisieren«.⁷⁵ Die ›nackten‹ Stahlprofile *entblößen* nicht die Konstruktion der Bauten, die vielmehr verborgen wird, sondern stellen ein extra produziertes Zeichen dar, das nach Robert Venturi&Co. den »physiognomischen Expressionismus« radikal-moderner Bauwerke bezeugt, den Ausdruckswillen der »heroischen Geste«.⁷⁶ Die dunkel aufragenden Stahlprofile weisen als Zeichen allerdings weniger in die Zukunft einer ›heroischen Produktion‹, als vielmehr

tief zurück in die Vergangenheit: Es sind Zeichen der ursprünglich phallischen Macht des Bauens, einer Macht, der im Kontext der patriarchalischen Ordnung bestimmt ist, klare Grenzen zu setzen, homogene Räume zu schaffen, und deren »männliche« Kräfte ganz von dieser mythischen Aufgabe absorbiert sind. Die »nackten« Stahlprofile Mies van der Rohes bilden einzigartige Embleme des Archaischen *in* der Moderne, der phallischen *in* der technologischen Energie, des patriarchalischen Geistes im Getriebe des großindustriellen Bauwesens.

Die Türme des World Trade Center (Minoru Yamasaki, 1972–74), die die Skyline von Manhattan beherrschten, entsprachen noch nicht ganz den Standards des *International Style*. Die reinen, elementarischen Kuben strahlten (bei Tage) nicht, sie spiegelten nicht, sie schimmerten silbern und elegant. Die schimmernde Fassade vermittelte den Eindruck totaler, fensterloser Abgeschlossenheit. Die feinen, mit Aluminium verkleideten Rippen der Fassade schienen ein »nach Außen verlegtes Tragwerk« zu zeigen,⁷⁷ doch sie täuschten eine konstruktive Funktion nur vor, bildeten eine – im Sinn Venturis – implizite, »physiognomische« Symbolik, die auf einen ungeheuren Konstruktionsakt verweisen sollte. So verbanden die Türme einzigartig Zartes mit Heroischem.⁷⁸ Das Bestreben, der Macht einen erhabenen, jeder Konkurrenz entzogenen Ausdruck zu geben, komplettierte eine übermütige Geste souveräner Lässigkeit: einer der Twin Towers war zwei Meter kleiner als der andere.

Im sanften Dunstlicht der Septembersonne schimmerten die Türme zum letzten Mal, silbern und hellblau. Mit den orangerot leuchtenden Feuerbällen ist dieses Bild ins kollektive Gedächtnis, in die massenmediale Mythenwelt eingegangen. Eine höllische Himmelserscheinung, eine flüchtige himmlische *apparition* (für Adorno ein Urphänomen der Kunst⁷⁹) hatte den Türmen einen Augenblick des Erhabenen verschafft.⁸⁰ Doch der war zugleich der Augenblick der Vernichtung und realen massenhaften Leids. Ein Erhabenes, das in mehrfachem Sinn *verstohten* ist – es stiehlt sich davon, da es bald wieder verschwindet, da es die Türme im Nu, ohne Ruinen, Verfallenes zu hinterlassen, auslöscht und da wir es angesichts der Opfer und des Ausnahmezustands, den die Anschläge hervorriefen, verdrängen und nicht festhalten wollen.

Anmerkungen

- 1 Nathaniel Hawthorne, *Das Haus mit den sieben Giebeln*, übersetzt von Irma Wehrli, Zürich 2004, 387.
- 2 Gaston Bachelard, *Poetik des Raumes*, übersetzt von Kurt Leonhard. Frankfurt/Main–Berlin–Wien 1975, 40f.
- 3 Statuetten und Kultbilder zeigen den Hauslaren als Jüngling mit lockigem Haar, Tunika mit langem Zipfel, im Tanzschritt ein pralles Füllhorn schwingend – deutlich dionysische Attribute. Larenopfer waren als einzige sakrale Handlung auch Sklaven gestattet. Auf den Larenfesten genossen sie »dionysische« Freiheit.

- 4 Siehe Georg Wissowa, *Lares*, in: Wilhelm Heinrich Roscher (Hg.), *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*, Bd. 2.2, Leipzig 1897, Sp. 1876ff.
- 5 Rainer Maria Rilke, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, Frankfurt/Main 1982, 25.
- 6 Albert Camus, *Der erste Mensch [Le premier homme]*, übersetzt von Uli Aumüller, Reinbek bei Hamburg 1995, 66.
- 7 Siehe hierzu Mircea Eliade, *Das Heilige und das Profane. Vom Wesen des Religiösen*, übersetzt von Eva Moldenhauer, Frankfurt/Main–Leipzig 1998, 152ff.
- 8 Hawthorne, *Das Haus mit den sieben Giebeln*, 42.
- 9 Vgl. dazu Hanjo Kesting, *Nachwort*, in: Hawthorne, ebd., 489ff.
- 10 Stephen King, *Brennen muss Salem! [Salem's Lot, 1977]*, übersetzt von Ilse Winger und Christoph Wagner, 6. Aufl., München 1987, 37.
- 11 Hawthorne, *Das Haus mit den sieben Giebeln*, 275.
- 12 Ebd., 31.
- 13 Ebd., 391.
- 14 King, *Brennen muss Salem!*, 105.
- 15 Ebd., 185, 194.
- 16 Ebd., 139, 297.
- 17 Ebd., 276; vgl. auch 192ff.
- 18 Vgl. Bernard Mandeville, *Die Bienenfabel oder Private Laster, öffentliche Vorteile* [1724], Frankfurt/Main 1980.
- 19 Rilke, *Aufzeichnungen des Malte*, 42f.
- 20 Wie z.B. der Fall beim Hof Åludden auf Öland, der im Zentrum des Romans *Nebelsturm [Nattfåk, 2008]* von Johan Theorin steht (übersetzt von Kerstin Schöps, München 2011).
- 21 Nach acht Horrorstreifen zwischen 1979 und 1996 zuletzt 2005 in *The Amityville Horror* (USA) von Andrew Douglas: Das Haus flößt – denkbar primitiv – dem Familienvater allein kraft seiner dinghaften Kontaktmagie mörderische Wahnvorstellungen ein, die sich auflösen, als die Familie durch den Einsatz der resoluten Ehefrau dem Haus entflieht.
- 22 Johan Theorin, *Nebelsturm*, 371.
- 23 Hawthorne, *Das Haus mit den sieben Giebeln*, 412.
- 24 Bachelard, *Poetik des Raumes*, 69.
- 25 Vgl. *Das Haus mit den sieben Giebeln*, 415ff.
- 26 Theorin, *Nebelsturm*, 387. – Im Unterschied zu den Trashprodukten des *mystery*-Genres nötigt der Autor – wie auch Hawthorne – den Leser nicht zum Dämonenglauben, sondern spielt nur mit dessen Möglichkeiten.
- 27 King, *Brennen muss Salem!*, 36.
- 28 Paul Herrmann, *Nordische Mythologie* [1903], 4. Aufl., Berlin 2002, 71ff.
- 29 King, *Brennen muss Salem!*, 259.
- 30 Vgl. Theodor Reik, *Der eigene und der fremde Gott. Zur Psychoanalyse der religiösen Entwicklung* [1923], Frankfurt/Main 1972, 111f., 134.– Doch nicht allein die zerstörerische Negativität gegenüber Verstorbenen und der Natur wird auf »Geister« projiziert, auch die listig-konstruktiven Aspekte der Naturaneignung erscheinen, ein Akt projektiver Entschuldung, als Erfindungen zweideutiger Dämonen wie z.B. der elbischen Zwerge.
- 31 Siehe Herrmann, *Nordische Mythologie*, 27f., 68f.
- 32 Siehe Hawthorne, *Das Haus mit den sieben Giebeln*, 280, 282, 41.
- 33 Edgar Allan Poe, *Werke*, Bd. II, übersetzt von Arno Schmidt und Hans Wollschläger, Olten 1966, 769f.

- 34 Eliade, *Das Heilige und das Profane*, 152.
- 35 Der schlafwandelnden Lucy vermittelt der Vampir »das Gefühl [...], meine Seele habe sich von ihrem Körper gelöst und schwebte hoch durch die Lüfte« (Bram Stoker, *Dracula*, übersetzt von Wulf H. Bergner, 17. Aufl., München 1984, 84).
- 36 Tana French, *Totengleich* [*The Likeness*, 2008], Frankfurt/Main 2010, 777, 8.
- 37 Hawthorne, *Das Haus mit den sieben Giebeln*, 341ff.
- 38 Siehe Edmund Burke, *Philosophische Untersuchung über den Ursprung unserer Ideen vom Erhabenen und Schönen* [1757], übersetzt von Friedrich Bassenge, Hamburg 1980, 109, 185.
- 39 Vgl. Mircea Eliade, *Das Heilige und das Profane*, 39f.
- 40 Siehe Poe, *Werke*, Bd. 1, 636ff., 658, 664.
- 41 Vgl. Marie Bonaparte, *Edgar Poe. Eine psychoanalytische Studie* [1934], übersetzt von Fritz Lehner, Bd. 2, Frankfurt/Main 1981, 48ff., 57ff.
- 42 Poe, *Werke*, Bd. 1, 658.
- 43 Stoker, *Dracula*, 24f. – Auf den tellurischen Abgrund weisen auch die langen dunklen Korridore, wo es »nach Moder und frisch umgegrabener Erde roch«, die Harker zur Gruft des Grafen führen (ebd., 42).
- 44 Bereits den germanischen Elben wurden Blutopfer dargebracht, mit »Elfensteinen« zum »Aufsaugen des Opferblutes«; die Elben scheuten Knoblauch; die Verführungskraft der »lüsternen Elfen« war berüchtigt; um Ahnengeister auszumerzen, musste man der Leiche »einen Pfahl durch die Brust treiben« (Herrmann, *Nordische Mythologie*, 69, 27 f., 74 f., 33).
- 45 In Aleksej K. Tolstois Erzählung *Der Vampir* von 1841 führt die Spur eines Vampirs mit Domino und schwarzer Maske von Russland nach Italien, zu einer Renaissancevilla, und von dort »tief ins Innere der Erde«, zu tellurischen Gottheiten: der Hekate und der Lamia, einer griechischen Volksdämonin, die den Menschen nachts das Blut aussaugt, Kinder raubt (A. K. Tolstoi, *Der Vampir*, in: Dieter Sturm, Klaus Völker (Hg.), *Von denen Vampiren und Menschensaugern. Dichtungen&Dokumente*, München 1968, 252ff.). In Nikolai Gogols *Der Wij* (1835) erscheint der Vampir als »ein untersetzter, kräftiger, plumper Mann«: »Er war ganz mit Erde bedeckt. Seine Arme und Beine, an denen Klumpen schwarzer Erde hingen, gemahnten an zähe, kräftige Baumwurzeln« (ebd., 192).
- 46 King, *Brennen muss Salem!*, 350.
- 47 Johan Theorin, *Öland*, 257ff.
- 48 Hans Richard Brittnacher, *Ästhetik des Horrors*. Frankfurt/Main 1994, 147. – »In dieser Stadt zu leben, ist ein täglicher Akt der äußersten Promiskuität« (King, *Brennen muss Salem!*, 194).
- 49 Vgl. Stoker, *Dracula*, 33.
- 50 Für Voltaire wohnen die »wahren Sauger« in London oder Paris: »Börsenspekulanten, Händler, Geschäftsleute [...], die eine Menge Blut aus dem Volk heraussaugen« (*Vampire* [um 1770], in: Sturm, Völker [Hg.], *Von denen Vampiren*, 484). Marx beschreibt die *Struktur* des Kapitals in vampiristischen Metaphern »als Herrschaft der vergangnen, toten Arbeit über die lebendige«, wobei sich die tote »durch Einsaugen der lebendigen erhält und vermehrt und dadurch zum [...] Kapital wird«, sich »als *Einsauger* eines möglichst grossen Quantums lebendiger Arbeit« betätigt (Karl Marx, *Resultate des unmittelbaren Produktionsprozesses*, 2. Aufl., Frankfurt/Main 1970, 16).
- 51 King, *Brennen muss Salem!*, 11f.
- 52 Vgl. die Gedichte *Die Dämonen der Städte* und *Der Gott der Stadt*, in: Georg Heym, *Dichtungen und Schriften*. Bd. 1, München 1964, 186 ff., 192.

- 53 Alexander Kluge, *Neue Geschichten. Hefte 1-18. Unheimlichkeit der Zeit*, Frankfurt/Main 1977, 102f.
- 54 So Brittnacher, *Asthetik des Horrors*, 148.
- 55 Wissowa, *Lares*, 1882.
- 56 Hawthorne, *Das Haus mit den sieben Giebeln*, 280.
- 57 Ebd., 197, 204f.
- 58 Siehe hierzu und zu folgendem Hanns Bächthold-Stäubli (Hg.), *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*. 3. Aufl., Berlin-New York 2000, 1512-1537.
- 59 »So falsch, so lächerlich, so blind gedacht, so infantil größenwahnsinnig wie, wie, wie«, heißt es symptomatisch (Rainald Goetz, *Johan Holthrop. Abriss der Gesellschaft*, Berlin 2012, 11).
- 60 Prominente Beispiele sind etwa der Sears Tower in Chicago von 1974 (Graham und Khan), das United Nations Plaza Hotel (1976) von Kevin Roche, das World Financial Center von Cesar Pelli, ebenfalls in Manhattan (1985), oder die Twin Towers der Deutschen Bank (1985, von Hanig, Scheid und Schmidt) in Frankfurt/Main.
- 61 Ada Louise Huxtable, *Zeit für Wolkenkratzer oder die Kunst, Hochhäuser zu bauen* [1982], übersetzt von Martina Düttmann, Andreas Müller, Berlin 1986, 69, vgl. 61-71.
- 62 Benannt nach Philip Johnson, Henry-Russell Hitchcock, *The International Style. Architecture since 1922*, New York, 1932. Frühe symbol- und ornamentfreie Glasktürme sind das Saving Fund Society Building in Philadelphia (1931, von How und Lescaze) oder das Union Carbide Building in New York (1960, von Walter Severinghaus).
- 63 Wie z.B. bei den dunkel spiegelnden Turmbauten des Pennzoil Building in Houston (1976, von Johnson/Burgee) der Fall. Vgl. Vittorio Magnago Lampugnani (Hg.), *Hatje/Lexikon der Architektur des 20. Jahrhunderts*, Stuttgart 1983, 150f.
- 64 Lampugnani, ebd., 48f. – Als erster Wolkenkratzer gilt – eben aufgrund seiner Stahlskelett-Konstruktion – das Home Insurance Building in Chicago (1885) von William Le Baron Jenny.
- 65 Vgl. Huxtable, *Zeit für Wolkenkratzer*, 43-58.
- 66 Vgl. dazu Jean Baudrillard, *Der symbolische Tausch und der Tod*, übersetzt von Gerd Bergfleth u.a., München 1982, 155-179; Roland Barthes, *Mythen des Alltags*, übersetzt von Helmut Scheffel, 3. Aufl., Frankfurt/Main 1974, 76ff.
- 67 Siehe Ernst H. Kantorowicz, *Die zwei Körper des Königs. Eine Studie zur politischen Theologie des Mittelalters*, übersetzt von Walter Theimer, München 1990, 280ff.
- 68 Vgl. auch Paul Virilio, Sylvère Lothringer, *Der reine Krieg*, übersetzt von Marianne Karbe und Gustav Rossler, Berlin 1984, 47ff.
- 69 Die Newton'sche Zeit-Idee reiner körperloser Ausdehnung wurde zwar technologisch in Atomuhren realisiert, hat für die moderne Physik aber nur sehr begrenzte Geltung. Vgl. Ernst Schmutzer, *Allgemeine Relativitätstheorie - Leistungen und Perspektiven*, in: *Raum und Zeit. Nova acta Leopoldina*, Bd. 54, Nr. 244, Leipzig 1987, 52f.
- 70 Vgl. Virilio, Lothringer, *Der reine Krieg*, 74f.
- 71 Ebd., 70f. – Für Bachelard ist der Raum, wo wir als Kinder Zeit verloren, uns langweilten, »Keim aller Freiheit« (ders., *Poetik des Raums*, 49). Albert Camus besaß als Kind im Armenviertel Algiers in »dem fast kahlen, gekalkten « Raum, der als Esszimmer diente, ein solches Reich: Während der toten »Zeit des Mittagsschlafs«, »gefangen zwischen der Ödnis des Dunkels und der der Sonne, begann das Kind rastlos um den Tisch herumzurennen [...] Es langweilte sich, aber gleichzeitig enthielt diese Langeweile ein Spiel, eine Freude, eine Art Genuß« (Camus, *Der erste Mensch*, 48f.).
- 72 Siehe dazu Michael Müller, *Die Verdrängung des Ornaments. Zum Verhältnis von Architektur und Lebenspraxis*, Frankfurt/Main 1977, 123ff., 134ff.

- 73 Ernst Joël oder Fritz Fränkel, *Protokoll des Versuchs vom 12. April 1931 (Fragment)*, in: Walter Benjamin, *Über Haschisch*, in: ders., *Illuminationen*, Frankfurt/Main 1972, 120.
- 74 Müller, *Die Verdrängung des Ornaments*, 135.
- 75 Vittorio Magnago Lampugnani (Hg.), *Architektur des 20. Jahrhunderts*, 198. – Sie *verdecken* gerade »die darunterliegende, betonummantelte, feuerfeste Konstruktion, die notwendigerweise gedrungen wirken müßte« (Robert Venturi, Denise Scott, Steven Izenour, *Lernen von Las Vegas. Zur Ikonographie und Architektursymbolik der Geschäftsstadt* [1978], übersetzt von Heinz Schollwöck, Braunschweig 1979, 136).
- 76 Ebd., 112.
- 77 Barbara Kündiger, *Fassaden der Macht. Architektur der Herrschenden*, Leipzig 2001, 163.
- 78 Es ist also keineswegs von »Hässlichkeit« der Türme zu sprechen, die, wie zynisch bemerkt wurde, eine »fliegende Architekturkritik« auf sich gezogen habe (Wiglaf Droste in: *Junge Welt*, vom 10.9.2011).
- 79 Siehe Theodor W Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt/Main 1974, 125.
- 80 Der Terrorakt der *September 11 attacks*, völlig überraschend, sinnlos, verwirrend, dabei ästhetisch spektakulär, wäre – das hatten etwa Karlheinz Stockhausen oder Damien Hirst spontan erkannt – im Geiste der historischen Avantgarden, zumal des Surrealismus, fraglos ein erhabenes Kunstwerk, dazu bestimmt, die Schranke zwischen Kunst und Leben, zwischen Imagination und Wirklichkeit zu durchbrechen. Dieser Impuls, der postavantgardistisch noch die ästhetische Todes-Performance eines Mishima oder Pasolini inspirierte, verliert allerdings jede kritische, gar revolutionäre Kraft in der digitalen Medienwelt der Postmoderne, die in »unbegrenzter Semiose« (Peirce) an der Konfusion aller semantischen Kategorien arbeitet. Dagegen wäre es heute kritisch, wie seinerzeit Schiller als Kantianer, der »Verwirrung der Grenzen« (z.B. zwischen moralischen und ästhetischen Urteilen) zu widerstehen.



WEIMARER BEITRÄGE

ZEITSCHRIFT FÜR LITERATURWISSENSCHAFT, ÄSTHETIK
UND KULTURWISSENSCHAFTEN

3

2014
60. Jahrgang

Theodore Ziolkowski Lukrez in der deutschsprachigen Literatur des
20. Jahrhunderts ■ *Luciano Gatti* Erinnerungen an die Revolution ■
Klaus Bonn Zu John Cheevers Roman »Bullet Park« ■ *Achim Küpper*
Text und Experiment bei E.T.A. Hoffmann ■ *Konstantinos Kavoulakos*
Georg Lukács' »Die Seele und die Formen« ■ *Gustav Landgren*
Die schwedischen Essays von Peter Weiss ■ *Matthias Hennig* Zur
Philosophie des Umwegs bei Ernst Bloch ■ *Martin A. Hainz* Anfangen

Passagen Verlag

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

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

Herausgegeben von Peter Engelmann
gemeinsam mit Michael Franz und
Daniel Weidner

Bestellungen von Abonnements oder
Einzelheften direkt bei jeder guten
Buchhandlung oder beim
Passagen Verlag (Adresse wie angegeben).

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

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

Beiträge bitten wir als Word- bzw. RTF-
Datei samt Ausdruck einzureichen; als
E-Mail bitte nur nach Absprache. – Für
unverlangt eingesandte Beiträge (Rück-
porto bitte beilegen) übernimmt die
Redaktion keine Haftung.

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

Zuschriften zum Inhalt sind an die
Redaktion, solche zum Bezug an die
oben aufgeführte Verlagsadresse
zu richten.

Inhalt

<i>Theodore Ziolkowski</i> Lukrez in der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts	325
<i>Luciano Gatti</i> Erinnerungen an die Revolution. Heiner Müllers »Quartett« und das Brecht'sche Lehrstück	344
<i>Klaus Bonn</i> Vorstadt und Verfall. Zur Figuration von Haus, Familie und Melancholie in John Cheevers Roman »Bullet Park«	370
<i>Achim Küpper</i> Text und Experiment. Die Experimentalszene als mediale Konfiguration im Werk E.T.A. Hoffmanns	386
<i>Konstantinos Kavoulakos</i> Essayistische Weltanschauungssuche durch Literaturkritik. Versuch einer neuen Lektüre von Georg Lukács' »Die Seele und die Formen«	404
<i>Gustav Landgren</i> »Weiter kann man kaum noch gehen, um zu veranschaulichen, dass das, was man erzählen will, eigentlich unerzählbar ist.« Die schwedischen Essays von Peter Weiss	426
<i>Matthias Hennig</i> Zur Philosophie des Umwegs bei Ernst Bloch	442
<i>Martin A. Hainz</i> Anfangen	452

Rezensionen

<i>Kai Bremer</i> Claudia Lieb, Christoph Strosetzki (Hg.): Philologie als Literatur- und Rechtswissenschaft. Germanistik und Romanistik 1730–1870	464
<i>Claudia Gremler</i> Hamid Tafazoli und Richard T. Gray (Hg.): Außenraum – Mitraum – Innenraum. Heterotopien in Kultur und Gesellschaft	467
<i>Arne Klawitter</i> Jörg Robert (Hg.): »Ein Aggregat von Bruchstücken«. Fragment und Fragmentarismus im Werk Friedrich Schillers; Jörg Robert und Friederike F. Günther (Hg.): Poetik des Wilden. Festschrift für Wolfgang Riedel	469
<i>Gabriele Guerra</i> Gerhard Schaub: Hugo Ball – Kurt Schwitters. Studien zur literarischen Moderne	474
<i>Thomas Möbius</i> Carmen Ulrich: »Bericht vom Anfang«. Der Buchmarkt der SBZ und frühen DDR im Medium der Anthologie (1945–1962)	477

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), *Ann-Kathrin Reulecke* (Graz), *Ritchie Robertson* (Oxford), *Klaus R. Scherpe* (Berlin), *Monika Schmitz-Emans* (Bochum), *Céline Trautmann-Waller* (Paris), *David Wellbery* (Chicago)

Autoren dieses Heftes

Bonn. Klaus. Dr. – Schulstraße 62, D-66125 Saarbrücken

Bremer, Kai. Prof. Dr. – Institut für Germanistik, Justus-Liebig-Universität Gießen, Otto-Behaghel-Straße 10 B, D-35394 Gießen

Gatti, Luciano. Prof. Dr. – Rua Brigadeiro Galvao, 555, apto. 62. Sao Paulo SP. 01151-000, Brasilien

Gremler, Claudia, Dr. – School of Languages and Social Sciences, Aston University, UK-Birmingham B4 7ET

Guerra, Gabriele, Dr. – Palaisstraße 26, D-32756 Detmold

Hainz, Martin A., Dr. – Beim Spitzerriegel 4/59, A-2500 Baden

Hennig, Matthias – Peter-Szondi-Institut für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft, Freie Universität Berlin, Habelschwerdter Allee 45, D-14195 Berlin

Kavoulakos, Konstantinos, Prof. Dr. – Fachbereich Philosophie und Sozialwissenschaften, Universität Kreta, Panepistimioupoli Gallou, 74100 Rethymno, Griechenland

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

Küpper, Achim, Dr. – Research Fellow der Alexander von Humboldt-Stiftung, Freie Universität Berlin, Institut für Deutsche und Niederländische Philologie, Raum JK 28/129, Habelschwerdter Allee 45, D-14195 Berlin

Landgren, Gustav, Dr. – Johannes Gutenberg-Universität Mainz, Deutsches Institut, Jacob-Welder-Weg 18, D-55128 Mainz

Möbius, Thomas – Gleimstraße 36, D-10437 Berlin

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

Redaktionsschluss: 10. Dezember 2014

Theodore Ziolkowski

Lukrez in der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts

1. Die großen Dichter der Römer haben in der abendländischen – und nicht zuletzt in der deutschen – Literatur des 20. Jahrhunderts ein äußerst produktives Nachleben genossen.¹ In seinem *Tod des Vergil* (1945) befasst sich Hermann Broch einfühlsam mit Leben und Werk des Dichters der *Äneis*. In Christoph Ransmayrs *Die letzte Welt* (1988) tritt Ovid als Person nie in Erscheinung, aber die Forschungen des Romanhelden enthüllen das problematische Verhältnis von Fiktion und Wirklichkeit im Leben Ovids während seines Exils im fernen Tomis und in den Erzählungen seiner *Metamorphosen*. Günter Grass' Roman *örtlich betäubt* (1969) bietet unter anderem eine einsichtsvolle Analyse der Bedeutung Senecas als Seismograph für jeweils drei Generationen von Deutschen der Bundesrepublik. Und Lukrez?

Titus Lucretius Carus (circa 94–54 v. Chr.), der in der Geschichte der lateinischen Literatur als epischer Dichter neben, ja manchmal sogar über Vergil gestellt wird und vor allem als wichtigster Befürworter des Epikureismus im Rom des ersten Jahrhunderts v. Chr. galt,² spielt in der Literatur des 20. Jahrhunderts kaum noch eine Rolle. Wenn auch die atomistischen und vermeintlich antireligiösen Lehren seines *De Rerum Natura* während des christlichen Mittelalters abgelehnt wurden, schätzten ihn sogar seine Gegner als einen großen Sprachkünstler. Nach seiner Wiederentdeckung in der Renaissance wurde er zunehmend als Philosoph und Naturwissenschaftler geschätzt.³ Aber nachdem sein Einfluss im 19. Jahrhundert bei vielen Dichtern noch hochstand, wurde sein Name danach immer seltener erwähnt. Seit der wichtigen Vortragsreihe George Santayanas über Lucretius, Dante und Goethe – *Three Philosophical Poets* (1910) – haben sich zwar immer wieder akademische Philosophen mit seinem Denken befasst; aber die einzige ausführliche Studie über Lukrez und die Moderne kann nur wenige literarische Beispiele heranziehen: neben den Italienern Italo Calvino und Primo Levi und dem Österreicher Raoul Schrott, die im Vorübergehen erwähnt werden, werden nur einige anglo-amerikanische Dichter zitiert, die sich aber nie ausführlich mit Lukrez oder seinem Werk beschäftigen.⁴ In einer wichtigen deutschen Forschung zur Antikerezeption wird nach Goethe nur noch Heinrich Mann erwähnt, in dessen Roman *Die Vollendung des Königs Henri Quatre* (1938) Zitate aus mehreren lateinischen Dichtern, einschließlich Lukrez, vorkommen.⁵

Warum dieses Schweigen? Erstens sind Lukrez' Lebensumstände so gut wie unbekannt, weswegen wir keine fikionalisierten Biographien finden, wie im Falle

von Vergil, Ovid, Seneca und anderen. Zweitens enthält sein Hauptwerk weder Heldenabenteuer noch mythologische Erzählungen, weswegen es keine Möglichkeit für Nach- oder Umdichtungen bietet wie im Falle der *Äneis* oder der *Metamorphosen*. Drittens handelt es sich dabei um eine literarische Gattung, die sich seit dem 18. Jahrhundert so radikal transformiert hat, dass die verschiedenen modernen Formen sich kaum noch mit dem klassischen Lehrgedicht identifizieren lassen.⁶ Und viertens gehört Lukrez nicht mehr zum Kanon der lateinischen Dichter, deren Werke im Lateinunterricht oder im Studium generale gelesen werden.

2. Zugleich fällt auf, dass gerade Lukrez im deutschen Geistesleben bis ins 20. Jahrhundert maßgebende Geister angezogen hat. Goethe, der des römischen Dichters Liebe zu den Naturwissenschaften leidenschaftlich teilte, bekannte bereits 1789, dass er »für meine Person an der Lehre des Lucrez mehr oder weniger hänge«.⁷ Drei Jahrzehnte lang begleitete er mit ermunternden Worten Karl Ludwig von Knebels Übersetzung *Von der Natur der Dinge*, die 1821 endlich – allerdings ohne die Vorrede, die Goethe dazu entworfen hatte – erschien.⁸ Außerdem gestand er Knebel 1799, dass er »oft über die Möglichkeit eines Naturgedichtes in unsern Tagen gedacht«, obwohl er mit diesem lukrezischen Projekt nie weiter gekommen ist als zu seinen »Metamorphosen der Pflanzen«, weil er bald seine Energien an die menschliche Geschichte von Faust wendete.⁹

Folgenreicher für das Bild des Lukrez im 20. Jahrhundert war ein zweiter Denker. Bereits in seiner Doktordissertation über *Differenz der demokritischen und epikureischen Naturphilosophie* (Jena 1841) hat Karl Marx sich ausführlich mit Lukrez als dem bedeutendsten römischen Vertreter des epikureischen Denkens auseinandergesetzt. »Lukrez war es vor allem, der Marx zu einem neuen Verständnis der Atomistik Epikurs verhalf«, meinen die modernen Herausgeber der Dissertation.¹⁰ Der junge Kandidat beendete seine Arbeit mit der Behauptung: »Epikur ist daher der größte griechische Aufklärer, und ihm gebührt das Lob des Lucrez«, das Marx vom Anfang des ersten Buches zitiert (I.62–79). Es fällt übrigens auf, dass Marx' häufige Lukrez-Zitate fast ausschließlich aus den beiden ersten Büchern von *De Rerum Natura* stammen, wo nämlich der Dichter seine atomistische Theorie darlegt und deren Bedeutung für seine berühmt-berüchtigte Ablehnung des religiösen Aberglaubens betont. Marx' Interesse endete keineswegs mit seiner Dissertation. In der *Deutschen Ideologie* (1845) wird Lukrez mit seiner Erklärung des Atoms als »das Prinzip der Naturanschauung« herangezogen, zusammen mit seiner Lobpreisung Epikurs als »ein[er] Helden, der zuerst die Götter gestürzt und die Religion mit Füßen getreten habe«.¹¹ Selbstverständlich fehlt Lukrez auch nicht in *Das Kapital* (1867), wo, um den Begriff der »Wertschöpfung« zu erklären, Lukrez' berühmtes Wort »Aus nichts wird nichts« (I.155–56: »nil posse creari / de nilo«) zitiert wird.¹² Wie wir sehen werden, wird noch im 20. Jahrhundert Lukrez herangezogen als Beispiel für Gesellschafts- und Religionskritik.

Im diesem Sinne kommt Lukrez fast selbstverständlich bei dem Epikur-Verehrer und Christentumsverächter Nietzsche vor. Im *Antichrist* (1888) erfahren wir zum Beispiel: »Man lese Lukrez, um zu begreifen, was Epikur bekämpft hat, nicht das Heidentum, sondern ›das Christentum‹, will sagen die Verderbnis der Seelen durch den Schuld-, durch den Straf- und Unsterblichkeits-Begriff.«¹³

Fast überraschend ist es andererseits, dass Lukrez, der sich ausführlich mit Träumen auseinandersetzte (IV.962–1036), so gut wie keine Rolle bei Sigmund Freud spielt. Zwar werden gleich auf den ersten Seiten von Freuds *Die Traumdeutung* (1901) einige Zeilen aus der betreffenden Passage (IV.962–67) zitiert, um das Denken der Alten über die Abhängigkeit des Trauminhaltes vom Leben zu exemplifizieren.¹⁴ Aber sonst kommt Lukrez bei Freud, der laut Carlo Ginzburg »eine große Zustimmung zu Lukrez' materialistischer Bewußtseinstheorie empfunden haben [dürftel, zu seiner unsentimentalen Annäherung an Sexualität und Tod wie zu seiner vernichtenden Religionskritik«¹⁵ und der seine Materialien sonst so oft aus der klassischen Antike holt, kaum noch vor.

Bei seinem Zeitgenossen Albert Einstein tritt hingegen der römische Kollege an entscheidender Stelle und viel ausdrücklicher auf. Im Jahr 1924 schrieb Einstein nämlich ein »Geleitwort« zu Hermann Diels' maßgebender Ausgabe und Übersetzung des großen Epos. Diels und der um dreißig Jahre jüngere Einstein kannten sich in Berlin als Mitglieder der Preußischen Akademie der Wissenschaften. Aber das Geleitwort mit dem Datum »Juni 1924« wurde als die Seiten VI a/b dem aus dem Nachlass herausgegebenen zweiten Band eingeschoben, nachdem die Drucklegung des Übersetzung-Bandes bereits begonnen hatte.¹⁶ Daraus darf man wohl ruhig schließen, dass der kleine Beitrag erst zwei Jahre nach Diels' Tod (Juni 1922) und im letzten Augenblick verfasst wurde.¹⁷

Jedenfalls erweist Einsteins kurzer (etwa 35 Zeilen langer) Beitrag, der sich übrigens wie Marx' Dissertation auf die Gedanken in den beiden ersten Büchern des Lehrgedichts beschränkt, ein genuines, wenn auch kritisches Interesse für die Leistung des römischen Vorgängers, dessen intensive intellektuelle Energie er erkannte und achtete.¹⁸ Einstein, der Lukrez vielleicht erst in Diels' Übersetzung kennenlernte, beginnt mit der Behauptung: »Auf jeden, der nicht ganz im Geiste unserer Zeit aufgeht, sondern seiner Mitwelt und speziell der geistigen Einstellung der Zeitgenossen gegenüber sich gelegentlich als Zuschauer fühlt, wird das Werk von Lukrez seinen Zauber ausüben.« Es ist nämlich nicht die dichterische Magie, sondern der »naturwissenschaftliche und spekulative« Aspekt, der den modernen Denker anzieht. Selbstverständlich weiß Einstein, dass das unteilbare und rein mechanistische Atom des Lukrez vor dem spaltbaren Atom des zwanzigsten Jahrhunderts nicht mehr zu halten ist. Aber der theoretische Physiker, der zur Atomtheorie seiner eigenen Ära maßgebend beigetragen hat, ist von dem wissenschaftlichen Eifer des Schülers Demokrits und Epikurs angetan, der noch meinte, »daß alles auf der gesetzmäßigen Bewegung unveränderlicher Atome beruhe, wobei

er den Atomen keine anderen Qualitäten zuschreibt als geometrisch-mechanische«. Einstein erkennt, dass Lukrez als Hauptziel seines Werkes »die Befreiung des Menschen von der durch Religion und Aberglauben bedingten sklavischen Furcht« im Auge hatte. Aber er schätzte die Tatsache, dass ihn zugleich das Bedürfnis geleitet habe, »seine Leser von der Notwendigkeit des atomistisch-mechanischen Weltbildes zu überzeugen«. Er findet »rührend« auch die Verehrung für Epikur und für die griechische Kultur und Sprache, die Lukrez »hoch über die lateinische stellt«. Das kurze Geleitwort schließt mit der Bemerkung, dass Diels' Verse sich so natürlich lesen, »daß man vergißt, eine Übertragung vor sich zu haben«.

Auf den Schultern solcher Riesen stehend hätten sogar literarische Zwerge gigantische Werke bauen können. Stattdessen haben Schriftsteller des 20. Jahrhunderts mehrere, wenn auch nur fragmentarische Hinweise auf Lukrez in ihre ästhetischen Gebilde eingefügt.

3. Bertolt Brecht, der bereits auf dem Gymnasium mit den Dichtungen des Horaz bekannt geworden war – und 1915 wegen eines kritisch-pazifistischen Schulaufsatzes über das horazische Thema *dulce et decorum est pro patria mori* beinahe relegiert wurde – lernte erst später das Lehrgedicht des Lukrez kennen. Es wurde aber bald zu einer Lieblingslektüre, wobei ihm Lukrez als Gesellschaftskritiker, Religionsbekämpfer und Vollender des Lehrgedichts fast zu einer »Identifikationsfigur« wurde.¹⁹ Im Sommer 1939 notierte Brecht in seinem Arbeitsjournal, dass unter seinen Besitztümern im Exil auch »LUKREZ, alte Ausgabe« sich fand.²⁰ (Es handelte sich um Knebels Übertragung, veröffentlicht zusammen mit dem lateinischen Text.) Einige Monate später schrieb er in einem Aufsatz über *Fünf Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit* (1940): »Der große Lukrez betont ausdrücklich, daß er sich für die Verbreitung des epikureischen Atheismus viel von der Schönheit seiner Verse verspreche«²¹ – eine Behauptung, die es wahrscheinlich macht, dass er mit dem Text auch im lateinischen Original gut bekannt war.

So überrascht es kaum, wenn in einer Erzählung dieser Jahre Lukrez als Gestalt auftritt. Im Jahr 1939/40 schrieb Brecht zwei Werke, die sich mit dem römischen Senator und Feldherrn Lukullus befassen: die Geschichte *Die Trophäen des Lukullus* (erst 1962 veröffentlicht) und das Hörspiel *Das Verhör des Lukullus*, das später die Grundlage zur Oper *Die Verurteilung des Lukullus* (Musik von Paul Dessau) bildete.²² Nur in der Erzählung kommt Lukrez vor.²³

Im Jahr 63 stattet der Dichter dem befreundeten Lukullus, dessen Name wegen seiner luxuriösen Lebensart sprichwörtlich geworden ist, in seinem Palast am Tiber einen Besuch ab. Der alte Feldherr macht sich Gedanken über seinen Ruhm in den großen Kriegen gegen Mithridates, denn sein Nachfolger Pompejus hat gerade große Siege gefeiert, die seine eigenen in den Schatten zu stellen drohen. Zunächst äußert Lukullus Bedenken über die Behandlung der Religion in *De Rerum Natura* und, um seine Anschauungen zu bekräftigen, erzählt er

einen Traum, der beweisen soll, dass jede rein menschliche moralische Autorität unsicher und deswegen eine höhere göttliche Instanz nötig sei. Das Gespräch geht hin und her, bis Lukullus unvermittelt sagt: »Die Menschheit erinnert sich im allgemeinen länger der Mißhandlungen, die sie erfährt, als der Liebkosungen«. Lukrez äußert sein Erstaunen darüber, dass der Feldherr »üble Nachrede in den Geschichtsbüchern« fürchtet, und meint, er solle »seher den Ruhm fürchten [...] als die Vergessenheit«.²⁴ (Vor der Machtübernahme von Pompejus hatte die Armee unter Lukullus' strenger Disziplin gemeutert, und durch seine finanziellen Regelungen in Asien hatte er wichtige Menschen in Rom geärgert.) Dann gesteht Lukullus, dass er als Soldat nicht den Tod fürchte, sondern die Todesfurcht,²⁵ wobei er Verse aus der berühmten Todespassage in *De Rerum Natura* zitiert, die mit der Behauptung beginnt: »Nichts ist also der Tod, nichts geht er im mindesten uns an!« (III.835), und dann (mit verschiedenen Änderungen und Auslassungen) die weiteren Verse 875–92 (nach Knebels Nummerierung). Danach spricht Lukrez einige weitere Verse, die er angeblich »aus dem Werk gestrichen hatte, um die Leser nicht allzusehr zu verstimmen«.²⁶ Es handelt sich selbstverständlich um Brechts eigene Verse in geschickter Nachahmung lukrezischen Stils, die den Todesgedanken zynisch weiterführen.²⁷

Wenn sie so jammern, das Leben werd ihnen geraubt, dann gedenken
diese des Raubs, der an ihnen verübt und den sie verübten
denn auch das Leben, das ihnen geraubt wird, war ein geraubtes.

Es folgen noch sechzehn Hexameter, in denen das menschliche Leben als Raub – nach dem alten Wort *homo homini lupus est* – mehrfach exemplifiziert wird. Lukrez folgert daraus, dass Lukullus' »Wunsch nach Ruhm ebenfalls Todesfurcht« ist.²⁸ Wenn aber der Feldherr schüchtern fragt, welchen Ruhm er erwarten könne, erwähnt Lukrez zuerst den militärischen Sieg in Asien und dann vielleicht noch seinen Ruf als Gourmet. Schließlich zeigt er auf den Kirschbaum, den der Feldherr als erster aus Asien mitbrachte. »Wenn alle Trophäen aller Eroberer zu Staub zerfallen sein werden, wird diese schönste Ihrer Trophäen im Frühjahr als die eines unbekanntes Eroberers noch immer im Wind auf den Hügeln flattern, Lukullus!«;²⁹ (es handelt sich um eine im Übrigen falsche Sage, die spätestens seit Plinius in Umlauf war: dass Lukullus den Kirschbaum in Italien eingeführt habe). Die kleine Geschichte, welche Lukrez die marxistische Theorie von der Ausnutzung des Menschen durch seine Mitmenschen zuschreibt, schließt also mit dem Gedanken, der mit *De Rerum Natura* völlig im Einklang ist, dass die Welt der Natur die kulturellen Leistungen des Menschen überleben wird.

Die Beschäftigung mit Lukrez beziehungsweise die marxistische Verbindung war keineswegs vorübergehend. Fünf Jahre später, am 11. Februar 1945, vertraute Brecht seinem Arbeitsjournal an, dass er gerade eine neue Arbeit suche

und beschlossen habe, »das manifest zu versifizieren, in der art des lukrezischen lehrgedichts.«³⁰ Zwei Monate später erklärt er in einem Brief, dass sich sein Projekt konkretisiert habe. »Ich versuche mich an einem Lehrgedicht in der respektablen Versart des Lukrez'schen ›De Rerum Natura‹ über so etwas wie die Unnatur der bürgerlichen Verhältnisse.«³¹ Brecht war nämlich überzeugt, dass eine literarische Darstellung der kommunistischen Theorie bei seinen Zeitgenossen stärker wirken würde als ein Pamphlet in steifer Prosa. Er hatte mit anderen Worten den Ehrgeiz, als Wortführer im selben Verhältnis zu Marx/Engels zu stehen wie Lukrez zu Epikur.³²

Sein *Lehrgedicht von der Natur der Menschen*, an dem er bis zu seinen Tode herumarbeitete, ist nie vollendet worden, aber größere Stücke davon wurden in diesen Jahren aufgezeichnet und zwar in den daktylischen Hexametern von *De Rerum Natura*.³³ So beginnt der erste der vier geplanten Gesänge unmissverständlich mit den Versen:

Wenn wir hier nun im Gedicht die Natur der Menschen betrachten,
Wie der Lukrez die Natur der Dinge im Gedicht betrachtete,
Ist's, weil uns grad so wie ihm nur zu ahnen vergönnt ist, nur Dämmriges.³⁴

Dieser erste Teil sollte dann weiter laut Brecht »über die Schwierigkeit handeln, sich in der Natur der Gesellschaft zurechtzufinden«³⁵ – einer modernen Gesellschaft, die ja in der früheren Erzählung bereits so negativ geschildert wurde. So hören wir von der Abwertung der menschlichen Arbeit:

Dieses Natürliche, die Arbeit, das, was
Erst den Menschen zur Naturkraft macht, die Arbeit
Dieses wie schwimmen im Wasser, dieses wie essen das Fleisch
Dieses wie begatten, dieses wie singen
Es geriet in Verruf durch lange Jahrhunderte und
Zu unserer Zeit.³⁶

Hier finden wir wieder die früher diskutierten Verse aus der Erzählung über Ausnutzung und lesen unter anderem von der Schädlichkeit des Kapitalismus, von dem falschen Aufbau der Industrie, und von der Ungleichheit und der Schwierigkeit, sie zu entdecken.³⁷ Der zweite Teil bringt dann die mehr oder weniger vollkommene Verfassung der Einleitung und des ersten Kapitels des *Kommunistischen Manifests*, das mit den bekannten Worten beginnt: Kriege zertrümmern die Welt und im Trümmerfeld geht ein Gespenst um.³⁸

Der dritte Teil, der nie geschrieben wurde, sollte das zweite Kapitel des *Manifests* bringen. Vom vierten Teil sind, wie vom ersten, nur Fragmente vorhanden, welche »die ungeheuerlich gesteigerte Barbarisierung«³⁹ illustrieren sollten: vor allem den alles zerstörenden Krieg – auch »hundertjährigen Krieg« des 20. Jahrhunderts

genannt, der mit der berühmten Formulierung von (dem nicht genannten) Clau-
sewitz als »Fortführung / Ihrer Politik mit anderen Mitteln« bezeichnet wird.⁴⁰

Bei Brecht finden wir gleich die vollkommenste und konsequenteste Adaptation
von Lukrez und seinem *De Rerum Natura* im 20. Jahrhundert. Das Denken des
Philosophen war ihm sympathisch, und die Form des Lehrgedichts kam seinen
pädagogischen, nicht zu sagen propagandistischen Zwecken zupass. Aber obwohl
er bis 1955 ab und zu daran arbeitete, gelang es ihm nicht, sein modernes Lehr-
gedicht zu vollenden.

4. Anders als bei Brecht, der seinen Lukrez gut kannte, steht es bei vier Roman-
schriftstellern, die aus verschiedenen Gründen auf Lukrez hinweisen, die ihn aber
vermutlich nur aus zweiter Hand kennen.

In Heinrich Manns zweiteiligem Roman *Die Jugend des Königs Henri Quatre*
(1935) und *Die Vollendung des Königs Henri Quatre* (1938), der zur Zeit des
Renaissance-Humanismus und der Wiederentdeckung von Lukrez stattfindet,
werden Zeilen aus *De Rerum Natura* zweimal zitiert, um die zeitgemäße Atmo-
sphäre zu betonen. Einmal – gleich nach dem Massaker der Bartholomäusnacht,
als klar wird, dass aus der Ehe der katholischen Prinzessin Marguerite von Valais
mit dem achtzehnjährigen Protestanten Henri von Navarra nichts werden kann
– lässt sie ihn warnen. Im ersten Augenblick »dachte er lateinisch«:⁴¹

Quod petiere premunt arete, faciuntque dolorem
Corporis –

Wild pressen sie an sich, den sie begehren, und verwunden den Leib. Brennende
Erinnerungen drängen herzu, von wütenden Umarmungen und dem Biß der Zähne
in die geküßten Lippen.

Es handelt sich um ein Zitat (IV.1079) mit Übersetzung und Umschreibung der
nächsten Zeilen aus dem nicht genannten Lukrez als Hinweis auf die Tatsache,
dass die beiden Hochgebildeten einander im Liebesakt manchmal lateinische
Verse zuflüsterten.

Jahre später, bei einer nationalen Vertretung, die der jetzige König Henri IV in
Rouen zusammengerufen hat, konkurrieren die geistlichen Repräsentanten mit
lateinischen Zitaten – aus Juvenal, Horaz, Vergil zusammen mit einem geflügelten
Wort aus der damaligen Rechtssprache – und auch aus Lukrez (II.1023f.: »nihil
adeo magnum neque tam mirabile quicquam, / quod non paulatim mittant mirarier
omnes«): »Nil adeo magnum –«

Dafür reimte er den Lukrez auch gleich in der Volkssprache: »Nichts ist so groß
und anfangs so verehrt, / Daß man ihm schließlich nicht den Rücken kehrt.«⁴²

Der Zitatkampf exemplifiziert neben der Bildung der Zeit auch noch die geistige
Eitelkeit der Teilnehmer.

Vermutlich hat der Verfasser diese Verse nicht unmittelbar aus *De Rerum Natura*, sondern aus Montaignes *Essais*, denn nicht nur die beiden Lukrez-Worte sondern auch alle anderen lateinischen Zitate, die im Roman vorkommen, sind dort zu finden.⁴³ (Auffallenderweise wird Lukrez im Zusammenhang mit der Beschreibung der Pest, die am Ende des Lehrgedichts sowie des Romans steht, nicht zitiert.) Dass es sich hier nicht um eitle Vermutung handelt, suggeriert die Tatsache, dass Montaigne selber im ersten Roman als Gestalt auftritt,⁴⁴ und ferner: »seines Wertes bewußt, übersandte Ierl durch Kurier dem König von Navarra sein Buch – in Leder, und eingepreßt mit Gold das eigene Wappen des Edelmannes« und mit einer langen Widmung versehen.⁴⁵

Aus ähnlichen Gründen meinte Hermann Broch, bei dem Lukrez sonst nirgendwo auftaucht, den hochgeachteten Vorgänger des Vergil in seinem Roman *Tod des Vergil* (1945) erwähnen zu müssen. Im dritten Abschnitt, als die Freunde Plotius Tucca und Lucius Varius bei dem sterbenden Dichter sich unterhalten, merken sie nicht, dass Vergil sich bei ihrem Gespräch über Epikur und die Unsterblichkeit langweilt.

Lucius hingegen war in bestem Zuge: »Lucrez, den du, o Vergil, nicht minder ehrst wie wir alle, Lucrez, nicht minder groß als du, Vergil, dennoch nicht größer, ihm war es vergönnt, das Gesetz der Wirklichkeit zu erfassen, und sein Gesang, in dem es gefaßt ist, war darob zu Wahrheit und Schönheit geworden; nimmermehr zerbricht das Schöne an der Wirklichkeit, nimmermehr verbrennt es an ihr, nein das Umgekehrte findet statt, da das, was an der Wirklichkeit vergänglich ist, von ihr abfällt, sobald ihr Gesetz erkannt und im Schönen gezeigt wird, bleibend allein das Schöne, bleibend als alleinige Wirklichkeit.«⁴⁶

Bei diesen Verallgemeinerungen weist kein Wort auf eine Bekanntschaft mit dem Text von *De Rerum Natura*. Während die Freunde weiter reden, überlegt Vergil, dass »diese Unsterblichkeit, die der Lucius da errichtete, irdisch war und daher nicht zeitlos«.⁴⁷ Er denkt an die großen Dichter der Griechen: »die machtvollen Greise, und auch selbst noch Lukrez, der Frühentschlafene, gräßlich würden sie ewig irdisches Sterben leben, ein Sterben, das so lange währen müßte, bis die letzte Zeile ihrer Dichtung aus dem Menschengedenken getilgt wäre.«⁴⁸

Vergils Hinweis auf Lukrez' frühen Tod sowie seine späteren Todesvisionen, wo er meint, unter den Geistern verstorbener Zeitgenossen – Tibull, Sallust, Terrenz – auch »Lucrez, groß und hart vor gewaltigem Irresein« zu sehen,⁴⁹ beziehen sich auf das Gerücht, das erst im 4. Jahrhundert in der *Chronik* des Heiligen Hieronymus verbreitet wurde, aber seither in jedem Handbuch wiederholt wird: dass Lukrez durch ein Liebesgetränk wahnsinnig geworden sei und sich in seinem 44. Jahr umgebracht habe (*amatorio poculo in furorem versus [...] propria se manu interfecit anno aetatis XLIIII*).⁵⁰ Es wird heute von klassischen Philologen allgemein angenommen, dass das Gerücht eine reine Erfindung der christlichen Gegner des angeblich antireligiösen Lukrez sei.⁵¹ Mit anderen Worten: was die

wenigen Erwähnungen von Lukrez im *Tod des Vergil* betrifft, scheint Broch nur die Handbücher flüchtig benutzt und sich kaum noch mit dem eigentlichen Werk des Dichters befasst zu haben.

Bei Thomas Mann begegnet uns Ähnliches. In seinem Roman *Der Erwählte* (1951) erhebt sich die Frage, wie sich Gregorius siebzehn Jahre lang auf dem wilden Stein im See ernähren konnte.

»Ich vermag euch zu sagen,« berichtet der Erzähler,

welche Bewandnis es damit hatte, denn ich habe die Alten gelesen, bei welchen mit vielem Recht die Erde sich den Namen der großen Mutter und magna parens erwarb, aus der jedwedes Lebendige sprießend heraufgeschickt und [...] kurz, aus Mutterleib geboren worden sei. So auch der Mensch, der nicht zufällig homo und humanus heißt, zum Zeichen nämlich, daß er aus dem Muttergrunde des humus ans Licht trat. Alles aber, was gebiert, hat auch die notwendige Nahrung für seine Kinder, [...] Darum wollen jene Autoren, die ich verehere, wissen, daß anfangs die Erde ihre Kinder mit eigener Milch ernährte nach der Geburt. Denn ihre uteri hätten als Schläuche tief hinabgereicht mit ihren Wurzeln, und dahin habe von selbst die Natur die Kanäle der Erde gelenkt und milchähnlichen Saft aus der Öffnung der Adern fließen lassen, wie ja auch jetzt bei allen entbundenen Frauen süßliche Milch in die Brust sich ergießt, weil dorthin der ganze Säftestrom des mütterlichen Körpers, oder vielmehr ein nährender Auszug davon, gesandt wird.⁵²

Aus Manns Briefen wissen wir genau, bei welchen »Alten« er diesen Stoff bezogen hat. Der Lukrez-Leser erkennt vermutlich die Stelle aus *De Rerum Natura* (V.795–825), wo dieses Phänomen erklärt wird. Die Verwendung fremden Stoffs gehört übrigens zur Technik dieses Romans, der letzten Endes eine geniale Nacherzählung des *Gregorius* von Hartmann von Aue bildet, wobei Mann viele Elemente aus verschiedenen anderen mittelalterlichen Quellen benutzt.⁵³

Aber Mann hat die Stelle nicht unmittelbar aus dem Text des Lukrez, der sonst in seinen Schriften nicht vorkommt, sondern indirekt mittels Karl Kerényi, dem er am 4. Januar 1950 schrieb:

Gerade beschäftigt mich wieder Ihr »Urmensch und Mysterium«, das zum Merkwürdigsten gehört, was Sie geschrieben haben. Es beschäftigt mich im Zusammenhang mit dem »Gregorius« und zwar mit der Frage seiner Ernährung auf dem Felsen. Diese wird von Hartmann von Aue in einer Weise beschrieben, die *leise* anklingt an die Epikur'sche Hypothese von uteri der Erde und von der Nährmilch, die sie im Anfang den Menschen gespendet habe. Ich will dies anhand Ihrer Citate über die »Schläuche« genauer und phantastischer ausführen, als Hartmann [...]!⁵⁴

Einige Tage später (am 9. Januar) berichtete er Ähnliches an Theodor W. Adorno – allerdings ohne seine Quelle zu erwähnen.

Der Büßer ist jetzt auf seinem wilden Stein, und um seine Ernährung zu rationalisieren, nehme ich oder nimmt der Mönch die Idee Epikurs (und des Lukrez) von den uteri der Erde und von der »Milch« zu Hilfe, die sie zur Ernährung der ersten Menschen entwickelt habe. Von einem solchen Schlauch, der zur Erde hinab die Wurzeln versenkt, ist für Gregorius einer übrig geblieben.⁵⁵

Mann brauchte nicht weiter zu gehen, als zu Kerényi, wo er übrigens sogar auch das etymologische Spiel mit *homo* und *humus* fand.⁵⁶ Denn Kerényi zitiert ausführlich – lateinisch und auch in der Übersetzung von Diels – die betreffenden Stellen aus Lukrez: nicht nur von der Erde, die zu Recht den Namen *maternum nomen* (den Namen einer Mutter) erhalten habe,⁵⁷ sondern auch von den Schläuchen und Kanälen:

Und so wuchsen denn da, wo der Ort die Gelegenheit darbot
Schläuche hervor, die zur Erde hinab die Wurzeln versenkten.
Wo nun das Lebensalter der reifenden Jungen die Schläuche
Sprengte, indem sie der Nässe entflohn nach den Lüften sich reckend,
Dahin lenkte von selbst die Natur die Kanäle der Erde
Und ließ dort milchähnlichen Saft aus der Öffnung der Adern
Fließen, so wie ja auch jetzt bei allen entbundenen Frauen
Stüfliche Milch in die Brust sich ergießt, weil hierin der ganze
Sonstige Nahrungstrom aus dem weiblichen Körper gelenkt wird.⁵⁸

Lukrez in Kerényis Wiedergabe von Diels' Übersetzung ist also die unmittelbare Quelle für Manns Beschreibung der Schläuche, Kanäle und Milch der Mutter Erde, die Gregorius auf dem Felsen genährt hat. Aber wie steht es mit seinem Erzähler, Clemens dem Iren, *ordinis divi Benedicti*? Er behauptet zwar, er habe im Laufe seiner Nachforschungen »eine große Anzahl von Stätten frommer Gelehrsamkeit und Musensitzen besucht«.⁵⁹ Aber ist es wahrscheinlich, dass ein frommer Mönch des Mittelalters auch den verpönten und fast völlig vergessenen Lukrez gelesen hätte, geschweige denn seine total unchristliche Beschreibung von der Entstehung der Erde? Mann hat sich wie einige Jahre früher auch Broch erlaubt, eine Quelle, die er vermutlich nicht aus erster Hand kannte, völlig unchronologisch in seine Erzählung einzubauen. Bei Broch handelt es sich um ein Gerücht über Lukrez, das erst Jahrhunderte nach dem Tod des Vergil entstanden ist, und bei Mann um eine Quelle, die sein fiktiver Erzähler wohl nicht gekannt hätte.

Bei Peter Handke haben wir es mit einem ähnlichen Fall zu tun, denn in seinem Roman *Der Chinese des Schmerzes* (1983), der sich weitgehend um des Helden Besessenheit mit Vergil, seine tägliche Lektüre der *Georgica* und seinen Besuch von Vergils Heimat im italienischen Dorf Andes dreht, wird auch Lukrez vorübergehend erwähnt. Der Ich-Erzähler muss an einer zentralen Stelle »an die

Bemerkung eines Schriftstellers aus dem letzten Jahrhundert denken: einen Lobspruch auf den römischen Dichter Lukrez, für den »das schwarze Loch das Unendliche selbst« gewesen sei; zu seiner Zeit habe, von Cicero bis zu Marc Aurel, ein einzigartiger Moment bestanden, »wo es die Götter nicht mehr und Christus noch nicht gab, und wo nur der Mensch war.«⁶⁰ Ihm kommt es darauf an, einen Unterschied zu »dem in seiner Gottlosigkeit angeblich so heldenhaften Dichter Lukrez« zu betonen. Zwar fehlt auch ihm etwas, »aber kein Christus, und keine Götter, und keine unsterbliche Seele, sondern etwas Leibliches.«⁶¹

Hier muss zweierlei notiert werden. Erstens die Quelle: bei dem ungenannten »Schriftsteller aus dem letzten Jahrhundert« handelt es sich um Gustave Flaubert, der schon früh begonnen hat, sich mit Lukrez zu beschäftigen. Während dieser Periode hat er einen Brief an Edma Roget des Genettes geschrieben. (Das Datum ist umstritten: in der Briefausgabe wird 1861 mit Fragezeichen angegeben; andere Forscher schlagen ein früheres Datum vor.)

Vous avez raison: il faut parler avec respect de Lucrèce. Je ne lui vois de comparable que Byron, et Byron n'a pas sa gravité, ni la sincérité de sa tristesse. La mélancholie antique me semble plus profonde que celle des Modernes, qui sous-entendent tous plus ou moins l'immortalité au-delà du *trou noir*. Mais pour les Anciens, ce trou noir était l'infini même; leurs rêves se dessinent et passent sur un fond d'ébène immuable. Pas de cris, pas de convulsions, rien que la fixité d'un visage pensif. Les Dieux n'étant plus et le Christ n'étant pas encore, il y a eu, de Cicéron à Marc Aurèle, un moment unique où *l'homme* seul a été.⁶²

Hier haben wir alles: das schwarze Loch sowie auch den einzigartigen Augenblick. Zweitens soll bemerkt werden, dass Handke mit Flaubert die weitverbreitete, wenn auch falsche, Annahme teilt, dass Lukrez die Existenz der Götter ablehnte:⁶³ für ihn waren sie da, aber, wie Hölderlins »selige Genien«, in einem lichten Reich, das die Römer als *intermundia* bezeichneten, wo sie sich überhaupt nicht um die Welt der Menschen kümmerten (*De Rerum Natura* VI.68–79).

In allen vier Fällen haben wir es also mit Schriftstellern zu tun, die aus verschiedenen Gründen meinten, auf Lukrez oder sein Werk hinweisen zu müssen, die uns aber keinen Grund bieten, zu glauben, sie hätten *De Rerum Natura* im Original oder auch nur in der Übersetzung gelesen, sondern die in jedem Fall auf sekundäre Quellen hinweisen. Auch wenn sie den Lesern mit ihrem vermeintlichen Quellenwissen imponieren wollten, wird die Qualität der vier bedeutenden Romane durch diese Anleihen, die als solches kaum erkannt werden, keineswegs beeinträchtigt.

5. Gegen Ende des Jahrhunderts ändert sich die geistige Lage. Vor allem zwei anerkannte *poetae docti*, Durs Grünbein und Raoul Schrott, versuchen, die Kluft zwischen den von C. P. Snow identifizierten beiden Kulturen, den Geistes- und

Naturwissenschaften, zu überwinden, indem sie in ihrer Poesie jeweils auf eigene Weise die Naturwissenschaften thematisieren.⁶⁴ Am Anfang seines Gedichtbandes *Tropen. Über das Erhabene* (1998) erklärt Schrott sein Projekt:

Wenn es um die Darstellung von atomaren Phänomenen geht, sagte Niels Bohr, kann die Sprache nur wie in der Poesie verwendet werden. Auch ein Dichter ist ja nicht so sehr damit beschäftigt, Fakten zu beschreiben, als Bilder und Analogien zu entwerfen. Wie können wir dann jemals hoffen, Vorgänge im Atom zu verstehen?, fragte Heisenberg. Dazu müssen wir lernen, antwortete Bohr, was das Wort »verstehen« wirklich bedeutet.⁶⁵

So überrascht es kaum, wenn Lukrez an prominenter Stelle vorkommt.

Schrotts Gedichtband *Tropen* bietet eine poetische Geschichte der physikalischen Wissenschaften: *Physikalische Optik*, *Eine Geschichte der Berge* und *Eine Geschichte der Perspektive* lauten einige Überschriften. Im 4. Stück (*Eine Geschichte des Lichts*) steht unmittelbar nach Gedichten über Empedokles und Plinius ein vierteiliges Gedicht mit dem Titel *Lukrez - »De Rerum Natura«*.⁶⁶ Das Gedicht wird durch die Bemerkung eingeleitet: »Lukrez übernahm die pythagoräischen Lehren Epikurs, der postuliert hatte, daß das, was wir wahrnehmen, dünne Filme sind, die sich von den Dingen ablösen – *effigiae, figurae, imagines* oder *membranae*. Was diesen Prozeß in Gang setzte, war unklar; Lukrez dachte an »etwas«, das von der Sonne ausgestrahlt wird.«

Die vier Teile bestehen eigentlich aus lose übertragenen Zeilen aus Lukrez' Lehrgedicht (hauptsächlich dem 4. Buch), wo Lukrez das Phänomen der Bilder und Spiegelbilder diskutiert. So beginnt der erste Teil: »wie wenn man zwischen den fingern ein lorbeerblatt / zerreibt und ihr geruch noch daran haftet [...]«

Da erkennt man leicht das unvollkommene Verspaar (IV.126/126a) *quorum unum quidvis leviter si forte duobus*, das Diels so vollendet hat: *attigeris digitis, foedum servabis odorem*. (»Rührst du bei diesen Gewächsen auch nur an ein einziges Blättlein / Mit zwei Fingern, dann wird dir der Duft noch lange verbleiben«). Weiter geht es mit Zikaden, die »im sommer ihren schmalen panzer abwerfen«: *cum teretis ponunt tunicas aestate cicadae* (IV.58; »wie manchmal / Ihrem Puppengewand die Zikaden im Sommer entschöpfen«), und Schlangen, die »sich häuten bis die zersplissenen Streifen / auf den Dornen hängen bleiben«: (IV.60–61: *et item cum lubrica serpens / exuit in spinis vestem* (IV.60–61; »Oder auch so wie sich ähnlich die schlüpfrige Schlange am Dornstrauch / Ihrer Hülle entledigt«). Dieser erste Teil schließt mit der erklärenden Verallgemeinerung:

[...] so lösen sich die bilder
vor unseren Augen in feinen schichten von den dingen
ab zahllos und unablässig und werden mitgerissen
vom wind und sie sind es die ob im wachen oder gleich
im schlaf uns quälen wie der gedanke an eine seele

Der Gedanke entstammt Lukrez' einleitenden Versen (IV.29-34):

*nunc agere incipiam tibi, quod vehementer ad has res
attinet, esse ea quae rerum simulacra vocamus;
quae, quasi membranae summo de corpore rerum
dereptae, volitant ultroque citroque per auras,
atque eadem nobis vigilantibus obvia mentes
terrificant atque in somnis [...]*

(Will ich dir jetzo die Lehre beginnen, die eng sich daranschließt,
Über die Bilder der Dinge: so nennen wir diese Gebilde,
Die von der Oberfläche der Körper wie Häutchen sich schälen
Und bald hierhin bald dorthin umher in den Lüften sich treiben.
Dies sind dieselben Gebilde, die nachts im Traum wie im Wachen
Uns begegnen und schrecken.)

Ähnliches finden wir in den weiteren Teilen, wie etwa im dritten, der von den erklärenden Worten eingeleitet wird: »Das Rätsel, warum in einem Spiegel rechts und links vertauscht werden, erklärte Lukrez damit, daß die Simulakren sich von innen nach außen kehren, wie in einer Maske. Die eigentliche Lösung ist einfach: im Spiegelbild erscheint rechts und links verkehrt, weil wir uns erst umdrehen, bevor wir uns im Spiegel sehen.«⁶⁷ Im Gedicht heißt es:

wie eine gipsmaske die man noch bevor sie trocken ist
an eine säule schlägt · sie wahrt die züge doch die gewalt
drückt das gesicht zurück und das rechte auge wird
zum linken [...]

Und bei Lukrez selbst bzw. bei Diels ist zu lesen (IV.295-300):

*[...] ut si quis, prius arida quam sit
cretea persona, adlidat pilaeve trabive,
atque ea continuo rectam si fronte figuram
servet et elisam retro sese exprimat ipsa.
fiet ut, ante oculus fuerit qui dexter, ut idem
nunc sit laevus, et e laevo sit mutua dexter.*

(...) wie wenn man die Maske aus Ton formt,
Die man, solange sie feucht, auf die Wand drückt oder auf Balken,
Und wenn dann sie sogleich sich von vorn in der richtigen Form hält
Und infolge des Drucks sich rückwärts selber dort abdrückt:
Dann kommt's, daß sich das Auge, das früher das rechte war, nunmehr
Links zeigt, während das linke hinwiederum rechts uns erscheint.)

Es erübrigt sich, alle vier Teile ausführlich zu untersuchen, denn des Dichters Methode ist deutlich. Um seine poetisierte Geschichte der betreffenden Wissenschaft zu erläutern, nimmt er typische Stellen aus den Werken antiker und anderer Wissenschaftler – in diesem Fall Lukrez’ – und, indem er dessen Worte in seinen eigenen Text hineinwebt, poetisiert er die Wissenschaft.

Neben vielen anderen schriftstellerischen und filmischen Arbeiten und Neuübersetzungen des *Gilgamesch*-Epos (2001) und der *Ilias* (2008) – zusammen mit einer höchst kontroversen These zu den asiatischen Wurzeln des Epos (*Homers Heimat*, 2008) – hat Schrott sich in den folgenden Jahren intensiv mit weiteren Wissenschaften beschäftigt, wie etwa in dem Band *Gehirn und Gedicht: Wie wir unsere Wirklichkeiten konstruieren* (2011), die er zusammen mit dem Berliner Hirnforscher Arthur Jacobs verfasste. Dieses erweiterte Interesse an den Wissenschaften zusammen mit seinem Respekt vor Lukrez als dem großen Meister des Lehrgedichts kulminiert in seinem seit einigen Jahren fortwährenden Projekt *Die erste Erde*. In einer zeitgenössischen Version von *De Rerum Natura* – was er in mehreren Interviews als eine Art »dichterisches Logbuch« bezeichnet hat – will er seine Reisen zu Fund- und Forschungsorten der Wissenschaft beschreiben: die großen Teleskope, Hominiden-Knochenfunde, Ausgrabungstätten der Archäologen. Wie Brecht will Schrott die alte Gattung des Lehrgedichts zu völlig zeitgenössischen Zwecken modernisieren; aber es handelt sich hier nicht, wie bei Brecht, um die Welt der menschlichen Gesellschaft, sondern um die Welt der Natur. Im Sommer 2014 hat der Bayerische Rundfunk die ersten Teile des auf 21 Teile angelegten Epos gebracht, in dem »die Verbindung von alten Mythen, Diskurs der Naturwissenschaften, Dialogen mit Wissenschaftlern und subjektiven Reisebeschreibungen des Autors ein vielschichtiges Netz aus Perspektiven auf die Erde und unser Wissen von ihr ergeben. Die poetische Spracharbeit wird dabei zum Mittel für die Stiftung von besonderen Weltbeziehungen.«⁶⁸ In Schrotts Projekt sind wie bei Lukrez Poesie und Naturwissenschaft im Gleichgewicht.

Durs Grünbein wurde einmal von einem Journalisten als »sächsischer Lukrez« bezeichnet,⁶⁹ aber treffender wäre die Bezeichnung »sächsischer Juvenal« oder »sächsischer Seneca«. Erstens hat sich Grünbein viel ausführlicher mit den beiden Satirikern aus dem ersten Jahrhundert n. Chr. beschäftigt: sein Gedichtband *Nach den Satiren* (1999) und sein Essay *Schlaflos in Rom* (2001) drehen sich um den Satirendichter Juvenal;⁷⁰ neben einer Reihe von fünf Gedichten über Seneca (*Seneca Studien*) hat er auch Senecas Tragödie *Thyestes* übertragen (2002).⁷¹

Aber der Dichter und Essayist, der bekennt, dass er »die wichtigste Schreiblektion der römischen Literatur« verdanke,⁷² und der mit der lateinischen Literatur ungewöhnlich gut bekannt ist, erwähnt Lukrez so gut wie nie: auch in dem Aufsatz *Weltliteratur: ein Panoramagemälde* (1999) wird Lukrez in einer Liste nach Vergil, Ovid und Horaz lediglich flüchtig genannt. Im Übrigen interessiert

sich Grünbein nicht so sehr für die Natur und Wissenschaft an sich als vielmehr für die Philosophie der Wissenschaft, wie aus seinen »drei Meditationen« über Descartes, *Der Cartesische Taucher* (2008), ersichtlich wird. Während Schrott in seinen Werken die Wissenschaften metaphorisch übernimmt, um sein Projekt von der Poetisierung der Wissenschaften zu fördern, interessiert sich Grünbein eher für »Bewußtseinsphilosophie, Kognitionstheorie, epistemologische Gedankenspiele« und zitiert mit Wohlgefallen Ludwig Wittgensteins Wort: »Philosophie dürfte man eigentlich nur dichten.«⁷³

Lukrez kommt nur einmal an prominenter Stelle bei Grünbein vor: in seinem *Brief über die Wolken*.⁷⁴ Dieser sprachlich virtuose Essay bringt eine poetisch-präzise Beschreibung der Wolken, die der Dichter aus dem Fenster seiner Berliner Mansarde beobachten kann. Warum Wolken? Er hat gerade zwei Bände Gedichte geschrieben: »Es handelt sich jedesmal, zugegeben, um nichts als Gedichte, einige kürzer, einige länger, die Analogie zu den Wolke liegt auf der Hand.«⁷⁵ Er meditiert zunächst über das »typisch hilflosell deutschell Kompositum« *Wolkenformation*. Er erblickt in den Wolken Manöver, Kavalkaden, Kolonnen – ja, sogar eine militärische Ordnung oder Choreographie der Lüfte. Er findet alle Metaphern »zu wenig stoisch, zu wenig Natur der Dinge« – ein deutlicher Hinweis auf Lukrez, obwohl der Epikureismus des Römers normalerweise eher im Gegensatz zum Stoizismus gesehen wird. Jedenfalls meint er, »es müssen Hexameter her, um das Unfaßliche zu erfassen.«⁷⁶ Dann werden Verse aus *De Rerum Natura* (in der Übersetzung von Diels) zitiert:

Schau Dir nur an, wenn die Wolken wie mächtige Berge gestaltet
Quer durch die Luft hin jagen, von stürmischen Winden getrieben. (VI.189–90)

Es ist alles da, meint Grünbein: »Betrachtung und Metaphorik, die sture Flugrichtung der Wolken, ihr transversales Vorrücken, getragen vom Wind.«⁷⁷ Der Vergleich mit Gebirgen fällt nur dem Auge des menschlichen Beobachters ein; sonst aber geht es bei dem unablässigen Schwung »zyklisch zu, streng global und geradezu höhnisch transhistorisch«. Insofern, schließt der Dichter, sind Geschichte und das Naturphänomen der Wolken »unvereinbare Welten«. Das Treiben der Menschen – Grünbein nennt Kriege vom Punischen Krieg bis Stalingrad – vergeht, aber »Wolken sind weder reaktionär noch progressiv«, sondern immer nur »neutrale Beobachter.«⁷⁸ Hier merken wir deutlich den Unterschied zwischen Grünbein und Schrott. Während Schrott die Zeilen des Lukrez poetisierend übernimmt, um eine Stufe in seiner Geschichte der Wissenschaft zu illustrieren, überträgt Grünbein menschliche Analogien – Krieg, Tanz – auf die Wolken und nimmt die lukrezischen Verse zum Anlass, über die eher philosophische Frage vom Verhältnis zwischen Natur und Geschichte zu ruminieren. Und so geht es weiter.

Der Dichter beobachtet, wie an einem Sommerabend die Wolken blass werden und ihre Farben ändern. Dazu zitiert er wieder Lukrez:

Doch im Zerfließen verändern sie unaufhörlich ihr Aussehen
Und verwandeln sich so in beliebig umrissene Formen. (IV.141–42)

Er fragt sich, ob der Vergleich mit Landschaften und wandernden Heeren wirklich stimmt und tröstet sich mit den lukrez'schen Zeilen: »Mannigfach sind die Bilder geformt, die droben sich regen.« (IV.135)

Seine Wolkenbetrachtungen schließen an einem Mittag, als ihm »klar wird, wie geräumig es zugeht auf diesen Wolkenbänken«, ⁷⁹ wobei er noch einmal Lukrez zitiert:

Doch jetzt höre, wie leicht und wie rasch sich die Bilder entwickeln
Und wie beständig ihr Strom von den Dingen her fließt und sich ablöst
(IV.143–44)

Aber hier spricht Lukrez nicht von Wolken, sondern von seiner Theorie der visuellen Bilder überhaupt. Während Schrott Verse aus diesem 4. Buch des Lukrez übernahm, um seine *Geschichte des Lichts* zu illustrieren, benutzt Grünbein sie als Metaphern, um seine eigene poetische Beschreibung der Wolken zu unterstützen. Der eine sieht Lukrez als frühen Naturwissenschaftler, der andere vor allem als Metaphernquelle.

Zwischen Brecht und Schrott kommt Lukrez also nur indirekt und meistens aus zweiter Hand in die Literatur des 20. Jahrhunderts. Abgesehen von Brecht mit seiner alten Knebel-Ausgabe ist *De Rerum Natura* den meisten in der Übertragung von Diels bekannt. Lukrez ist bei weitem keine so bedeutende Präsenz, weder als Dichter noch als Naturwissenschaftler, wie in früheren Ären seit seiner Neuentdeckung in der Renaissance. Welche Rolle wird er beziehungsweise sein Werk in der Dichtung des 21. Jahrhunderts spielen? Brecht musste aus verschiedenen Gründen zu dem Schluss kommen, dass die Gattung des Lehrgedichts unter seinen Zeitgenossen keinen Anklang fand. Ob Schrotts Experiment mit den Mitteln des Films gelingen und weitere Versuche anregen wird, steht noch abzuwarten. Aber die seltenen Zitate und Hinweise von Broch bis zu Grünbein lassen leider nicht erwarten, dass sein Name uns bald geläufiger werden und der große Dichter im Bewusstsein des gebildeten Publikums neben den immer noch populären Vergil und Ovid erneut seinen Platz als gleichrangiger einnehmen wird.

Anmerkungen

- 1 Siehe Theodore Ziolkowski, *Virgil and the Moderns*, Princeton 1993; ders., *Ovid and the Moderns*, Ithaca 2005; ders., *Mythologisierte Gegenwart: Deutsches Erleben seit 1933 in antikem Gewand*, München 2008.
- 2 Susanne Gatzemeier, *Ut ait Lucretius. Die Lukrezrezeption in der lateinischen Prosa bis Laktanz*, Göttingen 2013.

- 3 George Depue Hadzits, *Lucretius and His Influence*, New York 1935; und Michael von Albrecht, *Lukrez in der europäischen Kultur*, in: ders., *Literatur als Brücke. Studien zur Rezeptionsgeschichte und Komparatistik*, Hildesheim 2003, 195–234. Siehe auch die Beiträge in: *The Cambridge Companion to Lucretius*, hg. von Stuart Gillespie und Philip Hardie, Cambridge 2007.
- 4 Stuart Gillespie und Donald Mackenzie, *Lucretius and the Moderns*, in: *The Cambridge Companion to Lucretius*, 306–324
- 5 Volker Riedel, *Antikerezeption in der deutschen Literatur vom Renaissance-Humanismus bis zur Gegenwart*, Stuttgart 2000, 282. In seinem früheren Werk *Antikerezeption in der Literatur der Deutschen Demokratischen Republik*, Berlin 1984, 192 erwähnt Riedel allerdings auch noch Brecht.
- 6 »Didactic Poetry«, in: *The New Princeton Handbook of Poetic Terms*, hg. von Terry V. F. Brogan, Princeton 1994, 53–56. Was die Gattung des Lehrgedichts betrifft, betont Wolfgang Rösler (*Vom Scheitern eines literarischen Experiment. Brechts »Manifest« und das Lehrgedicht des Lukrez*, in: *Gymnasium* 82 [1975], 1–25) vor allem zwei Faktoren: 1) die Schwierigkeit, eine abgestorbene Gattung produktiv zu aktualisieren; und 2) die Vorerfahrung des Publikums, das oft mit dem Lehrgedicht nicht vertraut ist.
- 7 In einem Brief vom 02.02.1789 an F. L. von Stolberg.
- 8 Ernst Grumach, *Goethe und die Antike. Ein Sammlung*, Berlin 1949, 335–52, wo die betreffenden Briefstellen reproduziert sind. Die Knebels war allerdings nicht die erste deutsche Lukrez-Übersetzung. Bereits 1795 war Johann Heinrich Friedrich Meinekes *Von der Natur/ Ein Lehrgedicht in 6 Büchern* erschienen.
- 9 Michael Jaeger, *Kontemplation und Kolonisation der Natur. Klassische Überlieferung und moderne Negation von Goethes Metamorphosedenken*, in: *Goethe-Jahrbuch*, 124 (2007), hg. von Werner Frick, 60–73, besonders 63–68. »Mit keinem anderen Text der lateinischen Philosophie hat sich Goethe so beharrlich auseinandergesetzt wie mit dem Lehrgedicht *De rerum natura* des römischen Epikureers Lukrez« (ebd., 63).
- 10 *Die Promotion von Karl Marx - Jena 1841*, hg. von Erhard Lange, Ernst-Günther Schmidt, Günter Steiger, Inge Taubert unter Mitwirkung von Bolko Schweinitz, Berlin 1983, 10.
- 11 Karl Marx, Friedrich Engels, *Werke*, Bd. 3, Berlin 1958, 122, 125.
- 12 Karl Marx, *Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie*, ungekürzte Ausgabe nach der zweiten Auflage von 1872, Paderborn lohne Datum, 193 (3. Abschnitt, Kap. 7, 1: »Ausbeutungsgrad der Arbeitskraft«).
- 13 Friedrich Nietzsche, *Werke in drei Bänden*, hg. v. Karl Schlechta, München 1955, Bd. 2, 1229f.
- 14 Sigmund Freud, *Die Traumdeutung*, 5. vermehrte Auflage, Leipzig und Wien 1919, 6.
- 15 Carlo Ginzburg, *Familienähnlichkeiten und Stammbäume. Zwei kognitive Metaphern*, in: *Generation. Zur Genealogie des Konzepts - Konzepte von Genealogie*, hg. v. Sigrud Weigel u.a., München 2005, 267–85, hier 286.
- 16 *Lukrez. Von der Natur*, übersetzt von Hermann Diels, aus dem Nachlaß hg. von Johannes Mewaldt mit einem Geleitwort von Albert Einstein, Berlin 1924. Der erste (Text)Band war ein Jahr früher erschienen: *T. Lucreti Cari De rerum natura libri sex, recensuit, emendavit, supplevit Hermannus Diels*, Berlin 1923.
- 17 Vgl. Wolfgang Rösler, *Hermann Diels und Albert Einstein: Die Lukrez-Ausgabe von 1923/24*, in: *Hermann Diels (1848-1922) et la science de l'antiquité*, in: *Entretiens sur l'Antiquité Classique*, hg. von François Paschoul u.a., tome XLV, Vandoeuvres-Genève 1999, 261–88, besonders 278–88.
- 18 Einsteins Beitrag wird in Röslers Aufsatz reproduziert (284f.), wie auch in der Neuauflage der Diels'schen Lukrezübersetzung in der Sammlung Tusculum, Düsseldorf-Zürich

- lohne Datuml, 471–72. Von Albrechts Meinung (*Lukrez in der europäischen Kultur*, 228), dass das Vorwort »ziemlich vernichtend« sei, finde ich zu stark.
- 19 Marion Lausberg, *Brechts Lyrik und die Antike*, in: Helmut Koopmann (Hg.), *Brechts Lyrik. Neue Deutungen*, Würzburg 1999, 163–98, besonders 168–74, hier 170. Vgl. auch Riedel, *Antikerezeption in der Literatur der DDR*, 192.
- 20 Bertolt Brecht, *Arbeitsjournal 1938–1955*, hg. von Werner Hecht, Berlin und Weimar 1977, 38.
- 21 Bertolt Brecht, *Gesammelte Werke in 20 Bänden* (= werkausgabe edition suhrkamp), Frankfurt/Main 1967, Bd. 18, 233.
- 22 Simone Finkele, *Substrat antiker Tradierung: Brechts Feldherrenmodell Lukullus*, Würzburg 2011, besonders 59–120.
- 23 Brecht, *Die Trophäen des Lukullus*, in: ders., *Gesammelte Werke*, Bd. 11, 304–314.
- 24 Ebd., 310.
- 25 Siehe hierzu die Beiträge in: Stephen Brockmann u.a. (Hg.), *Ende, Grenze, Schluß. Brecht und der Tod*, Würzburg 2008.
- 26 Brecht, *Die Trophäen des Lukullus*, 312.
- 27 Markus Janka, *Literarische Metamorphosen epikureischer Philosophie in Lukrez' »De rerum natura« und Brechts »Lukullus«-Texten*, in: Mathias Mayer (Hg.), *Der Philosoph Bertolt Brecht*, Würzburg 2011, 39–65, hört hier (52–55) Nachklänge der zynischen Zeitdiagnose in Ovids *Metamorphosen* 1. 125–50.
- 28 Brecht, *Die Trophäen des Lukullus*, 313.
- 29 Ebd., 314.
- 30 Brecht, *Arbeitsjournal*, 397.
- 31 Brief vom April 1945 an Karl Korsch, in: Bertolt Brecht, *Briefe*, 2 Bde., hg. von Günter Glaeser, Frankfurt/Main 1981, Bd. 1, 499–500.
- 32 Rösler, *Vom Scheitern eines literarischen Experiments*, 8.
- 33 Brecht, *Lehrgedicht von der Natur der Menschen*, in: ders., *Gesammelte Werke*, Bd. 10, 895–930. Größere Stücke des Texts, gelesen von Ekkehard Schall und Helene Weigel, wurden 1968 in der DDR anlässlich des 150. Geburtstags von Karl Marx als LP herausgebracht. Zur Entstehungsgeschichte siehe vor allem Hans Bunge, *Das »Manifest« von Bertolt Brecht. Notizen zur Entstehungsgeschichte*, in: *Sinn und Form* 15 (1963), 184–203.
- 34 Brecht, *Lehrgedicht von der Natur der Menschen*, 895.
- 35 Brief an Karl Korsch, in: Brecht, *Briefe*, Bd. 2, 500.
- 36 Brecht, *Lehrgedicht von der Natur der Menschen*, 895.
- 37 Vgl. ebd., 898–901.
- 38 Ebd., 911–930, hier 911.
- 39 Brief an Karl Korsch, in: Brecht, *Briefe*, Bd. 2, 500.
- 40 Brecht, *Lehrgedicht von der Natur der Menschen*, 906f., 908.
- 41 Heinrich Mann, *Die Jugend des Königs Henri Quatre*, Reimbek bei Hamburg 1999, 326.
- 42 Heinrich Mann, *Die Vollendung des Königs Henri Quatre*, Amsterdam 1938, 343.
- 43 Vgl. Michel de Montaigne, *Essais*, Livre I, chap. 20, 22, 25, und Livre II, chap. 15.
- 44 Mann, *Die Vollendung des Königs Henri Quatre*, 608–615.
- 45 Ebd., 581.
- 46 Hermann Broch, *Der Tod des Vergil*, Zürich 1958, 271f.
- 47 Ebd., 272.
- 48 Ebd., 272f.
- 49 Ebd., 490.
- 50 Eusebius' *Chronici canones* in der Übersetzung und Erweiterung von Hieronymus, hg. von J. K. Fotheringham, London 1923, 231 (= Olymp. 171).

- 51 Leofranc Holford-Strevens, »Horror vacui« in *Lucretian Biography*, in: *Leeds International Classical Studies* 1(2002)1, 1–23.
- 52 Thomas Mann, *Der Erwählte*, in: ders., *Gesammelte Werke in zwölf Bänden*, Frankfurt/Main 1960, Bd. 7, 191f.
- 53 Siehe Hermann J. Weigands maßgebende Studie von Manns Quellen: *Thomas Mann »Gregorius«*, in: *Germanic Review*, 27 (1952), 10–30, 83–95.
- 54 Thomas Mann – Karl Kerényi, *Gespräch in Briefen*, hg. von Karl Kerényi, Zürich 1960, 170.
- 55 Thomas Mann, *Briefe 1948–1955 und Nachlese*, Frankfurt/Main 1965, 128.
- 56 Karl Kerényi, *Niobe. Neue Studien über antike Religion und Humanität*, Zürich 1949, 65: »Das Wort homo hängt mit humus »Erde« ... zusammen.«
- 57 Ebd., 54f.
- 58 Ebd., 56f.
- 59 Thomas Mann, *Der Erwählte*, 10.
- 60 Peter Handke, *Der Chinese des Schmerzes*, Frankfurt/Main 1986, 177.
- 61 Ebd., 178.
- 62 Gustave Flaubert, *Correspondance*, hg. von Jean Bruneau, Paris 1991, Bd. 3, 191.
- 63 Über Lukrez' »sogenannten Atheismus« siehe: Von Albrecht, *Lukrez in der europäischen Kultur*, 211–13; und Ernst Günther Schmidts Einführung zur Neuauflage von Diels' Übersetzung, 657–64.
- 64 Es ist viel darüber geschrieben worden: etwa Ruth Owen, *Science in Contemporary Poetry: A Point of Comparison between Raoul Schrott and Durs Grünbein*, in: *German Life and Letters*, 54 (2001), 82–96; und Torsten Hoffmann, *Poetologisierte Naturwissenschaften. Zur Legitimation von Dichtung bei Durs Grünbein, Raoul Schrott und Botho Strauss*, in Kai Bremer u.a. (Hg.), *Schreiben am Schnittpunkt. Poesie und Wissen bei Durs Grünbein*, Freiburg i.Br. 2007, 171–90.
- 65 Raoul Schrott, *Tropen. Über das Erhabene*, München 1998, 14.
- 66 Ebd., 127–132.
- 67 Ebd., 130.
- 68 Ankündigung: Raoul Schrott: *Erste Erde Epos*. <http://www.br.de/radio/bayern2/sendungen/hoerspiel-und-medienkunst/hoerspiel-pool/raoul-schrott-erste-erde-epos-100.html> [letzter Zugriff am 01.08.2014]
- 69 Bert Rebhandl, im *Wiener Standard* vom 18.10.2005.
- 70 Theodore Ziolkowski, *Two Juvenal Delinquents: Robert Lowell and Durs Grünbein*, in: *Classical and Modern Literature*, 26 (2006), 12–32.
- 71 Ziolkowski, *Mythologisierte Gegenwart*, 185–91; und Michael von Albrecht, *Nach den Satiren. Durs Grünbein und die Antike*, in: Bernd Seidensticker und Martin Vöhler (Hg.), *Mythen in nachmythischer Zeit. Die Antike in der deutschsprachigen Literatur der Gegenwart*, Berlin 2002, 101–116.
- 72 Durs Grünbein, *Zwischen Antike und X*, in: ders., *Antike Dispositionen. Aufsätze*, Frankfurt/Main 2005, 393–98, hier 393.
- 73 Grünbein, *Der Cartesische Taucher. Drei Meditationen*, Frankfurt/Main 2008, 112, 119.
- 74 Durs Grünbein, *Brief über die Wolken*, in: ders., *Galilei vermisst Dantes Hölle und bleibt an den Maßen hängen. Aufsätze 1989–1995*, Frankfurt/Main 1996, 105–115. Siehe hierzu Michael von Albrecht, *Lukrez in der europäischen Kultur*, 201f.
- 75 Grünbein, *Brief über die Wolken*, 105.
- 76 Ebd., 106.
- 77 Grünbein, *Brief über die Wolken*, 106.
- 78 Ebd., 107.
- 79 Grünbein, *Brief über die Wolken*, 115.

Luciano Gatti

Erinnerungen an die Revolution

Heiner Müllers »Quartett« und das Brecht'sche Lehrstück

Die 70er Jahre stellen einen Wendepunkt in der dramaturgischen Produktion Heiner Müllers dar. Die Produktion dieser Zeit kontrastiert effektiv mit den Stücken der Frühzeit, die, wie *Der Lohndrucker* (1958), *Die Korrektur* (1958), *Die Umsiedlerin* (1961) und *Der Bau* (1965), aufgrund von umfassenden künstlerischen Referenzen auf Brechts episches Theater üblicherweise im Kontext des Aufbaus des realen Sozialismus in der DDR situiert werden. Spätere Stücke wiederum, wie beispielsweise *Hamletmaschine* (1977), *Der Auftrag* (1979) und *Quartett* (1980), sind innerhalb einer Orthodoxie des pädagogischen Theaters schwer zu verstehen. Sie sind gekennzeichnet durch die Montage von Texten verschiedenen Ursprungs, durch die Tendenz zu Chören und Monologen zum Nachteil des Dialogs und hauptsächlich durch die Zerstückelung der Fabel als Organisatorin der dramatischen Einheit des Textes. Es ist symptomatisch, dass dieses Transformationsmoment sich nach der Kritik an der Fabel richtet, denn gerade sie wurde von Brecht als das *Herzstück* des pädagogischen Theaters verteidigt, das heißt, als eine privilegierte Art, dem Publikum die Künstlichkeit der Situationen und die Art ihrer Darstellung bewusst zu machen.¹ In seinen vielen Bezugnahmen auf Brecht hat Müller immer wieder hervorgehoben (und kritisiert), wie stark das epische Theater von der Fabel abhing: Das war es, was vielen Brecht'schen Texten den Charakter einer Parabel gab und sie der klassischen Wesensart versicherte.²

Dieser Beitrag beabsichtigt zu zeigen, dass die Transformation von Müllers Theater in den 70er Jahren eng mit einer Abrechnung mit diesen Aspekten des Brecht'schen Theaters verbunden ist. Da wir diese Entwicklung hier unmöglich im Detail verfolgen können, werden wir strategisch vorgehen und die Auseinandersetzung mit Brecht anhand der Analyse insbesondere eines Stückes untersuchen. Herangezogen wird hier *Quartett* als exemplarischer Fall einer Konfrontation, die sich in die ganze Produktion Müllers jener Zeit hinein verzweigt. Es geht hauptsächlich darum, in dieser Konfrontation einen spezifischen Aspekt der Brecht'schen Produktion hervorzuheben: die Lehrstücke, insbesondere *Die Maßnahme* (1930), die von Müller neben *Material Fatzler* (1926–1931) als deren größte Herausforderung gesehen wurden. Denn gerade in diesen Arbeiten findet Müller die stärkste Infragestellung der für den Erfolg des epischen Theaters

notwendigen Voraussetzungen. In diesem Sinne kann *Quartett* als eine Umformulierung von Brechts *Maßnahme* verstanden werden, ebenso *Mauser* (1970).

Die Grundzüge seiner Kritik an Brecht wurden von Müller ausdrücklich in seinem Essay *Fatzer ≠ Keuner* (1979) vorgestellt, in dem man zugleich viele Elemente zum Verständnis von Müllers eigener Arbeit finden kann. Einer der Angelpunkte dieses Essays ist die Tatsache, dass Müller anerkennt, seine Einwände gegen Brecht seien schon in der Debatte von 1935 zwischen Brecht und Benjamin in Bezug auf Kafka vorweggenommen worden. Nicht umsonst ging es dort um eine Diskussion über die Form der Parabel oder vielmehr die Unübersetzbarkeit der Kafka'schen Parabel in eine Lehre, was ja Brechts Kritik an dem Autor aus Prag verursacht hatte. Indem Müller nun diese Diskussionen wieder aufnimmt, stellt er sich auf die Seite Kafkas, um die pädagogischen Voraussetzungen des Brecht'schen Theaters in Frage zu stellen, insbesondere die Verbindung zur sozialen Praxis mittels der dem Zuschauer verständlichen Parabel. Da dies der Zentralpunkt seiner Auseinandersetzung mit Brecht ist, wird die Rekonstruktion dieser Debatte unser Ausgangspunkt sein.

An erster Stelle diskutieren wir Brechts Position hinsichtlich der Beziehung zwischen Parabel und Lehre, die in Benjamins Essay von 1934 über Kafka (*Franz Kafka. Zur zehnten Wiederkehr seines Todestages*) vorgestellt wird. Dies erlaubt uns, Müllers Kritik an Brechts Anwendung der Form der Parabel zu charakterisieren, insbesondere in den sogenannten klassischen Stücken, unter Hervorhebung des Lehrstücks *Die Maßnahme* und von *Material Fatzer*. Diese Fragestellungen ermöglichen es uns wiederum, *Quartett* als eine Umformulierung des Lehrstückes zu verstehen. Anfangs untersuchen wir den thematischen Zusammenhang beider Stücke: die in der Bildung eines Kollektivums implizite Gewalt und die Verwandlung der Revolution in Terrorismus – Fragen, die bei Brecht hervorgehoben werden und im Stück Müllers in chiffrierter Weise erscheinen. Danach diskutieren wir, warum diese Themen der Kollektivgeschichte von Müller auf Konflikte der Privatsphäre übertragen werden. Abschließend kommentieren wir Details des Stückes im Hinblick auf die Wiederaufnahme des formalen Prinzips der *Maßnahme*, nämlich das Arrangement des »Stückes im Stück«. Mit diesen Elementen beabsichtigen wir zu zeigen, wie untrennbar die späten Stücke Müllers – die oft als postdramatisch oder post-Brechtisch gekennzeichnet werden – den vom modernen Theater geerbten Fragen verpflichtet sind.

Fatzer ≠ Keuner

In seinem Essay *Fatzer ≠ Keuner* stellt Müller eine weitreichende Kritik der Brecht'schen Theatererfahrung an. Nicht umsonst evoziert der Titel des Essays das Werk *Material Fatzer* von Brecht, denn Müller sieht in der Gegenüberstellung der Figuren Fatzer und Keuner ein historisches und künstlerisches Problem,

das die pädagogischen Ansprüche des Lehrstückes und des epischen Theaters in Frage zu stellen vermag. Der Schock zwischen Anarchie (Fatzer) und Disziplin (Keuner), d.h. zwischen den asozialen Elementen der politischen Militanz und ihrer Domestizierung durch die kommunistischen Parteien, brachte historische Kräfte zutage, die schwerlich zu vereinbaren waren mit der von Brechts Arbeit verlangten Kohärenz und Verständlichkeit nach der Assimilierung des Marxismus. Diese Konfrontation mit Brecht ist für die Umorientierung Müllers in den 1970er Jahren unabdingbar. Und es ist auch nicht unbedeutend, dass *Fatzer* ≠ *Keuner* im Zuge seiner Version von *Material Fatzer* erscheint, was eine Auftragsarbeit war für eine Inszenierung von Brechts Fragmenten in Hamburg, zusammen mit Kleists *Prinz Friedrich von Homburg*. Einer der Angelpunkte des Essays ist der selektive Zugang zu Brecht: Ein Auge auf die Gegenwart und die historische Inskription der künstlerischen Formen gerichtet, übt Müller harte Kritik an den »klassischen«, im Exil geschriebenen Parabeln und lobt *Fatzer* sehr, während er jedoch eine ziemlich zweideutige Stellung einnimmt im Bezug auf die Lehrstücke.

Die Svendborger Gespräche. – In diesem Sinne ist die Wiederaufnahme der Svendborger Debatten zwischen Brecht und Walter Benjamin über Kafka strategisch:

Zu den Svendborger Gesprächsthemen von Brecht und Benjamin gehört Kafka. Zwischen den Zeilen Benjamins steht die Frage, ob nicht Kafkas Parabel geräumiger ist, mehr Realität aufnehmen kann (und mehr hergibt) als die Parabel Brechts. Und das nicht obwohl, sondern weil sie Gesten ohne Bezugssystem beschreibt/darstellt, nicht orientiert auf eine Bewegung (Praxis), auf eine Bedeutung nicht reduzierbar, eher fremd als verfremdend, ohne Moral. Die Steinschläge der jüngsten Geschichte haben dem Modell der »Strafkolonie« weniger Schaden zugefügt als der dialektischen Idealkonstruktion der Lehrstücke.³

Bei einem Schriftsteller, der seit Beginn seiner Produktion in die Diskussion von Fragen aus dem unmittelbaren historischen Kontext involviert war, erstaunen die Gründe für eine Präferenz Kafkas, denn seine Parabeln erlauben keinerlei Nachweis einer expliziten Verbindung zu Bewegungen sozialer Transformation. Man könnte sogar fragen, ob es sich hier tatsächlich noch um Parabeln handelt. All diese Elemente können in dem Essay zu Kafka, den Benjamin kurz vor seinem Aufenthalt in Svendborg verfasste und der von Brecht stark kritisiert wurde, leicht nachgewiesen werden. Besorgt um die Klarheit und Verständlichkeit der von der Kunst produzierten und vermittelten Lehre über die Realität, stand der Dramaturg den Lobsagungen Benjamins bezüglich der Kafka'schen Subversion der Parabel argwöhnisch gegenüber. Benjamin beobachtet in seinem Essay, inwieweit die Tradition dieser narrativen Form sich mit der Vermittlung einer Doktrin, d.h. einer dem praktischen Leben zugewandte Lehre, assoziieren ließe.

Deshalb die Verwandtschaft zu dem Ratschlag, der von Benjamin zwei Jahre später in seinem Essay *Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows* (1936) vorgebracht wurde. Demnach setzte der Erfolg der Vermittlung zwischen der Doktrin und dem praktischen Leben die Effektivität der in dieser Doktrin kristallisierten Autorität, egal ob religiösen oder traditionellen Ursprungs, voraus. Benjamin interpretiert Kafkas Parabel aufgrund der in der jüdischen Tradition enthaltenen Verbindung zwischen der *Halacha* und der *Haggadah*, die sich auf die Doktrin bzw. auf die Sammlung von Kommentaren, die diese Doktrin als Lehre vermittelt, bezieht. Kafkas Parabeln greifen diese Verbindung wieder auf, weisen jedoch eine andere Verbindung zwischen der Doktrin und ihrer Vermittlung auf:

Man denke an die Parabel »Vor dem Gesetz«. Der Leser, der ihr im »Landarzt« begegnete, stieß vielleicht auf die wolkige Stelle in ihrem Innern. Aber hätte er die nichtendwollende Reihe von Erwägungen angestellt, die diesem Gleichnis dort entspringen, wo Kafka seine Auslegung unternimmt? Das geschieht durch den Geistlichen im »Prozeß« - und zwar an einer so ausgezeichneten Stelle, daß man vermuten könnte, der Roman sei nichts als die entfaltete Parabel. Das Wort »entfaltet« ist aber doppelsinnig. Entfaltet sich die Knospe zur Blüte, so entfaltet sich das aus Papier gekniffte Boot, das man Kindern zu machen beibringt, zum glatten Blatt. Und diese zweite Art »Entfaltung« ist der Parabel eigentlich angemessen, des Lesers Vergnügen, sie zu glätten, so daß ihre Bedeutung auf der flachen Hand liegt. Kafkas Parabeln entfalten sich aber im ersten Sinne; nämlich wie die Knospe zur Blüte wird. Darum ist ihr Produkt der Dichtung ähnlich. Das hindert nicht, daß seine Stücke nicht gänzlich in die Prosaformen des Abendlandes eingehen und zur Lehre ähnlich wie die *Haggadah* zur *Halacha* stehen. Sie sind nicht Gleichnisse und wollen doch auch nicht für sich genommen sein; sie sind derart beschaffen, daß man sie zitieren, zur Erläuterung erzählen kann. Besitzen wir die Lehre aber, die von Kafkas Gleichnissen begleitet und in den Gesten K.'s und den Gebärden seiner Tiere erläutert wird? Sie ist nicht da; wir können höchstens sagen, daß dies und jenes auf sie anspielt.¹

Benjamin definiert die Interpretation einer Parabel als eine wortwörtliche Entfaltung: des Papierboots zum glatten Blatt, als Bild der Umkehrbarkeit der Parabel zum Sinn. Mit anderen Worten, die traditionelle Parabel enthält einen Sinn, der die Figuration in die Lehre übersetzt, die in der Doktrin sedimentiert ist. Da sie aber diese Lehre nicht hat, ähnelt die Parabel Kafkas dem nicht an die Praxis gebundenen Sinn, oder vielmehr dem autonomen Sinn der literarischen Schöpfung, der als eine bildliche Entfaltung beschrieben wurde, der Knospe zur Blume. Im Zusammenhang der Arbeiten Benjamins weist dieses natürliche Bild auf die romantische (oder symbolische) Auffassung des Kunstwerkes – des romantischen Romans – als eines lebenden Organismus hin, der aufgrund seiner organischen Sinnstruktur wächst und sich in sukzessiven Interpretationen ins Unendliche

entwickelt. Diese Auffassung des Kunstwerkes als Unerschöpflichkeit des Sinnes wird später mit dem Begriff der literarischen Aura, insbesondere in Werken Paul Valérys und Baudelaires, wieder aufgegriffen. Benjamin vertritt die Ansicht, es sei möglich, bei Kafka etwas Ähnliches wie die Unerschöpflichkeit des Kunstwerkes und seiner Interpretation zu finden, aber bei ihm habe eine solche Öffnung zur Sinnproduktion nicht die Tradition der autonomen Kunst als Bezugspunkt. Sie entstehe aus einem anderen Kontext, nämlich aus der Auseinandersetzung mit dem Zusammenbruch der jüdischen Tradition, der »Erkrankung der Tradition«, wie er das 1938 in einem Brief an Gershom Scholem nennen sollte.

Natürlich konnte Brecht die Unübersetzbarkeit der Parabel in Lehre nicht akzeptieren. Wenn bei Benjamin Kafka die Ehre gebührt, den Untergang einer auf die Tradition gegründeten literarischen Form gezeigt zu haben, versteht Brecht die Undechiffrierbarkeit der Kafka'schen Parabel seinerseits als Imperfektion und, in diesem Sinne, als ein Zeichen von Kafkas Misserfolg als Schriftsteller. »Aber diese Parabel war niemals ganz transparent«, sagt Brecht zu Benjamin.⁵ Indem Benjamin sie aufwerte, sei er der sterilen Tiefe gewichen, die einen Teil der Kafka'schen Werke prägt. Der Autor habe interessante Bilder der Entfremdung und der Bürokratie in der zeitgenössischen Gesellschaft präsentiert, aber aus ihnen keinerlei Lehre für das praktische Leben gezogen. Der Mangel an *Deutlichkeit*, sagt der Aufklärer Brecht, könne sogar der Aneignung durch den Faschismus dienen.⁶ Hierzu schlägt Brecht nun eine andere Perspektive zur Lektüre von Kafka vor, die er – nicht zufällig – in die Form einer Parabel einkleidet.

Im Walde gibt es verschiedenartige Stämme. Aus den dicksten werden Schiffsbalken geschnitten; aus den weniger soliden aber immer noch ansehnlichen Stämmen macht man Kistendeckel und Sargwände; die ganz dünnen verwendet man zu Ruten; aus den verkrüppelten aber wird nichts – die entgehen den Leiden der Brauchbarkeit. In dem, was Kafka geschrieben hat, muß man sich umsehen wie in solchem Wald. Man wird dann eine Anzahl sehr brauchbarer Sachen finden. Die Bilder sind ja gut. Der Rest ist eben Geheimniskrämerei. Der ist Unfug. Man muß ihn beiseite lassen. Mit der Tiefe kommt man nicht vorwärts. Die Tiefe ist eine Dimension für sich, eben Tiefe – worin dann garnichts zum Vorschein kommt.⁷

Es ist nicht übertrieben zu behaupten, dass dieser Text mehr die von Brecht postulierte Aufgabe der Literatur und sein Unbehagen im Bezug auf Kafkas Werk als den Inhalt des Werkes des Prager Autors selbst beleuchtet. Weder führt er eine literarische Analyse der Erzählungen durch, noch erhebt er die Deutungsschwierigkeit zu einem Problem, sondern er versucht das Enigma zu domestizieren, indem er es in eine Allegorie der heutigen Welt verwandelt.⁸ Von dieser Perspektive aus rechtfertigt Brecht eine Interpretation des Werkes *Der Prozess* als Prophetie der unsichtbaren Vermittlungen, die das Leben der Menschen in den Großstädten oder das Aufkommen des Faschismus bestimmen.

Die Einwände Brechts in Bezug auf den Widerstand der Kafka'schen Parabel gegen die Bedeutungsübertragbarkeit, wie auch sein Bemühen, aus ihr mittels der allegorischen Interpretation eine Lehre zu ziehen, berufen sich auf die Kraft der Aufklärungsarbeit gegen die Gefahr eines Rückfalls des Publikums in den von den faschistischen Regimes propagierten Illusionismus. Im Kampf gegen den Faschismus könnten Theater und Literatur eine Aufklärungsfunktion in Bezug auf die in den historischen Prozessen wirkenden Kräfte haben. Benjamin erkennt dies an: »diese chronischen Bemühungen Brechts, die Kunst dem Verstande gegenüber zu legitimieren, haben ihn immer wieder auf die Parabel verwiesen.«⁹ Dies ist eine bestimmende Tendenz in der Periode, in der Brecht insbesondere um die didaktische Reichweite seiner Arbeit besorgt war und mittels philosophisch-wissenschaftlicher Betrachtungen versuchte, das Problem des Klassenkampfes in seine Produktion aufzunehmen. In den Worten Benjamins ging es ihm darum, »aus dem dogmatischen und theoretischen Gehalt der Lehrdichtung« »die Autorität des Marxismus für sich zu mobilisieren.«¹⁰

Vor diesem Hintergrund erstaunt es nicht, wenn die Unreduzierbarkeit der Kafka'schen Parabel auf einen eindeutigen Sinn mit dem Projekt Brechts in Konflikt gerät. Brecht war gewiss nicht daran interessiert, seine Produktion in den Dienst der Lehre einer traditionellen Doktrin zu stellen, sondern eben derjenigen der »Autorität des Marxismus«, welcher die Möglichkeit einer gesellschaftlichen Transformation als Überwindung der Klassengesellschaft lehrte. Die Verbindung zwischen Kunst und historischer Kritik bestand also in der Orientierung der künstlerischen Produktion an der konkreten Möglichkeit gesellschaftlicher Transformation. Im Rahmen seiner Theaterproduktion spiegelte sich dieses Ziel in der Notwendigkeit wider, das Theater zu einem Instrument der Aufklärung des Publikums umzufunktionieren. Aus demselben Grund konnte Brecht unmöglich auf die Verständlichkeit als Parameter für die künstlerische Produktion verzichten.

Diesbezüglich ist Müllers Vorliebe für die Kafka'sche Parabel eine Kampfstrategie an verschiedenen Fronten. Entgegen der Kanonisierung Brechts und der daraus folgenden offiziellen Vereinnahmung seines Namens – was auch von Adorno in seinem Essay über *Engagement*¹¹ diagnostiziert wurde – kritisiert Müller die klassischen Parabeln, so dass er in den weniger bekannten Texten vom Ende der 1920er Jahre, insbesondere im *Fatzer* und in den Lehrstücken, offen gebliebene Fragen wiederfindet, die für seine eigene Produktion entscheidend sind. Indem er sich ihnen stellt, geht er auf gewisse Art und Weise ähnlich vor wie Brecht selbst im Umgang mit den Klassikern (beispielsweise *Antigone* oder *Der Hofmeister*, von Lenz) bei seiner Rückkehr in die DDR in den 1950er Jahren.

Brechts Theaterarbeit: ein heroischer Versuch, die Keller auszuräumen, ohne die Statik der neuen Gebäude zu gefährden. (Die Formulierung enthält das Basisproblem der DDR-Kulturpolitik.) In diesem Kontext sind die Klassikerbearbeitungen kein

Ausweichen vor der Forderung des Tages, sondern Revision des Revisionismus der Klassik, bzw. ihrer Tradierung.¹²

Brecht wieder aufzunehmen gegen seinen Klassizismus, die Keller aufzuräumen und – anders als er das beim großen Klassiker sieht – die Statik der neuen Gebäude zu gefährden: dies ist ein Projekt, das Müller bis zum Schluss durchzuführen versucht, von seiner Dramaturgie der 1960er Jahre ausgehend bis hin zu den Inszenierungen nach dem Fall der Berliner Mauer. Als Eingriff in die Rezeption Brechts gehen seine Betrachtungen über die Parabel von der Kritik an der Verbindung zwischen Theater und Pädagogik bis hin zur folgerichtigen Verkürzung des Rezeptionsprozesses, wie er in einem Interview zum *Fatzer* erklärte.

Diesell Parabelstückell von Brecht [...] sind ungeheuer kalkuliert, zu geschlossenen Gebilden gemacht. Lebendig werden sie erst wieder, wenn man sie aufbricht, also wenn die Texte wieder arbeiten können. [...] Ein Problem der späten Brecht-Stücke: daß dem Zuschauer wenig Wahl gelassen wird, gegen Brechts Theorie. Die Theorie ist in vielem avancierter als die Praxis. Und auch das Konzept vom epischen Theater ging ja eigentlich darauf aus, dem Zuschauer mehr Freiraum, mehr Freiheit gegenüber dem, was ihm vorgeführt wird, zu lassen, den Ablauf und die Figuren anders zu beurteilen, als sie auf der Bühne beurteilen werden.¹³

Wenn Müller in diesem Kontext behauptet, dass Kafkas Parabeln die Realität stärker einfangen als diejenigen Brechts, so tut er dies nicht nur, weil die Hoffnung auf die Revolution in den 1970er Jahren veraltet erscheint, sondern weil diese Parabeln nicht durch das Konzept eines literarischen und theatralischen Projektes eingeschränkt sind, das sie gebar. Obwohl diese Formulierung sich anscheinend auf einen gewissen Doktrinarismus der Brecht'schen Pädagogik beschränkt, ist die wichtigste Entfaltung dieser Kritik bei Müllers dramaturgischer Produktion in den Voraussetzungen des kollektiven Abkommens zu finden, welches von den Lehrstücken inszeniert wird. Da die Kritik in seiner Arbeit mit dem *Fatzer* und den Texten aus dieser Zeit unerlässlich ist, lohnt es sich, die allgemeinen Eigenschaften dieser besonderen Form des pädagogischen Theaters in Erinnerung zu rufen.

Das Lehrstück. – Was Müller am Lehrstück auffällt, ist seine klare und argumentative Struktur, die den Widerspruch einer gesellschaftlichen Situation als Grundlage für das kollektive Lernen unterstreicht. Diese Form wurde um 1929–1930 parallel zur Arbeit am *Fatzer* entwickelt, anhand von Experimenten, die sich an die Teilnehmer der Inszenierung wandten. Das Lehrstück war prinzipiell keine dem Publikum zugekehrte Form, sondern dazu da, die Darstellenden selbst über die von ihnen ausgeführte Handlung aufzuklären. Hiermit wollte Brecht die künstlerische Praxis verändern, indem er sie mit einer gesellschaftlichen Bewegung

des Klassenkampfes verband, wo die Aufklärung über die sozialen Verhältnisse ein Weg zur Überwindung dieser Verhältnisse selbst war. Ihre Eigenschaft als Mittel der Produktion und Vermittlung von Lehren hing damals von der realen Möglichkeit der Überwindung der in der kapitalistischen Gesellschaft geltenden Herrschaftsverhältnisse ab, wie auch von der Möglichkeit, die künstlerischen Institutionen in den Dienst dieser Bewegung zu stellen. In den 1920er Jahren boten die engen Verbindungen des Theaters und der Musikgruppen mit einem nicht kommerziellen Publikum aus den Gewerkschaften und den Schulen in einigen Städten die anspruchsvollen Bedingungen für den Erfolg dieses didaktischen Theaters. Insgesamt gesehen ging das Experiment mit der Nutzung der jüngsten Errungenschaften in den Wissenschaften und der Technik zur Transformation des künstlerischen Apparates einher. In diesem Sinne war das Lehrstück eine ziemlich elaborierte technische Realisierung, die überdies versuchte, sich die neuen Produktions- und Hörformen anzueignen, die durch das Radio und die Plattenaufnahmen Verbreitung fanden. Die effektive Aufklärung der in die Produktion Involvierten konnte nun als Erfolg der Umorientierung des Apparates in einem sozial progressiven Sinne interpretiert werden, der ein Zeichen der gegenseitigen Transformation der künstlerischen Produktion und Rezeption war.

Bei seiner Untersuchung der Lehrstücke aus gegenwärtiger Perspektive stellt Müller die Existenz sozialer Bedingungen für die Durchführung einer kollektiven Übung, wo entweder für die Wahrheit oder für den Sinn der ausgeführten Handlung entschieden wird, in Frage. Tatsache ist, dass Müller das »Lernen« der Produktion und die Vermittlung von Lehren gleichstellt, was die Annäherung dieser Stücke an die Form der Parabel ermöglicht. Indem er die Verbindung zwischen künstlerischer Form und theoretischer Verständlichkeit kritisiert – dies ist kurz gesagt seine Kritik an der Brecht'schen Parabel – setzt Müller auf die Authentizität einer Kunst, die der Sinnvermittlung und der Nähe zum allgemeinen Gewissen des Publikums widersteht. Im Vergleich zum Enigma der Kafka'schen Parabel ist die Forderung nach Klarheit des Brecht'schen Experiments verbunden mit einer Erstarrung des Textes gegenüber der Schnelligkeit des historischen Prozesses. »Der Bedeutungswandel ist das Barometer des Erfahrungsdrucks in der Morgenröte des Kapitalismus, der die Welt als Markt zu entdecken beginnt. Das Tempo des Bedeutungswandels konstituiert das Primat der Metapher, die als Sichtblende gegen das Bombardement der Bilder dient. [...] Die Angst vor der Metapher ist die Angst vor der Eigenbewegung des Materials.«¹⁴ Müller weist vermeintlich darauf hin, dass die Klarheit der Parabel – ob sie nun in ihrer direkten Referentialität der Realität verbunden ist oder nicht – die semantische Agilität des Textes einschränken und folglich die Artikulation zwischen Literatur und historischer Erfahrung beeinträchtigen würde. Paradoxerweise wäre die Verständlichkeit des pädagogischen Theaters weiter von der Realität entfernt als die Hermetik der Kafka'schen Erzählungen, die nicht auf einen eindeutigen

Sinn reduzierbar sind. »Die Blindheit von Kafkas Erfahrung ist der Ausweis ihrer Authentizität«, behauptet Müller.¹⁵

Müller tritt für Kafka ein, um die pädagogischen Voraussetzungen des Brecht'schen Theaters in Frage zu stellen, welches so im Licht des klassischen Themas der Krise der Fabel erscheint. Von Aristoteles als Hauptbestandteil der Tragödie angesehen, war es die Aufgabe der Fabel, den Geschehnissen eine strenge Einheit zu geben nach den Kriterien der Anordnung, Ausdehnung und Vollständigkeit. Seit Ende des 19. Jahrhunderts kommt es im Zuge der Krise des dramatischen Theaters zu einer immer stärkeren Erschütterung auch der Fabel. Brecht jedoch verteidigt deren Bedeutung als Schlüsselteil des pädagogischen Theaters. Es gehe nicht um ein Mittel zur Reproduktion von Fakten, die in der Realität geschehen könnten, sondern um eine privilegierte Art, Ideen auszudrücken und die Künstlichkeit der Situationen und die Art, sie darzustellen, dem Publikum bewusst zu machen. Neuerdings hat diese Brecht'sche Verteidigung der Fabel die Theoretisierung des zeitgenössischen Theaters als ein Post-Brecht'sches Theater gerechtfertigt. Dies geschieht in der Theorie des postdramatischen Theaters von Hans-Thies Lehmann, der einen Bruch zwischen dem modernen und dem zeitgenössischen Theater verteidigt und damit auf die Brecht'schen Bemühungen hinweist, ein dem »aristotelischen« und »dramatischen« Theater entgegengesetztes Theater zu konzipieren, was eine überraschende Erneuerung der klassischen Dramaturgie bedeutete. Die Kritik am Theater der Katharsis und der Empathie, wie auch an dem Verfremdungseffekt und der Einbeziehung des Zuschauers als kritischen Bestandteils des Spektakels überzeugen Lehmann als Form des nicht-aristotelischen Theaters nicht, denn das epische Theater – so das *Kleine Organon* von Brecht – habe die Zentralität der Fabel unberührt gelassen, also den aristotelischen *Mythos*, und könne auf diese Weise der Verpflichtung zur Schöpfung eines fiktiven Kosmos nicht entfliehen. In Lehmanns weitreichender Auffassung des Begriffs ist »dramatisch« auf jede Form von Theater anzuwenden, die auf dem Vorrang eines Textes basiert, der sich auf die klassischen Säulen der Fabel, der Nachahmung und der Handlung stützt. In diesem Zusammenhang bedeutet der Übergang des dramatischen oder aristotelischen Theaters zum epischen Theater keinen qualitativen Unterschied, denn Lehmann sieht das epische Theater noch dem Paradigma der mimetischen Darstellung verpflichtet, das von der Dramaturgie präfiguriert wird. Und in diesem Sinne kann das postdramatische Theater als Post-Brecht'sches Theater charakterisiert werden, da es auf die Fabel verzichtet.¹⁶

Das Problem ist jedoch nicht so einfach, weder für Brecht, noch für Müller. Die Hervorhebung der Fabel durch den späten Brecht ist in Wirklichkeit ein extrem kontroverses Thema innerhalb seiner Produktion. Die Lehrstücke, die Modelle des epischen Theaters vor dem Exil (*Mann ist Mann* und *Die heilige Johanna der Schlachthöfe*) und die Parabeln der Reifezeit (*Der kaukasische Kreidekreis*)

weisen beispielsweise sehr unterschiedliche Beziehungen zu dem Schlüsselstück der aristotelischen Dramaturgie auf. Selbst die Parabeln, in denen die Fabel eine bestimmende Funktion in der pädagogischen Orientierung ausübt, können nicht einfach als Schöpfung einer fiktiven Welt im Sinne des »aristotelischen Theaters« interpretiert werden. Wie Lehmann selbst schon andernorts hervorgehoben hat, wird die Benutzung der Fabel durch Brecht am besten mit der Simulation einer Fabel im Hinblick auf die Diskussion eines Argumentes erklärt. Dem Publikum zu erklären, wie die Fabel zusammengesetzt wird, ist ein für die Brecht'sche Parabel unerlässliches anti-illusionistisches Mittel.¹⁷

In Bezug auf Müller wiederum könnte sich die Zugehörigkeit zur Theorie des Postdramatischen auf verschiedene formale Aspekte seiner letzten Stücke stützen: Montage von Texten verschiedenen Ursprungs, Abwesenheit der *dramatis personae*, Tendenz zu Chören und Monologen anstatt zu Dialogen, Zerstückelung der Fabel als Organisationsinstanz der dramatischen Einheit des Textes und in einem etwas allgemeineren Zusammenhang die Infragestellung einer universalisierenden Auffassung von historischem Fortschritt. Die Auflistung »postdramatischer« Eigenschaften erlaubt jedoch nicht, die von Müller durchgeführte Problematisierung der Ansprüche des modernen Theaters, wie sie vom Brecht'schen Theater konfiguriert wurden, gebührend zu dimensionieren. Gewiss ist Brecht nicht die einzige Materialquelle für die späten Stücke Müllers, aber diese Gegenüberstellung ist besonders strategisch: dies verdeutlicht nicht nur die in Müllers Arbeit immanente Selbstbefragung, sondern es erlaubt uns auch, das zeitgenössische Theater aus der Perspektive der vom modernen Theater geerbten Aporien und Unstimmigkeiten zu beleuchten, und nicht etwa als die Überwindung eines älteren Theaterparadigmas durch ein neues. In diesem Sinne mündet die Kritik an den Voraussetzungen des Lehrstücks in Herausforderungen, denen sich die Arbeiten selbst zu stellen haben. Wie wir gleich sehen werden, tritt dieser Fall in privilegierter Weise in Müllers später Dramaturgie ein, insbesondere im Stück *Quartett* von 1980.

Quartett

In seiner Autobiografie behauptet Müller: »Quartett ist eine Reflexion über das Problem des Terrorismus, mit einem Stoff, mit einem Material, das an der Oberfläche nichts damit zu tun hat.«¹⁸ Dieses Material stammt aus den persönlichen Intrigen der Protagonisten des Briefromans *Gefährliche Liebschaften* (1782) von Choderlos de Laclos, wo Müller im Zusammenspiel von Libertinage, Sexualität und Selbstzerstörung einen Weg gefunden habe, die internen Konflikte der Terroristengruppen zu treffen. Bei diesen Konflikten, so Ulrike Hass, wird »der Unterschied von Opfer, Tötungsinstrument und Täter aufgehoben.«¹⁹ *Quartett* ist in diesem Sinne ein direktes Produkt von Müllers Auseinandersetzung mit

seinem Lieblings-Brecht, den Fragmenten des *Fatzer*, den er als den einzigen Text Brechts definiert, der sich die Freiheit des Experimentierens erlaubt habe, »ein inkommensurables Produkt, geschrieben zur Selbstverständigung.«²⁰ In Müllers Charakterisierung ist der Ausgangspunkt von Brechts Plot die Desertion vierer Soldaten des Ersten Weltkrieges, die sich in dem Haus des einen von ihnen verstecken und auf eine Revolution warten, die nicht kommt. Hiermit verlassen sie die Gesellschaft, und da sie keine bessere Möglichkeit finden, ihre revolutionären Bedürfnisse zu stillen, durchlaufen sie einen Prozess der Radikalisierung und der Selbstverleugnung, der im Todesurteil gegen das abtrünnige Mitglied mündet, den Egoisten Fatzer. Müller hat hier die Tragödie der militanten Gruppen gefunden, die nicht politisch tätig werden: die Disziplin des Kollektivs übt sich in der Gewalt gegen die eigenen Mitglieder.

Abgeschlossenheit von der Welt, Uneinigkeit und Selbstzerstörung werden von Müller in der Gegenüberstellung des anarchischen Egoismus von Fatzer und des Leninismus von Koch/Keuner hervorgehoben, d.h. in der Verbindung zwischen Disziplin und Terror im Dienste der Erhaltung des Kollektivs. »Keuner der Kleinbürger im Mao-Look, die Rechenmaschine der Revolution. [...] Hier, aus der revolutionären Ungeduld gegen unreife Verhältnisse, kommt der Trend zur Substitution des Proletariats auf, die in den Paternalismus mündet, die Krankheit der kommunistischen Parteien.«²¹ Die Entscheidung Kochs/Keuners, Fatzer zu eliminieren, ist eine Haltung der Reinigung des Kollektivs, die sich nicht in einer Lehre über politisches Handeln lösen lässt, wie in *Die Maßnahme*. Im Weiterleben der Lehre als Pflicht zum Töten habe Brecht den Kern des Terrorismus gefunden, den Müller in der Absonderung von Terroristengruppen wie der RAF (Rote-Armee-Fraktion) wiederfindet. »Die Schlußrede von Koch: ›Seid nicht hochfahrend, Bruder / Sondern demütig und schlägt es tot / Nicht hochfahrend, sondern: unmenschlich‹. Diese Verbindung von Demut und Töten ist ein Kernpunkt des ›Fatzer-Textes und ursprünglich auch der RAF-Ideologie. Leute, die sich zum Töten zwingen müssen. Darum geht es auch in MAUSER und in der ›Maßnahme‹.«²²

Müller sieht in der Uneinigkeit des Kollektivs, die das revolutionäre Handeln in Terrorismus verwandelt, ein Thema der deutschen Geschichte – die Uneinigkeit der Linken seit den Bauernkriegen – und macht auf die Tatsache aufmerksam, dass dieser Text keine abgeschlossene dramatische Form erhalten habe und Fragment geblieben sei, als eine Infragestellung dessen, was Literatur sein kann. In einem Essay über den *Fatzer* behauptet Hans-Thies Lehmann, ab einem bestimmten Zeitpunkt seiner Arbeit schreibe Brecht keine Konfrontationen mehr. »Die dramatische Kollision zerfällt in Chöre, Einzelstimmen, Monologe. Artikuliert werden radikale Grenzpositionen, die sich aber, das der springende Punkt, wohl auch in Brechts eigener Wahrnehmung einander auf unheimliche Weise annäherten. [...] Radikaler Wunsch nach Ordnung, Richtigkeit, rationaler

Praxis hier, radikaler Egoismus dort begegnen sich im Nichts«.²³ Mit dem Ziel, diese Unentschlossenheit zu unterstreichen, schließt Müller seine Version des Stückes mit der Szene des zerstörten Zimmers, nachdem die Deserteure gefunden und getötet wurden. Es handelt sich jedoch nicht, wie Lehmann behauptet, um einen Entschluss, sondern um ein *tableau*, kommentiert durch die Projektion des Gedichtes *Fatzer Komm* von Brecht.²⁴ In diesem Schluss zeigt sich die historische und literarische Dichte des *Fatzer*, von Müller besonders hervorgehoben in der letzten Rede Fatzers, bevor er von der Gruppe ermordet wird: »Von nun an und für eine lange Zeit, wird es auf dieser Welt keine Sieger mehr geben, sondern nur noch Besiegte«.²⁵ Für Müller hat Brecht in diesem Satz das Aufkommen und die lange Dauer des Faschismus vorhergesagt, zu einem Zeitpunkt, in dem noch die Sicherheit der Revolution behauptet wurde.²⁶ Deshalb die Tiefe der historischen Eindringlichkeit des *Fatzer*, seine Authentizität, die er in ähnlichen Worten beschreibt, wie er sie benutzte, als er sich auf die Kafka'sche Parabel bezog. »Er [*Fatzer*] hat die Authentizität des ersten Blicks auf ein Unbekanntes, den Schrecken der ersten Erscheinung des Neuen. Mit den Topoi des Egoisten, des Massenmenschen, des neuen Tiers kommen, unter dem dialektischen Muster der marxistischen Terminologie, Bewegungsgesetze in Sicht, die in der Jüngsten Geschichte dieses Muster perforiert haben«.²⁷ Müllers Charakterisierung erlaubt somit die Annäherung zwischen dem *Fatzer* und der Reflexion Benjamins über die Kafka'sche Parabel. Im Gegensatz zum Lehrstück übermitteln diese Fragmente von Brecht eine negative Lehre: die Unmöglichkeit der Formulierung eines Wissens praktischer Natur als Subversion der Übermittlungsform dieses Wissens. Wie Müller in seiner *Verabschiedung des Lehrstücks* (1977) sagt, die er im Vorjahr seiner Version des *Fatzer* schrieb: »Die gelernten Chöre singen nicht mehr, der Humanismus kommt nur noch als Terrorismus vor, der Molotowcocktail ist das letzte bürgerliche Bildungserlebnis«.²⁸ Im Hinblick auf eine Konfiguration, in der lediglich »einsame Texte, die auf Geschichte warten« zurückbleiben, verliert das Lehrstück seine historische Inskription in der Gegenwart.²⁹

Der Übergang von *Fatzer* zu *Quartett* muss als Wendepunkt in Müllers Werk verstanden werden, wie er selbst in einem Notat über seine Version des Brecht'schen Stückes behauptet: »Für mich ist jetzt eine Phase abgeschlossen, und diese Arbeit mit dem *Fatzer*-Material gehört zu diesem Abschluß. Jetzt muß ich einen neuen Ansatz finden. Die historische Substanz ist für mich jetzt unter dem Gesichtspunkt, unter dem ich sie versucht habe zu notieren – verbraucht«.³⁰ Müllers Reflexion reicht von der Krise des Erzählens bis zur geschädigten Verbindung zwischen Theater und Geschichte, sei es aus der Perspektive der Behandlung der Fragen, sei es bezüglich der sozialen Funktion. Folglich kann die dramaturgische Behandlung aktueller Probleme nicht einfach die großen Modelle des epischen Theaters von Brecht wieder aufnehmen, welches ja ursprünglich emanzipatorische Potenziale im Laufe der Geschichte voraussetzte.

Das Netz seiner [Brechts] Dramaturgie war zu weitmaschig für die Mikrostruktur der neuen Probleme: schon »die Klasse« war eine Fiktion, in Wahrheit ein Konglomerat aus alten und neuen Elementen [...]; der Große Entwurf zugeschüttet vom Sandsturm der Realitäten, nicht einsehbar / freizulegen mit der einfachen Verfremdung, die auf der Negation der Negation basiert / beruht.³¹

Die von Müller erwähnte »Mikrostruktur« weist auf Probleme hin, die nicht in den großen Themen des öffentlichen Lebens zu finden sind, die aber aus der Perspektive des Privatlebens eingesehen werden könnten:

Jetzt wäre interessant, die Geschichte der Beziehung von zwei oder drei Leuten, und zwar in ihrer privaten oder sogenannten privaten Beziehung zu beschreiben. Das wäre jetzt interessant. Ibsen-Renaissance jetzt, und Tschechow sowieso, deuten da auf ein Bedürfnis und die Möglichkeiten des Eingreifens in eine Mikrostruktur. In die Makrostrukturen kann man nicht mehr eingreifen mit Literatur. Jetzt geht es in die Mikrostruktur. Dafür hat Brecht nur in seinem Frühwerk Techniken und Formen angeboten, Instrumentarien angeboten, aber nicht in den »klassischen« Stücken. Deshalb sind die jetzt auch so sakrosankt und langweilig.³²

Die Verbindung zwischen dem sogenannten »Jugendwerk« und der »Mikrostruktur« weist auf den *Fatzer* hin, noch spezifischer auf die Radikalisierung der Gruppe von Militanten ohne Gegenleistung der Bevölkerung für ihre revolutionären Bedürfnisse:

Zunächst einmal ist es die Geschichte von vier Leuten, die isoliert von der Masse auf eine Revolution hoffen. Es ist die Misere der Linken in Deutschland, die seit den Bauernkriegen isoliert ist. Da, wo politische Bewegung stattfinden sollte, ist ein Vakuum. Auf der einen Seite dieses Vakuums steht die konservative Mehrheit, auf der anderen Seite eine durch die Isolation radikalisierte Linke. [...] Was sollen sie anderes machen? Wenn man in diesem Kessel ist, da bleibt gar nichts als Treue, wenn man so abgeschnitten ist, jegliche Verbindung zur Bevölkerung verloren hat. Daraus ergibt sich zwangsläufig auch die starke Ideologisierung der Treue. [...] Sie tun es in der Hoffnung, daß andere nachfolgen. Wenn das nicht stattfindet, bleibt nur der Weg in den individuellen Terror [...].³³

Die Übertragung von politischen Problemen auf den privaten Raum in *Quartett* rechtfertigt sich als eine Forderung, die von der Frage selbst des Schicksals der revolutionären Militanz gestellt wird – ein Thema, das einen bedeutenden Teil von Müllers Dramaturgie durchzieht. Denn die Ideologisierung der Ordnung wie auch die daraus folgende Gewalt gegen abtrünnige Mitglieder bestimmen die interne Dynamik der politischen Gruppe ohne Unterstützung der Bevölkerung. Die Aktionen der RAF und die übertriebene Reaktion des Staatsapparates gegen eine Minderheit im Zuge des Verschwindens galten Müller als Indizien für die

Möglichkeit einer Wiedergeburt des Faschismus in Westdeutschland. Der individuelle Terror im privaten Raum wurde nun zum brisanten politischen Thema. Daher das Lernen mit dem *Fatzer*, einem Material, in dem diese destruktive Dynamik als letztes Register der revolutionären Handlung erscheint.

Im selben Zuge organisiert Müller eine neue Auseinandersetzung mit dem Lehrstück, denn *Quartett* ist in gewisser Weise auch eine neue Version von *Mauser*, seine kritische Lektüre von Brechts *Die Maßnahme*.³⁴ Die Beziehungen zu dem vorangehenden Stück wurden von Müller in dem Spektakel *Mauser* zutage gebracht, ein Stück, bei dem er 1991 am Deutschen Theater in Berlin Regie führte, wo die beiden Stücke, zusammen mit *Der Findling*, in einer Reflexion über die europäischen Revolutionen zusammengebracht werden.³⁵ Auf die Verwandtschaft wies Müller jedoch schon Jahre zuvor hin, in seinem Kommentar zur Inszenierung von *Mauser* durch Christof Nel 1980 in Köln, die ihm geholfen habe, Probleme der Adaption des Romans von Laclós für das Theater zu lösen.³⁶ In dieser Aufführung wird der Konflikt zwischen Partei und Henker als eine Mann-Frau-Beziehung inszeniert, was der Regisseur damit begründete, dass es die einzige bekannte Gewaltbeziehung sei, die er im Rahmen seiner persönlichen Erfahrung kenne. Müller schreibt in seiner *Autobiographie*: »Als ich dann später QUARTETT schrieb, wußte ich, daß sie mit dem Text von MAUSER QUARTETT inszeniert hatten.«³⁷ Müller reduziert hier *Quartett* nicht auf die Übertragung von *Mauser* auf die private Beziehung zwischen Mann und Frau, sondern weist auf die Struktur der Macht- und Gewaltbeziehungen hin, die die interne Dynamik der radikalisierten militanten Gruppen charakterisiert.

Anders als in *Mauser* wird die Konfrontation mit der *Maßnahme* von Brecht durch die Benutzung des Kunstgriffs des Stückes im Stück reaktualisiert, eine Strategie, die aus der Spezifität des Materials herrührt, welches Müller aus den *Gefährlichen Liebschaften* hat. Falls wir die Rolle des von Laclós kreierten Herausgebers relativieren, könnten wir sagen, dass sich die Form des Briefromans der dramatischen Gattung annähert, da sie keine narrative Instanz besitzt, die die Handlung leitet. Jeder einzelne Brief könnte eine autonome Szene sein, wo einer der vierzehn Korrespondenten auf die Bühne geht und das Wort ergreift, ohne einen privilegierten Standpunkt einzunehmen, der es ihm ermöglichen würde, sich über das Ganze zu informieren. Obwohl die Stellung der meisten Figuren so beschrieben werden könnte, trifft dies auf die Marquise de Merteuil und den Vicomte Valmont nicht zu. Ihre gesellschaftliche Stellung wie auch ihre individuelle Fähigkeit, die Beziehungen zu den weiteren Figuren zum eigenen Vorteil zu manipulieren, erlauben es den beiden Libertins, den vertraulichen Charakter der Briefe der anderen Figuren zu brechen und die Episoden des Romans zu organisieren. Die Entsprechung zwischen dem erweiterten Wissen und der relativen Macht, Intrigen zu spinnen und zu steuern, ist mehr als ein Thema der Korrespondenz zwischen Merteuil und Valmont; es ist ein formales

Prinzip des Romans, denn es erlaubt den Libertins die doppelte Positionierung angesichts der Gesamtheit der Aktion. Sie nehmen an den Intrigen genauso teil wie die anderen Figuren, aber beide reflektieren sie auf distanzierte Art und Weise über ihre jeweiligen Schachzüge, während sie die nächsten Schritte planen. Die persönliche Konkurrenz als Libertins ist auch ein Disput um die Autorschaft der sozialen Beziehungen mit den anderen Involvierten.

Quartett formuliert die doppelte Positionierung des Briefromans mittels des Kunstgriffes des Stückes im Stück um. Müller hat die Briefe in Szenen übertragen und die Personen auf die beiden Libertins reduziert, die für sich selbst die Episoden inszenieren, in denen Valmont Cécile de Volanges und Madame de Tourvel verführt. Das Bewusstsein der Figuren bezüglich ihrer Leistung als Schauspieler ist von Anfang an gegeben. Der Rekurs auf das Stück im Stück produziert also die Bedingungen sowohl für diese Leistung als auch für die Erklärung eines Theatermodells. Dieses formale Schema ist in diesem Sinne distanzierender Natur. Wie man seit der Romantik von Tieck bis Brecht weiß, war dieses Schema dafür verantwortlich, mit unterschiedlichen Zielen und Folgen die Selbstreflexion des Theaters in Bezug auf seinen künstlichen, konstruierten Charakter zu fördern. So schlägt *Quartett* auch eine Reflexion des distanzierenden Vorgehens des Stückes im Stück vor. Und wieder erscheint im Hintergrund von Müllers Unterfangen *Die Maßnahme* von Brecht.

Mit der Absicht, das Vorgehen im Zusammenhang der schon erwähnten Verbindung zwischen Libertinage und Terrorismus zu testen, segmentierte Müller das Stück in einen langen Prolog und vier Szenen nach dem Schema des Stückes im Stück. Der Prolog seinerseits kann wiederum unterteilt werden in den Anfangsmonolog von Merteuil und ihren Dialog mit Valmont. In der ersten Szene übernimmt Merteuil die Rolle Valmonts, um Madame de Tourvel zu verführen, die von Valmont dargestellt wird. In der zweiten Szene stellt Merteuil ihre Nichte Cécile de Volanges dar, während Valmont sich selbst darstellt. Auch in der dritten Szene stellt er sich selbst dar, Merteuil hingegen Madame de Tourvel. Schließlich nimmt die vierte Szene wieder die Konfiguration der ersten auf – Merteuil als Valmont und Valmont als Tourvel –, was eine Spiegelung zwischen der ersten und vierten sowie zwischen der zweiten und dritten Szene suggeriert. Drei Intermezzos jeweils beim Übergang von einer Szene zur anderen geben Valmont und Merteuil die Gelegenheit, wieder ihre Ausgangsposition einzunehmen und die eigene Leistung zu kommentieren.

Vom Standpunkt der in den Briefen erzählten Episoden aus gesehen, hat die Inszenierung Merteuils und Valmonts retrospektiven Charakter. Mit Ausnahme des vermeintlichen Todes Valmonts am Ende, passiert außerhalb der von den Libertins zum eigenen Genuss aufgebauten Inszenierung nichts. Aus diesem Grund ist die einzige Szenenanweisung entlarvend: »Zeitraum: Salon vor der Französischen Revolution / Bunker nach dem dritten Weltkrieg«. Sie könnte

als ein Kontrast zwischen der inszenierten Raum-Zeit-Konfiguration (Salon vor der Französischen Revolution) und derjenigen der Inszenierung (Bunker nach dem dritten Weltkrieg) gedeutet werden. Der *Zeitraum* in *Quartett* entpuppt sich als elastisch genug, um in sich die den europäischen Revolutionen eigenen Bedingungen bis hin zu ihrer hypothetischen Endkatastrophe aufzunehmen. In diesem Parcours werden die Theaterformen der Konsolidierung der bürgerlichen Ära und ihrer revolutionären Überwindung zitiert und auf die Probe gestellt. In der Inszenierung von 1991 unterstrich Müller die Unterscheidung zwischen der Zeit der Inszenierung und der inszenierten Zeit mittels der Anwesenheit zweier Schreibtische an den Seiten des Proszeniums, wo zwei Schauspieler sich beim Zitieren des Chortextes von *Mauser* abwechselten. Szenische Elemente des vorhergehenden Stückes funktionierten auf diese Weise als Rahmen für die Inszenierung von *Quartett*, mit Hervorhebung der Tendenz zur posthumer Reflexion über die Ära der europäischen Revolutionen, was dem Gesamten eine gewisse Einheit brachte.

Merteuil und Valmont könnten als post-revolutionäre Überlebende gesehen werden, die die Zeit raffen, indem sie die Vergangenheit zu einer Zeit wieder aufnehmen, der die früheren historischen Kräfte, die die Gegenwart mit der Zukunft verbanden, fehlen. Die Aufhebung der Zeit im *Zeitraum* von *Quartett* würde *Fatzers* letzte Hoffnung frustrieren: »richtig wäre es, niemals den ANSCHLUSS AN MORGEN zu verlieren«. Derselbe *Zeitraum*, der schon als die mythische A-Temporalität einer paralysierten und geschehnislosen Geschichte gedeutet wurde,³⁸ könnte besser im Sinne von Benjamins *Zeitraum* definiert werden, in dem er über das Pariser 19. Jahrhundert spricht, und den Müller nach dem Mauerfall wieder aufgreift, um eine Zeit zu beschreiben, die keinen starken Begriff von historischer Zeit hat: »Eigentlich kann man nur noch in Zitaten miteinander reden. Das hat mit Freuds These zu tun, daß gesprochene Texte im Traum immer erinnerte oder zitierte Texte sind. Es gibt keine originären Texte in Träumen. Wir sind in einer solchen Traumphase. Das ist wie ein Stillstand von Dialektik. Eine angehaltene Zeit. Da staut sich alles, was war. Das ist verfügbar, aber Neues ist nicht greifbar.«³⁹ Indem aus der Inszenierung eine autonome Realität bezüglich jeglicher den libertinistischen Spielen fremden Kontexte gemacht wird, theatraalisiert *Quartett* diese Aufhebung. Die der Libertinage eigene Theatralität – die doppelte Positionierung zu den Szenen, als Stück im Stück formalisiert – aktualisiert die vergangenen Geschehnisse in einem Erinnerungsspiel, ohne dass es Folgen außerhalb des von den Inszenatoren kontrollierten Gebietes hätte.

Indem es die Reichweite dieser Theatralität in der verbalen Auseinandersetzung zweier Libertins umschreibt, entfernt sich *Quartett* auch von seinem Modell, denn es verzichtet auf Verbindungen zwischen öffentlicher und privater Dimension, die für Laclos die Libertinage charakterisieren. Im Roman steht sie im Dienste des *Rufs* der Libertins, was eine Art öffentliche Dimension für Eingeweihte vor-

aussetzt, die auf untergründigen Verbindungen mit den Zerimonien der Salons des Ancien Régime beruht. Im Gegensatz dazu ist in *Quartett* die Libertinage nicht mehr eine Modalität des sozialen Verhaltens, denn die Bedingungen hierzu führen auf eine ausgelöschte Zeit zurück. Obwohl der Text explizit Intrigen von Laclos' Roman aufnimmt, erscheinen sie als Spuren einer abgeschlossenen Geschichte. Man erinnert sich durch die Inszenierung an sie, ohne dass jedoch die aktuelle Unterscheidung zwischen der dargestellten Zeit und dem Zeitpunkt ihrer Vorstellung verschwindet. Im Gegenteil: Die Hervorhebung des Inszenierungsprozesses ist bestimmender Teil des Spiels der Libertins.

Valmont: Was ist. Spielen wir weiter?

Merteuil: Spielen wir? Was weiter?¹⁰

Erst am Ende des Stückes, in der Rede, in der Valmont sich direkt an Merteuil richtet («Sie brauchen mir nicht zu sagen, Marquise, daß der Wein vergiftet war»)¹¹, wird die Unterscheidung durch den vermeintlichen Tod des Libertins möglicherweise aufgehoben, was die Eingangsstellung der Libertins unwiderruflich ändern würde.

Müller nähert *Quartett* dem *Fatzer* an, indem er aus der Libertinage eine Gewaltausübung macht, in der die Teilnehmer die einzigen Zuschauer sind. Wie im *Material* Brechts steuert die interne Dynamik auf den »individuellen Terror« zu. Mit der Absicht, die destruktiven Tendenzen hervorzuheben, die von den dem revolutionären Prozess untergründigen Ideologien vereitelt wurden, kommt Müller auf die Schwelle der Französischen Revolution zurück und führt seine *Dialektik der Aufklärung* durch. Durch das Laclos entnommene Material wird der »individuelle Terror« in seiner Beziehung zwischen Rationalität, Sprache und Körperlichkeit gezeigt. Eines der distinktiven Merkmale des Stückes ist der Gegensatz zwischen dem kalten und distanzierten Charakter des dramatischen Arrangements – umgesetzt durch die Mobilisierung der Sprache gegen den Gegner – und dem stark körperlich geprägten Inhalt des Textes. Dank des hohen Bewusstseinsgrades in Bezug auf die physische Dekadenz und die Sterblichkeit der organischen Materie inszeniert *Quartett* die Konfrontation der körperlichen und sinnlichen Elemente mit der Disziplin der Vernunft, mit der moralischen Strenge und mit den religiösen Vorsätzen. Da das Überleben und der Erfolg des Libertins das Ergebnis der Dominierung des Körpers durch die Vernunft und der Simulation der eigenen Gefühle sind, stellt die Libertinage sich nicht als ein emanzipatorisches Verhalten des Libertins vor den Konventionen des Ancien Régime dar. Im Gegenteil: er verkörpert die Tendenz zur Destruktion einer Aufklärungsform, die auf Naturbeherrschung fußt.¹² Die Beziehung zwischen dem Teilnehmer und dem Spiel wird hier zu einer Übung von Disziplin, was allerdings im Roman in dem wichtigen Brief durchschimmerte, in dem Merteuil Valmont

ihre Ausbildung zur Libertine schildert.⁴³ Das Interesse dieser Strategie beruht auf der Tatsache, dass es sich um dasselbe Herabsetzen des Körperlichen handelt, welches erlaubt, dass sich nicht nur die moralischen und religiösen Tugenden als physiologische Manifestationen entpuppen, sondern auch die Liebesgefühle und die sexuellen Lüste. Der Eingangsmonolog Merteuils widmet sich dieser Umkehrung des Geistes zum Körper.

Was weiß ich von Ihren Empfindungen. Und vielleicht sollte ich besser von Minuten reden, in denen ich Sie dazu brauchen konnte. Sie, das war Ihre Fähigkeit im Umgang mit meiner Physiologie, etwas zu empfinden, das mir in der Erinnerung als ein Glücksgefühl erscheint. Sie haben nicht vergessen, wie man umgeht mit dieser Maschine. [...] Gefühle sind nicht zu befürchten. Warum sollte ich Sie hassen, ich habe Sie nicht geliebt. Reiben wir unsre Felle aneinander. Ah die Sklaverei der Leiber. Die Qual zu leben und nicht Gott zu sein. Ein Bewußtsein haben und keine Gewalt über die Materie. Übereilen Sie sich nicht, Valmont. So ist es gut. Ja Ja Ja Ja. Das war gut gespielt, wie. Was geht mich die Lust meines Körpers an. Ich bin keine Stallmagd. Mein Gehirn arbeitet normal. Ich bin ganz kalt, Valmont. Mein Leben Mein Tod Mein Geliebter.⁴⁴

Die moderne Unterscheidung zwischen Körper und Seele, die das Herabsetzen des Körpers auf die Physiologie erlaubt, ist die Waffe des Libertins in seinen Liebesbeziehungen, denn das erteilt ihm die Macht über den Körper – den eigenen und den fremden – bei den Verführungsspielen. Die Macht des Bewusstseins über die Materie ist jedoch nicht frei von Paradoxen. Sie erlaubt es, kritisch die Vergeistigung der physischen Gefühle wie auch ihre moralische oder religiöse Travestie zu enthüllen, sieht sich jedoch gezwungen, die eigene Impotenz vor dem Absterben der Materie zuzugeben. Das Bewusstsein von der Endlichkeit des Körpers erteilt der Seele jedoch keine Unsterblichkeit, sondern verbindet sie mit der Unterwerfung der Materie unter die Zeit. Aus keinem anderen Grund werden Leben, Tod und das Bild des Geliebten gleichgestellt. In der Dynamik des Libertinspiels von Merteuil hat die Unterscheidung zwei Funktionen. Erstens erlaubt sie ihr, in ihrer Beziehung zu Männern, insbesondere zu Valmont, eine strategische Distanz einzunehmen. Die Rede nimmt den Brief wieder auf, in dem sie ihre Ausbildung zur Libertine erzählt, mit anderen Worten: das Erlernen eines sozialen Verhaltens der Verstellung der Gefühle gleichstellt. Die zweite Funktion entspricht wiederum der sozialen Stellung des Libertins. Die Beherrschung der Gefühle und der körperlichen Reaktionen ist ein Privileg, das ihn von den niedrigeren Klassen unterscheidet und die Herrschaft über sie rechtfertigt. Kurioserweise ist es dasselbe Privileg, in Form des Zeittotschlagens der Klassen, welches es ermöglicht, die Funktion der Religion als Herrschaft über den Pöbel zu zeigen.

... unser erhabner Beruf ist, die Zeit totzuschlagen. Er braucht den ganzen Menschen: es gibt zu viel davon. Wer die Uhren der Welt zum Stehen bringen könnte: Die Ewigkeit als Dauerreaktion. Die Zeit ist das Loch in der Schöpfung, die ganze Menschheit paßt hinein. Dem Pöbel hat es die Kirche mit Gott ausgestopft, wir wissen, es ist schwarz und ohne Boden. Wenn der Pöbel die Erfahrung macht, stopft er uns nach.⁴⁵

Müllers Libertin zieht aus diesem Wissen keine Sozialkritik, die auf eine Überwindung des Stands der Dinge zeigen könnte. Deshalb seine doppeldeutige Stellung in Bezug auf die Anwendung der Vernunft und auf den Aufklärungsprozess, die ihre universalisierende Dimension verlieren und sich in Instrumente eines privaten Anliegens verwandeln. Die bissige Kritik der moralischen und religiösen Konventionen, die auf der antitraditionalistischen Tendenz der modernen Philosophie fußt, wird kunstreich je nach der Notwendigkeit einer persönlichen Verführungsstrategie gehandhabt. Dies ist die Funktion der kritischen Enthüllung der religiösen Transfiguration der Materie und der Endlichkeit in der ersten der vier Inszenierungen, wo Merteuil Valmont spielt und dieser die Präsidentin Tourvel:

Selbst die Liebe Gottes brauchte einen Körper. Warum sonst ließ er seinen Sohn Mensch werden und gab ihm das Kreuz zur Geliebten. DAS FLEISCH HAT SEINEN EIGENEN GEIST. Wollen Sie mein Kreuz sein. ... Der Gedanke, der nicht Tat wird, vergiftet die Seele. ... Die Rettung ihrer unsterblichen Seele ist, was mir am Herzen liegt, Madame, bei jedem Anschlag auf Ihren leider verweslichen Körper. Sie werden ihn leichter verlassen, wenn er ganz gebraucht wird. Der Himmel geizt mit der Materie und die Hölle ist genau, die straft die Trägheit und die Unterlassung, ihre ewige Folter hält sich an die vernachlässigten Parteien. Der tiefste Höllensturz ist aus der Unschuld.⁴⁶

In der zweiten Szene, wo wiederum Merteuil ihre Nichte Cécile de Volanges während ihrer Verführung durch Valmont darstellt, rechtfertigen die Libertins die Ermordung der jungen Frau als eine Art, ihren Körper der heiligen Erlösung zu nähern, ohne dass dieser die physische Degradierung zu erfahren habe, die die destruktive Aktion der Zeit der Materie aufkrotyiert. Die Verführung und die sexuelle Inbesitznahme des Opfers erklären die Libertinage zu einem Spiel von Leben und Tod, in dem der Verführer sich nur Sieger nennen kann, falls er die Kontrolle über die Vergänglichkeit des Körpers übernimmt.

Der Atem sollte nicht die Bedingung der Gastfreundschaft sein, der Tod kein Scheidungsgrund. Mancher Gast mag besondere Bedürfnisse haben. DIE LIEBE IST STARK WIE DER TOD. ... Ich höre den Schlachtlärm, mit dem die Uhren der Welt auf Ihre wehrlose Schönheit einschlagen. Der Gedanke, diesen herrlichen Leib dem Faltenwurf der Jahre ausgestellt, diesen Mund verdorren, die Brüste welken, diesen Schoß schrumpfen zu sehn unter dem Pflug der Zeit, schneidet so tief in mein Ge-

müt, daß ich auch den Beruf des Arztes noch wahrnehmen und Ihnen zum ewigen Leben helfen will. Ich will der Geburtshelfer des Todes sein, der unsre gemeinsame Zukunft ist. Ich will meine liebenden Hände um Ihren Hals falten. Wie sonst kann ich für Ihre Jugend beten mit einiger Aussicht auf Erfolg. Ich will Ihr Blut befreien aus dem Gefängnis der Adern, das Eingeweide aus dem Zwang des Leibs, die Knochen aus dem Würgegriff des Fleisches. Wie sonst kann ich mit Händen greifen und mit Augen sehn, was die vergängliche Hülle meinem Blick und Griff entzieht. Ich will den Engel, der in Ihnen wohnt, entlassen in die Einsamkeit der Sterne.⁴⁷

Der Libertin ist jedoch nicht befreit von Risiken. Die letzte Szene setzt ihn den destruktiven Folgen seines Spiels aus. Von Valmont dargestellt, rechtfertigt Tourvel ihre vorhergehende Hingabe an Valmont, da sie gehofft habe, sie könne durch ihre Tat die Unschuld von Cécile de Volanges retten. Die vollzogene Verführung Céciles, eine Szene, die von Merteuil als »Zerstörung der Nichte« beschrieben wird, zeigt jedoch den Irrtum von Tourvels Erwartungen und führt sie zum Opfertod. Im Namen ihrer Sünde ernennt sie Valmont zu ihrem Mörder und kündigt ihren Selbstmord an, indem sie ihn beschreibt wie jemand, der die Obduktion eines Körpers detailliert.

Ich hoffe, daß ich zu Ihrer Unterhaltung beitragen kann, Valmont, mit diesem meinem letzten Schauspiel, wenn ich schon, nach meinem zu späten Blick in den Schlammgrund Ihrer Seele, mit einer moralischen Wirkung nicht rechnen darf. HOW TO GET RID OF THIS MOST WICKED BODY. Ich werde meine Adern öffnen wie ein ungelesenes Buch. Sie werden es lesen lernen, Valmont, nach mir. Ich werde es mit einer Sehere machen, weil ich eine Frau bin. Jeder Beruf hat seinen eigenen Humor. Sie können sich mit meinem Blut eine neue Fratze schminken. Ich werde einen Weg zu meinem Herzen suchen durch mein Fleisch. Den Sie nicht gefunden haben, Valmont, weil Sie ein Mann sind, Ihre Brust leer, und in Ihnen nur das Nichts wächst. Ihr Leib ist der Leib Ihres Todes, Valmont. Eine Frau hat viele Leiber, Ihr müßt es euch abzapfen, wenn Ihr Blut sehen wollt. [...] Ich habe Sie geliebt, Valmont. Aber ich werde eine Nadel in meine Scham stoßen, bevor ich mich töte, um sicherzugehen, daß in mir nichts wächst, was Sie gepflanzt haben, Valmont. Sie sind ein Ungeheuer, und ich will es werden. Grün und aufgeschwemmt von Giften werde ich durch Ihren Schlaf gehn. Ich werde für Sie tanzen, schaukelnd am Strick. Mein Gesicht wird eine blaue Maske sein. Die Zunge hängt heraus. Den Kopf im Gasherd werde ich wissen, daß Sie hinter mir stehen mit keinem andern Gedanken als wie Sie in mich hineinkommen, und ich, ich werde es wollen, während mir das Gas die Lungen sprengt.⁴⁸

In seiner Beschreibung des menschlichen Körpers als toter Materie grenzt der Text ans Ekelhafte. Von diesem Standpunkt aus stellt Tourvel die Inszenierung Valmonts in Frage. Besser noch: Valmont, in der Rolle von Tourvel, bringt

einen Einwand gegen sich selbst: die Detailliertheit der Beschreibung ist ein Argument gegen die Möglichkeit, dass ein Mann den Körper einer Frau kennen und folglich sie durch den Rollentausch zwischen Mann und Frau darstellen kann. Der Einwand mündet jedoch nicht in der Abweisung der Inszenierung, denn er beschränkt sich nicht darauf, den Antagonismus zu zeigen. Er gibt dem Rollentausch auch eine Funktion: dank dieses Tausches wird der Mann mit den Grenzen seines Wissens um das andere Geschlecht konfrontiert, wie auch mit der Unüberwindbarkeit der Distanz, die sie trennt. Durch die Inszenierung wird die Distanz verstärkt und erreicht ihren Höhepunkt in dem Moment, in dem die Folgen des Darstellens sich gegen den Inszenator wenden. Von Merteuil dargestellt, bietet Valmont dem Opfer das letzte Glas Wein an, indem er die Szene so strukturiert, dass nicht nur er, mit dem Fernglas eines Theaterzuschauers, sondern auch Tourvel, von Spiegeln umrahmt, »damit Sie im Plural sterben können«, beim Betrachten des eigenen Todes die Erfahrung machen kann: »was der Pöbel Selbstmord nennt, ist die Krone der Masturbation«.49 Als er merkt, dass der Wein vergiftet ist, unterbricht Valmont die Inszenierung und nimmt, indem er sich an Merteuil wendet, die Rolle, die er vorher gespielt hatte, wieder auf, das heißt, er wird selbst auch ein Zuschauer des eigenen Todes.

Sie brauchen mir nicht zu sagen, Marquise, daß der Wein vergiftet war. Ich wollte, ich könnte Ihnen beim Sterben zusehn wie jetzt mir. Übrigens gefalle ich mir immer noch. Das masturbiert noch mit den Würmern. Ich hoffe, daß mein Spiel Sie nicht gelangweilt hat. Dies wäre in der Tat unverzeihlich.⁵⁰

Valmonts Tod, als einziges »Event« des Stückes, verunmöglicht die Fortsetzung der Inszenierung. Indem die vier Szenen sich in eine Rachestrategie Merteuils gegen Tourvel einreihen (»Ich bin bereit, das liebende Werkzeug Ihrer Rache zu sein«⁵¹), bringt der Tod Valmonts die Funktion des szenischen Mittels des Stückes im Stück zutage: es dient dazu, die Identität aufzubauen zwischen Instrument der Handlung, Ausführendem und Opfer, welche, wie oben erwähnt, für Müller der Kern des Problems des Terrorismus war. Die formale Verdoppelung der Inszenierung dient nicht der Aufklärung der Teilnehmer, wie in einem Lehrstück, sondern der gegenseitigen Ausübung der Gewalt, deren sich Valmont von Anfang an bewusst ist und der er am Ende erliegt.

Mich langweilt die Bestialität unserer Konversation. Jedes Wort reißt eine Wunde, jedes Lächeln entblößt einen Fangzahn. Wir sollten unsern Part von Tigern spielen lassen. Noch ein Biß gefällig, noch ein Prankenhieb. Die Schauspielkunst der Bestien.⁵²

Das Stück schließt mit Merteuils Feststellung, dass ihre Gegner liquidiert wurden: »Tod einer Hure. Jetzt sind wir allein Krebs mein Geliebter«.53 Es geht

nicht um eine Kundgebung des Triumphes, sondern um die Vorzeichen ihres Untergangs, der durch die Erkrankung des Körpers generiert wird. Wenn wir auf die Verbindungen zwischen *Quartett* und dem Lehrstück zurückkommen, so stellt die letzte Inszenierung von Merteuil und Valmont das Problem des Abkommens mit dem Tod in den Vordergrund. Der Selbstmord Tourvels war eine Art, sich selbst zu bestrafen für die Hingabe an Valmont und sich gleichzeitig an ihrem Henker zu rächen. Im Namen des Erfolgs des Spektakels, das in einer Anmerkung des Todes selbst gipfelt, nimmt Valmont sein Schicksal an, welches ihm von Merteuil zugeteilt wurde, und macht das Verwesen des Körpers zu seiner letzten sexuellen Lust, was kohärent zusammenhängt mit seinem Verständnis der Beziehung zwischen Sexualität und dem Absterben der Materie. Am Ende allein, erklärt Merteuil auch ihr Einverständnis, indem sie die Krankheit erotisiert und die Szene rekonfiguriert als Vorbereitung auf ihren Tod, der nun ihr Partner auf der Bühne ist.⁵⁴ Anders als bei der *Mafsnahme*, macht das Abkommen weder aus dem Tod den Gegenstand einer Lehre noch aus der Inszenierung ein Aufklärungsinstrument der Schauspieler. Seine Funktion ist es, die Ausübung der Gewalt zu vollbringen, die die Teilnehmer am Ende eliminiert.

Eine Analyse des Stückes könnte nicht schließen ohne die Bemerkung, dass *Quartett* auch die theatralische Vollbringung der Gewalt verhindert, die von Merteuil und Valmont initiiert wurde. Es wurde schon gezeigt, dass das Stück sich durch einen starken Kontrast zwischen der körperlichen Gewalt des Textes und der distanzierenden Funktion der Inszenierung charakterisiert. Man könnte noch unterstreichen, dass keine aus dem Roman von Laclous stammende Episode tatsächlich inszeniert ist. Merteuil und Valmont schauspielern nicht, sondern nehmen teil an einer Kunst der Andeutung, wo sie sich sukzessive abwechseln in den Positionen des Schauspielers und des Zuschauers, wo sie das Wort ergreifen oder schweigen, während sie die Leistung des Gegners abwägen, aber die vom Text vorgegebenen Bewegungen szenisch und körperlich nicht aktualisieren. Und die Eigenschaft des gemeinsamen Spiels ist nicht frei von einer gewissen Komik, die besonders vom mangelnden Zusammenhang zwischen dem Text und der Figur herrührt. Diese Art der Distanzierung bringt *Quartett* dem Gedanken eines vortragenden Theaters nahe, wie man anhand der Untersuchung einer szenischen Lesung des Stückes schließen kann, die Jean Jourdheuil vorgenommen hat.

[...] [die Schauspieler] stellen keine Theater- oder Roman-»Figuren« dar, bei denen es sich um Libertins handelt. Sie »sind« nicht diese Figuren; sie sind nur *sie selbst*, die sich bloß vor aller Augen der Masken Merteuils und Valmonts bedienen. Sie stellen sie dar in demselben Sinne, wie Musiker es mit ihrer Partitur tun. [...] Alles, was auf dem Theater dazu imstande ist, eine Bildfläche herzustellen und die Wahrnehmung zu vereinheitlichen, alles, was zum »Handwerk« des Theaters gehört – der Figurbegriff,

die Repräsentation eines Ortes, die Anordnung der Inszenierung, Wahrscheinlichkeit oder Glaubwürdigkeit der Fiktion – all das ist abgeschafft.⁵⁵

Das Beispiel der szenischen Lesung hebt die im Text eingeschriebene Potenzialität hervor, den Repräsentationscharakter des Stückes zu destabilisieren. Valmont und Merteuil, als Schauspieler ihrer eigenen Rollen, heben den Unterschied zwischen Spielen und Darstellen hervor. Sie greifen auf die Theaterkonventionen zurück und spielen auf Figuren an, die für sie selber nur durch das Vortragen eines Textes konkret werden. Deshalb wirkt sich das Abkommen mit dem Tod – neben anderen Elementen des Stückes, selbst wenn diese aus der Inszenierung folgen – nie als dargestellte Realität aus. Merteuil und Valmont inszenieren lediglich die Destruktivität des Libertins, ohne dass *Quartett* szenisch die Vergilgung aktualisiert. Indem Müller mit der Ungleichzeitigkeit umgeht zwischen dem, was gesagt wird und dem, was von den Schauspielern gezeigt wird, zwischen den Polen der Abwesenheit und der Anwesenheit, zwischen denen sich die Inszenierung bewegt, nähert er die theatralische Übung ihrer Unmöglichkeit an. In dieser letzten Umwälzung konkretisiert *Quartett* die Ambition einer hoch theatralisierten Dramaturgie, in der der Text nicht mehr Mittel zur Darstellung einer fiktionalen Realität ist, sondern sich als die Realität selbst aufdrängt, die vom Theater als Material verarbeitet wird.⁵⁶

Anmerkungen

- 1 Vgl. Bertolt Brecht, *Kleines Organum für das Theater*, in: ders., *Gesammelte Werke*, Bd. 16, Frankfurt/Main 1967, 693.
- 2 Vgl. Heiner Müller, *Fatzer ≠ Keuner*, in: ders., *Werke*, Bd. 8, Frankfurt/Main 2004, 223–231.
- 3 Müller, ebd., 224. Die Diskussion zwischen Benjamin und Brecht fand während des Exils im Sommer 1934 statt, während eines Aufenthaltes Benjamins in Brechts Svendborger Wohnung, in Dänemark, und wurde von Benjamin selbst in Form eines Tagebuches dokumentiert. Vgl. Walter Benjamin, *Notizen Svendborg Sommer 1934*, in: ders., *Gesammelte Schriften* [fortan abgekürzt als *GS*], Bd. VI, Frankfurt/Main 1989, 525–530.
- 4 Benjamin, *Franz Kafka. Zur zehnten Wiederkehr seines Todestages*, in: ders., *GS*, Bd. II.2, 420.
- 5 Benjamin, *GS*, Bd. VI, 525.
- 6 Vgl. folgenden Auszug einer der Gespräche mit Brecht: »Brecht: Man müsse sich ein Gespräch von Laotse mit dem Schüler Kafka vorstellen. Laotse: Also, Schüler Kafka, dir sind die großen Organisations- und Wirtschaftsformen, in denen du lebst, unheimlich geworden? – Kafka: Ja. – Laotse: Du findest dich in ihnen nicht mehr zu recht? – Kafka: Nein. – Laotse: Eine Aktie ist dir unheimlich? – Kafka: Ja. – Laotse: Und nun verlangst du nach einem Führer, an den du dich halten kannst, Schüler Kafka.- Brecht, fortfahrend: Das ist natürlich verwerflich. Ich lehne ja Kafka ab.« Benjamin, *GS*, Bd. VI, 527.

- 7 Benjamin, *GS*, Bd. VI, 527f.
- 8 Vgl. den hervorragenden Vergleich von Stéphane Mosès zwischen den Interpretationen der Erzählung *Das nächste Dorf* bei Brecht und Benjamin: Ders., *Brecht und Benjamin als Kafka-Interpreten*, in: Stéphane Mosès, Albrecht Schöne (Hg.), *Juden in der deutschen Literatur. Ein deutsch-israelisches Symposium*, Frankfurt/Main 1986.
- 9 Benjamin, *GS*, Bd. VI, 531.
- 10 Benjamin, *GS*, Bd. VI, 531.
- 11 Vgl. Adorno, *Engagement*, in: ders., *Noten zur Literatur (= Gesammelte Schriften, Bd. 11)*, Frankfurt/Main 1995, 419.
- 12 Müller, *Fatzer ≠ Keuner*, 227
- 13 Müller, *Gesammelte Irrtümer 2*, Frankfurt/Main 1990, 54f.
- 14 Müller, *Fatzer ≠ Keuner*, 224.
- 15 Ebd.
- 16 Vgl. Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater*, Frankfurt/Main 1999, 21.
- 17 Vgl. Lehmann, *Fabel-Haft*, in: ders., *Das politische Schreiben*, Berlin 2002, 235f.
- 18 Müller, *Eine Autobiographie*, in: ders., *Werke*, Bd. 9, 247f.
- 19 Ulrike Hass, »Quartett«, in Hans-Thies Lehmann, Patrick Primavesi (Hg.), *Heiner Müller Handbuch. Leben - Werk - Wirkung*, Stuttgart 2003, 271.
- 20 Müller, *Fatzer ≠ Keuner*, 229. Brecht hat zwischen 1926 und 1931 an den Fragmenten des *Fatzer* gearbeitet. Müller hat sie zum ersten Mal in den 1950er Jahren gelesen. Von dem Punkt an wurde der Text für ihn sein Objekt von Neid l., von der sprachlichen Qualität her, von der Dichte«. Vgl. Müller, *Eine Autobiographie*, 242. Die ersten Pläne einer Inszenierung sind aus dem Jahre 1967; sie konkretisierten sich jedoch erst 1978, nach der Einladung des Hamburger Theaters, für das er eine eigene Version der Fragmente in sieben Kapiteln ausarbeitete, mit dem Titel *Der Untergang des Egoisten Johann Fatzer*. Über seine Arbeit mit dem Material, vgl. Müller, *Eine Autobiographie*, 242–249.
- 21 Müller, *Fatzer ≠ Keuner*, 230.
- 22 Müller, *Eine Autobiographie*, 244.
- 23 Lehmann, *Versuch über Fatzer*, in: ders., *Das politische Schreiben*, 254.
- 24 Der Ersatz der Handlungsentfaltung durch das Nebeneinanderstellen von Elementen charakterisiert das von Müller stark gelobte Experimentieren mit Theaterformen und philosophischem und wissenschaftlichem Diskurs, was die Gesamtheit der Brecht'schen Fragmente in einem produktiven Verhältnis zwischen künstlerischem Material (Dokument) und Theorie (Kommentar) organisiert und die wechselseitige Korrektur zwischen Theaterübung und theoretischer Reflexion ermöglicht. Die Organisation des Materials in Dokument und Kommentar untersucht Judith Wilke: *Brechts »Fatzer« Fragment. Lektüren zum Verhältnis von Dokument und Kommentar*, Bielefeld 1998. Vgl. weiterhin Lehmann, *Versuch über Fatzer*, 252. Indem Müller das Gedicht *Fatzer Komm* von Brecht als Kommentar zur Szene der Zerstörung der Unterkunft und des Todes der Deserteure projiziert, greift er auf Benjamin zurück, der in *Komm* nicht nur den Imperativ, sondern auch den *Kommentar* gesehen hat. Für Benjamin war es die Funktion des Kommentars, die politische, pädagogische und poetische Wirkung der zitierten Gestik und Worte zu fördern. Dadurch wäre der Kommentar eine Praxis des Zitierens, Interpretierens und Entfaltens des dramatischen Materials. Vgl. Benjamin, *Aus dem Brecht-Kommentar*, in: ders., *GS*, Bd. II.2, 506–510. Zur Frage des Kommentars bei Müller, unter besonderer Hervorhebung des *Fatzer* und des Kommentars von Benjamin, vgl. Primavesi, *Theater des Kommentars*, in: *Heiner Müller Handbuch*, 45–52.

- 25 Müller, *Eine Autobiographie*, 242.
- 26 »1932 hat er [Brecht] die Arbeit an ›Futzer‹ abgebrochen. Er war einer von den wenigen, die über die Dauer der nächsten Periode, also des Nationalsozialismus, keine Illusionen hatten. Die meisten linken Intellektuellen dachten, das geht ein paar Monate, Hitler ist ein Idiot, das ist ein kurzer Spuk. Brecht hat das später einmal so formuliert: ›In der Roten Fahne stand noch ›Wir werden siegen, da hatte ich mein Geld schon in der Schweiz.« (Müller, *Eine Autobiographie*, 242).
- 27 Müller, *Futzer ≠ Keuner*, 230.
- 28 Vgl. Müller, *Verabschiedung des Lehrstücks*, in: ders., *Werke*, Bd. 8, 187.
- 29 Vgl. Müller, *Verabschiedung des Lehrstücks*, 187.
- 30 Müller, *Notate zu Futzer*, in: ders., *Werke*, Bd. 8, 201f.
- 31 Müller, *Futzer ≠ Keuner*, 228.
- 32 Müller, *Notate zu Futzer*, 202. Insgesamt folgt das Interesse für das Privatleben auch aus der Art und Weise, in der die öffentliche und die private Dimension des individuellen Lebens sich in einer Diktatur artikulieren. »Dabei gibt es einen wesentlichen West-Ost Unterschied: Ich/DDR kann über mich nicht reden, ohne über Politik/DDR zu reden. Während es in Westdeutschland ein ganz abgeschirmter Bereich ist oder sein kann. Der Intimbereich kann in der Ddr nie so abgeschirmt sein. Nach wie vor ein Vorteil.« (Müller, *Notate zu Futzer*, 202). Die Einmischung des autoritären Staates verhinderte die liberale Erhaltung des intimen Lebens, und machte somit für den an den Konflikten des Kollektivlebens interessierten Dramaturgen die DDR zu einem interessanteren Arbeitsmaterial als ihre Nachbarin.
- 33 Müller, *Gesammelte Irrtümer I*, Frankfurt/Main 1986, 52f.
- 34 *Mauser* (1970) wurde in der Folge von *Philoctet* (1964) und *Der Horatier* (1968) als drittes und letztes Stück einer Reihe geschrieben, die in den Worten Müllers »die Theorie und die Praxis des Brechtschen Lehrstücks voraussetzt und kritisiert« (Müller, *Mauser*, in: ders., *Werke*, Bd. 4, 259). Die Reihe muss als eine Konfrontation Müllers selbst mit dem Erbe des Brecht'schen Theaters aufgrund der historisch-politischen Situation der DDR und des Sozialismus in Osteuropa in den 1960er Jahren verstanden werden. Müller hat *Mauser* als eine Variation über *Die Maßnahme* (1930) von Brecht geschrieben, mit der Wiederaufnahme seiner dramatischen Struktur der Inszenierung eines revolutionären Gerichtsprozesses. In dem Stück Brechts präsentieren vier mit revolutionärer Propaganda beauftragte Agitatoren der Partei, in der Figur eines kontrollierenden Chores, die Gründe, weswegen sie entschieden haben, die *Maßnahme* der Ermordung an einem jungen Kameraden anzuwenden, der ihres Erachtens wegen politischer Unreife (d.h. weil er die Verpflichtung der Revolution gegenüber auf Gefühle gegründet habe und nicht auf die Vernunft) die Existenz des Kollektivs gefährde. Um entscheiden zu können, ob die gewählte Maßnahme korrekt war und sich sogar in ein Modell für zukünftige Aktionen verwandeln lasse, wird nun ein Stück im Stück aufgeführt: die vier Agitatoren inszenieren vor dem Chor den Prozess, mittels dessen sie sich für den Tod des Kameraden entschieden haben. Indem sie sich in Schauspieler der eigenen Rollen und der Rolle des ermordeten Kameraden verwandeln, diskutieren und analysieren sie das Verhalten der Gruppe und die getroffene Maßnahme. Die Distanzierung Müllers bezüglich des Konzeptes von *Die Maßnahme* gründet auf der Infragestellung der Existenz sozialer Bedingungen zur Durchführung einer kollektiven Übung, wo man sich für die Wahrheit oder für den Sinn der Handlung entscheidet. Diese Infragestellung erscheint hauptsächlich in der dramatischen Struktur, die von Müller im *Mauser* aufgebaut wurde: der revolutionäre Prozess wird ohne den Rückgriff auf das Stück im Stück inszeniert, d.h. ohne den

- narrativen und distanzierten Standpunkt des Verantwortlichen für die Produktion und für die Vermittlung der Lehre in der *Maßnahme*.
- 35 Zur detaillierten Analyse dieser Inszenierung vgl. Theresia Birkenhauer, *Schauplatz der Sprache. Das Theater als Ort der Literatur: Maeterlinck, Čechov, Genet, Beckett, Müller*, Berlin 2005, 243–286.
- 36 Vgl. Müller, *Eine Autobiographie*, 248.
- 37 Ebd.
- 38 Vgl. Norbert Otto Eke, *Heiner Müller: Apokalypse und Utopie*, Paderborn 1989, 156.
- 39 Müller, *Gesammelte Irrtümer* 3, Frankfurt/Main 1994, 225. Zur Beziehung zwischen *Zeitraum* und *Zeitraum* vgl. Nikolaus Müller-Schöll, *Das Theater des »konstruktiven Defaitismus«: Lektüren zur Theorie eines Theaters der A-Identität bei Walter Benjamin, Bertolt Brecht und Heiner Müller*, Frankfurt/Main 2002, 506.
- 40 Müller, *Quartett*, in: ders., *Werke*, Bd. 5, 59.
- 41 Ebd., 65.
- 42 Müller nähert sich hier der *Dialektik der Aufklärung* von Adorno und Horkheimer, wo nicht umsonst Merteuil neben Justine de Sade als jemand erscheint, der die Aufklärung mit eigenen Waffen bekämpft. Trotz der Gemeinsamkeiten zwischen Sade und Laoclos, hat Norbert Eke Recht, wenn er behauptet, dass es bei Sade eine sinnliche Aufwertung der Erotik gibt, während Merteuil (wenigstens bei Müller) sie als eine niedrigere Art der Lust abtut. Vgl. Eke, *Heiner Müller: Apokalypse und Utopie*, 167. Die Nähe zwischen *Quartett* und der *Dialektik der Aufklärung* wurde aufgezeigt von Katharina Keim, *Theatralität in den späten Dramen Heiner Müllers*, Tübingen 1998.
- 43 Vgl. den »*Einundachtzigsten Brief*« von Merteuil an Valmont, in: Choderlos de Laoclos, *Schlimme Liebschaften*, übers. von Heinrich Mann, Berlin 1981, 171–182.
- 44 Müller, *Quartett*, 45f.
- 45 Ebd., 49f.
- 46 Ebd., 53f.
- 47 Ebd., 61f.
- 48 Ebd., 64.
- 49 Ebd.
- 50 Ebd., 65.
- 51 Ebd., 49.
- 52 Ebd., 51.
- 53 Ebd., 65.
- 54 Bezüglich der Erotisierung der Krankheit, die am Ende Merteuil zerstört, vgl. Eke, *Heiner Müller: Apokalypse und Utopie*, 188. Ihre Einsamkeit am Schluss erklärt die Zentralität der Figur, die die Rolle Valmonts spielt, aber nie von ihm gespielt wird. Diese Hervorhebung der Figur Merteuil wurde unterstrichen von Jean Jourdheuil, »*Quartett* und »*Così fan tutte*«, in: Nikolaus Müller-Schöll und Heiner Müller (Hg.), *Heiner Müller Sprechen*, Berlin 2009, 179.
- 55 Jourdheuil, »*Quartett* und »*Così fan tutte*«, 177.
- 56 Vgl. Heiner Müller, Robert Weimann, *Gleichzeitigkeit und Repräsentation. Ein Gespräch*, in: R. Weimann; Hans Ulrich Gumbrecht unter Mitarbeit von Benno Wagner (Hg.), *Postmoderne - globale Differenz*, Frankfurt/Main 1991, 195; Teresa Birkenhauer, »*Der Text ist der Coyote! ... Und man weiß nicht, wie der sich verhält*«, in: Christian Schulte; Brigitte Maria Mayer (Hg.), *Der Text ist der Coyote. Heiner Müller Bestandsaufnahme*, Frankfurt/Main 2004, 11f.

Klaus Bonn

Vorstadt und Verfall

Zur Figuration von Haus, Familie und Melancholie in
John Cheevers Roman »Bullet Park«

Intro: Vorstadt und middle class. – Im Zuge der Neuübersetzung von *Bullet Park* (1969) des US-Amerikaners John Cheever unter dem Titel *Die Lichter von Bullet Park* (2011) beschäftigten sich auch die deutschen Feuilletons wieder mit der Bedeutsamkeit und Eigentümlichkeit dieses Autors. Schließlich stand ein Jubiläum an – der hundertste Geburtstag im Jahr 2012. Die Reaktionen waren überschwänglich positiv. Vom Entlarven des verlogenen amerikanischen Traums war ebenso die Rede wie von einer überaus gelungenen Gesellschaftssatire. *Bullet Park* ist vielleicht Cheevers bekanntester Roman, jedenfalls dürfte es sein einflussreichstes Buch sein. Zu erwähnen ist vor allem die amerikanische Fernsehserie *Mad Men*, deren erste Staffel seit 2010 auch im öffentlich-rechtlichen Fernsehen in Deutschland ausgestrahlt wurde und die auf Cheevers Roman als Vorlage zurückgreift.

Klaus Harpprecht schrieb in der Wochenzeitung *Die Zeit* bezüglich Cheevers, er habe ein treffendes Bild gezeichnet von dem »Milieu der *middle class*, die ihre eigene Dekadenz zu züchten verstand, [...]«. ¹ Wenn Dekadenz als notwendige Konsequenz des Lebens in einer US-amerikanischen Vorstadt verstanden wird, als unvermeidbar zum Dasein in der Abschottung eines nahezu geschlossenen Wohnkomplexes gehörend, dann legt Cheevers Roman Symptome einer dort florierenden Dekadenz der 1960er Jahre bloß. Alexander Schimmelbusch ging in seinem Beitrag in *der Freitag* näher auf die Widersprüchlichkeit ein, die das Leben in der *suburb* charakterisiert. Er erinnerte daran, dass Cheever im Jahr 1945 mit seiner Frau und der zweijährigen Tochter an die Upper East Side New Yorks gezogen war. Nach der Geburt des zweiten Kindes bot die ohnehin zu teure Wohnung nicht mehr Platz genug für die vierköpfige Familie, und ein Umzug in die Vorstadt, nach Westchester, stand an, genauer »in einen ehemaligen Geräteschuppen am Rande eines großen Anwesens«, ² wo zuvor bereits Richard Yates gewohnt hatte. Das war im Jahr 1951. Kurze Zeit später hat die Familie dann ein Haus bezogen.

Die Vorstadt ist Mythos und Alptraum zugleich. ³ Sehnsuchtsort eines geordneten Lebens in Wohlstand und die Hölle, wie ein Eintrag aus dem Online-Wörterbuch *Urban Dictionary* im Jahr 2005 belegt: »A hellish place, where the annoyances of culture come to thrive. Monotony of life is only superseded by

monotony of architecture and planning. The dwelling place of the white race – which gives birth to several other problems. Ignorance, boredom, and depression are all symptoms of living in the suburbs, [...]»⁴ Der Argwohn gegenüber Fremden und Fremdem, Langeweile, Einsamkeit und Depression sind Symptome, mit denen *Bullet Park* sich auseinandersetzen wird.

Dass Cheever selbst aus einer Familie stammte, wo der Vater den finanziellen Ruin seiner Schuhfabrik Ende der zwanziger Jahre hinnehmen musste, ohne ihn zu verkraften, und seine Rolle als Ernährer ausgespielt hatte, wo die Mutter aus den Einnahmen ihres Geschenkeshops die Familie über Wasser hielt und der ältere Bruder alles Geld, das er in ein Bauunternehmen investiert hatte, verlor – dieser Umstand trägt ebenso zu der erwähnten Widersprüchlichkeit bei wie die Tatsache, dass der Vater nach dem Niedergang seines Geschäfts zum Alkoholiker wurde, das Haus, in dem die Cheevers damals wohnten, gegen ein Apartment eingetauscht werden musste und die Eltern sich trennten, ohne sich scheiden zu lassen. John Cheevers Anspruch, einerseits seine Familie zu ernähren, ein Haus zu bewohnen und in der sozialen Gemeinschaft respektiert zu sein, widerspricht dem Trieb, den Gepflogenheiten eben jener Gemeinschaft sich zu widersetzen, einem Hang zur Verwahrlosung, zur Revolte. Cheever selbst hat bereits im Jahr 1948 in seinem Tagebuch notiert: »I was born into no true class, and it was my decision, early in life, to insinuate myself into the middle class, like a spy, so that I would have an advantageous position of attack, but I seem now and then to have forgotten my mission and to have taken my disguises too seriously.«⁵ Die Entscheidung, sich als Spion in die *middle class* einzuschleichen und sie zu attackieren, hat immer auch einen Angriff gegen sich selbst zur Folge, einen Kampf gegen einen Minderwertigkeitskomplex, dem Status der *middle class* nicht genügen zu können, ein Komplex, der auf das Feld der Literatur verschoben, ein Kampf, der in Romanen und Erzählungen ausgefochten wird. *Bullet Park* ist eine solche Kampfstätte, gleichermaßen fiktional wie autobiografisch.

Am Ende seines Artikels fragt sich Schimmelbusch, ob denn »dieser Roman überhaupt zu verstehen« sei und kommt zu dem Schluss, dass der Text eher wirke »wie die Infusion einer spezifischen Stimmung«.⁶ Tatsächlich sind Hammer und Nailles, die beiden männlichen Hauptfiguren in *Bullet Park*, nicht als psychiatrische oder soziale Metaphern aufzufassen, wie Cheever in einem Interview bekräftigt hat.⁷ Infusion – das lässt einen an Kranke denken, die am Tropf hängen, an Sucht aber auch, an Drogen und andere Abhängigkeiten.

Im Folgenden soll nun nicht eine Interpretation des Romans versucht werden. Vielmehr soll es darum gehen, Topoi wie das Haus, die Krankheit, die Konfiguration von Vätern, Söhnen und Müttern, die Familie, Sexualität und die eigentümliche Melancholie, von der die Figuren in *Bullet Park* infiziert sind, in Augenschein zu nehmen. Den Anfang macht das Haus.

Das Haus. – Der fiktive Ort Bullet Park, der den größten Teil der Handlung des Romans ausrichtet, fungiert als eine monadologisch von der Umgebung abgeriegelte Wohnparkanlage. Sie gibt das Modell ab für jene späteren geschlossenen und überwachten Wohnkomplexe, die dann *gated communities* genannt werden. Schon der Name suggeriert, dass das scheinbar friedfertige Ambiente des Parks mitunter durch Gewehrkegel empfindlich gestört werden könnte. Der Abgeschlossenheit des Gebiets entspricht letztlich noch einmal eine Abgeschlossenheit im privaten Raum, dem eigenen Haus. Und zur wahrhaft fensterlosen Monade gerät schließlich das Zimmer, in dem Tony, der Sohn des Familienvaters Nailles, seine rätselhafte Krankheit ausbrüten wird.

Es nimmt nicht Wunder, dass am Anfang von *Bullet Park* ein Hauskauf steht. Mrs. Heathcup gibt ihr Haus auf, da ihr Mann, der stets alles in Ordnung hielt, Selbstmord begangen hat. Es gebe nichts mehr, was sie noch an diesen Ort binde, »because there's nothing here for me, now that he's gone.«⁸ Er ist mit Renovierungsarbeiten beschäftigt gewesen, als er plötzlich ausgerufen habe: »I can't stand it any longer« (*BP*, 12), in den Garten gegangen sei und sich dort erschossen habe. Einer der Nachbarn, so Mrs. Heathcup noch, könnte einem komisch vorkommen, doch müsse man wissen, dass ihn seine Frau wegen eines anderen Mannes habe sitzen lassen und er sich am Abend in einem fast leeren Haus mit Stuhl, Bett und Papageienkäfig wiedergefunden habe. Ansonsten seien die Nachbarn »wonderful people« (*BP*, 13). Das passt wie die sprichwörtliche Faust aufs Auge. Hier ein Selbstmord und dort die wunderbaren Leute, deren Fassade er durchbricht.

Hammer, der Fremde, von dem man zu Beginn des Romans nichts Näheres erfährt, besichtigt das Haus, verliert beim Rundgang allmählich das Interesse an der Immobilie, bis die Interesslosigkeit in eine Art von Melancholie übergeht, »but the tragic and brightly lighted place was commodious and efficient and one lived in such places. There was the ghost of poor Heathcup, but every house has a ghost« (*BP*, 13). Spätestens hier zeigt sich, dass das Haus kein trautes Heim sein kann, als das es einmal eingerichtet und ausgestattet wurde. Und Hammer, der das Haus erwerben wird, ist selber in eine Schicksalsgeschichte eingebunden, die seine Melancholie in einen Konnex mit dem Selbstmörder und gelb getünchten Räumen setzt, von denen später noch ausführlich gehandelt wird.

Das Haus ist zwar, im Sinne von Bachelards Idee der Topophilie,⁹ als ein umfriedeter Raum des Wohlbehagens gedacht, doch entpuppt es sich bei Cheever als Fetisch; schließlich hat jeder in Bullet Park ein eigenes Haus vorzuweisen. Anis Shivani vermerkt hierzu: »Buying and maintaining a house is not a subsidiary activity – it is the center of public conversation and process, it is what lends coherence to atomized suburbanites, each wallowing in fears and anxieties. The house itself is the fetish that keeps giving; its concrete substantiality must be milked for an eternity of fateful concordance.«¹⁰

Keine Veranstaltung rückt das eigene Haus so sehr ins Zentrum des öffentlichen, und das heißt hier nachbarlichen Interesses, wie das Geben von Partys, das Reden über die eigene Familie, den Job und die gute Gemeinschaft von Bullet Park, die sich vor allem im Vereinsleben kundtut. Das Haus muss, abgesehen vom Prestigeobjekt, das es gemeinhin vorstellt, in Ordnung sein, weil es als Projektionsfläche der Seelenzustände seiner Insassen für die Nachbarn dient. Dagegen scheinen öffentliche Gebäude dem Verfall ausgesetzt. Der Warteraum der Bahnstation ist dafür ein Beispiel: »Suburban waiting rooms are not maintained and the place had been sacked« (BP, 14). Dass bei allem Bemühen, den privaten Grund und Boden rein zu halten, der Schmutz der Großstadt, vor dem man sich doch geschützt und in Sicherheit wähnte, einem Rückkopplungseffekt gleich in Bullet Park Einzug hält, zeigt das Müllproblem, dem sich Nailles auf seinem Grundstück konfrontiert sieht. Gut fünfmal im Jahr findet er haufenweise Wracks von Kühlschränken, Fernsehapparaten, Autoteile und Matratzen vor. Der Grund: »It was cheaper and easier to drive up to Bullet Park from the city and dump your waste than to have some professional haul it away« (BP, 22). Gefasst oder strafrechtlich verfolgt wurde niemand. Dass es sich eben um häuslichen Schrott von anderen Leuten handelt, der Nailles' Boden verschandelt, stellt die Souveränität eines als undurchlässig gedachten privaten Ordnungssystems, das im Haus sich manifestiert, in Frage. Auf Nailles wirkt das beunruhigend, denn der Abfall der anderen könnte dadurch, dass er ihn ärgert und traurig macht, einen Verfall des eigenen Lebens begünstigen, wenigstens die Fassade vom heilen Dasein zum Einsturz bringen. Und heil im physischen wie im psychischen Sinne sind die Figuren bei Weitem nicht.

Nachdem Cheever jenen Geräteschuppen, von dem eingangs die Rede war, gegen ein Haus eingetauscht hat, stellt sich, wie er in seinem Tagebuch einmal äußert, wieder der Argwohn ein hinsichtlich einer provinziellen Enge und öden Sesshaftigkeit. Nach der Rückkehr ins eigene Heim heißt es im Jahr 1954: »Back here with mixed feelings. I have known much happiness and much misery under this roof. The house is charming, the elm is splendid, there is water at the foot of the lawn and yet I would like to go somewhere else; I would like to move along. This may be some fundamental irresponsibility, some unwillingness to shoulder the legitimate burdens of a father and a householder. It seems, whenever I return, small in measure, dense in its provincialism.«¹¹ Und später, 1961, vertraut Cheever seinem Tagebuch das Bekenntnis an, mit dem Gedanken gespielt zu haben, zusätzlich ein Apartment in der Stadt zu mieten, doch »I cannot afford an apartment in town, and I have put so much money and time into this house that I am entitled to at least a touch of reluctance about leaving it.«¹² Damit manövriert er sich in eine von vielen Aporien hinein, die sein reales Leben wie das papierne Dasein seiner Figuren kennzeichnen. Hammer und Nailles bieten die figurative Folie für diese Aporetik.

Krankheit, Vater und Sohn. – Das zentrale, die Handlung des Romans beschleunigende Ereignis ist eine mysteriöse Krankheit, die den halbwüchsigen Sohn Nailles', Tony, befällt und die paradoxerweise oder eben folgerichtig aus einer Art Lähmung, einer Handlungsunfähigkeit sich speist. Auch wird durch den Zustand des Jungen ein Bogen zum zweiten Teil des Buches gespannt, der sich der Sozialisations- und Krankheitsgeschichte Hammers widmet. Beide, Tony und Hammer, leiden an dem, was Hammer selbst als *cafard* identifiziert, einer Art Melancholie, »a form of despair that sometimes seemed to have a tangible approach« (BP, 174) und was Nailles bei seinem Sohn beharrlich und fälschlich als »mononucleosis« bezeichnet (BP, 60; 100), bloß um der Krankheit den Schrecken zu nehmen, indem er sie benennt. Zwar können mit der Mononukleose, dem sogenannten Pfeifferschen Drüsenfieber, auch Depression und Stimmungsschwankungen einhergehen, Verursacher der Krankheit ist aber das Epstein-Barr-Virus (EBV). Man geht von einer Übertragung durch den Speichel aus, daher auch die Bezeichnung *kissing disease*, doch auch Tröpfchen- oder Schmierinfektionen kommen in Frage. Lymphknotenschwellungen, Fieber, starke Müdigkeit und zuweilen Hals- und Mandelentzündungen gelten in der Regel als Symptome. Der Arzt J.A. McSherry hat die Identifizierung der Mononukleose als Kusskrankheit aber inzwischen als einen Mythos nachgewiesen.¹³

In Tonys Fall sind die Mediziner, die Mutter Nellie und Vater Eliot Nailles konsultieren, vom allgemein praktizierenden Arzt über einen Psychiater bis hin zu einem Somnambulisten, allesamt ratlos, und sie müssen es sein, denn Cheever ist nicht an einer klinischen Diagnose gelegen, auf die dann die heilende Therapie folgte. Tonys Krankheit legt die brüchige Familienstruktur offen, gleich einem Drama, bei dem Ibsen hätte Regie führen können. Die Vorschläge, die von den Ärzten zur Behandlung gemacht werden, könnten unterschiedlicher nicht sein; einer spielt die Krankheit herunter und verordnet Pillen, der andere hält Elektroschocks für ein probates Mittel. Als Halbgötter in Weiß sind es zwielfichtige Gestalten, die mehr an Grundstücksveräußerungen interessiert sind oder selber einer Therapie bedürften, wie der Somnambulist, der seine Leidensgeschichte als Alkoholiker zum Besten gibt.

Tony selbst, der sein Zimmer und Bett nicht verlassen will, sagt seiner Mutter, er fühle sich sehr traurig und fügt hinzu: »This is a nice house and I like it but I feel as if it were made of cards« (BP, 46). Ein instabiles Kartenhaus also, das Sicherheit und Geborgenheit nur vorgaukelt, dessen Wände aber dem geringsten Windstoß nicht standzuhalten vermögen. Tonys krankhafte Bettlägrigkeit wie seine tiefe Traurigkeit sind seine jugendliche Art des Protests gegen das unangemessen restriktive Verhalten des Vaters und die Schwäche der Mutter. Eine Verantwortung gegenüber der Krankheit ihres Sohnes weist Nellie kategorisch zurück mit den Worten: »We are honest and decent people [...] and I'm not going to be made to feel guilty about it« (BP, 45). Und der Vater Eliot kann nicht

begreifen, was da passiert ist, denn »Grief was for the others; sorrow and pain were for the others; some terrible mistake had been made« (BP, 60). Nun gibt es freilich nicht den einen entscheidenden Fehler, aber doch eine Reihe von Momenten misslichen, pflichtversessenen Verhaltens des Vaters, die zu Tonys Widerständigkeit geführt haben.

Schon in seiner Kurzgeschichte *Reunion* aus dem Jahr 1962 hatte Cheever eine kurze Begegnung zwischen Vater und Sohn an der New Yorker Grand Central Station skizziert. Zu Beginn heißt es: »He was a stranger to me – my mother divorced him three years ago and I hadn't been with him since – but as soon as I saw him I felt that he was my father, my flesh and blood, my future and my doom.«¹⁴ Der Vater der Geschichte ist Alkoholiker wie Cheevers Vater und wie Nailles in *Bullet Park*. Cheever selbst vermochte seinen Alkoholkonsum nach der Publikation des Romans 1969 nur selten mehr zu kontrollieren und begab sich widerwillig in Therapie zu den Anonymen Alkoholikern. Cheevers Tochter Susan war ebenfalls Alkoholikerin – »my future and my doom«, als ob das künftige Leben der Kinder im Vater schon als Verhängnis zur Wiederholung vorgezeichnet wäre. Im Tagebuch findet sich ein Eintrag aus dem Jahr 1979, der das Verhältnis vom Vater zum Sohn noch vor dessen Geburt auf den Punkt bringt: »My mother carried me reluctantly and my father must have been heard to say that he had no love in his heart for another child.«¹⁵

In *Bullet Park* nun sucht Cheever den Konflikt zwischen Vater und Sohn in der Figuration Nailles/Tony auszutragen, aber auch in der Erzählung Hammers von seinem abwesenden Vater, den er einmal, in einer wiederholenden Variante zur flüchtigen Begegnung in *Reunion*, betrunken in einem Hotelzimmer getroffen hat.

Dem Konflikt im Roman legt Cheever einen Streit zugrunde, den der Vater wegen der schlechten Schulnoten seines Sohnes vom Zaun bricht. In seiner Funktion als Familienoberhaupt gibt Nailles zu verstehen, dass seine Aufgabe darin bestehe, »to see you do at least what's expected of you« (BP, 73). Und was erwartet wird, ist die Versetzung des Sohnes in die nächste Klassenstufe. Das Übel, das die Erfüllung der Erwartung gefährdet, ist rasch ausgemacht: würde Tony nicht so viel fernsehen, wären seine Noten besser. Der Streit endet damit, dass Nailles den Apparat aus dem Haus befördert. Sein Kommentar lautet: »I'm not doing this because I want to. I'm doing this because I have to« (BP, 76). Diese Zwangshandlung des Vaters ist dem Sohn in ihrer eigentümlichen Logik nicht zu vermitteln, denn sie besagt, dass der Mensch nicht nach seinem Willen handle, sondern einer unbestimmten Obrigkeit huldige, die Freud das Über-Ich genannt hätte. Und die Tränen der Mutter helfen gleichfalls nicht weiter. Schon früh gibt Cheever zu erkennen, dass ein Fernsehverbot oder, schlimmer noch, eine Verbannung des Geräts aus dem Haus, nicht ohne Auswirkungen bleibt auf das Verhalten des Sohnes, nur eben werden es Folgen sein, die Nailles nicht

erahnt, denn er hat, getreu seiner väterlichen Pflicht, alles ›richtig‹ gemacht. Die Ödnis des elterlichen Kartenhauses, die der Junge empfindet, könnte beim Vater nur auf Unverständnis treffen. »At the thought of how barren, painful and meaningless the hours after school would be the boy began to cry.« (BP, 73)

Der dramatische Höhepunkt des Vater-Sohn-Konflikts ereignet sich dann auf einem Minigolfplatz, wo Tony seinem Vater eröffnet, er wolle die Schule verlassen und einer sozialen Arbeit nachgehen, ausgerechnet an einer Einrichtung für Kinder verstörter Eltern. Da der Vater auf den »rules of the game« (BP, 116) besteht, dass der Sprössling zuerst sein Diplom erhalten müsse, da er den Gedanken hegt, sein Sohn könne, einer, vorgeblich, gesicherten Existenz der Eltern zuwiderlaufend, auf Abwege geraten, homosexuell werden oder der Promiskuität frönen, gerät er in Rage und wird schließlich handgreiflich. Cheever verzeichnet die Szene als ein Selbstgespräch Nailles', gleich einem Monolog vor dem Beichtvater, oder bei einem Analytiker auf der Couch.

Es ist dieser Zwischenfall, bei dem der Vater den Sohn zu töten trachtet, ohne alttestamentarisches Opfer-Geheiß eines Gottes, der einen Vater prüfen will, ob er ihm ergeben sei, der zu Tonys Krankheit führt. »I couldn't understand how my only son, whom I love more than anything in the world, could make me want to kill him« (BP, 118).

Kranke Mütter. – Dass seine Mutter aus den Einnahmen ihres Geschenkeladens für den Unterhalt der Familie sorgte und damit die Rolle des Vaters übernahm, hat Cheever beschämt und notorisch dazu angetrieben, nicht selber in seiner Funktion als Familienvater zu versagen. Über seine Mutter schreibt er 1959 im Tagebuch: »When my mother went to work she abdicated all of her responsibilities as a woman. Our house was cold. I was the cook, dishwasher and cleaning woman. My father was wretched.«¹⁶ Zu ihrem Tod 1956 vermerkt er lakonisch: »Mother died on the 22nd, and I do not note this any more than I note the walls of the chalice full of wine.«¹⁷ Das ist ein Hinweis auf ihre Todesumstände; auch sie ist Alkoholikerin gewesen.

In seiner frühen Kurzgeschichte aus dem Jahr 1951 mit dem Titel *Goodbye, My Brother* hat Cheever in die Mutter-Figur dort Züge seiner eigenen Mutter eingearbeitet. Während Cheevers realer Vater die Familie verlassen hatte, ist er in der Geschichte schon gestorben, bezeichnenderweise ertrunken bei einem Schiffsunglück; auch das ein Hinweis auf übermäßigen Alkoholenuss. Als sich die Mutter der Geschichte eines Abends betrinkt, heißt es: »As she quietly drank her gin, she seemed sadly to be parting from us; she seemed to be in the throes of travel.«¹⁸ Und die Reise führt sie in ein anderes Leben, das mitunter nichts anderes ist als eine Wahnvorstellung, in der die Kinder reich und klug sind und einem nur Freude bereiten. Das Leben, wie es ist, ist jedenfalls nicht zu ertragen.

In *Bullet Park* sind sowohl Nailles' als auch Hammers Mutter von Krankheit gezeichnet. Nailles' Mutter hatte einen Schlaganfall erlitten und ist in einem Pflegeheim untergebracht. Die Pflegebedürftigen fungieren, nach Auskunft des Anstaltsleiters, nur mehr als Puppen. Keine Spur von der Würde des Menschen im Alter. Die Insassen werden hergerichtet, aufgehübscht für die Besucher, damit die Unheimlichkeit der Krankheit, des Gebrechens, des Todes im Puppenhaus ein Zuhause der Öffentlichkeit findet. Das ist krankhaftes Verhalten angesichts der Krankheit. Der Direktor bestätigt die ausschließlich mechanischen Handlungsabläufe in der Pflegeeinrichtung, als habe man es mit Ausstellungsgegenständen einer Schaufensterauslage zu tun: »We dress them. We undress them. We love their hair arranged. We talk with them but of course they can't answer. I think of them as my dolls« (BP, 26).

Hammer, so erfährt man, stammt aus einer Liebesbeziehung zwischen einem wohlhabenden Geschäftsmann und seiner Sekretärin. Im Alter von drei Jahren wird er von seiner Großmutter väterlicherseits adoptiert und in der Provinz aufgezogen. Der Name der Geburtsurkunde wird geändert; der Vater ist abwesend, die Mutter ist nach Kitzbühel gezogen und schreibt ihrem Sohn lange Briefe. Während seines letzten Schuljahres stirbt die Großmutter, und der Jugendliche begibt sich auf die Suche nach seinem Vater, in der Absicht, die Weihnachtstage mit ihm zu verbringen – eine Replik dies auf die Kurzgeschichte *Reunion*. Er findet ihn, wie oben erwähnt, betrunken in einem städtischen Hotelzimmer vor, unansprechbar, »like the faded figure of some Icarus or Ganymede« (BP, 164f.). Daraufhin fliegt er nach Kitzbühel, um die Mutter in ihrer Pension aufzusuchen.

Es sind die Schmähreden der Mutter, die in den USA der Sozialistischen Partei angehörte, über den Niedergang der amerikanischen Wirtschaft, die geistige Verarmung des Landes, den Drogenhandel und die Monotonie der Selbstsucht, die eine nachhaltige Wirkung auf den Sohn haben werden. Eine Rückkehr in die USA komme für sie nur dann in Frage, wenn sie sich an einem Ort wie Bullet Park niederließe, ein Haus kaufte, einen jungen Mann aussuchte, »a good example of a life lived without any genuine emotion or value« (BP, 169) und ihn ans Tor der örtlichen Kirche nageln würde. Nichts weniger als eine Kreuzigung werde die Welt wachrütteln. Allenfalls hier könnte man sagen, die Mutter plädiere für eine Überwindung des Durchschnitts-Menschen mittels einer Wahnsinnstat. Es ist nicht überliefert, ob Cheever Robert Musils Roman *Der Mann ohne Eigenschaften* kannte, denn dort ist es die von Nietzsche inspirierte und nach dem Vorbild Klages' gezeichnete Figur des Philosophen Meingast, der ausruft: »Also ist nichts der Welt heute mehr zu wünschen als ein guter kräftiger Wahn«,¹⁹ und mit seinen Ideen Clarisse befruchtet, die einen starken Hang zu Geisteskranken hat. Später wird Hammer diese fanatische Vision seiner kranken Mutter mit Tony als Opfer in Bullet Park in die Tat umzusetzen versuchen.

Cafard und Gefangenschaft. – Es wurde schon erwähnt, dass Paul Hammer unter dem *cafard* leide. Das französische Wort, das zunächst ein Ungeziefer, eine Küchenschabe meint, kommt in der Bedeutung einer Art von Melancholie erstmals in Baudelaires Gedicht *La destruction* vor. Über den Dämon heißt es in dem Sonett: »Parfois il prend, sachant mon grand amour de l'Art./ La forme de la plus séduisante des femmes./ Et, sous de spécieux prétextes de cafard./ Accoutume ma lèvre à des philtres infâmes.«²⁰ Der *cafard* ist eng verknüpft mit dem *ennui*, dem Überdruß, der Langeweile, und untersteht dem dämonisch Zerstörerischen. Der Begriff des *spleen*, bei Baudelaire als Erscheinungsform des Dämonischen geltend, wird später von Jules Laforgue in einem unveröffentlichten Gedicht aus dem Jahr 1880 mit dem Titel *Spleen* aufgegriffen und in seiner heroischen Implikation *ad absurdum* geführt. Bei Laforgue ist der *spleen* ganz der Banalität des Alltäglichen überantwortet: »Je mange, et baille, et lis, et rien ne me passionne.../ Bah! couchons-nous. – Minuit. Une heure. Ah! chacun dort!/ Seul, je ne puis dormir et je m'ennuie encor.«²¹ Der *spleen* ist hier weder eine Erscheinungsform des Dämonischen, das die große Liebe zur Kunst in Gefahr brächte, noch ist ein »Gefühl, das der Katastrophe in Permanenz entspricht,«²² spürbar. Auch wenn bei Laforgue explizit nicht vom *cafard* die Rede ist, kommt seine Vorstellung des *spleen* Hammers melancholischem Zustand doch sehr nah.

Wohl kaum ein anderer hat im 20. Jahrhundert die Bandbreite des Melancholischen so akribisch ausdifferenziert wie Emil Cioran. Die Banalität, die er dem *cafard* zuschreibt, hatte bereits in Laforgues *spleen* ihre Ausprägung gefunden. »Se lever, faire sa toilette et puis attendre quelque variété imprévue de cafard ou d'effroi.«²³ Allerdings kann der *cafard* jeden Moment auftauchen; er lauert permanent gleichsam unter der Decke der scheinbar bodenständigen Existenz, durchbricht sie oder trübt sie ein. Der *spleen* dagegen bezeichnete eher eine vorübergehende Gemütsverstimmung, wäre also nicht konstitutiv für das Dasein. In einem Interview, das er der *Süddeutschen Zeitung* 1978 gegeben hat, gesteht Cioran: »J'ai depuis toujours deviné et ressenti le côté négatif de la vie, que tout vide. J'ai souffert fondamentalement de l'ennui. C'est peut-être inné, je n'y peux rien. Le mot français qui désigne cela est absolument intraduisible: le cafard. J'ai le cafard. On ne peut rien faire contre cela. Il faut que cela passe tout seul.«²⁴

Cheever selbst hat während der Arbeit an *Bullet Park* in seinem Tagebuch Folgendes zum *cafard* notiert: »The *cafarde*, and how mysterious it is in its resistance to good fortune, love of all kinds, esteem, work, blue sky. I try to console myself with thinking of all the great men who have suffered similarly; but reason has no effect on the *bête noire*. It could quite simply be alcohol, since alcohol is the sure cure.«²⁵ Möglich, dass Cheever den *cafard* feminisiert hat, weil er dabei an die »*bête noire*« dachte. Möglich aber auch, und wahrscheinlich, dass er generell den Grund für diesen wider alles Gute abgedichteten, das Dasein konstituierenden Zustand in einer destruktiven Verfänglichkeit des Weiblichen

sah. Dafür gibt es genügend Anhaltspunkte sowohl im Roman als auch in den Tagebüchern, wenn von Ehefrauen und der latenten wie offenkundigen Homosexualität die Rede ist. Viel später, im Jahr 1979, kommt Cheever noch einmal im Zusammenhang mit seiner Lethargie auf den *cafard* zu sprechen, diesmal ohne die feminine Endung. »On waking, I find myself in a lethargy, for which I have no words.«²⁶ Keine Worte und keine Wörter für das, was unübersetzbar bleiben muss.

Nach einer fehlgeschlagenen Investition in ein Verlagshaus wird Hammer im vierundzwanzigsten Lebensjahr erstmals vom *cafard* heimgesucht. Er zieht von Cleveland nach New York in ein möbliertes Apartment und sucht Gedichte von Eugenio Montale zu übersetzen, »but I seemed to know almost no one in the city and this left me alone much of the time and much of the time with my cafard« (BP, 174). Das Gespenst des Alleinseins gedeiht vorzüglich in einem abgeschlossenen Raum, wo es durch eine so einsame Tätigkeit wie das Übersetzen genährt wird. Überdies wirkt kein Wohnraum weniger heimisch, weniger provisorisch als ein möbliertes Apartment.

In seinen Tagebüchern hat Cheever mehrmals Auskunft gegeben über seine Angst vor sozialem Abstieg²⁷ und damit einhergehender totaler Vereinsamung. Es ist, als gehöre er, wie im Fall des Alkoholkonsums, einem Wiederholungszwang, der ihn an den Großvater, den Vater und die eigene Adoleszenzphase bindet: Das Bild von der Einsamkeit der gescheiterten Männer im Alter, die im kindlichen Alleinsein ihre Vorprägung erfahren hat, muss eine Horrorvision für ihn gewesen sein. 1963 notiert er: »[...] I will end up cold, alone dishonored, forgotten by my children, an old man approaching death without a companion.«²⁸ Und später, im Jahr 1975, als er an seinem Roman *Falconer* arbeitet, wo die Hauptfigur im Gefängnis einsitzt, heißt es lapidar: »I'm confined.«²⁹ Eingesperrt zu sein impliziert nicht nur räumliche Begrenztheit, sondern schließt eine Gefangenschaft in sich selbst mit ein.

In seiner Studie über *Melancholie und Gesellschaft*, die im selben Jahr wie *Bullet Park* erschien, verweist Wolf Lepenies auf die Raumproblematik des Melancholischen, insbesondere das Phänomen der Inkludenz. Zu diesem Sicheinschließen in Grenzen zählen auch der »Rahmen der Familie, der Ehe, [des] Alleinseins[, der] Umzugsdepression und der Wohnung«.³⁰ Eine solche Melancholie des Intérieurs trifft auf Hammer zu, der in New York von einem Hotelzimmer ins nächste zieht, dann nach Chicago fliegt, und von dort nach San Francisco, Los Angeles, Rom, Orvieto, um dem *cafard* zu entkommen, auf der Suche nach dem angemessenen Raum. Die übersteigerte Fixierung auf die gelben Räume, die er in Orvieto betreten hat, aber nicht mieten oder kaufen konnte, macht ihn glauben, dass er nur in gelb getünchten Räumen seinen *cafard* von sich fernhalten könnte. In Blenville, einem Nest in Pennsylvania, kauft er schließlich ein Haus, in das er sich wegen seiner gelben Wände eingenistet und

dessen Bewohnerin er mit seinem Bourbon in den Unfalltod am Steuer ihres Wagens getrieben hat. Nach seiner Hochzeit mit Marietta, die wie Hammer ohne Eltern aufgewachsen und, je nach Wetterlage, starken Stimmungsschwankungen ausgesetzt ist, leben beide in dem Haus mit den gelb gestrichenen Wänden, bis die Farbe verblasst und abblättert und Marietta beschließt, den Räumen einen pinkfarbenen Anstrich zu geben. Hammers *cafar*d stellt sich wieder ein, und er befolgt letztlich den irrwitzigen Plan seiner Mutter, nach Bullet Park zu ziehen und einen Menschen zu kreuzigen. Er wird nach seinem misslungenen Mordanschlag auf Tony, den er, in deutlicher Anspielung auf Abraham und Isaak, auf dem Altar der Kirche zu opfern gedenkt, in eine staatliche Verwahranstalt eingewiesen. Hier schließt sich der Kreis.

Tony war zuvor von einem Guru geheilt und aus dem Gefängnis seines Zimmers befreit worden. Die Behandlungsmethode des Heilers hat gerade deshalb Erfolg, »because it is unmotivated, refuses to name the disease (or claim the disease as such), and predates modern diagnostics and analysis«. ³¹ Überdies versteht er es, durch Erzählungen aus dem eigenen Leben eine vertrauliche Nähe herzustellen, die einen Bezug zur Welt jenseits von Bullet Park nicht verleugnen und ohne voreilige Schlüsse einer Zweckmäßigkeit ohne Zweck folgen. Allerdings wird Tony am Ende dem Gefängnis Bullet Park so wenig entkommen wie Hammer der geschlossenen Anstalt. Er geht wieder zur Schule und regelt den Verkehr der Umgebung, ist also in den rigiden Ordnungsstrukturen des sozialen Lebens vollends aufgehoben. »Die ›Geheilten‹, hatte bereits Nietzsche geurteilt, »sind nur ein *Typus der Degenerierten*«. ³² Dass Tony eine Regulierungsfunktion im Wohnpark übernimmt, weist ihn als gebändigtes soziales Subjekt aus, das fortan vielleicht ab und an mit sich und seiner Umgebung hadern mag, aber letztlich für die Aufrechterhaltung der Ordnung der Gemeinschaft ein- und geradesteht.

Familie, Ehe und Sexualität. – Zuletzt soll noch ein Blick auf die Figuration der Familie, der Ehe und Sexualität in *Bullet Park* geworfen werden. Schon in der frühen Kurzgeschichte *Goodbye my brother* und in der späteren mit dem Titel *A season of divorce* hat Cheever die Risse in der Familienstruktur und die Animositäten oder die feindselige Gesinnung zwischen Eheleuten bzw. Familienmitgliedern vorgeführt. ³³ Einem der behandelnden Ärzte gegenüber hatte Nellie bekanntlich bekräftigt, sie, die Nailles, seien anständige Leute; keiner würde jemals dem andern irgend etwas verheimlichen oder ihn belügen. Das freilich wird sich als Lüge oder Selbsttäuschung herausstellen, ja als zur Routine gewordene Heuchelei. Im Tagebuch notiert Cheever 1966, er sei »hopelessly married to a destructive woman«, ³⁴ und ein Jahr später, als er bereits mit *Bullet Park* beschäftigt ist, heißt es, er habe eine Frau geheiratet, »who suffered from deep psychic disturbances.« ³⁵ Im selben Jahr bricht Cheever eine Paarberatung ab, da der Therapeut ihn als einen »neurotic man, narcissistic, egocentric, friend-

less³⁶ charakterisiert und er infolgedessen so sehr in seine eigene Verteidigung verwickelt sei, dass er sich eine manisch-depressive Frau nur erfunden habe.

Als Vorbild für eine durch und durch kommerzialisierte Form der Ehe in *Bullet Park* dürfen die Riddleys gelten, ein Paar, zu dem die Nailles einmal zu einer *dinner party* eingeladen werden, kurz bevor Tony erkrankt. Der heiligen Institution der Ehe fügen sie eine »definitely commercial quality« hinzu, »as if to marry and conceive, rear and educate children was like the manufacture and merchandising of some useful product produced in competition with other manufacturers« (BP, 100). Die Ehe wird zu dem, was das Wort »Partnerschaft« in der Alltagssprache verrät, ein rein zweckrationales Wirtschaftsunternehmen, bei dem Lust und Leid ausgemerzt zu sein scheinen. »The lusts, griefs, exaltations and shabby worries of a marriage never seemed to have marred the efficiency of their organization« (BP, 101).

Max Horkheimer hat in seinem Aufsatz über *Die Zukunft der Ehe* aus dem Jahr 1966 vermerkt, dass das Nützlichkeitsdenken und die Erhöhung des Kollektivs über das Individuum nicht ohne Auswirkungen auf das Gebilde der Ehe bleiben können. Er kommt zu dem Schluss: »Je geregelter die Gesellschaft, je instrumenteller die menschlichen Beziehungen, desto sinnloser die Hingabe an den Einzelnen.«³⁷ Diesem Modell der Selbstregulierung nach marktstrategischen Prinzipien passen sich die Riddleys vorzüglich ein, ja sie verkörpern den Prototyp dieses Modells.

Nailles, dessen berufliche Aufgabe darin besteht, für den Verkauf eines Mundwassers in seiner Firma zu sorgen, ist ganz und gar der Abdruck seines Geschäfts, wenn er davon überzeugt ist, dass schlechter Atem das Übel für alles Mögliche sei: verantwortlich für ein menschliches Gebrechen wie Melancholie, der Grund für Ehescheidungen und dafür, dass Kinder von zu Hause weglaufen. Dazu passt die Erwähnung einer Szene, die Cheever im Tagebuch festgehalten hat: Seine Frau Mary »talks as if she had a cold, and when I ask if she has she says she's breathing through her mouth because I smell so horrible.« Das Fazit lautet: »Nothing important has been said, nothing that can't be forgotten in an instant, and yet I seem to see in the remark so much of her character and our relationship.«³⁸ Die Ehe ist für Nailles eine normative Gegebenheit, und der Gedanke an Promiskuität, den er aus einem Gespräch unter Männern, die ihren Frauen misstrauen, in einer Bar aufschnappt, irritiert ihn, lässt ihn gar Verdacht schöpfen, Nellie könnte ihn betrügen.

Tatsächlich hat sich Nellie einmal die Gelegenheit geboten zu einem Seitensprung, als ein junger Mann sie im Club zum Tanzen aufgefordert hat, »and when he took her in his arms she felt a galvanic flash of sexuality, much stronger than anything she had ever felt for Nailles« (BP, 110). Wegen eines Feuersausbruchs, der den Ausbruch des Feuers der Leidenschaft konterkariert, kommt es aber zu keinem sexuellen Kontakt, auch zu keiner späteren Verabredung. Nellie wäre

dem Mann gefolgt, hätte aber nicht selber initiativ werden können, überrascht vom Sexus, der sie überkommt. Umworben wird sie von zwei Männern aus der Nachbarschaft. Der eine wähnt sie an einem Montag Mittag allein zu Hause, doch kommt er nicht zum Zuge, da Nailles erkältet im Bett liegt. Der andere lädt sie auswärts zum Essen ein; der Kaviar aber bekommt ihr nicht, und sie muss vorzeitig nach Hause zurück. Nellies vorgebliche Tugendhaftigkeit ist Teil einer bigotten Haltung, denn sie benimmt sich so, »as if her virtue was a jewel – an emblem – of character, discipline and intelligence« (BP, 112).

Als Teilnehmerin an einem Kurs über modernes Theater hat sie den Auftrag übernommen, nach New York zu fahren und über ein Stück zu berichten, das dort aufgeführt wird. Ein Darsteller, der sich auf der Bühne entblößt, bringt Nellie aus der Fassung, wider ihr Bestreben, eine moderne Frau zu sein. Das Stück wirkt auf sie zwar lebensnah, doch »some violent series of juxtaposition, concepts of propriety and her own natural excitability threw her into an emotional paroxysm that made her sweat« (BP, 30). Die Wörter *fuck, prick, cunt, shit*, die Nellie nach der Vorstellung draußen auf Plakaten von demonstrierenden Studenten sieht, und anschließend das augenscheinlich homosexuelle Paar im Bus lassen sie an ihrer Lebensweise zweifeln, an aufrichtigen Müttern, pflichtergebenen Ehefrauen, Frauen, die auf ihr Haus, ihren Garten, ihre Kochkunst und ihre Blumenarrangements stolz sind. »She seemed to have glimpsed an erotic revolution that had left her bewildered and miserable but that had also left her enthusiasm for flower arrangements crippled« (BP, 32). Bei Ibsen hatte das »Lebenslüge« geheißen; ein drohender Zusammensturz des Kartenhauses der verlogenen Existenz, die man mühsam aufgebaut hat. Der Reflex, der sich einstellt, ist der von verschlossenen Türen, ein Rückzug auf Vertrautes, ins traute Heim, das ja dann durch Tonys Krankheit so recht ins Wanken gerät.

Auch Eliot Nailles folgt diesem Reflex der Abwehr des Lebens außerhalb von Bullet Park. Die Katastrophenmeldungen in den Zeitungen, die er liest, gehen ihn nichts an. Als Tony einmal eine ältere Frau, bei der er die Nacht verbracht, eine Kriegs-Witwe, nach Hause zum Essen eingeladen hat, wird Nellie, auf Geheiß des Vaters, eine Lügengeschichte aufgetischt, denn »we can't tell your mother. It would kill her« (BP, 93). Durch den Besuch jener Frau, die Nailles für die Geliebte seines Sohnes hält, obwohl nicht klar ist, was in jener Nacht geschah, durch ihre Gegenwart fühlt sich der Familienvater in seiner sexuellen Autorität bedroht. Dass ihm der eigene Sohn als Rivale vorkommt, lässt sein Autoritätsgebaren einen grotesken Zug annehmen: »The sexual authority that Nailles imagined as springing from his marriage bed and flowing through all the rooms and halls of the house was challenged« (BP, 96), und kurz erwägt er, Nellie seine Manneskraft im Schlafzimmer auf der Stelle unter Beweis stellen zu müssen.

Die Furcht vor dem Kontrollverlust geht einher mit dem, was Horkheimer als eine »Tendenz, in starren Zweiteilungen und Stereotypen zu denken« ausgemacht

hat.³⁹ Es gilt Nailles als unmoralisch, dass eine Frau, die um soviel älter ist als sein Sohn, den Jungen verdirbt und dann auch noch die Frechheit besitzt, sich bei seinen Eltern zum Mittagessen einladen zu lassen. Nailles beharrt auf einer Autorität, nicht bloß einer sexuellen, die er längst eingebüßt hat. Überhaupt sind die »Akteure auf der Bühne der Familie«, wie es bei Horkheimer heißt, lediglich »soziale Atome, obgleich sie die Rollen von Ehemännern, Hausfrauen und Kindern spielen.«⁴⁰ Das Spiel muss weitergespielt werden, und alle spielen mit, ungeachtet der unerfüllten oder verschütteten sexuellen Regungen, der Sedative wie Alkohol und Beruhigungsmittel und der jugendlichen Aufmüpfigkeit müssen die äußere Form gewahrt und die soziale Betriebsamkeit aufrecht erhalten bleiben, es sei denn, man entzieht sich durch Selbstmord jeglicher Verantwortung.

Auch wenn die Angst vor Homosexualität erstmals bei Cheever in *Bullet Park* nur angedeutet wird, auch wenn es in jenem heftigen Streit Nailles' mit Tony, der das repressive Familienbild auf den Kopf stellt, nicht zu einer offenen Auseinandersetzung kommt, wirken die Worte des Sohnes so, als ob Cheever darin seine eigenen Skrupel artikuliert hätte: »Maybe I'm queer. Maybe I want to live with some nice, clean faggot.« (BP, 117) In den Tagebüchern hat sich Cheever seit Mitte der sechziger Jahre öfter mit den eigenen homosexuellen Neigungen beschäftigt. Auch wenn die Rede über Homosexualität inzwischen ein Gemeinplatz geworden sei, heißt es in einem Eintrag aus dem Jahr 1968, so rühre sie eben doch an eine Angst: »[...] my anxiety on the matter is very deep and seems incurable. I suffer from time to time, a painful need for male tenderness, but I cannot perform with a man without wrecking my self-esteem. What, then, is my self-esteem?« Und wenig später: »I claim to enjoy some invincible maleness, and if I am mistaken I will stick to my claim. But I am frightened of colorlessness, the thought of being homosexual terrifies me, [...]«⁴¹ Was da so bedrohlich wirkt und die Selbstachtung zunichte machen würde, das ist die Infragestellung der maskulin identifizierten Stellung des Familienvaters, die Cheever für sich als unumstößlich erachtet, überhaupt der Zusammenbruch eines eingegengten Selbstverständnisses von Männlichkeit, das durch eine heterosexuelle, konjugale Bindung an eine Frau bestimmt ist. Die Folgen einer offen eingestandenen Homosexualität hätten Sanktionen der Gemeinschaft zur Folge – wenn nicht Ausschluss, so doch Isolation.⁴²

Erst nach Cheevers Tod im Jahr 1982 sind seine homosexuellen Neigungen wie auch sein Alkoholismus durch die auszugsweise Veröffentlichung der Tagebücher und der Briefe der Öffentlichkeit bekannt geworden. Zu Lebzeiten musste die Fassade einer intakten Familie, die ein repräsentatives Haus in der Vorstadt bewohnt, gewahrt bleiben.

Kehraus. – Die Fassade des Kartenhauses, von dem Tony gesprochen hatte, zu stützen und zu schützen, ihr einen frischen Anstrich zu verpassen, gelingt

schon der Hauptfigur aus Cheevers vielleicht bekanntester Kurzgeschichte *The Swimmer* (1964) nicht mehr. Sein angestrebter Versuch, das eigene Unglück zu vergessen oder nicht wahrhaben zu müssen, es zu verdrängen, wie der Schwimmer mit jedem Schlag die Wassermassen verdrängt, ist wahrhaftig ein Beitrag zur »Geschichte der modernen Verdüsterung«, zu der Nietzsche auch den Niedergang der Familie zählt.⁴³ Als der Schwimmer am Ende seines Kraftakts durch die vielen *drinks* benommen und die Muskelarbeit geschwächt vor seinem Haus ankommt, muss er feststellen, dass die Türen verschlossen sind, die Klinken verrostet, die Dachrinne gebrochen: »The house was locked, and he thought that the stupid cook or the stupid maid must have locked the place up until he remembered that it had been some time since they had employed a maid or a cook. He shouted, pounded on the door, tried to force it with his shoulder, and then, looking in at the windows, saw that the place was empty.«⁴⁴

Anmerkungen

- 1 Klaus Harpprecht, *Eros und Verfall in Neuengland. Die späte Entdeckung des großen Erzählers John Cheever*, in: *Die Zeit* vom 16.08.2007, 43.
- 2 Alexander Schimmelbusch, *Senkgruben der Konformität*, in: *der Freitag* vom 09.04.2011.
- 3 Vgl. Scott Donaldson, *The Suburban Myth*, New York 1969.
- 4 Vgl. *Urban Dictionary* [Stichwort *suburbs*]: <http://www.urbandictionary.com/define.php?term=suburbs> [letzter Zugriff am 23.09.2014].
- 5 John Cheever, *The Journals*, London 2010, 16.
- 6 Alexander Schimmelbusch, *Senkgruben der Konformität*.
- 7 Annette Grant, *John Cheever, The Art of Fiction No. 62. The Paris Review, Summer 1975*: <http://www.theparisreview.org/interviews/3667/the-art-of-fiction-no-62-john-cheever> [letzter Zugriff am 23.09.2014]. Vgl. dagegen die akademische Abschlussarbeit von Patrick Shannon zu Metonymie und Metapher in Cheevers Prosa im Rückgriff auf die entsprechende polare Konzeption bei Roman Jakobson: *Metonymy and metaphor in the fiction of John Cheever*. Masters thesis, Concordia University, Montreal 1998. <<http://spectrum.library.concordia.ca/546/>> [letzter Zugriff am 23.09.2014].
- 8 John Cheever, *Bullet Park*, New York 1969, 11. Nachweise im Folgenden unter Angabe der Sigle *BP* mit Seitenzahl direkt im Fließtext.
- 9 Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris 1961, 26.
- 10 Anis Shivani, *John Cheever's »Bullet Park«: The Suburbs Were Never More Unreal*, in: *The Antigone Review 2011*: http://www.antigonereview.com/index.php?option=com_content&view=article&id=160&Itemid=65 [letzter Zugriff am 23.09.2014].
- 11 John Cheever, *The Journals*, 39.
- 12 Ebd., 159.
- 13 J.A. McSherry, *Myths about infectious mononucleosis*, in: *Can Med Assoc J.* 1983 March 15; 128(6), 645–646. <<http://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC1875234/>> [letzter Zugriff am 23.09.2014].
- 14 John Cheever, *The Stories*, London 2010, 665.
- 15 John Cheever, *The Journals*, 107.

- 16 John Cheever, *The Journals*, 116.
- 17 Ebd., 61.
- 18 John Cheever, *The Stories*, 17.
- 19 Robert Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*, in: ders., *Gesammelte Werke*, Bd. 3, hg. von Adolf Frisé, Reinbek 1978, 834; vgl. auch Barbara Neymeyr, *Identitätskrise - Kulturkritik - Experimentalpoesie. Zur Bedeutung der Nietzsche-Rezeption in Musils Roman »Der Mann ohne Eigenschaften«*, *Friedrich Nietzsche und die Literatur der klassischen Moderne*, hg. von Thorsten Valk, Berlin-New York 2009, 163-182.
- 20 Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal/ Die Blumen des Bösen*, übers. von Monika Fahrenbach-Wachendorff, Stuttgart 1980, 230.
- 21 Jules Laforgue, *Spleen*, zitiert nach: <<http://www.laforgue.org/san057.htm>> letzter Zugriff am 23.09.2014.
- 22 Walter Benjamin, *Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus*, hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt/Main 1974, 156.
- 23 Emil Cioran, *De l'inconvénient d'être né*, Paris 1973, 12.
- 24 Emil Cioran, *Entretiens*, Paris 1995, 32.
- 25 John Cheever, *The Journals*, 236. Über das Zusammenwirken von Alkoholismus, Schlaflosigkeit – unter der übrigens auch Cioran litt – und dem *cajard*, vgl. Olivia Laing, *The Trip to Echo Spring. Why Writers Drink*, Edinburgh-London 2013.
- 26 John Cheever, *The Journals*, 354.
- 27 Vgl. dazu Barbara Ehrenreich, *Fear of Falling: The Inner Life of the Middle Class*, New York 1989.
- 28 John Cheever, *The Journals*, 190.
- 29 Ebd., 300.
- 30 Wolf Lepenies, *Melancholie und Gesellschaft*, Frankfurt/Main 1972, 165.
- 31 Shivani, *John Cheever's »Bullet Park«: The Suburbs Were Never More Unreal*. Die Typisierung von Ärzten, Psychiatern, Analytikern und hier des Guru in Cheevers *Bullet Park*, aber auch anderswo in seinem Werk, im Zusammenhang mit der US-amerikanischen Anti-Psychiatrie-Bewegung der 60er Jahre wäre eine eigene Untersuchung wert.
- 32 Friedrich Nietzsche, *Aus dem Nachlass der Achtzigerjahre*, in: ders., *Werke in sechs Bänden*, hg. von Karl Schlechta, Bd. 6, München 1980, 779.
- 33 John Cheever, *The Stories*, 8ff. und 155ff.
- 34 John Cheever, *The Journals*, 204.
- 35 Ebd., 214.
- 36 Ebd., 214f.
- 37 Max Horkheimer, *Die Zukunft der Ehe*, in: ders., *Zur Kritik der instrumentellen Vernunft*, hg. von Alfred Schmidt, Frankfurt/Main 1985, 288-301, hier 295.
- 38 John Cheever, *The Journals*, 237.
- 39 Max Horkheimer, *Autorität und Familie in der Gegenwart*, in: ders., *Zur Kritik der instrumentellen Vernunft*, hg. von Alfred Schmidt, Frankfurt/Main 1985, 269-287, hier 282.
- 40 Ebd., 275.
- 41 John Cheever, *The Journals*, 245 und 247.
- 42 Cheevers Problematik vor dem Hintergrund einer Historiografie der Homosexualität zu untersuchen, wie sie Michel Foucault in *Histoire de la Folie* (1961) und dem ersten Band der Geschichte der Sexualität, *La Volonté de Savoir* (1976), vorgenommen hat, wäre sicher lohnend, ist hier aber nicht zu leisten.
- 43 Friedrich Nietzsche, *Aus dem Nachlass der Achtzigerjahre*, 494.
- 44 John Cheever, *The Stories*, 788.

Achim Küpper

Text und Experiment

Die Experimentalszene als mediale Konfiguration im Werk E.T.A. Hoffmanns

Einblick und Kontextualisierung. – Im literarischen Werk E.T.A. Hoffmanns nimmt das Experiment eine besondere Stellung ein. Wissenschaftliche oder parawissenschaftliche – auch alchemistische – Experimente kommen in seinem Œuvre an vielen Stellen explizit zur Sprache. In der zweiten Vigilie des bekannten *Goldenen Topf*, beispielsweise stellt der Registrator Heerbrand den geheimen Archivarius Lindhorst zunächst als einen »experimentierenden Chemiker« vor.¹ In dem Märchen *Klein Zaches genannt Zinnober* unternimmt der Professor Mosch Terpin so manch »physikalisches Experiment.«² In den Gesprächen der *Serapions-Brüder* ist unter anderem vom »Experiment« des Magnetismus die Rede,³ und in der späten Erzählung *Der Elementargeist* kommt es noch zu einem sehr ausgiebig beschriebenen »Experiment.«⁴ Dies sind lediglich vereinzelte Beispiele, die einen ersten Einblick bieten. Das »Experiment« an sich stellt ein rekurrentes Motiv des Gesamtwerks Hoffmanns dar. Wie lässt sich diese Präsenz und Prägnanz des Experimentalmoments kontextualisieren? Wie lässt sie sich begründen? Und zunächst auch: Welche Verbindungen ergeben sich genereller aus dem Zusammenhang von Literatur und Experiment?

Mit der Konstellation »Text und Experiment« ist ein Themenfeld bezeichnet, das als Schnittfläche zwischen wissenschaftsgeschichtlichen und literaturhistorischen Fragestellungen heute kein unerforschtes Gebiet darstellt. Zu den Verbindungen zwischen Experiment und literarischer Konfiguration liegt mit dem von Michael Gamper herausgegebenen Band *Experiment und Literatur*⁵ sowie der grundlegenden, dreibändigen literaturgeschichtlichen Buchfolge zu dem Thema⁶ inzwischen eine imposante Reihe wissenschaftlicher Werke vor. Die genannten Bände stecken Grundlagen ab, liefern Einzelanalysen und geben darüber hinaus Impulse und Anregungen für die weitere Beschäftigung mit dem Gegenstand.

Im literarischen Werk E.T.A. Hoffmanns werden schon seit längerem Wissens- und Wissenschaftsdiskurse verschiedener Formen untersucht. Vor allem die Behandlung von Fragen der zeitgenössischen Medizin bzw. Psychologie kann als ein traditionsreiches Beispiel der Auseinandersetzung mit epistemischen Konstellationen in Hoffmanns Œuvre gelten.⁷ An einem Schnittpunkt zwischen biografischer, sozial- und wissenschaftlicher Kontextualisierung bewegt sich die Analyse juristischer, rechtshistorischer Themenstellungen im Werk des »Dichterjuristen«

Hoffmann, die forschungsgeschichtlich mindestens ebenso weit zurückreicht.⁸ In jüngerer Zeit sind in Bezug auf Hoffmann noch weitere Untersuchungsgebiete aus dem Bereich von Literatur und Wissen hinzugetreten, so beispielsweise die Diskursfelder der Technik, Elektrizität und Optik, wie sie die Studie von Rupert Gaderer in den Fokus rückt.⁹

Dahingegen ist das »Experiment« als epistemisches und als literarhistorisches Modell im Werk E.T.A. Hoffmanns bisher kaum zum Forschungsgegenstand erhoben worden. Helmut Lethen stellt seine Beobachtungen zu Formen des Sehens bei Robert Musil und E.T.A. Hoffmann unter den Aspekt des Experiments, indem er die jeweiligen Blickweisen als Wahrnehmungsexperimente bespricht; in Hoffmanns »Versuchsordnung« in der späten Erzählung *Des Vetters Eckfenster*, dem »Experiment mit dem Fernglas«, erblickt Lethen die Geburt einer »Schule des neuen Sehens«, die »Schulstunde realistischen Sehens«.¹⁰ Explizit adressiert wird das Phänomen ebenfalls in einem Aufsatz von Rupert Gaderer zu den phantasmagorischen Experimenten bei Hoffmann, in dem Gaderer auf die Geisterbeschwörung als technischen Medienzauber um 1800 eingeht, etwas ausführlicher auf Hoffmanns *Kater Murr*-Roman und das Märchen *Meister Floh* zu sprechen kommt und dort auch auf die poetologische Dimension des Experimentgedankens hinweist, die er auf das »Paradigma des phantasmagorisch Experimentellen« bezieht.¹¹

Hier soll auf die Themenkonstellation anhand zweier Texte eingegangen werden, die in diesem Zusammenhang bislang noch nicht näher behandelt wurden,¹² nämlich erstens anhand von E.T.A. Hoffmanns Erzählung *Das Fräulein von Scuderi* oder genauer gesagt: einer Episode aus der Vorgeschichte der Erzählung. Mit der kurzen Textanalyse gilt es besonders zwei Bedeutungsräume des Experimentkonzepts auszuloten: Der erste betrifft das Experiment als eine Art Nukleus von Kontingenzerfahrung auf der Handlungsebene, also auf der »inhaltlichen« Ebene von Hoffmanns Text; der zweite bezieht sich auf das Experiment als metaliterarischen Begriff, der das mediale Verfahren und den Ort der Textarbeit an sich als experimentelle Praxis bezeichnet und der auf der poetologischen wie intertextuellen Ebene, d.h. auf der »formalen« Ebene der Erzählung zu verorten ist. Im Anschluss daran wird ein zweites Beispiel des literarischen Experiments bei Hoffmann entwickelt, um die experimentelle Szene im Allgemeinen und die metapoetische Komponente der Experimentalsituation im Besonderen als generellere Charakteristika in Hoffmanns Werk noch stärker in den Fokus zu rücken und umfassender zu behandeln. Dies geschieht hier anhand des Nachtstücks *Der Sandmann*, in dem ebenfalls ein Experiment als Urszene der Konfusionen im Handlungszusammenhang evoziert wird, die experimentelle De- und Remontage des Körpers aber auch als Spiegelung des Textverfahrens selbst erscheint. Zudem tritt an diesem Beispiel durch die Prädominanz des Blicks auch die visuelle, bildmediale Dimension des Experimentalgeschehens in den Vordergrund. Schließlich

zielt der darauf folgende letzte Teil des Beitrags auf eine Dekontextualisierung der beschriebenen historischen Konfiguration und auf eine Einspannung der Hoffmann'schen Textexperimente in weitere kulturgeschichtliche Horizonte.

Genereller lässt sich die Konzeption von Literatur als experimenteller Praxis dabei auch an die »explorative« Dimension einer »Dichtung als ›Versuch« an-schließen, wie sie Michael Gamper beschrieben hat.¹³ Gegenüber den bisherigen Studien bezieht sich die Untersuchung des Experimentalgeschehens hier, wie erwähnt, auf einen zunächst etwas entlegener anmutenden Fall.

Das Fräulein von Scuderi. – In der Vorgeschichte der 1818 entstandenen, 1819 erstmals erschienenen »Kriminalerzählung«¹⁴ *Das Fräulein von Scuderi* wird von einer Verbrechens- und Raubmordserie in Paris berichtet. Hoffmanns Erzähler schildert dabei eine Stadt im Ausnahmezustand. »Gerade zu der Zeit« der Ereignisse – so heißt es – »war Paris der Schauplatz der verruchtesten Greuel-taten« (FS, 785).¹⁵ Eine Giftmordserie erschüttert die Hauptstadt und lässt alle Ordnungen aus den Fugen geraten, wobei gerade der urbane Raum eine entscheidende Folie der Desorientierungsphänomene darstellt: Die moderne Großstadt erscheint hier »nicht als Projektionsfläche abstrakten Ordnungsbegehrens, sondern als ein Prisma [...], als ein steinernes Labyrinth aus zahllosen Ecken, an denen sich der Blick gleich dem Licht in den geschliffenen Diamanten des von Cardillac geschaffenen Schmuckes bricht«.¹⁶

Diese Situation der aufgelösten Ordnungen geht im Text explizit auf eine Experimentalszene zurück. Mithilfe von »alchymistischen Versuchen« (FS, 785) gelingt es nämlich dem deutschen Apotheker Glaser und dem Italiener Exili, »jenes feine Gift zu bereiten, das ohne Geruch, ohne Geschmack, entweder auf der Stelle oder langsam tödend, durchaus keine Spur im menschlichen Körper zurückläßt« (FS, 785). Von Exili in der Kunst des Giftmischens unterrichtet, führt der Hauptmann Godin de Sainte Croix bald zusammen mit der Marquise de Brinvillier dessen Werk fort. Nachdem die Brinvillier »erst ihren eignen Vater«, »dann ihre beiden Brüder« und schließlich »ihre Schwester« – die Letztgenannten »der reichen Erbschaft wegen« – vergiftet hat (FS, 786), gerät das Verbrechen ihr schließlich, wie der Erzähler behauptet, »zur unwiderstehlichen Leidenschaft« (FS, 786): Die Morde werden wahllos. Und auch hier wird das Experiment als Grundkonzept aufgerufen. Denn so führt Hoffmanns Erzähler weiter aus:

Ohne weitem Zweck, aus reiner Lust daran, wie der Chemiker Experimente macht zu seinem Vergnügen, haben oft Giftmörder Personen gemordet, deren Leben oder Tod ihnen völlig gleich sein konnte. (FS, 786)

Daneben wird an dieser Stelle aber auch deutlich, dass in der Logik des Erzählers offenbar etwas nicht ganz stimmt, schließlich stellt zumindest der Chemiker

Experimente in der Regel doch wohl nicht allein »zu seinem Vergnügen« an. Die Erzählsituation in Hoffmanns Text ist hochkomplex, in diesem Rahmen kann nicht ausgiebig darauf eingegangen werden, soviel nur: Man muss sich generell vor den simplen Behauptungen und oft vorschnellen Schuldzuweisungen des Erzählers hüten.¹⁷ Ganz unabhängig davon entwirft Hoffmanns Erzählung mit der kriminalistischen Experimentalanordnung jedoch eine geradezu revolutionäre Konstruktion: 100 Jahre vor André Gide erfindet Hoffmann den *acte gratuit*, das Verbrechen ohne jeden Sinn und Zweck, den Mord ohne Grund, die Gewalt aus reiner Willkür. In Gides Roman *Les caves du Vatican* (1914) stößt der Protagonist Lafcadio den ihm unbekanntem Fleurissoire aus reiner Lust, in einer völlig zweckfreien, grundlosen Handlung aus einem fahrenden Zug.¹⁸ Mit dem Mord als Experiment inszeniert Hoffmann eine ähnliche Konstellation lange vor der literarischen Avantgarde.

Diese Art von Kriminalität bleibt im *Fräulein von Scuderi* im wahrsten Sinne unfassbar. Nach der »Hinrichtung« der Brinvillier, die »nach Lüttich in ein Kloster« flieht, dort aber verhaftet und zuletzt geköpft und verbrannt wird (*FS*, 787), scheint der Mord sich schließlich fortvererbt zu haben. Das Verbrechen verallgemeinert sich. »Wie ein unsichtbares tückisches Gespenst« – heißt es in der Erzählung – »schlich der Mord sich ein in die engsten Kreise, wie sie Verwandtschaft – Liebe – Freundschaft nur bilden können« (*FS*, 788). Sämtliche Ordnungsmodelle geraten aus den Fugen: Familie, Stadt oder Gemeinschaft stellen keine verlässlichen Größen dar. Dabei erscheint in Hoffmanns Text gerade das Experiment, in Form von »alchemistischen Versuchen«, als Ausgangspunkt dieser Systemauflösung, als Nukleus der Kontingenzerfahrung.

Das bisher Beschriebene stellt ein Experiment auf der inhaltlichen Ebene der Erzählung dar. Zur gleichen Zeit findet in Hoffmanns Text aber auch ein formales Experiment statt, und zwar ein formales Experiment im Sinne einer literarischen und zugleich literarhistorischen Konfiguration, einer experimentalen Konstruktion sprachlichen, auch literarisch vorgeprägten Materials.¹⁹ Denn: Mit der folgenden, an die oben gegebene Schilderung anschließenden Beschreibung aus der Erzählung kommen wir schließlich zu einer zweiten Bedeutungsschicht des Experiments, nämlich von einer kriminalistischen zu einer textuellen, literarischen Versuchsanordnung. Im *Fräulein von Scuderi* heißt es an dieser Stelle:

Das grausamste Mißtrauen trennte die heiligsten Bande. Der Gatte zitterte vor der Gattin – der Vater vor dem Sohn – die Schwester vor dem Bruder. – Unberührt blieben die Speisen, blieb der Wein bei dem Mahl, das der Freund den Freunden gab, und wo sonst Lust und Scherz gewaltet, spähten verwilderte Blicke nach dem verkappten Mörder. (*FS*, 788)

Zum einen entfaltet dieser Passus eine eindeutig auch religiös, und zwar negativ religiös besetzte Bildlichkeit der Auflösung:²⁰ »trennte die heiligsten Bande«,

»[u]nberührt [...] blieb der Wein bei dem Mahl« etc.²¹ Zum anderen lässt er sich fast bis in den Wortlaut zugleich auf ein literarisches Paradigma zurückbeziehen, und zwar auf die *Metamorphosen* des Ovid. Zusammen mit der Schilderung der Verbrechen der Brinvillier, die »Frömmigkeit« heuchelt (*FS*, 786) und auch der »Erbschaft wegen« mordet (*FS*, 786), und zusammen mit der Schilderung des Raubmords, der als »Unheil anderer Art« schließlich auf den Giftmord folgt (*FS*, 790) und den Kern der weiteren Entwicklungen bildet, erinnert die gesamte Passage aus Hoffmanns Text an die Beschreibung des vierten Weltalters aus dem ersten Buch der Ovid'schen *Metamorphosen*. Ovids viertes und letztes Weltalter bringt als ultimative Degenerationsstufe der Menschheit lediglich Chaos, Unheil, Krieg und Gewalt hervor; aus ihm wird ein eisernes Geschlecht geboren. In der deutschen Übertragung von Johann Heinrich Voß aus dem Jahr 1798²² heißt es unter anderem über dieses letzte, eiserne Weltalter:

Nun lebt alles vom Raub, kein Gastfreund schonet den Gastfreund,
Noch der Eidam den Schwäher; auch liebende Brüder sind selten.
Meuchlerisch stellet das Weib dem Gemahl nach, dieser der Gattin;
Und Stiefmütter bereiten aus falbem Kraute den Giffrank;
Selber auch späht voreilend der Sohn nach den Jahren des Vaters.
Frömmigkeit sank vor Gewalt; Asträa selber, die Jungfrau,
Floh, der Himmlischen letzte, die blutgefeuchteten Länder. (I, 144–150)²³

In der Flut wissenschaftlicher Literatur zu Hoffmanns berühmter Erzählung ist dieser Bezug bislang unentdeckt. Hier sei indessen nahegelegt, dass die Passage aus dem *Fräulein von Scuderi* ein intertextuelles Echo auf die Stelle aus den *Metamorphosen* bildet. Zur Schilderung einer Grundsituation von Auflösung, Desintegration, Niedergang greift Hoffmanns Erzählung auf den antiken Vorgänger zurück, der dadurch auch in seiner zeitlosen Aktualität oder Modernität gezeigt wird und als ein Vorbild der textuellen Gestaltung als kontingent erfahrener historischer, ja »menschheitsgeschichtlicher« Auflösungsprozesse erscheint.

Insgesamt bedeutet das zweierlei: Hoffmanns Erzählung evoziert den Experimentaldenken, ausgehend von den »alchymistischen Versuchen«, zum einen auf der Handlungsebene als Nukleus im kriminalistischen Gewaltgefüge eines Verbrechens ohne Sinn, einer Stadt im Ausnahmezustand und damit genereller einer Welt der Kontingenz, der Unüberschaubarkeit und Unbegreiflichkeit, der zerbrochenen Relationen und der auseinandergedrifteten Verhältnisse, wie sie auch vor dem Epochenhintergrund der Zeit um 1800 und ihrer historischen Umbruchsituation verständlich wird.²⁴ Zum anderen bildet die Experimentalkonfiguration ebenfalls die Grundlage für eine literarisch-mediale Versuchsanordnung auf der formalen Ebene des Textes, nämlich für die eines intertextuellen Konstrukts aus Versatzstücken nicht nur der biblischen Schrift, sondern auch des antiken

Vorbilds einer Schilderung des Auseinanderbrechens, des Untergangs und der Grausamkeit des menschlichen Geschlechts aus den *Metamorphosen*. In dieser Hinsicht wird Hoffmanns Text selbst zu einer Art Experimentalgefüge, das damit einen metaliterarischen Charakter annimmt. Die Experimentalsituation, auf deren Prozessualitätscharakter Michael Gamper hinweist,²⁵ ist zugleich bezeichnend für das Prozessuale, Situative oder Performative des Textes, das über mediale Verfahren entsteht und das nicht zuletzt auch im intertextuellen Konstruktmoment seinen Ausdruck findet. Das Experiment stellt somit im Gesamten, sowohl in inhaltlicher als auch in formaler Hinsicht eine gute Beschreibungsfigur für einen Text dar, der von Mechanismen der Auflösung berichtet und in den die experimentale Situation zugleich als Urszene und als selbstreflexive Miniatur mit eingelagert ist.²⁶

Dass das Experimentalmoment im Gesamtwerk Hoffmanns noch eine wesentlich breitere Streuung aufweist, ist bereits zu Beginn des Beitrags angeklungen. Dass das Experiment dabei gerade als poetologische Metapher und als mediale Konfiguration eine besondere Bedeutung in E.T.A. Hoffmanns Werk annimmt, soll im Folgenden an einem weiteren Textbeispiel etwas ausführlicher entwickelt werden.

Der Sandmann. – In Hoffmanns berühmtem, 1815 geschriebenem, 1816 erschienenem Nachtstück *Der Sandmann*²⁷ kommt es ebenfalls zu einer Art Experiment. Dort stellen nämlich der alte Coppelius und der Vater des Protagonisten Nathanael, wie es zumindest Clara in ihrem Brief gegen Anfang der Erzählung vermutet, auch »alchymistische Versuche« an (*SM*, 21).²⁸ Wie Nathanael selbst berichtet, wird er in seiner Kindheit offenbar zum Zeugen eines solchen Experiments. Um dem Geheimnis des ominösen Sandmanns auf die Spur zu kommen, versteckt er sich eines Abends »hinter der Gardine« in einem Kleiderschrank im Zimmer seines Vaters, als jemand in den Raum tritt. Nathanael schaut aus seinem Versteck »behutsam hervor«, es ist der »alte Advokat Coppelius« (*SM*, 15). Der Junge ist wie erstarrt: »Ich war fest gezaubert. Auf die Gefahr entdeckt, und, wie ich deutlich dachte, hart gestraft zu werden, blieb ich stehen, den Kopf lauschend durch die Gardine hervorgestreckt.« (*SM*, 16) Dann spielt sich eine eigenartige Szene vor Nathanaels Augen ab, es sind die Vorkehrungen zu einem Experiment:

Der Vater öffnete die Flügeltür eines Wandschranks; aber ich sah, daß das, was ich so lange dafür gehalten, kein Wandschrank, sondern vielmehr eine schwarze Höhlung war, in der ein kleiner Herd stand. Coppelius trat hinzu und eine blaue Flamme knisterte auf dem Herde empor. Allerlei seltsames Geräte stand umher. (*SM*, 17)

Als Nathanael darauf aus seinem Versteck stürzt und seine geheime Beobachterposition verlässt, ergreift Coppelius ihn, wirft ihn auf den Herd und möchte ihm die Augen ausbrennen. Auf des Vaters Bitten lässt Coppelius zwar davon ab, will

aber nun in einem anderen, neuen Experiment den Körper, den »Mechanismus« des Jungen untersuchen bzw. »observieren«:

»Mag denn der Junge die Augen behalten und sein Pensum flennen in der Welt; aber nun wollen wir doch den Mechanismus der Hände und der Füße recht observieren.« Und damit faßte er mich gewaltig, daß die Gelenke knackten, und schrob mir die Hände ab und die Füße und setzte sie bald hier, bald dort wieder ein. »s steht doch überall nicht recht! 's gut so wie es war! – Der Alte hat's verstanden!« (SM, 17f.)

Wie im *Fräulein von Scuderi* führt das Experimentaleignis auf einer inhaltlichen Ebene auch hier hinab in eine Zone der Unbegreiflichkeit: Das Experiment erscheint auch im *Sandmann* als Grundlage eines Kontingenzerlebnisses, insofern der Versuch hier mit dem buchstäblichen Auseinanderschrauben Nathanaels einen Bereich des Befremdens zwischen Geschehen und Illusion, Wachen und Wahn, einen Raum der diffusen Ordnungen und der Verrücktheit öffnet.²⁹ Die Einsicht in die Marionettenhaftigkeit des Menschen endet für den Protagonisten der Erzählung, nachdem er schließlich gesehen hat, dass auch seine Geliebte Olimpia »eine leblose Puppe« ist (SM, 45), im geistigen Zusammenbruch.³⁰ Auch im *Sandmann* erscheint das Experiment – mit der Versuchsanordnung zwischen Körper und »Mechanismus« – letztlich als Urszene der Konfusionen.

In dem beschriebenen Versuch an Nathanael ist allerdings nicht nur ein körperliches Experiment als Demontageform und als Formdemontage auf der Handlungsebene anvisiert, zugleich liegt darin auch auf der reflexiv-formalen Ebene eine Chiffre für den literarischen Akt an sich, eine poetologische Spiegelung des Textes selbst und seiner Konstruktionsprinzipien wie auch seiner eigenen Demontage. Der soeben zitierten Stelle korrespondiert nämlich eine zweite in der Erzählung, in der es diesmal zwar nicht um das Versetzen von menschlichen Gliedmaßen, dafür aber um das experimentierende Anordnen von Textstücken geht. Der Körper Nathanaels wird hier durch den Textkörper ersetzt, für den er metonymisch einsteht. Nach den drei der eigentlichen Erzählung vorangestellten, den Auftakt des Nachtstücks bildenden Briefen berichtet der Erzähler über die verschiedenen Möglichkeiten und Unmöglichkeiten, die Geschichte zu beginnen, spielt im Text selbst Erzählversuche durch, macht Erzählexperimente, indem er die möglichen Textanfänge – ähnlich wie Coppelius die Glieder Nathanaels – probierend, experimentierend versetzt und austauscht:

Das Wunderbare, Seltsame davon [von Nathanaels verhängnisvollem Leben] erfüllte meine ganze Seele, aber eben deshalb und weil ich dich, o mein Leser! gleich geneigt machen mußte, Wunderliches zu ertragen, welches nichts geringes ist, quälte ich mich ab, Nathanaels Geschichte, bedeutend – originell, ergreifend, anzufangen: »Es war einmal« – der schönste Anfang jeder Erzählung, zu nüchtern! – »In der kleinen Provinzialstadt S. lebte« – etwas besser, wenigstens ausholend zum Klimax. – Oder

gleich medias in res: »Scher' Er sich zum Teufel, rief, Wut und Entsetzen im wilden Blick, der Student Nathanael, als der Wetterglashändler Giuseppe Coppola« – Das hatte ich in der Tat schon aufgeschrieben, als ich in dem wilden Blick des Studenten Nathanael etwas Possierliches zu verspüren glaubte; die Geschichte ist aber gar nicht spaßhaft. Mir kam keine Rede in den Sinn, die nur im mindesten etwas von dem Farbenglanz des innern Bildes abzuspiegeln schien. Ich beschloß gar nicht anzufangen. Nimm, geneigter Leser! die drei Briefe, welche Freund Lothar mir gütigst mitteilte, für den Umriß des Gebildes, in das ich nun erzählend immer mehr und mehr Farbe hineinzutragen mich bemühen werde. (SM, 26f.)³¹

Neben der experimentierenden Suche nach dem passenden Beginn der Geschichte, dem Experiment des rechten Anfangs, geht es in diesem Passus auch um ein mediales Grundproblem, nämlich um die Opposition zwischen der »Rede« auf der einen Seite und dem »Farbenglanz des innern Bildes« auf der anderen, also zwischen den Medien Sprache (Text) und Bild, wobei dem zweiten, dem Bild, die deutlich größere Macht zugesprochen wird. Zwar ist hier zunächst von einem »innern« Bild die Rede, doch verweist der Erzähler schon am Ende des zitierten Passus auf die Geschichte allein im Vokabular der Malerei als »äußerer« Bildkunst, auf den Textanfang als den »Umriß des Gebildes, in das ich nun erzählend immer mehr und mehr Farbe hineinzutragen mich bemühen werde.«³² Die Macht der äußeren Bilder, die zugleich Bilder des Außen sind, nimmt auch den Protagonisten des *Sandmann* gefangen, dieser scheint wie besessen von der Gewalt der Bilder und von den Bildern der Gewalt: »obenan stand immer der Sandmann, den ich in den seltsamsten, abscheulichsten Gestalten überall auf Tische, Schränke und Wände mit Kreide, Kohle, hinzeichnete.« (SM, 14)

Die Stationen des Experiments, die im *Sandmann* vorgeführt werden, sind immer mit den Bildern, mit dem Sehen, mit dem Blick verbunden. Die Experimentalszene zwischen Nathanaels Vater und Coppelius wird für den/die Leser/in überhaupt erst sichtbar durch Nathanaels heimliches Beobachten, der wiederum fürchtet, für das untersagte Schauen »hart gestraft zu werden«;³³ tatsächlich droht Coppelius nach der Entdeckung konsequenterweise, dem Jungen zur Strafe das Augenlicht zu rauben, und bei dem darauf folgenden Experiment, dem an Nathanaels Körper, kommt es Coppelius ausdrücklich darauf an, ihn zu »observieren«, d.h. das Schauen, das Beobachten umzukehren und gegen Nathanael selbst zu richten. Auf die Bedeutung des Sehens wie des drohenden Sehverlusts in der Erzählung verweist im Übrigen bereits das Leitmotiv der Augen, dessen zentrale Stellung schon im Titel der Erzählung anklingt.³⁴

Das Hoffmann'sche Motiv- und Themenfeld des Sehens, der Optik, des Blicks ist in der Forschung in vielen verschiedenen Facetten und Schattierungen behandelt worden: von dem Gebrauch optischer Instrumente in Hoffmanns Werk³⁵ über eine Imaginationslehre der *Augen der Automaten*,³⁶ die sichtbaren und unsichtbaren Bilder als Bestandteile einer Poetik der Imagination³⁷ oder die narrative Funkti-

onalisierung von Gemälden und ›erzählten Bildern‹³⁸ bis hin zum solipsistischen Blick Hoffmann'scher Figuren³⁹ oder auch den Verbindungen zwischen Optik und Politik in seinen Texten.⁴⁰

Die Zentralität visueller Konstellationen und des Funktionsbereichs des Bildes bei Hoffmann im Allgemeinen erhält in dem »Nachtstück« *Der Sandmann* eine zusätzliche bildmediale Akzentuierung durch eine Zeichnung Hoffmanns, die Julius Eduard Hitzig in seiner Biografie von 1823 publizierte und die Hoffmann, während er Hitzig den Inhalt des *Sandmanns* erzählt habe, »auf ein vor ihm liegendes Stück Aktenpapier« hingeworfen haben soll.⁴¹ Auf dieser Zeichnung hält Hoffmann ausgerechnet die oben beschriebene Experimentalszene als offenbar zentrales Ereignis der Erzählung fest. Die dadurch entstehende Bild-Text-Relation verleiht dem *Sandmann*-Komplex eine – bislang unbeobachtete – intermediale Komponente,⁴² die allerdings nicht hier, sondern an anderer Stelle ausführlicher behandelt werden soll.⁴³ Die mit dem Bildtitel »Der Sandmann« unterschriebene Bleistiftskizze stellt insgesamt eine Art bildmediale Variante oder ›Doppelung‹ der Erzählung dar, die in vielfältige Beziehungen mit dem Text tritt, was an sich schon einen experimentellen Gestus aufweist: Wo sich das Experiment im *Fräulein von Scuderi* auf werkformaler Ebene in einem intertextuellen Bezug zu einem anderen literarischen Werk (Ovids *Metamorphosen*) vollzieht, da ließe sich in Hinblick auf die Erzählung *Der Sandmann* und die Zeichnung »Der Sandmann« auch ein werkformales Äquivalent des Experimentalgesehens in der intermedialen Relation zwischen Bild und Text erkennen. Die Skizze zeigt eine Konfiguration dreier Personen, die sich mit Verweis auf die Erzählung als der »Sandmann« Coppelius, Nathanaels Vater und Nathanael identifizieren lassen; die Figuren befinden sich in der Stätte des Experiments, visualisiert durch die auch im Text evozierte Feuerstelle.⁴⁴

Zu den Besonderheiten der Zeichnung gehört unter anderem – lediglich so viel sei hier zu Hoffmanns Skizze angemerkt – neben dem deutlich theatralen Charakter der gesamten Bildkomposition auch das für die *Sandmann*-Erzählung ebenso wie für das Theater konstitutive Moment des Blicks und des Sehens, das mit der Erscheinung Nathanaels als heimlichen Beobachters der Szene, d.h. als einer Art ›Zuschauerfigur‹, zugleich auf der Bühne der Zeichnung selbst gespiegelt wird und das im Akt des Versteckens ein bildmediales, visuelles Äquivalent zu der auch in der Erzählung zentralen Thematik der Simulation und der Dissimulation bietet, die sich auf der Zeichnung noch einmal in der Konfiguration des Präsentierens und Verbergens reflektiert.

Die Thematik des Sehens und der Augen umfasst außer einer latenten sexuellen Ebene, auf die Sigmund Freud in seinem bekannten Aufsatz über *Das Unheimliche* anhand der »Augenangst« in E.T.A. Hoffmanns Erzählung als einer literarisch gestalteten Repräsentation von »Kastrationsangst« verweist⁴⁵ und für die gerade Hoffmanns Zeichnung weitere Anhaltspunkte zu liefern scheint,⁴⁶ auch eine Ver-

dichtung bzw. eine Überlagerung von visueller und experimenteller Dimension: Die Verbindung von Auge und Experiment erhält schon dadurch eine zusätzliche Evidenz, dass der Name der Figur Coppelius, der in der Erzählung mit dem des »Wetterglashändler[s]« und »Mechanicus [...] Giuseppe Coppola« verbunden wird (SM, 20), sich ebenso auf ital. *coppo* »Augenhöhle«⁴⁷ wie auf *coppella* als »schwarze Höhlung des Schmelzriegels«⁴⁸ beziehen lässt.

Deutlicher als im *Fräulein von Scuderi* tritt im *Sandmann* insgesamt die bildhafte Dimension des Experiments in den Vordergrund. Das Experimentgefüge dieser Erzählung ist eine mediale Konfiguration gewaltvoller Bilder, die zuletzt wortwörtlich alle Sinn- und Ordnungsmuster sprengen: So wie die Experimente von Coppelius und Nathanaels Vater allein mit einer »Explosion« (SM, 19) ein Ende finden – es ist ein »entsetzlicher Schlag«, bei dem das »ganze Haus erdröhnt!...!« und nach dem der Vater »tot [...] auf dem Boden« liegt (SM, 19) –, so endet auch die narrative Versuchsanordnung dieses Textes zwischen Sinn und Wahnsinn wie mit einem Knall, und zwar mit Nathanaels letztem Gewaltausbruch, seinem Sprung in den Tod und schließlich dem Daliegen des Sohnes »mit zerschmettertem Kopf« (SM, 49), einem Selbstmord, in dem sich der Tod des Vaters als Unglück wiederholt.

Der Unfall wird zu einer zentralen Konfiguration im Text. Nathanaels Leben erscheint wie eine Serie von Wiederholungen des Unfalls seines Vaters: Nicht allein Nathanaels Sturz am Ende reproduziert den Tod des Vaters nach dem missglückten Experiment, auch der Brand des Hauses, in dem sich Nathanaels Wohnung befindet und das bei seiner Rückkehr in die Stadt vollständig »niedergebrannt« ist, nachdem das »Feuer in dem Laboratorium des Apothekers, der im untern Stocke wohnte, ausgebrochen war« (SM, 34), stellt letztlich eine Wiederholung des Unfalls seines Vaters dar, der nach der Explosion in seinem privaten »Laboratorium« »mit schwarz verbranntem gräßlich verzerrtem Gesicht« auf dem Boden liegt (SM, 19), obwohl seine »Gesichtszüge« – auch das gehört zu den Unwägbarkeiten dieses Textes und seiner Erzählsituation – »zwei Tage darauf [...] wieder mild und sanft« sind, »wie sie im Leben waren.« (SM, 19)⁴⁹

Claudia Lieb weist auf die Figur des Unfalls in Hoffmanns Märchens *Klein Zaches genannt Zinnober* (1819) hin, die sie in erster Linie als »Medieneffekt« begreift sowie als ein »narratives Scharnier, das den Einbruch des Phantastischen in das Kontinuum einer Deutschlandreise ermöglicht und mit dem realistischen Maßstab dieser Reise »ruck«haft »bricht.«⁵⁰ Lieb konstatiert in dem Zusammenhang unter anderem auch Bezüge zu Ovids *Metamorphosen* als »Anspielungsfolie« in Hoffmanns *Klein Zaches* und stellt zugleich eine Verbindung mit dem Experiment her, indem sie auf das »faustische Schreibexperiment« des Kunstmärchens verweist.⁵¹ Im *Sandmann* wird der Unfall als experimentelle Medienkonfiguration auch zu einer Chiffre für den Text: Die »Explosion« (SM, 19), die sich im Zuge des Experiments von Coppelius und Nathanaels Vater ereignet, stellt zugleich

ein strukturelles Äquivalent des Textes selbst dar, der insbesondere auf seiner semantischen Ebene regelrecht »explodiert«, in eine Unzahl verschiedener, heterogener Bedeutungssplinter zerbricht und schon mit der Dissoziation des Körpers im Experiment an Nathanael wie mit dem Sprung in den Wahnsinn jenseits aller Ordnungen jede einheitliche Bedeutung, jeden einheitlichen Sinn buchstäblich »sprengt«. In der Explosion als Textfigur scheint überdies ein allgemeineres Bild und Charakteristikum Hoffmann'schen Schreibens zu liegen. Eine umfassende »Poetik der Explosion« bei Hoffmann müsste allerdings erst noch geschrieben werden.⁵²

In der *Sandmann*-Erzählung geht es nach all dem noch in einer anderen Hinsicht um ein Experiment, nämlich um den Versuch der Erschaffung eines künstlichen Menschen, der besagten Automatenpuppe »Olimpia«.⁵³ »Zwanzig Jahre« hat der Wissenschaftler Spalanzani, wie es im Text heißt, »daran gearbeitet – Leib und Leben daran gesetzt – das Räderwerk – Sprache – Gang« entwickelt (*SM*, 45). Wenn man den Namen des Automaten auf einer antiken, mythologischen Folie liest, der des Götterbergs, reflektiert sich in ihm auch die Thematik der Schöpfung, der Schöpfungsgeschichte. Parallel zu der mit der Puppe Olimpia verbundenen Maschinenproblematik ist im Text die vorhin zitierte körperliche De- und Remontage Nathanaels angelegt, auf die abschließend noch einmal zurückzukommen ist. Diese Körpermontageszene stellt eine Spiegelung des Textes dar, in der sich die Vorstellungen der antiken Schöpfung wie des nachantiken, biblischen Schöpfers (des »Alten«) schließlich mit der des literarischen Schöpfers (des Autors) überschneiden bzw. in der die letztere, säkulare Vorstellung die erstere, religiöse in einem geradezu »blasphemischen« Akt ersetzt oder überlagert, der Autor wird der neue Schöpfer, er erscheint nun selbst in der Rolle des »Alten«: Man kann – und das gilt über die ungewollt »spaßhaftele« (*SM*, 27) Dimension der Erzählerrede hinaus auch für den literarischen Interpreten – die künstlerische Schöpfung, d.h. den Text, den Textkörper zwar auseinandernehmen, aber »'s steht doch überall nicht recht! 's gut so wie es war! – Der Alte hat's verstanden!« (*SM*, 18) Das Experiment wird bei E.T.A. Hoffmann zur poetologischen und zur selbstreflexiven, auch medialen Metapher, zum Probierfeld des modernen Autorgottes, zur Spiel- und Spiegelfläche der (Bild- und) Textkonstruktion und ihrer Mechanismen.

Dekontextualisierung und Ausblick. – Zum Schluss sei hier ein seinerseits experimenteller Versuch unternommen: Es geht in diesem letzten Abschnitt darum, das beschriebene historische Paradigma der Experimentalszene als medialer Konfiguration im Werk E.T.A. Hoffmanns in einen erweiterten, transhistorischen Horizont zu stellen, um einmal zu sehen, welche Verbindungen sich außerhalb des Literatur- und Zeitkontexts ergeben könnten. Dies soll allerdings nicht im Sinne einer umfassenden und erschöpfenden Analyse, sondern lediglich im Zeichen eines assoziativen, andeutenden Ausblicks geschehen, einer Experimentalanordnung, die aber womöglich weitere Auseinandersetzungen anregen könnte.

Ein sehr ähnliches Bestreben wie der Advokat Coppelius aus Hoffmanns Erzählung *Der Sandmann* bei seinem wissenschaftlichen Experiment an Nathanaels Körper verfolgt auch ein ganz anderer, historischer Wissenschaftler, um das ›Geheimnis der Schöpfung‹ zu ergründen, und zwar der berühmte Physiker Albert Einstein. In Hoffmanns Text will Coppelius »den Mechanismus der Hände und der Füße recht observieren« (SM, 17), um dem Geheimnis von Nathanaels Körperbau, quasi dem geheimen menschlichen Bauplan auf die Spur zu kommen, stellt nach einigen experimentellen, »zerwürfelnden« Versuchsanordnungen der De- und Remontage jedoch zuletzt, wie bereits zitiert, ernüchtert fest: »'s steht doch überall nicht recht! 's gut so wie es war! – Der Alte hat's verstanden!« (SM, 18)

Auf diesen »Alten« beruft sich auch Albert Einstein. In einem Brief an Max Born vom 4. Dezember 1926 schreibt Einstein hinsichtlich des Aufkommens der Quantenmechanik und ihrer ersten Resultate:

Die Quantenmechanik ist sehr achtung-gebietend. Aber eine innere Stimme sagt mir, daß das doch nicht der wahre Jakob ist. Die Theorie liefert viel, aber dem Geheimnis des Alten bringt sie uns kaum näher. Jedenfalls bin ich überzeugt, daß *der* nicht würfelt.⁵⁴

Wie die fiktionale Figur Coppelius legt auch Einstein in dieser Briefpassage die Existenz eines »Alten« nahe, der eine Art universalen Bauplan erstellt, der Ordnung garantiert und die Welt dadurch vor dem Sturz ins Aleatorische und Kontingente eines Würfelspiels bewahrt. Allerdings gleichen Coppelius' eigene Körperversatzexperimente tatsächlich einer Art Würfelspiel, bei dem er die einzelnen Glieder »bald hier, bald dort wieder einsetzt!« (SM, 18), und mehr noch: Das operative Verfahren nicht nur des Erzählers bei seiner experimentellen Suche nach dem rechten Anfang, sondern auch des Autors selbst, des Verfassers dieses Textes, einer Erzählung, die sich als eine literarische Versuchsanordnung liest und sich als solche auch selbst reflektiert, materialisiert, ähnelt ganz jenem Würfelspiel, das Einstein als Negativfolie und als Antimodell evoziert, dessen Gültigkeit für die ›Weltpraxis‹ aber ablehnt. In Hoffmanns Werk wird der Schaffende, der Autor zu einer Art neuem Gott. Hierbei handelt es sich allerdings um einen Gott, der sehr wohl »würfelt«.

Letztlich hat die Wissenschaftsgeschichte Einsteins These eines ordnenden »Alten« widerlegt und der Quantenmechanik Recht gegeben, unter anderem in Form von Werner Heisenbergs »Unbestimmtheitsrelation« und der allgemeineren, aus der experimentellen Praxis gewonnenen Erkenntnis, dass das Verhalten der subatomaren Elemente nicht berechenbar, nicht vorhersehbar und damit tatsächlich ganz und gar kontingent, aleatorisch ist. In vergleichbarer Weise hat die Literaturgeschichte Schreibverfahren ausgebildet, die das Kontingente, die Unbestimmtheit, die experimentelle Versuchsanordnung betonen, und zwar nicht

nur zur Zeit der historischen Avantgarden, sondern in verschiedenen geschichtlichen Epochen.

Nimmt man die im *Sandmann* verdichtete obsessive und oppressive Augenthematik zum Ausgangspunkt einer Reflexion des Konnex zwischen Getriebenheit und Gewalt, so weist Hoffmanns experimentelles Textverfahren weit weniger auf die literarische Ordnung eines gütigen Weltenplans als im Kern in die Richtung etwa eines Georges Bataille, der in *Die Geschichte des Auges* den Zusammenhang von Blick, Sexualität, Grenzüberschreitung und zugleich die Absurdität des Zusammenhangs erzählt⁵⁵ und auf den sich Michel Foucault beruft, um die Erotik als eine »Erfahrung der Sexualität« zu beschreiben, »die um ihrer selbst willen das Überschreiten der Grenze mit dem Tod Gottes verbindet.«⁵⁶ Gründet man sich auf die physikalische oder naturwissenschaftliche Seite des literarischen Experimentgedankens, ließe sich Hoffmanns Menschen- und Textexperiment als historisches Paradigma schließlich auch mit einem zeitgenössischen Roman wie den *Elementarteilchen* von Michel Houellebecq in Beziehung setzen, der die Vereinzelnung, die Isolation, die Partikularisierung des modernen Menschen in einer Gesellschaft des Wissens und der Obsessionen zeigt und der überdies gleich zu Beginn auf einige große Namen im Umkreis des Experiments im 20. Jahrhundert, auf Einstein, Born, Heisenberg, Bohr, auf die Quantenmechanik, auf die Kopenhagener Deutung in der Physik verweist.⁵⁷

Anmerkungen

- 1 Zit. nach E.T.A. Hoffmann, *Sämtliche Werke in sechs Bänden*, hg. von Hartmut Steinecke und Wulf Segebrecht unter Mitarbeit von Gerhard Allroggen, Friedhelm Auhuber, Hartmut Mangold, Jörg Petzel, und Ursula Segebrecht, Bd. 2.1, *Fantasiestücke in Callot's Manier. Werke 1814*, hg. von Hartmut Steinecke unter Mitarbeit von Gerhard Allroggen und Wulf Segebrecht, Frankfurt/Main 1993, hier 241.
- 2 Zit. nach Hoffmann, *Sämtliche Werke in sechs Bänden*, Bd. 3, *Nachtstücke. Klein Zaches. Prinzessin Brambilla. Werke 1816–1820*, hg. von Hartmut Steinecke unter Mitarbeit von Gerhard Allroggen, Frankfurt/Main 1985, 573.
- 3 Zit. nach Hoffmann, *Sämtliche Werke in sechs Bänden*, Bd. 4, *Die Serapions-Brüder*, hg. von Wulf Segebrecht unter Mitarbeit von Ursula Segebrecht, Frankfurt/Main 2001, hier 327.
- 4 Zit. nach Hoffmann, *Sämtliche Werke in sechs Bänden*, Bd. 5, *Lebens-Ansichten des Katers Murr. Werke 1820–1821*, hg. von Hartmut Steinecke unter Mitarbeit von Gerhard Allroggen, Frankfurt/Main 1992, hier 693.
- 5 Michael Gamper (Hg.), *Experiment und Literatur. Themen, Methoden, Theorien*, Göttingen 2010.
- 6 Michael Gamper, Martina Wernli und Jörg Zimmer (Hg.), »Es ist nun einmal zum Versuch gekommen«. *Experiment und Literatur I: 1580–1790*, Göttingen 2009; Michael Gamper, Martina Wernli und Jörg Zimmer (Hg.), »Wir sind Experimente: wollen wir es auch sein!« *Experiment und Literatur II: 1790–1890*, Göttingen 2010; Michael Bies und Michael Gamper (Hg.), »Es ist ein Laboratorium, ein Laboratorium für Worte«. *Experiment und Literatur III: 1890–2010*, Göttingen 2011.

- 7 Siehe z.B. Friedhelm Auhuber, *In einem fernen dunklen Spiegel. E.T.A. Hoffmanns Poetisierung der Medizin*, Opladen 1986; Vickie Ziegler, *Der geistig gestörte Künstler im Werk E.T.A. Hoffmanns vor dem Hintergrund zeitgenössischer psychologischer Theorien*, in: *Gesnerus. Schweizerische Gesellschaft für Geschichte der Medizin und der Naturwissenschaften*, 48 (1991), 171–183; Henriett Lindner, »Schnöde Kunststücke gefallener Geister«. *E.T.A. Hoffmanns Werk im Kontext der zeitgenössischen Seelenkunde*, Würzburg 2001; Christine Weder, *Ein medizinisch-literarisches Symptom: Zum Schwindel bei E.T.A. Hoffmann und im Kontext des medizinischen Diskurses der Zeit*, in: *E.T.A. Hoffmann-Jahrbuch* 10 (2002), 76–95.
- 8 Vgl. etwa Eva-Renate Möller, *Ernst Theodor Amadeus Hoffmann als Darsteller aktueller rechtlicher Fragen*, Diss., Wien 1934; Eugen Walter, *Das Juristische in E.T.A. Hoffmanns Leben und Werk*, Diss., Heidelberg 1950; Hartmut Mangold, *Gerechtigkeit durch Poesie. Rechtliche Konfliktsituationen und ihre literarische Gestaltung bei E.T.A. Hoffmann*, Wiesbaden 1989; Uwe Schadwill, *Poeta Judex. Eine Studie zum Leben und Werk des Dichterjuristen E.T.A. Hoffmann*, Münster und Hamburg 1993.
- 9 Rupert Gaderer, *Poetik der Technik. Elektrizität und Optik bei E.T.A. Hoffmann*, Freiburg i.Br. u.a. 2009.
- 10 Vgl. Helmut Lethen, *Eckfenster der Moderne. Wahrnehmungsexperimente bei Musil und E.T.A. Hoffmann*, in: Josef Strutz (Hg.), *Robert Musils »Kakanien« - Subjekt und Geschichte. Festschrift für Karl Dinklage zum 80. Geburtstag*, München 1987, 195–229, hier 218.
- 11 Rupert Gaderer, *Phantasmagorische Experimente. Rezeption. Literarisierung und Poetik bei E.T.A. Hoffmann*, in: Gamper, Wernli und Zimmer (Hg.), »Wir sind Experimente: wollen wir es auch sein!«, 223–240, hier 235, zum *Kater Murr* und *Meister Floh* 232–234. In Zusammenhang mit der »Belebung von Automaten [...] durch die Imaginationskraft eines Protagonisten« verweist Gaderer auch kurz auf die Erzählung *Der Sandmann* (ebd., 236).
- 12 Dieser Aufsatz geht auf einen Redebeitrag zurück, den ich am 30.5.2013 als Respondent zu Michael Gampers Vortrag *Experiment und Literatur: Eine wissenschaftliche Perspektive* an der Vrije Universiteit Brussel gehalten habe. Der Aufsatz stellt eine erweiterte Fassung meines Vortrags dar.
- 13 Michael Gamper, *Dichtung als »Versuch«*. *Literatur zwischen Experiment und Essay*, in: *Zeitschrift für Germanistik*, N.F. 17 (2007), 593–611.
- 14 Die Kontroverse, ob es sich bei Hoffmanns Erzählung um eine Detektiv- oder Kriminalgeschichte handelt, ist alt. Sie geht insbesondere auf Richard Alewyns These zurück, *Das Fräulein von Scuderi* sei die erste Detektivgeschichte der Weltliteratur, vgl. Richard Alewyn, *Ursprung des Detektivromans* [1963], in: ders., *Probleme und Gestalten. Essays*, Frankfurt/Main 1974, 341–360, hier besonders 351–359; vgl. auch Ernst Bloch, *Philosophische Ansicht des Detektivromans* [1960], in: Jochen Vogt (Hg.), *Der Kriminalroman II. Zur Theorie und Geschichte einer Gattung*, München 1971, 322–343, hier 325; dazu noch Linde Katritzky, »Das Fräulein von Scuderi« und Frances Trollopes »Hargraves: Anmerkungen zu den Anfängen des Detektivromans«, in: *E.T.A. Hoffmann-Jahrbuch*, 12 (2004), 68–79. Kritisch gegenüber dem detektorischen Schema in Hoffmanns Erzählung dagegen beispielsweise Klaus Kanzog, *E.T.A. Hoffmanns Erzählung »Das Fräulein von Scuderi« als Kriminalgeschichte*, in: *Mitteilungen der E.T.A. Hoffmann-Gesellschaft*, 11 (1964), 1–11; Horst Conrad, *Die literarische Angst. Das Schreckliche in Schauerromantik und Detektivgeschichte*, Düsseldorf 1974, 105–112; oder Klaus D. Post, *Kriminalgeschichte als Heilsgeschichte. Zu E.T.A. Hoffmanns Erzählung »Das Fräulein von Scuderi«*, in: *Zeitschrift für deutsche Philologie*, 95 (1976) [Sonderheft E.T.A. Hoffmann], 132–156. Die Bezeichnung als »Kriminalgeschichte« trifft insofern zu, als die Erzählung grundsätzlich ein kriminelles Geschehen entfaltet, und zwar bei

- allen narrativen und inhaltlichen Unwägbarkeiten oder Unsicherheiten, die aus der hier entwickelten Sicht schließlich gegen eine Kategorisierung unter dem Begriff der »Detektivgeschichte« – als Geschichte einer geglückten Detektion und Lösung – sprechen.
- 15 Zitate aus *Das Fräulein von Scuderi* hier und im Folgenden unter Angabe der Seitenzahl mit der Sigle *FS* in einfachen Klammern nach Hoffmann, *Sämtliche Werke in sechs Bänden*, Bd. 4, *Die Serapions-Brüder*.
 - 16 Ulrike Landfester, *Um die Ecke gebrochen. Kunst, Kriminalliteratur und Großstadtopographie in E.T.A. Hoffmanns Erzählung »Das Fräulein von Scuderi«*, in: Gerhart von Graevenitz (Hg.), *Die Stadt in der Europäischen Romantik*, Würzburg 2000, 109–125, hier 124. Zum städtischen Raum in Hoffmanns Erzählung auch Melanie Wigbers, *Der Schauplatz als Schlüssel zum Textverständnis. Überlegungen zur didaktischen Relevanz der Ortsgestaltung in ausgewählten Kriminalnovellen des 19. Jahrhunderts*, in: *Didaktik Deutsch*, 14 (2003), 38–54.
 - 17 Siehe dazu ausführlicher Achim Küpper, »Poesie, die sich selbst spiegelt, und nicht Gott«, *Reflexionen der Sinnkrise in Erzählungen E.T.A. Hoffmanns*, Berlin 2010. Dort findet sich auch ein Forschungsüberblick zum *Fräulein von Scuderi* (ebd., 58–77).
 - 18 André Gide, *Les caves du Vatican. Soit par l'auteur des Paludes*, 2 Bde., Paris 1914.
 - 19 Darauf, dass im *Fräulein von Scuderi* ebenfalls eine Auflösung von Ordnungen auf der sprachlich-syntaktischen Ebene auftritt, weist anhand von Cardillaes abruptem und ebenso abrupt geschildertem Abgang aus den Gemächern der Maintenon Jochen Schmidt hin: *Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750-1945*, Bd. 2, *Von der Romantik bis zum Ende des Dritten Reichs*, Darmstadt 1985, 37: »Sein [Cardillaes] Abschied von Mademoiselle de Scuderi und der Marquise von Maintenon sprengt das *comme il faut* der Gesellschaft wie die Syntax der Erzählung«; siehe hierzu *FS*, 804. Dazu auch Hermann Wiegmann, *Von Homer bis Hemingway. Einzelanalysen zu Erzählstil und Erzähldynamik in der Weltliteratur*, Hamburg 1992, 198.
 - 20 Diese Bildlichkeit geht weit über die im Text angelegte Parallelität zwischen der Figur Scuderi und der Jungfrau Maria hinaus und verkehrt die theologische Relation letztlich. Zur Parallelität zwischen Scuderi und Maria vgl. Hellmuth Himmel, *Schuld und Sühne der Scuderi. Zu Hoffmanns Novelle*, in: *Mitteilungen der E.T.A. Hoffmann-Gesellschaft*, 7 (1960), 1–15; Irmgard Roebing, *Mütterlichkeit und Aufklärung in E.T.A. Hoffmanns »Das Fräulein von Scuderi«. Oder: Geistergespräch zwischen Berlin, Paris und Genf*, in: Irmgard Roebing und Wolfram Mauser (Hg.), *Mutter und Mütterlichkeit. Wandel und Wirksamkeit einer Phantasie in der deutschen Literatur. Festschrift für Verena Ehrlich-Haefeli*, Würzburg 1996, 207–229.
 - 21 Vgl. dazu die biblische Vorstellung des »heiligen Bundes« sowie die Überlieferung des »Abendmahls«. Zur Verbindung zwischen dem »Mahl« und dem »Neuen Bund« etwa Mt 26,26–28: »Während des Mahls nahm Jesus das Brot und sprach den Lobpreis; dann brach er das Brot, reichte es den Jüngern und sagte: Nehmt und esst; das ist mein Leib. Dann nahm er den Kelch, sprach das Dankgebet und reichte ihn den Jüngern mit den Worten: Trinkt alle daraus; das ist mein Blut, *das Blut des Bundes*, das für viele vergossen wird zur Vergebung der Sünden.« Zit. nach *Die Bibel. Altes und Neues Testament*, Einheitsübersetzung, Freiburg i.Br. u.a. 2011, 1116f. (Hervorhebung im Original).
 - 22 Zur Annahme einer Rezeption der Vofs'schen *Metamorphosen*-Übertragung bei Hoffmann in einem anderen Fall intertextueller Verwobenheit vgl. Küpper, »Poesie, die sich selbst spiegelt, und nicht Gott«, 341–343. Dort geht es um das Ovid'sche Ikarus-Mythologem in Hoffmanns Erzählung *Doge und Dogaresse*. Dieser Rekurs soll hier um ein weiteres, zusätzliches Beispiel des Ovid-Bezugs ergänzt werden.

- 23 Zit. nach Publius Ovidius Naso, *Metamorphosen*, Übertragung von Johann Heinrich Voß, Radierungen von Pablo Picasso, Nachwort von Bernhard Kytzler, Frankfurt/Main 1990, 15.
- 24 Daneben lassen sich die Auflösungssymptome im *Fräulein von Scuderi* mit Cardillacs, des Goldschmieds, Aufbegehren gegen die Vermarktung seiner Schmuckstücke sicherlich gleichzeitig auf den historischen Horizont einer Kapitalisierung und Vergegenständlichung des Kunstwerks zur Ware und zum Produkt beziehen, wie sich dies insbesondere aus marxistischer Sicht ergeben hat. Vgl. Alexander von Bormann, *Philister und Taugenichts. Zur Tragweite des romantischen Antikapitalismus*, in: *Aurora*, 30/31 (1970/1971), 94–112, hier 96f.; Naum J. Berkowski, *Die Romantik in Deutschland* [1973], aus dem Russischen von Reinhard Fischer, Leipzig 1979, 649–652; vgl. auch Johannes Werner, *Was treibt Cardillac? Ein Goldschmied auf Abwegen*, in: *Wirkendes Wort*, 40 (1990), 32–38.
- 25 Vgl. z.B. Gampfer, *Dichtung als ›Versuch‹*, 594.
- 26 Zu einem anderen Schluss in Bezug auf Experimentelles bei Heinrich von Kleist hingegen Achim Küpper, *Die Geheimnisse der Schrift: Heinrich von Kleists Poetik der Verslossenheit und das Prinzip der Verschiebung in seinen Texten*, in: Hans Richard Brittnacher und Irmela von der Lühe (Hg.), *Risiko - Experiment - Selbstentwurf. Kleists radikale Poetik*, Göttingen 2013, 229–244. Bei E.T.A. Hoffmann mag sich, allgemeiner gesehen, auch an der Vielzahl und Variabilität, an der Flexibilität und Transgression der Schreibweisen, literarischen Spielformen und Textsorten bereits eine grundsätzliche Experimentierfreude zeigen.
- 27 Grundlegendes zum Text (Synopsis von Handschrift und Druckfassung, Kommentare, Forschungssynthesen u.a.) liefert Ulrich Hohoff, *E.T.A. Hoffmann. Der Sandmann. Textkritik. Edition. Kommentar*, Berlin und New York 1988.
- 28 Zit. aus *Der Sandmann* hier und im Folgenden unter Angabe der Seitenzahl mit der Sigle SM in einfachen Klammern nach Hoffmann, *Sämtliche Werke in sechs Bänden*, Bd. 3, *Nachtstücke. Klein Zaches. Prinzessin Brambilla. Werke 1816–1820*.
- 29 In welche Abgründe die Geschichte außerdem hinabführen kann, zeigt Alice A. Kuzniar durch einen Vergleich mit David Lynchs Film *Blue Velvet* und dessen Rekurs auf Hoffmanns *Sandmann*-Erzählung. Siehe Alice A. Kuzniar, *Ears Looking at You: E.T.A. Hoffmann's ›The Sandman‹ and David Lynch's ›Blue Velvet‹*, in: *South Atlantic Review*, 54.2 (1989), 7–21. Vgl. auch Volker Pietsch, *Persönlichkeitsspaltung in Literatur und Film. Zur Konstruktion dissoziierter Identitäten in den Werken E.T.A. Hoffmanns und David Lynchs*, Frankfurt/Main u.a. 2008. Zu einer anderen Text-Film-Beziehung ausgehend von Hoffmanns Erzählung und in Zusammenhang mit der ›Blickauslöschung‹: Steffen Greschonig, *Divination Lost. Blickauslöschung von Geschöpf und Schöpfer in E.T.A. Hoffmanns ›Sandmann‹ und Ridley Scotts ›Blade Runner‹*, in: *Weimarer Beiträge*, 51(2005)3, 345–362.
- 30 Vgl. SM, 45: »Da packte ihn der Wahnsinn mit glühenden Krallen und fuhr in sein Inneres hinein Sinn und Gedanken zerreißend. ›Hui – hui – hui! – Feuerkreis – Feuerkreis! dreh dich Feuerkreis – lustig – lustig! – Holzpüppchen hui schön' Holzpüppchen dreh dich –«.
- 31 Die Erzählsituation ist im *Sandmann* insgesamt nicht weniger komplex, die Aussagen des Erzählers, wie sich schon an dieser Stelle zeigt, nicht weniger problematisch als im *Fräulein von Scuderi*. Vgl. zur narrativen Problematik John M. Ellis, *Clara, Nathanael and the Narrator: Interpreting Hoffmann's ›Der Sandmann‹*, in: *German Quarterly*, 54 (1981), 1–18. Zugleich sind die erzählerische ›Unfassbarkeit‹ und Unsicherheit oder Unwägbarkeit im Grunde aber ebenfalls mit dem Experimentalgeschehen, also der Experimentalhandlung, wie mit der Experimentalform verbundene Horizonte.

- 32 Zum inneren Bild und seiner erzählerischen Gestaltung im *Sandmann* in Verbindung mit Fragen der Poetologie, der Narratologie, der Perspektivität, der Wahrnehmung von Innen- und Außenwelt bzw. der Innensicht speziell Irene Schroeder, *Das innere Bild und seine Gestaltung. Die Erzählung »Der Sandmann« als Theorie und Praxis des Erzählens*, in: *E.T.A. Hoffmann-Jahrbuch*, 9 (2001), 22–33.
- 33 Vgl. u.a. zum »Voyeurismus«-Element der Erzählung Achim Küpper, *Aufbruch und Sturz des heilen Textes. Ludwig Tiecks »Liebeszauber« und E.T.A. Hoffmanns »Sandmann«: zwei »Märchen aus der neuen Zeit«*, in: *E.T.A. Hoffmann-Jahrbuch*, 13 (2005), 7–28, hier besonders 13–16. Dort auch einige weitere Literaturhinweise zur *Sandmann*-Forschung.
- 34 Auf Nathanaels Frage, »was denn das für ein Mann sei, der Sandmann«, antwortet die alte Wartfrau: »Das ist ein böser Mann, der kommt zu den Kindern, wenn sie nicht zu Bett gehen wollen und wirft ihnen Händevoll Sand in die Augen, daß sie blutig zum Kopf herausspringen, die wirft er dann in den Sack und trägt sie in den Halbmond zur Atzung für seine Kinderchen; die sitzen dort im Nest und haben krumme Schnäbel, wie die Eulen, damit picken sie der unartigen Menschenkindlein Augen auf.« (SM, 13)
- 35 Yvonne J.K. Holbeche, *Optical Motifs in the Works of E.T.A. Hoffmann*, Göttingen 1975; Ulrich Stadler, *Zum Gebrauch optischer Instrumente in Hoffmanns Erzählungen*, in: *E.T.A. Hoffmann-Jahrbuch*, 1 (1992/1993), 91–105.
- 36 Peter von Matt, *Die Augen der Automaten. E.T.A. Hoffmanns Imaginationslehre als Prinzip seiner Erzählkunst*, Tübingen 1971.
- 37 Monika Schmitz-Emans, *Die Literatur, die Bilder und das Unsichtbare. Spielformen literarischer Bildinterpretation vom 18. bis 20. Jahrhundert*, Würzburg 1999, 193–218.
- 38 Bernard Dieterle, *Erzählte Bilder. Zum narrativen Umgang mit Gemälden*, Marburg 1988, 55–108.
- 39 Jürgen Daiber, *Die Autofaszination des Blicks. Zu einem Motivkomplex im Erzählwerk E.T.A. Hoffmanns*, in: *Euphorion*, 93 (1999), 485–496.
- 40 Michael Rohrwasser, *Coppelius, Cagliostro und Napoleon. Der verborgene politische Blick E.T.A. Hoffmanns*, Basel und Frankfurt/Main 1991.
- 41 Julius Eduard Hitzig (Hg.), *Aus Hoffmann's Leben und Nachlass*, hg. von dem Verfasser des Lebens-Abrißes Friedrich Ludwig Zacharias Werners, 2 Theile, Berlin 1823, hier Tl. 1, XVI.
- 42 Zu intermedialen Konstellationen in Hoffmanns literarischem Werk allgemeiner Melanie Klier, *Kunstsehen – Literarische Konstruktion und Reflexion von Gemälden in E.T.A. Hoffmanns »Serapions-Brüdern« mit Blick auf die Prosa Georg Heyms*, Frankfurt/Main u.a. 2002; Olaf Schmidt, *»Callots fantastisch karikierte Blätter«. Intermediale Inszenierungen und romantische Kunsttheorie im Werk E.T.A. Hoffmanns*, Berlin 2003; Ricarda Schmidt, *Wenn mehrere Künste im Spiel sind. Intermedialität bei E.T.A. Hoffmann*, Göttingen 2006.
- 43 Vgl. dazu die kommende Druckfassung meines Vortrags *Alchemie und Hermetismus als epistemische, poetologische und mediale Verfahren in der Literatur um 1800*, gehalten am 7.4.2014 auf der Konferenz *Literatur und Wissen* (7.-9.4.2014) an der Tschechischen Akademie der Wissenschaften, Prag.
- 44 Vgl. die Abbildung der Bleistiftzeichnung in Hoffmann: *Sämtliche Werke in sechs Bänden*, Bd. 3, *Nachtstücke. Klein Zaches. Prinzessin Brambilla*, *Werke 1816–1820*, »Bildteil« nach 920, dort Abb. 2.
- 45 Sigmund Freud, *Das Unheimliche*, in: *Imago. Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften*, 5 (1919), 297–324, hier 307; auch in: Sigmund Freud, *Studienausgabe*, Bd. 4, *Psychologische Schriften*, hg. von Alexander Mitscherlich, Angela Richards und James Strachey, Frankfurt/Main 1982, 243–274, hier 255.

- 46 Vgl. dazu nochmals meine Ausführungen im genannten Vortrag. Zu einigen Verbindungen zwischen Auge, Sexualität und psychologischen Mechanismen wie der Verschiebung etc. in der Erzählung *Der Sandmann* selbst auch die teils abenteuerliche Studie von Ursula Orlowsky, *Literarische Subversion bei E.T.A. Hoffmann. Nouvelles vom »Sandmann«*, Heidelberg 1988, hier etwa 165: »Die Konditionierung blutig=verletzt=schmutzig=unheimlicher Ort der Zeugung verlagert sich am Leib »bloß« von unten nach oben, vom Genital zum Auge, um alles, was mit der »coppo« als Höhle und der »copula« als Verbindung assoziiert werden kann, zu signifizieren, zu diskriminieren und zu verbarrikadieren.«
- 47 Diese Etymologie vermerkt etwa der Stellenkommentar in Hoffmann, *Sämtliche Werke in sechs Bänden*, Bd. 3, *Nachtstücke, Klein Zaches, Prinzessin Brambilla, Werke 1816–1820*, hier 971.
- 48 Detlef Kremer, *E.T.A. Hoffmanns »Der Sandmann«: »Ein tausendäugiger Argus«*, in: ders., *Romantische Metamorphosen. E.T.A. Hoffmanns Erzählungen*, Stuttgart und Weimar 1993, 143–209, hier 149. Kremer bindet diese Textelemente genereller in eine »Beziehung der Ähnlichkeit und Wiederholung« innerhalb der Erzählung ein (ebd., 148).
- 49 Vgl. zu dieser perspektivischen Unsicherheit auch Kremer, *E.T.A. Hoffmanns »Der Sandmann«*, 153: »Eine [...] Lücke klafft in der zweiten Sequenz zwischen der Bemerkung, das Gesicht des toten Vaters sei schwarz verbrannt und gräßlich verzerrt, und der beiläufigen Anmerkung, zwei Tage später seien seine Gesichtszüge wieder mild und sanft geworden.«
- 50 Claudia Lieb, *Karambolage. Medien des Unfalls bei Hoffmann und Kleist*, in: *E.T.A. Hoffmann-Jahrbuch*, 14 (2006), 37–49, hier 47.
- 51 Ebd., 44, 48. Vgl. im weiteren Umfeld zum Unfall der Moderne auch Claudia Lieb, *Crash. Der Unfall der Moderne*, Bielefeld 2009.
- 52 Ansätze dazu in Achim Küpper, *Der theatrale »Korridor«*. *Schrift und Theatralität bei E.T.A. Hoffmann. Vom textuellen Metadrama zur theatralen Narration*, in: Siegfried Ulbrecht und Achim Küpper (Hg.), *Theatralität in Literatur, Kunst und Kulturen* [= Themennummer *Germanoslavica* 25.2], Prag 2014.
- 53 Zur Automatenthematik im *Sandmann* ausführlicher Thomas T. Tabbert, *Die erleuchtete Maschine - Künstliche Menschen in E.T.A. Hoffmanns »Der Sandmann«*, Hamburg 2006.
- 54 Albert Einstein, Hedwig und Max Born, *Briefwechsel 1916–1955*, Kommentar von Max Born, Geleitwort von Bertrand Russell, Vorwort von Werner Heisenberg, München 1969, 129f.
- 55 Georges Bataille, *Die Geschichte des Auges* [*Histoire de l'œil*, 1928/1940], in: ders., *Das obszöne Werk*, Übersetzung und Nachwort von Marion Luckow, 19. Aufl., Reinbek 2004, 7–53.
- 56 Michel Foucault, *Préface à la transgression* [1963], in: ders., *Dits et écrits 1954–1988*, Bd. 1, *1954–1969*, hg. von Daniel Defert und François Ewald unter Mitwirkung von Jacques Lagrange, Paris 1994, 233–250, hier 236: »Et s'il fallait donner, par opposition à la sexualité, un sens précis à l'érotisme, ce serait sans doute celui-là : une expérience de la sexualité qui lie pour elle-même le dépassement de la limite à la mort de Dieu.«
- 57 Michel Houellebecq, *Elementarteilchen* [*Les particules élémentaires*, 1998], Übersetzung von Uli Wittmann, Reinbek 2006, hier 17f.

Konstantinos Kavoulakos

Essayistische Weltanschauungssuche durch Literaturkritik

Versuch einer neuen Lektüre von Georg Lukács' »Die Seele und die Formen«

In der vorhandenen Sekundärliteratur zu Georg Lukács' »vormarxistischem« Frühwerk findet man allzu oft Interpretationen, die – wie Christian Schneider einmal treffend notierte – »einsinnig auf den Zügen von Lukács' theoretischer Physiognomik« insistieren, »die eine lineare Konstruktion des Gesamtbilds erlauben«.¹ Manchmal zeitigte zwar diese Forschungslinie wichtige Befunde – aus heutiger Sicht muss sie aber als unangemessen betrachtet werden, da sie den Fokus der Interpretation verengte: Unabhängig davon, von welcher ideologischen Warte aus Lukács' marxistische Wende Ende 1918 positiv oder negativ beurteilt wurde, suchte man aus dem Frühwerk hauptsächlich diejenigen Elemente heraus, die seine Entwicklung zum späteren marxistischen Werk dem Anschein nach verständlich machten. Gleichwohl kann man vielleicht nach dem Ende des Kalten Krieges ohne Vorentscheidungen an die frühen Texte Lukács' herangehen; man kann zumindest versuchen, sie neu zu verstehen, was sich eventuell von Vorteil auch für ein neues Verständnis seiner späteren intellektuellen Entwicklung erweisen könnte.

Das Frühwerk Lukács' ist geprägt von einer inneren Verbindung zwischen einer starken kulturkritischen Empfindlichkeit und einem lebhaften literaturwissenschaftlichen Interesse. Lukács' Hauptidee ist einfach: Er diagnostiziert eine grundlegende Problematik der modernen Kultur, deren Widerspiegelungen an den modernen literarischen Formen »abgelesen« werden können. Letztere sind von derselben romantischen »Frivolität« wie das relativistische Zeitalter charakterisiert, in dem sie erscheinen. Diese Entsprechung zwischen der Problematik der modernen literarischen Formen und der modernen Sozial- und Kulturstrukturen war schon Lukács' Leitidee in seinem Erstlingswerk *Entwicklungsgeschichte des modernen Dramas*.² In seinem zweiten Buch *Die Seele und die Formen*³ – das neben der *Theorie des Romans* von 1916 zu den berühmtesten seines Frühwerks zählt –, versuchte er dann durch eine »metaphysische Vertiefung«⁴ die weltanschaulichen Kriterien seiner Kulturkritik der Moderne essayistisch zu untermauern. Im Folgenden möchte ich mich auf diesen Essayband konzentrieren, um – gestützt auf die Interpretationslinie, die ich anderswo umrissen habe⁵ – eine neue, umfassende Lektüre dieses Werks vorzuschlagen.

Das Bedürfnis einer neuen Annäherung an *Die Seele und die Formen* entspringt aus der meines Erachtens offensichtlichen Unzulänglichkeit der einschlägigen

Sekundärliteratur. Die Hauptschwäche der meisten Versuche einer Interpretation dieser vielschichtigen und manchmal undurchsichtigen Essaysammlung ist, dass sie kein Gleichgewicht zwischen dem Verstehen des Sinns des Ganzen und der Analyse der Teile in Bezug auf diesen Sinn erreichen. Dementsprechend handelt es sich meistens entweder um pauschale Auslegungen, die einen bestimmten Aspekt des Buches als zentral hervorheben und nur diejenigen Essays einbeziehen, die zu diesem Aspekt besser passen, oder aber um analytische Darstellungen der einzelnen Teile, die ihren organischen Bezug auf eine zentrale Idee nicht wirklich in Betracht nehmen. Da hier nicht der Ort für einen Literaturbericht ist, der diese These ausführlich belegen würde, begnüge ich mich mit einigen kurzen Hinweisen zu diesen beiden, jeweils einseitigen Haltungen der Kommentatoren.

In die erste Klasse der Interpretationen von *Die Seele und die Formen* fällt zunächst Lucien Goldmanns Nachdruck auf Lukács' existentialistische Suche des Absoluten als des einzigen Sinns des Lebens,⁶ sodann auch die Auslegung Michael Löwys, der sich explizit auf Goldmann beruft.⁷ In schroffem Gegensatz dazu entwirft Werner Jung eine »geschichtsphilosophische« Interpretation des Bandes, nach der dieser in erster Linie eine Denunziation der bürgerlichen Gesellschaft und eine Suche nach dem Weg zur Restitution einer echten Gemeinschaft enthalte.⁸ Alberto Asor Rosa gelingt es nicht, *alle* Essays des Bandes anhand seiner fruchtbaren These über den Zusammenhang zwischen den Formproblemen der modernen Kunst und dem problematischen Charakter des modernen Subjekts zu analysieren.⁹ Agnes Heller liest das Buch einzig unter dem biographischen Aspekt der misslungenen Kommunikation zwischen Lukács und seiner Exgeliebten Irma Seidler, zweier unkonventioneller Menschen in einer Epoche ohne feste Orientierungspunkte.¹⁰ Andrew Arato und Paul Breines betrachten als das vereinheitlichende, »abwesende Zentrum« des Buches das Problem des nicht entfremdeten Individuums, der Gemeinschaft und der Notwendigkeit¹¹ und formulieren die unbegründete und stark verallgemeinernde These, die von Lukács diskutierten Werke drückten symbolisch »the tragic vision as the only possible philosophy of life in a world without a life center (Lebenszentrum), where all is chaos, transience, alienation«,¹² aus. Auch György Márkus' interessanten Ansatz müsste man unter diese Klasse sortieren, da er (einen Teil von) *Die Seele und die Formen* im Rahmen seiner Ausführungen zum »Problem der Kultur« als dem eigentlichen Zentrum des Lukács'schen Frühwerks analysiert.¹³ Alle oben genannten Autoren beschränken ihre Ausführungen auf einen Teil der Essays des Bandes.

Zur zweiten Klasse der Interpretationen gehört die von Ernst Keller, der den Band unter dem Aspekt der Suche nach der »großen Notwendigkeit« der Form und des »wesentlichen Lebens« auslegt. Er widmet jedem Essay ein Paar Seiten, ohne aber ihren *tieferen Zusammenhang* zu zeigen.¹⁴ In ähnlicher Weise betrachtet Lee Congdon »human alienation, the paradigmatic form of which was the gulf that separated man from woman, and the tragic view of life that judged alienation

to be an inescapable destiny« als die vereinheitlichenden Themen des Buches.¹⁵ Folgerichtig versteht er die misslungene Beziehung zwischen Lukács und Seidler als den tieferen Einheitsgrund der Essays von *Die Seele und die Formen* und kommentiert sie entsprechend. Congdons Arbeit ist ein typisches Beispiel der »biographischen« Lesart des Lukács'schen Frühwerks.

Die erste oben genannte Vorgehensweise führt oft zu untriftigen Interpretationen oder überverallgemeinernden Urteilen, die zweite dagegen zu lose zusammenhängenden Beschreibungen der Einzelteile mit beschränktem theoretischem Wert. Demgegenüber versuche ich mit meinen notwendig kurzen Kommentaren zu den einzelnen Essays des Bandes bloß dem gerecht zu werden, was Lukács selbst in einem Brief an den Essayisten Franz Blei Ende Dezember 1910 notierte: »Die Einheit des Buches ist das Formproblem: seine verschiedenen Möglichkeiten werden an scheinbar disparaten und willkürlich gewählten Punkten des Lebens und der Kunst erörtert. Das Ganze wird aber (hoffe ich) doch eine Totalität: es umspannt das ganze Gebiet der Literatur in ihren wichtigsten Formproblemen; und behandelt zugleich das Problem der Lebenskunst; das Verhältnis von Form und Leben. Es ist also ein Buch; keine ›Sammlung‹ von Essays.«¹⁶

Ich möchte im Folgenden versuchen zu zeigen, dass Lukács' oben genannter Anspruch auf Einheit seines essayistischen Ansatzes vielleicht nicht unbegründet war. Ich entwickle meinen Interpretationsversuch am Leitfaden des »Weltanschauungsbedürfnisses«¹⁷, auf das Lukács' Analyse der modernen »ästhetischen Kultur« hinweist. Ich möchte also zunächst den Zusammenhang zwischen der Lukács'schen Kulturkritik und seiner essayistischen Suche nach einer zumindest halbwegs verbindlichen – weil noch nicht adäquat begründeten – Weltanschauung hervorheben (I). Die Ausführungen Lukács' orientieren sich an der unauflösbaren Spannung zwischen Kunst und Leben und – allgemeiner – zwischen Form und Leben (II). In diesem Rahmen entwickelt Lukács die Vision eines neuen Typus des Ästheten (III), eine Idee, die ihre weltanschauliche Rückendeckung vorübergehend in einer »Metaphysik der Tragödie« findet (IV).

I. Kritik der modernen Kultur und essayistische Weltanschauungssuche. – Welche bedeutenden Unterschiede zwischen Lukács' Erstlingswerk, der *Entwicklungsgeschichte des modernen Dramas*, und seinem essayistischen Frühwerk, vor allem dem Band *Die Seele und die Formen*, auch immer bestehen mögen, eine Hauptorientierung ist ihnen gemeinsam: In beiden wird eine – in ihren Hauptzügen dieselbe – ästhetizistische Kulturkritik artikuliert, die auf einer bestimmten Zeitdiagnose beruht und durch Reflexionen zur Möglichkeit eines Auswegs aus der diagnostizierten Pathologie der modernen Kultur ergänzt wird.¹⁸ Alle diese Facetten des Lukács'schen Frühwerks werden in dem Artikel *Ästhetische Kultur*¹⁹ von 1910 zusammengefasst.

In diesem Text geht Lukács vom normativen Begriff der »wirklichen Kultur« aus,

die mit einer vollkommenen Vereinheitlichung aller »Lebensäußerungen« identisch ist, sodass diese als Ausdruck derselben zugrundeliegenden Weltanschauung erscheinen (vgl. *ÄK*, 13, 15, 17). Auf der Kontrastfolie dieses traditionalistischen Kulturbegriffs bestimmt er anschließend die *Eigenart* der modernen Kultur: »Wenn es eine heutige Kultur gibt, kann sie nur ästhetische Kultur sein« (*ÄK*, 13). Wegen ihrer Spaltung in die äußerlichen Mittel des Zivilisationsprozesses und in die innerlich-subjektive, »ästhetische« Kultivierung kann sich die moderne Kultur nur noch einseitig entwickeln. Nach Lukács kann also die moderne Kultur keinesfalls die normativ gebotene Einheit der »wirklichen Kultur« zeigen. Sie nimmt eben bloß die Form einer einseitigen »ästhetischen Kultur« an, die Lukács sehr kritisch beurteilt. Ihr zentraler Menschentypus, der »Ästhet«, wird als ein realitätsfremdes, entwurzeltes, einsames Individuum geschildert. Er ist der Mensch, der sein ganzes Leben der Innerlichkeit, dem seelischen Leben widmet und somit die »Stimmung« ins Zentrum seines Daseins rückt; vor allem die Stimmung, die durch den Genuss von Kunstwerken hervorgerufen wird (vgl. *ÄK*, 14).

Dieselbe *passive* Haltung den Dingen gegenüber, die sich in zufälligen »Stimmungen« verflüchtigen, überträgt er sodann auf sein ganzes Leben. Mit der damit einhergehenden Herrschaft des Zufälligen wird nun das *Fehlen jeder Form* zur geläufigen Form der ästhetischen Kultur (vgl. *ÄK*, 15). Somit entbehrt die ästhetische Kultur *jeder Einheit*; sie verwandelt sich zur Kultur der Mannigfaltigkeit, der Zerrissenheit und der Einsamkeit des Individuums, das in der Verslossenheit der Innerlichkeit, im chaotischen Erleben zusammenhangsloser Augenblicke versinkt (vgl. *ÄK*, 15f.). Schließlich muss also »diese an den Augenblicken haftende Kultur [...] ihre sämtlichen Zusammenhänge mit dem Leben verlieren« (*ÄK*, 18), was nur die andere Seite ihrer Formlosigkeit ist. Das gilt auch und gerade für die Kunst, die unter ihrem Zeichen produziert wird, die einerseits jeder Monumentalität entbehrt und andererseits den Kontakt mit dem breiteren Publikum verliert (vgl. *ÄK*, 18). Der romantische Anspruch der ästhetischen Kultur auf eine Verschmelzung von Leben und Kunst, die Suche nach einer »Lebenskunst« (*ÄK*, 16) schlägt also in die völlige Entfremdung der Kunst vom Leben um.

Gleichwohl blieb Lukács, trotz der scharfen Kritik am modernen Ästhetizismus, zunächst ein entschiedener Ästhet. Sein damaliges Grundproblem war eher, wie durch das Auffinden einer strikten modernen *Kunstform* und der entsprechenden *Weltanschauung*, die eventuell Auswirkungen auf die individuelle Lebensführung des Ästheten haben könnte, Widerstand gegen den aufkommenden »Dilettantismus« (*ÄK*, 16) und die »Frivolität« (*ÄK*, 21; *SF*, 34) der ästhetischen Kultur zu leisten wäre. Dabei wird die Spaltung der modernen Kultur als schlicht gegeben und *unüberwindbar* angenommen. Wie Lukács in der *Ästhetischen Kultur* notiert, sind wir nach dem Ende des alten Bürgertums in der Lage, ein klares Bewusstsein darüber zu haben, dass das, »was vorhanden ist, [...] von uns überragenden Notwendigkeiten gestaltet« (*ÄK*, 22) wurde.²⁰ Dieses Bewusstsein trägt also die

melancholische Erkenntnis der Unüberwindbarkeit der modernen kulturellen Entzweiung.

Auch wenn in Lukács' Augen der Kampf für eine neue »wirkliche Kultur« aussichtslos erscheint, gibt er für den »zur Tat Geborenen« (*ÄK*, 22) doch einen Ausweg an: Es ist die Radikalisierung des Ästhetizismus, die Herausbildung eines neuen Ästhetentums. Der von Lukács anvisierte »neue Ästhet« ist bloß der »folgerichtige Ästhet«, der das Wesen der Kunst, die *Form*, auf sein eigenes innerliches Leben anwendet, anstatt es chaotisch vor sich hin fließen zu lassen (vgl. *ÄK*, 24f.). Sein Leben ist somit von einem spezifisch modernen ethischen Imperativ durchdrungen, der den Kampf um die Formung der *echten Individualität* verlangt. Diese kann keinen vorbestimmten Inhalt haben; geboten kann nur das »*Bis-zum-Ende*«-Entfalten und Erleben der individuellen Möglichkeiten des Selbst werden (vgl. *ÄK*, 24).

Insofern jedoch das, »was wahrhaft tief, bis zur tiefsten Seele individuell ist«, über das »bloß Individuelle« (*ÄK*, 23) hinaus verweist, gibt der Kampf um die echte Individualität ein Beispiel und ein Symbol derselben Möglichkeit für alle Menschen ab.²¹ Man kann hier also von einem ethisch motivierten Ästhetentypus oder von einer elitären, ästhetizistischen »Ethik der Form« sprechen. Diese Ethik lässt die »Dissonanzen« des menschlichen Daseins unangetastet – durch ihre »Verrinnerlichung« werden letztere sogar »schmerzhafter und tiefer«, während die »erlösende Macht der Form [...] nur am äußersten Ende aller Wege und aller Schmerzen« (*ÄK*, 24f.) erscheint. Der Weg der Form ist also ein Weg der erlösenden *Tragik*, aus der eben der »Heroismus des Sich-Formens« (*ÄK*, 26) erwächst.

Der kulturelle Stand der Moderne bestimmt nicht nur die Unmöglichkeit über die Ethik des »folgerichtigen Ästheten« hinauszugehen, sondern legt auch die Mittel fest, durch die diese Ethik ausbuchstabiert werden kann. Die Formlosigkeit der Kunst und des Lebens, der bodenlose moderne Subjektivismus und die Herrschaft des Zufälligen sind letztendlich auf das Fehlen einer bindenden Weltanschauung zurückzuführen. Die Moderne ist die Epoche des weltanschaulichen Relativismus,²² der die philosophische Begründung eines festen und verbindlichen Weltbildes erheblich erschwert, was sich klar in der vergeblichen Suche nach einem haltbaren philosophischen System zeigt. Unter solchen Bedingungen muss man sich zunächst nach einer anderen literarischen Form umschauen, die die gesuchte Weltanschauung und somit das »begriffliche Neuordnen des Lebens« (*SF*, 3) artikulieren könnte.

Dieses Mittel ist nach Lukács der Essay. Tatsächlich geht es im ersten Essay aus *Die Seele und die Formen*²³ genau um die Frage nach der Möglichkeit des Essays als literarischer Form. Der Essay wird von Lukács als *unabhängige »Kunstform«* charakterisiert, die zwischen der Literatur und der Philosophie steht (*SF*, 5). Ein Teil der Interpretationsschwierigkeiten, die einem das Buch von Lukács bereitet, hängt damit zusammen, dass die Essays, aus denen es zusammengesetzt ist, wäh-

rend einer Periode rascher intellektueller Entwicklung ihres Autors geschrieben wurden. Die Charakterisierung des Essays als »Kunstform« ist ein Beispiel dafür, insofern man sie nicht genau im selben Sinn im zweiten Essay des Bandes findet, in dem Lukács den österreichischen Kritiker Rudolf Kassner – für ihn damals der Inbegriff eines Essayisten – unter die Lupe nimmt.²⁴ In diesem Essay stützt Lukács seine Analyse auf die Polarisierung zwischen kreativer Kunst und Kritik (Essay), oder – in der Begrifflichkeit, die er von Kassner übernimmt – zwischen »Poesie« und »Platonismus«, und nicht auf das dreistellige Schema Kunst-Essay-Philosophie, das man im *Brief an Leo Popper* trifft (vgl. *SF*, 46). Es ließe sich allerdings zeigen, dass die Perspektiven der beiden Essays trotz der äußerlichen Unterschiede auf einer tieferen Ebene durchaus kompatibel sind – allerdings würde diese Interpretationsfrage den Rahmen der vorliegenden Arbeit sprengen.²⁵

Wie es sich damit auch verhalten mag, für Lukács drückt auch der Essay – wie jede andere Kunstform – ein bestimmtes Erlebnis aus: das Erlebnis der »Intellektualität«, der »Begrifflichkeit« oder der »Weltanschauung« (*SF*, 15). Die Weltanschauung findet der Essay objektiviert in der Form der Kunstwerke, die er diskutiert. Deshalb ist er letztendlich nichts anderes als eine »Formvision« (*SF*, 19), ein »symbolisches Betrachten der Lebenssymbole« (*SF*, 17). Als solcher stellt der Essay die großen philosophischen Fragen, die er offen und unsystematisch behandelt. Dank ihrer besonderen Beschaffenheit entspricht die Essayform genau den kulturellen Bedingungen und Bedürfnissen einer problematischen, relativistischen Epoche: Der Essay sucht »indirekte Werte« – d.h. solche, die von den fertigen Formen vermittelt sind –, weswegen er für Lukács »die typische Ausdrucksform eines Zeitalters ohne direkte Werte in den Dingen«²⁶ darstellt.

Daraus resultiert allerdings sein unüberwindbar problematischer Charakter, da seinen Befunden immer eine gewisse Willkürlichkeit anhaftet. Obwohl der Essay Kritik immer in Bezug auf die »geschaute Idee« übt, kann er sein »Gericht« nur anhand seiner Sehnsucht legitimieren (vgl. *SF*, 34–37). Deshalb kann er »das Heil« letztendlich »nur aus der äußersten Zuspitzung der Fragwürdigkeit, aus einem radikalen Bis-zum-Ende-Gehen in jeder Problematik« (*SF*, 33) erwarten – eine Anspielung Lukács' auf das zentrale Motiv seiner ästhetizistischen Ethik der Form. Eine Begründung der »Idee«, die der Essayist als »Maß des Richtens« in Anspruch nimmt, könnte letztendlich nur vom »großen Wertbestimmer«, von einem kommenden »erlösenden System« geleistet werden – deshalb stellt der Essayist den »reinen Typus des Vorläufers« (*SF*, 35f.) dar. Mit seinem Band *Die Seele und die Formen* versucht Lukács ein essayistisches Urteil über die Frage nach der gestörten Einheit zwischen Kunst und Leben in der Moderne zu formulieren.

II. Kunst und Leben in der Moderne. – Wie wir im ersten Abschnitt gesehen haben, kann nach Lukács die Spaltung zwischen Kunst und Leben als ein Symbol der Zerrissenheit der modernen Kultur überhaupt betrachtet werden. Hier liegt der

Grund, warum Lukács Rudolf Kassner als Vorbild für den modernen Essayisten lobt: weil Kassner im Zentrum seiner Essays die Frage nach dem *Verhältnis zwischen dem Werk und dem Leben* des jeweils analysierten Künstlers stellte und, von sekundären und konventionellen Informationen zu dessen Person absehend, nach dessen »Wesen« suchte (vgl. *SF*, 44f.). Kassners Vorbild folgend, interessiert sich Lukács in *Die Seele und die Formen* oft weniger für den Inhalt des Werkes der geschilderten Künstler und Essayisten als vielmehr für die Beziehung dieses Werkes zu ihrem Leben.

Genau das ist der Standpunkt, von dem aus er den Fall Sören Kierkegaard untersucht.²⁷ Man muss von vornherein sagen: Kierkegaard ist einer von Lukács' »Helden«. Er spricht explizit von »Kierkegaards Heroismus«, der für ihn darin bestand, dass er »Formen [...] aus dem Leben« (*SF*, 88) habe schaffen wollen – Kierkegaard gehöre also keinesfalls zu den Vertretern der modernen ästhetischen Kultur. Im Essay über Kassner heißt es sogar: »Kierkegaard [...] gelangte zu einer hohen glaubensstrengen, auf platonischer Grundlage ruhenden Lebenseinrichtung, und um dahin zu gelangen, mußte er in sich den Ästhet, den Poeten besiegen« (*SF*, 51). Trotzdem scheiterte er im Kampf, seinem Leben Form zu geben – und dieses Scheitern seiner strikten Haltung, die sich für ihre »Ehrlichkeit« auszeichnete,²⁸ kann auch die Grenzen der romantischen Versuche beleuchten, das Leben in Kunst zu verwandeln.

In Lukács' Augen versuchte Kierkegaard mit seiner von Liebe motivierten »Geste« des Verführers »sein Leben« zu »dichten« (*SF*, 66). Lukács zufolge ist die »Geste« die signitive Tat des Lebenskünstlers; sie ist demnach eine »Bewegung, die das Eindeutige klar ausdrückt«, die dem Leben Form gibt und somit den »einzig[en] Weg des Absoluten im Leben« (*SF*, 63) eröffnet. Die Geste entspricht also dem Kierkegaard'schen »Paradox«; deshalb kommt ihr eine metaphysische Funktion zu: In den Worten Lukács' ist sie »der Punkt, in dem Wirklichkeit und Möglichkeit sich schneiden, Materie und Luft, Endliches und Unbegrenzt, Form und Leben«. In Kierkegaard'scher Sprache repräsentiert sie weiterhin den »Sprung, mit dem sie die immer relativen Tatsachen der Wirklichkeit verläßt, um die ewige Gewißheit der Formen zu erreichen«; sie verkörpert also »das große Paradox des Lebens, denn nur in ihrer starren Ewigkeit hat jeder wegschwindende Augenblick des Lebens Platz und wird in ihr zur wahren Wirklichkeit« (alle Zitate aus *SF*, 64f.). Nach Lukács richtete Kierkegaard seine Geste des Verführers entschieden an seine Geliebte Regine Olsen, um die Verlobung mit ihr aufzulösen und somit Regine von einem Leben neben einem »schermütigen« Mann zu erlösen.

Hiermit wird aber die fundamentale Frage gestellt, ob solch eine »Lebenskunst« überhaupt möglich ist, ob die Form dem Leben selbst aufgezwungen werden kann. So etwas ist, nach Lukács, nicht möglich. Auch wenn Kierkegaard sein Ziel erreichte, seine Beziehung zu Regine aufzulösen und von ihr Abstand zu nehmen, konnte er nicht jede Ambivalenz seiner angeblich »eindeutigen Tat« und ihrer wahren Motive

eliminieren. Da aber, wo das Nachdenken über die Motive beginnt, da löst sich »alle Festigkeit und Eindeutigkeit« (SF, 85) auf. Die langfristige Wechselwirkung zwischen der Geste und der Seele führt zu ihrer gegenseitigen Verzerrung, so dass die psychologische Zweideutigkeit wiederkehrt (vgl. SF, 72–85). Somit löst sich die erstrebte Form ins vieldeutige Chaos der psychologischen Erlebnisse und der Motive auf, also in »das im Innersten Bodenlose und das am luftigsten Zerfließende [...], das Reich der Psychologie« (SF, 86). Genau wegen dieses wechselhaften und chaotischen Charakters des seelischen Lebens ist die eindeutige Verbindung eines bestimmten Zeichens oder Signals mit einem bestimmten psychischen Erlebnis, auf das sie verweisen sollen, unmöglich. Deshalb muss die Möglichkeit einer Formung des Lebens ausbleiben. Form ist nur im Reich der Kunst möglich, wo die Psychologie »konventionell«, also vom Dichter *ad hoc* bestimmt, ist (vgl. SF, 86f.).

An dieser Stelle der feinen Analysen Lukács' scheitert Agnes Hellers Interpretation, die sich auf eine Projizierung des Verhältnisses zwischen Kierkegaard und Olsen auf die Affäre zwischen Lukács und Irma Seidler stützt. Heller versteht das Wort »konventionell« im alltäglichen Sinne des »gesellschaftlich Eingebürgerten«, im Sinne also der »Bedeutung«, die die Zeichen in der alltäglichen Kommunikation haben. Letzterer setzt Heller den Kommunikationsversuch zwischen zwei problematischen Menschen (Lukács und Seidler) entgegen, die sich jenseits der Konventionen bewegen, sodass ihre Verständigung unmöglich wird.²⁹ Somit verfehlt Heller aber Lukács' wirkliche Pointe: »Konventionell« ist für ihn nämlich die »*ad hoc* Psychologie« der Literatur, während es in der alltäglichen Kommunikation selbstverständlich keine konventionelle Psychologie geben kann. Daraus resultiert das Problem des notwendigen »Zerschellens der Form am Leben«, d.h. des notwendigen Missverstehens jeglicher Kommunikationszeichen (vgl. SF, 86f.).

Durch die »psychosemiotische« Kritik der »Geste«, die das grundsätzliche Fehlen einer eindeutigen Entsprechung zwischen den kommunikativen Zeichen und den »auszudrückenden« psychischen Erlebnissen aufzeigt, stellt sich im Essay über Kierkegaard und Olsen letztlich die Frage nach dem Solipsismus des seelischen Lebens. Diese folgt ja unmittelbar aus der festgestellten Unmöglichkeit, das Erlebnis des Anderen, auf das sich die Kommunikationszeichen (sprachliche Mitteilungen, Gesten usw.) beziehen sollen, mit Gewissheit zu bestimmen. Nach der treffenden Interpretation von Andreas Hoeschen ist das, was den Fall Kierkegaard für Lukács interessant macht, das Aufzeigen dieses Kommunikationsproblems. Die Geste wird zur bloßen Möglichkeit und scheitert dabei, dem Leben Form zu geben, weil sich der Verständigungsprozess »in einem kontinuierlichen Interpretationszusammenhang« nicht auf einen »transparenten Kausalnexus von Mitteilung und Motivation«³⁰ stützen kann.³¹

Wegen der Unmöglichkeit einer echten Intersubjektivität im Alltag ist die Lehre, die aus dem ersten Versuch Kierkegaards gezogen werden muss, folgende: dass das »Dichten des Lebens« nur jenseits des alltäglichen Lebens, im Bereich

der Kunst, möglich ist. Kierkegaards »Tragödie« bestand genau darin: »Er wollte leben, was man nicht leben kann« (SF, 88). Ganz unhaltbar sind daher die Interpretationen, nach denen Lukács Kierkegaards Beispiel positiv als einen möglichen Ausweg aus dem chaotischen Leben bewertete.³² Sein Verdikt über Kierkegaards Versuch, die Lebenskunst zu verwirklichen, ist so allgemein, dass hier eine für den Band charakteristische Zweideutigkeit ans Licht tritt: Einerseits erkennt man am Zerschellen der Form, am vieldeutigen Chaos der psychischen Erlebnisse und der Motive, am zuinnerst »Bodenlosen« des »Reichs der Psychologie« leicht die Grundzüge der modernen ästhetischen Kultur (vgl. unsere Analyse oben im Abschnitt I). Es ist daher kein Wunder, dass manche Kommentatoren die Allgemeinheit der Diagnose Lukács' über die Unmöglichkeit der Kommunikation verkennen und sie eher als eine Kritik am Individualismus der bürgerlichen Gesellschaft verstehen.³³ Aber andererseits geht die Intention Lukács' hier über das Ziel, das Schicksal der Kommunikation innerhalb einer bestimmten Epoche zu analysieren, weit hinaus.³⁴

Anders verhält es sich mit dem Essay über Novalis,³⁵ der einen klaren historischen Bezug hat: Es geht hier um die deutschen Frühromantiker, die Vorläufer der modernen ästhetischen Kultur, bei denen das problematische Verhältnis von Leben und Kunst eine andere Form annimmt. Andrew Arato und Paul Breines notieren treffend zum Verhältnis zwischen den beiden Essays: »Kierkegaard's goal and that of the Romantics constitute opposite poles of Lukács's early essayistic philosophy. The self-realization and self-formation of an authentic, illusionless, ruthlessly honest, struggling, ascetic hero stands at one end. The creation of a new and rich objective culture with art [...] at its center stands at the other. Yet these poles are complementary [...] in both, the resistance of empirical, everyday life shatters the project of formation.«³⁶

Tatsächlich ist für Lukács die Frühromantik nichts anderes als der gescheiterte Versuch gewesen, eine »neue, harmonische, alles umfassende Kultur zu schaffen« (SF, 93). Lukács zeichnet ein schöpferisch vereinfachtes Bild der Romantiker als Kulturrevolutionäre,³⁷ die versucht haben, eine »pantheistische, monistische, die Entwicklung vergötternde Religion« zu stiften, welche die Antwort zur ihrer Grundfrage geben würde: »wie kann und muß man heute leben?« (SF, 99f.). Im Unterschied aber zu Goethe, dem allein es gelang, den Weg zu einer neuen Synthese zu finden,³⁸ hegten die Romantiker die Erwartung, dass ihr *extremer Individualismus* der Genialität letztendlich zur *menschlichen Gemeinschaft* führen würde. Durch die poetische Genialität würde das Ziel des Menschen, »der wahrhaft leben kann« erreicht werden (vgl. SF, 105): »Die Poesie ist die Ethik und die Moral ihre Poesie« (SF, 102). Die Poesie wird zum Zeichen der Frühromantik, zum »Eins und Alles« ihrer panpoetischen Weltanschauung, die die Vision eines »goldenen Zeitalters« entwirft, einer Zeit »die keine Unmöglichkeit mehr kennt« (SF, 104).

Gleichwohl stützte sich der Panpoetismus der Frühromantiker auf eine Aufhebung der unüberwindlichen Grenzen zwischen dem Werk und dem Leben, auf ein

Ignorieren der unreduzierbaren Spannung zwischen ihnen. Das »Allesumfassen« in der neuen Kultur war eine Verdeckung von deren Begrenzung: Mit anderen Worten, die Romantiker setzten »den erträumten und selbsterschaffenen Kosmos der wirklichen Welt« gleich, deswegen konnte das »Erwachen aus einem schönen Fiebertraum« zu nichts anderem führen als zu einem »tragisch-traurigen Ende«, zum schlichten Zusammenbruch der frühromantischen Bewegung (alle Zitate aus *SF*, 110). Die Ignoranz gegenüber den Grenzen antizipiert die Entfremdung der Kunst vom Leben als Folge ihrer vermeintlichen Verschmelzung, die typisch für die moderne ästhetische Kultur ist. Auch »das Vorherrschen der passiven Erlebnisfähigkeit« (*SF*, 106), das die ästhetische Kultur charakterisiert (vgl. oben, Abschnitt I), findet sich nach Lukács in der Frühromantik.

Die Verurteilung der Frühromantik wird auch nicht durch Lukács' Lob von Novalis als dem »einzigsten wahrhaften Dichter der romantischen Schule« (*SF*, 115), der die gesuchte Einheit zwischen dem Leben und dem Werk gefunden habe, gemildert. Denn diese Einheit ist eine negative, eine Einheit angesichts des Todes, des eigenen und derjenigen, die Novalis am nächsten standen. Die konsequente Konfrontation des optimistischen Panpoetikers mit dem harten Schicksal gab seinem Leben den Charakter des »Symbols der gesamten Romantik« (*SF*, 116). Für Lukács liegt die Größe Novalis' in seiner ständigen Auseinandersetzung mit der unüberwindlichen Härte des »unbezwingbaren Herrschers« (*SF*, 117), in der Tatsache, dass er eine Reihe von Katastrophen zu Leben verwandeln musste bis zu seinem eigenen Ende: »er frug das Leben und der Tod brachte die Antwort« (*SF*, 117). Die daraus zu ziehende Lehre ist, dass – gegen die Weltanschauung der Romantik – die Welt, die »keine Unmöglichkeit mehr kennt«, einfach unmöglich ist.

Die Kritik an der Romantik wird mit dem kritischen Hinweis auf die Formlosigkeit des Werks und des Lebens Lawrence Sternes ergänzt und vorübergehend vollendet.³⁹ Lukács betrachtet Sterne als einen typischen Fall des »Dilettantismus« und der »Frivolität« der modernen ästhetischen Kultur. Im wichtigen Sterne-Essay – einem der weniger kommentierten des Bandes – verfolgen wir die dialogische Auseinandersetzung zwischen einem Befürworter und einem Kritiker des englischen Schriftstellers. Es handelt sich um zwei junge Studenten der neueren Philologie, Vincenz und Joachim, die ein verbales »Duell« vor einer jungen Mitstudentin durchführen, mit dem unausgesprochenen Ziel eines jeden von ihnen, ihr Herz für sich zu gewinnen. Für Vincenz versuchte Sterne die Vielfältigkeit, den unendlichen Reichtum des Lebens wiederzugeben, den Sachverhalt anerkennend, dass an den Dingen nur die Intensität ihres Erlebens wichtig ist und nicht eine ihnen von außen aufgezwungene »Theorie«. Für seinen Gegner Joachim dagegen führt diese Haltung bloß zur »Anarchie«, da sie vergisst, dass das Leben selbst Grenzen setzt, die nicht von unserem subjektiven Erlebensvermögen abhängen (vgl. *SF*, 274–276). Im Zuge der Vertiefung dieser Meinungsverschiedenheit werden

die Ursachen der »Impotenz« (SF, 291) Sternes, sowohl im Bereich der Kunst als auch im Leben selbst, hervorgehoben.

Diese Schwäche, die der romantische Autor mit der »spielerischen Geste der Souveränität« (SF, 293) ausblendet, kann auf zwei Hauptpunkte zurückgeführt werden, die auf den Kern der ästhetischen Kultur verweisen. Der *erste Punkt* ist der weltanschauliche Standpunkt der »romantischen Ironie«, die Anerkennung der »grenzenlosen Subjektivität« als des ungezügelten und unvorhersehbaren Trägers jedes Erlebnisses und jedes Lebensausdrucks, die Hingabe an das »ironische Spiel mit allem«, die sich auf das Prinzip stützt, »daß die Willkür des Dichters kein Gesetz über sich leide« (alle Zitate aus SF, 297f.). Dieses ironische Spiel führt aber zur Indifferenz gegenüber dem Eigenwert der Dinge und ihrer Ordnung, also zur Zerstörung der Form in der Kunst und im Leben. Der *zweite Punkt* ist die Orientierung an dem »extensiven Reichtum« des Lebens, die zu Formen führt, die »nicht die Große Ordnung, sondern die Große Vielheit« wiedergeben. Die so geformten Werke werden somit zu »Symbolen des Unendlichen«, der unendlichen Erlebnismöglichkeiten. Deswegen, anstatt ihre »innere Abrundung« zu erreichen, leiden sie unter dem »Verschwimmen ihrer Grenzen im Nebel der Ferne« (alle Zitate aus SF, 307–309).

Da aber jede echte Form in der wertenden Wahl des Wesentlichen besteht, ist diese romantische Form die reine Formlosigkeit. Für Lukács ist es ja klar: »unendliche Formen gibt es nicht« (SF, 306). Und die Denunziation der romantischen Frivolität wird mit dem Hinweis auf das »seelisch bankrotte«, oberflächliche und chaotische Leben Sternes vollendet, das somit in Einklang mit der Schwäche seines literarischen Werkes stand (vgl. SF, 319f.). Allerdings zeichnet den Dialog eine gewisse Unentschiedenheit aus: Obwohl Joachim die stärksten Argumente vorzuführen scheint, ist es am Ende doch Vincenz, der die Beobachterin des Duells, das Mädchen, für sich gewinnt – die ästhetische Kultur kann ja nicht mehr niedergeschlagen werden. Außerdem gibt die sich hintergründig abspielende Erotik dem Stück einen »satyrischen« Ton, wie Lukács in einem Brief an seinen Freund Leo Popper kommentierte.¹⁰ Die Kluft inmitten der ernststen Diskussion, die aber eigentlich nur ein Mittel für etwas ganz anderes ist, ist bei Lukács typisch für die Ironie des Essayisten (vgl. SF, 20–23) – er selbst verstand sie aber auch als eine Selbstkritik seiner Schriften und Lebensform.¹¹

Kierkegaard, Novalis und Sterne repräsentieren drei Versionen der problematischen Beziehung zwischen Kunst und Leben, die vom heroisch-tragischen Versuch eines Dichtens des Lebens über den romantischen Panpoetismus bis zum Versinken im Chaos der Erlebnisse und der romantischen Ironie reichen. Die letzte Version entspricht ganz dem modernen Rahmen der problematischen ästhetischen Kultur mit ihrer totalen Entfremdung der Kunst und der Seele vom Leben. Es handelt sich um die fortschreitende Auflösung der Formen sowohl in der Kunst als auch im Leben selbst, d.h. um jene historische Realität, die zeigt,

»daß eine Rettung notwendig und darum möglich und darum wirklich« (SF, 34) ist. An diesem Punkt ist also eine historische Vergewisserung über diese Möglichkeit und Wirklichkeit angebracht.

III. Vom alten Typus des Ästheten zum Heroismus des Sich-selbst-Formens. – Die historische Vergewisserung gibt Lukács noch einmal die Möglichkeit, vor dem gegensätzlichen Hintergrund einer anders gearteten, aber nunmehr vergangenen, »alten« bürgerlichen Kultur, die Ursachen der Mangelhaftigkeit seiner zeitgenössischen Literatur genauer zu untersuchen. Diese Vergleichsfolie wird im Essay über Theodor Storm, den »letzten, auf alte Art großen, bürgerlichen Lyriker«,⁴² entwickelt. Bei Storm findet das »ungebrochene alte Bürgertum«, und zwar »jenes Bürgertum, das der stärkste Gegensatz des heutigen ist« – ein historisches Relikt, das auf die rückständigen wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Bedingungen des deutschen 19. Jahrhunderts zurückgeführt werden kann –, seinen letzten Repräsentanten (vgl. SF, 136–138). Der Untergang dieses Bürgertums bedeutet daher, dass auch seine entsprechende Kunstform und die eigenartige Weise, mit der Storm das Dogma des »l'art pour l'art« mit einer strengen Berufsethik kombinieren konnte, unwiderruflich verschwinden muss. Deswegen ist es ganz fehl am Platz zu meinen, Lukács hätte Storm und seine Pflichtethik als ein alternatives Modell zur Überwindung der ästhetischen Kultur »vorgeschlagen«, wie es manche Kommentatoren tun.⁴³

In der altbürgerlichen Welt, die Welt der Dichtung Storms, waltete jedenfalls noch die selbstverständliche Orientierung der Menschen am »Primat der Ethik im Leben«. Es handelt sich um jene Berufsethik, die das Lebensgefühl des »wahren Bürgers« bestimmt, für den »sein bürgerlicher Beruf nicht Beschäftigung, sondern Lebensform« (SF, 124f) ist. Wie Ernst Keller notiert, zeugen die Tagebücher Lukács' von seiner systematischen Beschäftigung mit der protestantischen Berufsethik und mit dem Begriff der innerweltlichen Askese, wie diese in Max Webers *Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus* (1904/05) analysiert werden.⁴⁴ Im ethisch geprägten Berufsleben gibt die Beständigkeit der Pflicht, die Wiederholbarkeit des Verhaltens, das von der ethischen Norm gefordert wird, sowohl dem Werk als auch dem Leben überhaupt eine solide Einheit und bewerkstelligt ihre unproblematische Harmonisierung.

Der Mensch der Pflicht kennt nicht die »hysterische, von vornherein zur Un-erfüllbarkeit verurteilte Sehnsucht der komplizierten Menschen« (SF, 121), d.h. der modernen Ästheten.⁴⁵ Das bürgerliche Leben ist für ihn keine »Zwangsarbeit und verhaßte Knechtschaft« (SF, 122), so wie für die zuletzt genannten. Indem die Einheit zwischen Arbeit und Ethik eine kohärente Gemeinschaft unter den Menschen stiftete, gab sie dem alten Bürgertum ein stabiles Seelenleben und zugleich einen Ausweg aus der »ewigen Einsamkeit« (vgl. SF, 125). In dieser Hinsicht hat György Márkus Recht, den Essay über Storm als »Kontrapunkt zum

Kierkegaard-Essay⁴⁶ zu charakterisieren, da hier tatsächlich eine Möglichkeit echter Gemeinschaftlichkeit zwischen den Menschen eröffnet zu werden scheint – die von der psychosemiotischen Kritik im Kierkegaard-Essay total ausgeschlossen wird.

Die ethische Stabilisierung des menschlichen Lebens ermöglicht weiterhin eine Versöhnung der beruflichen mit der künstlerischen Tätigkeit. Denn beim »alten Bürgertum« unterliegt die künstlerische Produktion denselben ethischen Normen wie der Beruf: einerseits der »Handwerkertüchtigkeit«, die die größte Vollkommenheit der gegebenen Form anstrebt (vgl. *SF*, 133), und andererseits dem Anspruch, dass die »Kunst der Menschheit Nutzen« und keinen Schaden bringen soll (vgl. *SF*, 135). Das mittelalterliche Ideal der Handwerkertüchtigkeit steht also an der Stelle der romantischen Genialität mit ihrer krankhaften Unsicherheit und ihren fieberhaften Anstrengungen zur Verwirklichung eines unerreichbaren Ideals. Es ermöglicht somit eine letzte Harmonisierung der Ethik mit der Ästhetik vor ihrer Spaltung in der modernen ästhetischen Kultur.

Storm repräsentiert also den Typus des unwiderruflich untergehenden »alten Ästheten«. An seinem Platz kann nur der impressionistische Ästhet des späten 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts treten, dessen Vorläufer Lukács in den Essays über Novalis und Sterne analysiert hat. Ist das aber wirklich so? Oder gibt es noch Künstler, die den »Kampf um die Form« austragen? Ästheten, die dem Typus des »neuen« oder »folgerichtigen Ästheten«, dessen Kommen im Essay über die *Ästhetische Kultur* antizipiert wird, zugeordnet werden könnten (vgl. oben, Abschnitt I)? Diese würden zu jenen Menschen gehören, die zwar »keine Kultur« schaffen, aber so leben, »als ob sie in einer Kultur lebten« (*ÄK*, 26). Es sind die neuen Helden des Sich-selbst-Formens, die den Ausweg aus der Problematik in ihrem Bis-zum-Ende-Gehen gefunden haben.

Drei Fälle solcher Künstler aus jener Zeit werden in den am wenigsten kommentierten Essays des Bandes diskutiert. Der erste Fall ist der deutsche Dichter Stefan George.⁴⁷ Für Lukács repräsentiert George die »neue Lyrik« (*SF*, 185), die nach der »Form des Gedichtes von heute« (*SF*, 178) strebt. Die »unfruchtbar gewordene Volksliedtradition« (*SF*, 188) überwindend, drückt er einen radikal neuen, »aristokratischen« Ästhetizismus aus (vgl. *SF*, 178), der eine formelle Lösung der Dissonanzen zu geben sucht, die mit dem modernen Gegensatz zwischen der Seele und der Welt und dem daraus folgenden Erlebnis der »Einsamkeit« einhergehen (vgl. *SF*, 179f).

Doch das Ausloten der inneren Einsamkeit bedeutet bei ihm nicht das Sich-Verlieren im Chaos der Stimmungen, weil sich George »von aller empirischen Realität« befreit, sich an den »platonischen Ideen« orientiert und »aus den Erlebnissen« nur »das Allgemeinste, das Symbolische« (*SF*, 181) auswählt. Um das zu erreichen, führt George das Konkret-Individuelle von vornherein auf das Symbolische zurück, weswegen Lukács von einem »Impressionismus des Typischen«

spricht (vgl. *SF*, 181–183). In Lukács' Augen ist George der »platonische« Dichter der modernen Entfremdung, des Konflikts zwischen dem »ewigen Wunsch, doch irgendwohin zu gehören« und dem »ehrlichen Stillstehen vor der uralten Traurigkeit, dem Nirgendhin-gehören-können« (*SF*, 190). Er folgt jedoch dem Wanderweg der einsamen Seele, ohne sich in der Trivialität der momentanen Erlebnisse und in wesenslosem Sentimentalismus zu verlieren. Wie Lukács am Ende des Essays notiert, ist die Dichtung Georges »ein schönes, starkes, mutiges Abschiednehmen, nach Art der vornehmen Leute, ohne Klagen und Gejammer, mit zerrissenem Herzen, doch aufrechtem Gang«. ⁴⁸

Denselben Widerstand gegenüber der hohlen Sentimentalität des Impressionismus fand Lukács' kritisches Augenmerk beim französischen Schriftsteller Charles-Louis Philippe. ⁴⁹ Sein Urteil über Philippe fällt positiv aus: »Als ein Nachfolger des Realismus wird er den meisten erscheinen, als ein Armeleutedichter, wie ihrer viele. Und das ist gut so: es ist ein Beweis, daß seine Sehnsucht sich wahrhaft zur Form erlöst hat« (*SF*, 227). Für Lukács steckt hinter der Thematik der sozialen Probleme, die bei Philippe zentral zu sein scheint, die wahre Frage nach der Sehnsucht. ⁵⁰ Daraus folgt das weitere Problem, wie letztere geformt werden könnte, ohne in die Formlosigkeit der Sentimentalität zu verfallen: »Die Sehnsucht ist immer sentimental – gibt es aber sentimentale Formen?« (*SF*, 221).

Um die Werke Philippes als eine gelungene Lösung dieses Problems zu schildern, interpretiert Lukács die Thematik der Armut, die den »Hintergrund« von dessen Büchern bildet, als die »Mutter der Sehnsucht« (*SF*, 213). Die Armut wird somit zum Symbol der echten, unerfüllten Sehnsucht, die die »große Zweifelt des Lebens« offenlegt und, ihr konkretes Objekt überwindend, sich in eine bereichernde Weltanschauung umwandelt. ⁵¹ Dieselbe Funktion einer Bereicherung des Lebens durch den Verzicht und die darauf folgende Konsolidierung der Sehnsucht untersucht Lukács in einer zweiten Thematik der Werke Philippes, die der Liebe und des »Kampfes um das Weib« (vgl. *SF*, 203–213). Wie im Falle der Armut, so wiederholt sich hier dieselbe Konstellation von Entfremdung vom Sehnsuchtsobjekt und »ewigem Zurückkehren« (*SF*, 214) zur Ausgangssituation, die aber nun in einen erweiterten und bereicherten Erlebenshorizont gesetzt wird. Dieses »typische Schicksal der Helden Philippes« (*SF*, 214) ist notwendig genug, um die Einheit und Vervollkommnung der Form seiner Werke zu gewähren, die Lukács mit der Form der Idylle verbindet (vgl. *SF*, 223–225).

In dieselbe Richtung eines Kampfes um die »moderne Form« bewegt sich, nach Lukács, auch das Werk Richard Beer-Hofmanns, ⁵² der zusammen mit Arthur Schnitzler und Hugo von Hofmannsthal den »Wiener Ästhetern« angehört (vgl. *SF*, 235). Ihr gemeinsames Thema ist die »Tragödie des Ästhetern«, des Menschen der »solipsistischen« Hingabe an die Innerlichkeit, an das »Leben der Träume«, dem alles Äußerliche assimiliert und somit »verständlich« werden kann. Die Tragödie tritt dann immer ein, wenn sich diese »dem Leben aufgezwungenen Träume« unter

dem gewaltsamen Schicksalsschlag auflösen, mit dem sich »das Leben rächt« (alle Zitate aus *SF*, 235–237). Doch die Ästhetenhelden Beer-Hofmanns zeichnen sich weiterhin dadurch aus, dass sie eine »tiefe Sehnsucht nach dem Wesen der Dinge« haben, nach »den Wahrheiten, die man vom Menschen und vom Leben wissen kann« (*SF*, 238).

In Beer-Hofmanns Welt verwandelt sich ein zufälliges Ereignis, ein »Augenblick« – meistens der Tod einer nahen Person – in etwas Notwendiges, wenn die Traumwelt des alleinbleibenden Protagonisten gewaltsam vor der irrationalen Unterbrechung der Anwesenheit des Anderen und des Verhältnisses zu ihm zusammenstürzt. Diese Katastrophe hinterlässt nicht nur Trümmer, sondern sie führt den Held zu einem »neuen Leben«, das »weniger sensitiv und fein ist, aber tiefer und tragischer« (*SF*, 239). Es geht um ein Leben, das den Solipsismus hinter sich gelassen hat, da es der Illusion des Ichs, das einzige Zentrum von Allem zu sein, ein Ende setzt und den Menschen »in den Zusammenhang von allem mit allem« (*SF*, 240) hineinwirft. Keller erläutert das treffend: »Der Weg vom Leben des Zufalls zu dem der Notwendigkeit wird in Lukács' Analyse der Novellen Beer-Hofmanns als der Weg aus der Vereinzelung in einen großen kosmischen Zusammenhang geschildert.«⁵³

Mit seinen Analysen zu George, Philippe und Beer-Hofmann gibt Lukács seiner Erwartung auf einen »neuen Ästhet« konkreten Inhalt. Diese Möglichkeit reicht vom »aristokratischen Ästhetizismus« der modernen Entfremdungs- und Einsamkeitslyrik, über das Formen der unerfüllten Sehnsucht, das die Perspektive eines »anderen Lebens« eröffnet, bis zur Darstellung des »großen Moments«, an dem der solipsistische Ästhetizismus aufgerissen wird. Das Gemeinsame dieser Möglichkeiten liegt in der konsequenten *Eskalation der Problematik* (Einsamkeit, Sehnsucht, Solipsismus) *bis zu ihren Extremen* – eben »bis-zum-Ende« –, die das Schaffen einer Form ermöglicht, d.h. die Überwindung des chaotischen Reichs des Zufälligen hin zur selbstfundierten Notwendigkeit. So viele positive Elemente Lukács in den Werken der drei oben genannten Heroen des Sich-selbst-Formens finden mag, der Intellektuelle, der die festeste und universellste weltanschauliche Orientierung im »Kampf um die Form« zu geben scheint, ist seines Erachtens der Essayist und Literat Paul Ernst.

IV. Lukács' existentialistische Metaphysik der Tragödie. – Mit dem Essay über Paul Ernst⁵⁴ – dem letzten und meistkommentierten des Bandes *Die Seele und die Formen*⁵⁵ – wird Lukács' Weltanschauungssuche vorübergehend abgeschlossen. Zwischen Lukács und Ernst entwickelte sich während jener Zeit eine enge Beziehung auf der gemeinsamen ideologischen Grundlage ihrer geteilten »pantragischen« Weltanschauung, wie man ihrem ziemlich intensiven Briefwechsel und den Kritiken Lukács' zu Werken Ernsts entnehmen kann.⁵⁶ Auch der Essay über die *Metaphysik der Tragödie* beinhaltet ein Lob der neoklassischen Dramen

Paul Ernsts, das Lukács allerdings den Anlass gibt, über die weltanschauliche Grundlage der Tragödie zu reflektieren. Zu Recht wurde bemerkt, dass dieser Essay einen »Kulminationspunkt seiner essayistischen Produktion bedeutet, da in ihr die bestimmenden Einflüsse der Frühzeit Lukács' im Begriff der Tragödie zusammengefügt werden«⁵⁷. Ich werde hier versuchen, den reichhaltigen Inhalt der *Metaphysik der Tragödie* so kurz wie möglich zu rekonstruieren, und zugleich darauf hinweisen, wie die verschiedenen, bis jetzt entfalteten Fäden der essayistischen Weltanschauungssuche hier zusammengezogen werden.

Für Lukács ist der tiefere Sinn des Tragischen das »Leugnen des empirischen Lebens«, das »Wirklichwerden des intelligiblen Ichs«⁵⁸. Selbstredend stellt in diesem Kontext das »intelligible Ich« keinen Reflexionsbegriff dar, sondern ihm haftet eine Kierkegaard'sche Nuance an, da es – wie es noch zu zeigen gilt – den wesentlichen existentiellen Kern des individuellen Selbst, die authentische »Selbstheit« repräsentiert. Die Tragödie besteht im nicht mehr überbrückbaren Auseinandergehen des »gewöhnlichen Lebens« der Empirie und des »lebendigen Lebens« des Wesens, das die »Idee« ausdrückt (vgl. *SF*, 334–337). Im gewöhnlichen Leben geht es um ein formloses Nacheinander von zusammenhangslosen Erlebnissen – genauso wie sich das Leben des modernen Ästheten entfaltet. Es ist das Leben, wo nie »etwas ganz und vollkommen ausgelebt« wird, wo »nie etwas zum Ende« (*SF*, 328f.) kommt. Im wesentlichen Leben geht es dagegen um das formbestimmte Erleben der Idee – diese soll in der Tragödie sinnlich gestaltet werden, als die »blutvoll unmittelbar erlebte Wahrheit der großen Augenblicke« (*SF*, 336), des »Zufalls« oder des »Wunders«, die aber »nicht dauern« können, da man auf deren »Höhen nicht leben« (*SF*, 329) könnte.

Die »zufälligen« Augenblicke, die sich dann als die im wirklichen Sinne notwendigen erweisen, sind, nach Lukács, auch das Thema in Beer-Hofmanns Novellen gewesen (vgl. oben, Abschnitt III). In der Tragödie nehmen sie jedoch eine noch radikalere Gestalt an, denn nach ihnen ist das empirische Leben *überhaupt nicht mehr möglich*. Da Lukács öfter das »tragische Wunder« als den »großen Augenblick« oder einfach den »Augenblick« bestimmt, hat Ferenc Fehér Recht, es mit Kierkegaards Begriff des »Augenblicks« zu verbinden. Der Augenblick soll eine Synthese sein, »Synthese der Gegenwart, die Kierkegaard mit dem Terminus *ewig* bezeichnet, da er das Aufhalten der Zeit, der ewigen Sukzession und ebenso des Zeitflusses selbst ist und nichts zu tun hat mit der »empirischen« [...] Triade der Zeit von Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft«⁵⁹.

Mit seinem tragischen »Augenblick« greift Lukács' auf sein Kierkegaard-Bild zurück, d.h. auf den Gegensatz zwischen dem absoluten und dem relativen Leben, die in »scharfen Linien und für alle Zeit voneinander gesondert sind«, nach dem Schema »entweder-oder« anstatt nach dem »sowohl-als auch«, das im gewöhnlichen Leben herrscht (vgl. *SF*, 69). Diesen »tiefsten Sinn von Kierkegaards Philosophie« (*SF*, 70), den Kierkegaard in seinem eigenen Leben nicht in Praxis umzusetzen

vermochte (vgl. oben, Abschnitt II), spürt Lukács im lebensfernen Feld der dramatischen Kunst auf, um die formbestimmende Weltanschauung der Tragödie, ihre »Ethik der Form« zu rekonstruieren. In der Tragödie kann das, »was man nicht leben kann« (SF, 88), zumindest dargestellt werden, und zwar genau als »Augenblick« der Erfüllung und zugleich des Versagens, der Katastrophe und des Todes. Demnach ist die Lehre der Tragödie die »Weisheit der Grenzen« (SF, 345), die von diesem Umschlagen des Anfangs in das Ende, des Ankommens in das Aufhören, markiert werden (vgl. SF, 342, 346f.).

Der notwendige Tod des tragischen Helden ist also nichts anderes als die symbolische Darstellung der tragischen Weisheit auf der Bühne: Wesentlich leben bedeutet bis zur Grenze, bis-zum-Ende ausleben. Dabei ist das tragische Erlebnis der Grenze vor allem ein »zum Selbstbewußtsein Erwachen der Seele: sie ist, weil sie begrenzt ist, ist nur, weil und insofern sie begrenzt ist« (SF, 346). Mit dem Bewusstsein seiner Begrenzung, der Tatsache, dass ihm keine *unendlichen Möglichkeiten* offen stehen, bejaht der tragische Held die einzig wahre *Notwendigkeit* der »Selbstheit« und verneint alles, was nicht mit ihr in Einklang steht. Denn nur im gewöhnlichen Leben steht der Mensch offen gegenüber den zufälligen Möglichkeiten, die im Kierkegaard-Essay die Bestimmung eines eindeutigen Sinns der Zeichen oder Ereignisse unmöglich machten.⁶⁰ Gegenüber der »gesetzmäßigen Zufälligkeit« (SF, 359) des gewöhnlichen Lebens herrscht in der Tragödie die wahre Notwendigkeit des Wesentlichen, des »Wunders«, das »alle Gründe des empirischen Lebens« überspringt: »Notwendig-sein ist hier ein inniges Verbunden-sein mit dem Wesen« (alle Zitate aus SF, 338f.).

Diese Notwendigkeit des Wesens, das plötzliche, unerklärliche, zeitlose Zusammentreffen der Erscheinung und der Idee, verbindet Lukács mit der »tiefsten Sehnsucht der menschlichen Existenz [...], die Sehnsucht des Menschen nach seiner Selbstheit« (SF, 348), was in Einklang mit dem Kierkegaard'schen Hinweis steht: »[D]as Absolute, das Übergangslose, das Eindeutige ist nur: das Konkrete, die einzelne Erscheinung. [...] der Einzelne ist der wirkliche Mensch« (SF, 70f.). Die Selbstbejahung seines Wesens, die Anspannung des Ichs bis ins Äußerste erhebt es zur Universalität, macht es zum »Symbol einer letzten Schicksals-Beziehung« (SF, 344). Deshalb ist »das Schicksal der Tragödie [...] nur das Enthüllende der Seelen«, die zum »Erwachen« (SF, 347) gedrängt werden. Dieser Seelenkern ist das Wesen, das sich im tragischen Drama enthüllt, genauso wie in der *Ästhetischen Kultur* die Seele mit der Statue parallelisiert wird, die, auf einen »übermenschlichen« Akt des Erwachens wartend, im Marmorblock »schläft«.⁶¹ Da dieses Erwachen der Selbstheit identisch mit deren Formung ist, wiederholt sich in der *Metaphysik der Tragödie* jene »Ethik der Form«, die Ethik des Sich-selbst-Formens, die wir aus der *Ästhetischen Kultur* kennen, in der radikalisierten Form des *Bis-zum-Tode-Kämpfens* für die echte Selbstheit – ein Kampf der auch hier, wie in der *Ästhetischen Kultur*, zum Symbol eines allgemein-menschlichen Schicksals wird.

Schluss. – Meine umfassende Rekonstruktion von *Die Seele und die Formen* lässt sich wie folgt resümieren: Lukács' Ausgangspunkt in seinem Frühwerk war eine negative Beurteilung der kulturellen Entwicklung der Moderne hin zur Romantik, als deren Grundtendenz er die relativistische Verlorenheit in der Innerlichkeit und deshalb eine notwendige Realitätsfremdheit betrachtete. In der Sehnsucht nach Realitätsnähe könnte man sogar die Wurzel seiner späteren Befassung mit dem Realismus in der Literatur aufspüren. Wie wichtig für den jungen Lukács der Gegensatz zur Romantik war, offenbart sich in einem Brief an seinen Freund Leo Popper (vom 27. Oktober 1909), in dem er seine Essays über Novalis und Sterne und ein geplantes – aber nie verfasstes – Buch über Friedrich Schlegel kommentierte: »Nun, mein Leben ist zum Großteil eine Kritik der Romantik.«⁶²

Lukács wusste aber allzu gut, dass man unter modernen Bedingungen keinen Weg zurück zu einer subjektiv unvermittelten Realität finden kann,⁶³ um dem gängigen Relativismus entgegenzuwirken. Der einzige Weg, der ihm noch offen zu sein schien, war das Bis-zum-Ende-Gehen in der modernen Zerrissenheit. Seine Wendung zur essayistischen Literaturkritik diente somit dem höheren philosophischen Ziel der Artikulation einer Weltanschauung, die die Unabhängigkeit einer »harten« Realität vom Subjekt anerkennen und die romantischen Träume einer engen Verbindung zwischen Kunst und Leben in einer »Lebenskunst« hinter sich lassen würde. Die Behandlung von Autoren wie George, Beer-Hofmann und Philippe diente der Konkretisierung seiner Idee eines ästhetizistischen »Heroismus«, der die moderne Problematik bis zum Ende auslebte, mit dem Ziel die Ethik des Sich-selbst-Formens zu verwirklichen. Allerdings fand seine Suche nach einer realitätsnäheren Weltanschauung ihren Höhepunkt bei der Kommentierung neoklassizistischer Anstrengungen zur Schöpfung einer »neuen Tragödie«. In diesen sah er die Anerkennung des unversöhnlichen Gegensatzes zwischen Subjektivität und Objektivität, zwischen dem wesentlichen und dem gewöhnlichen Leben und letztlich zwischen der Kunst und dem Leben überhaupt.

Anmerkungen

- 1 Christian Schneider, *Essay, Moral, Utopie. Ein Kommentar zur essayistischen Periode Georg Lukács'*, Phil. Diss., Hannover 1979, 9.
- 2 Vgl. Georg Lukács, *Entwicklungsgeschichte des modernen Dramas* (= ders., *Werke*, Bd. 15), hg. von Frank Benseler, übers. von Dénes Zalán, Darmstadt und Neuwied 1981, besonders das erste Buch, 17–132. Die erste ungarische Ausgabe in zwei Bänden erschien, veröffentlicht von der »Kisfaludy«-Gesellschaft Budapest, 1911 (György Lukács, *A modern dráma fejlődésének története*, Budapest 1911); das Manuskript war aber schon seit 1909 vollendet. Bis 1981 war nur das zweite Kapitel des Buches ins Deutsche übersetzt und unter dem Titel *Zur Soziologie des modernen Dramas* veröffentlicht worden; und zwar in zwei Teilen, im *Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik*, 38(1914)2, 303–345, und 38(1914)3, 662–706. Vgl. auch meine kritische Rekonstruktion in: Konstantinos Kavoulakos, *The Drama in an Age of Fragmentation: Towards a*

- New Reading of Georg Lukács's »Evolutionary History of the Modern Drama«, in: New German Critique, 124 (im Erscheinen, 2015).*
- 3 Die erste deutsche Ausgabe kam 1911 in Berlin heraus (im Folgenden: *SF*). Ihr war 1910 die etwas kürzere ungarische Ausgabe vorausgegangen (*A lélek és a formák*, Budapest 1910). Die deutsche Version wurde zwei Mal neu herausgegeben: zunächst einmal vom Luchterhand Verlag (Neuwied 1971), dann vierzig Jahre danach vom Aisthesis Verlag (Bielefeld 2011). In beiden Ausgaben wird die Paginierung der deutschen Erstausgabe angezeigt, deswegen verweise ich hier nur auf deren Seitenzahlen.
 - 4 So Lukács in seinem Brief an Leopold Ziegler (Mitte Juni 1911), in: Georg Lukács, *Briefwechsel 1902-1917*, hg. von Éva Karádi und Éva Fekete, Stuttgart 1982, 232.
 - 5 Vgl. Konstantinos Kavoulakos, *Kritik der modernen Kultur und tragische Weltanschauung. Zu Georg Lukács' »Die Seele und die Formen«*, in: *Zeitschrift für Kulturphilosophie*, 8(2014)1, 121-135.
 - 6 Vgl. Lucien Goldmann, *Georg Lukács: Der Essayist*, in: ders., *Dialektische Untersuchungen*, Neuwied 1966, 173-175.
 - 7 Vgl. Michael Löwy, *Georg Lukács - From Romanticism to Bolshevism*, London 1979, 99-102.
 - 8 Vgl. Werner Jung, *Wandlungen einer ästhetischen Theorie - Georg Lukács' Werke 1907 bis 1923*, Köln 1981, 30-43.
 - 9 Vgl. Alberto Asor Rosa, *Der junge Lukács - Theoretiker der bürgerlichen Kunst*, in: Jutta Matzner (Hg.), *Lehrstück Lukács*, Frankfurt/Main 1974, 65-101.
 - 10 Vgl. Agnes Heller, *Das Zerschellen des Lebens an der Form: György Lukács und Irma Seidler*, in: Agnes Heller u.a., *Die Seele und das Leben. Studien zum frühen Lukács*, Frankfurt/Main 1977, 54-98.
 - 11 Vgl. Andrew Arato, Paul Breines, *The Young Lukács and the Origins of Western Marxism*, New York 1979, 33.
 - 12 Ebd. 34.
 - 13 Vgl. György Márkus, *Die Seele und das Leben. Der junge Lukács und das Problem der »Kultur«*, in: Heller u.a., *Die Seele und das Leben*, besonders 102-104, 115-117.
 - 14 Vgl. Ernst Keller, *Der junge Lukács. Antibürger und wesentliches Leben. Literatur- und Kulturkritik 1902-1915*, Frankfurt/Main 1984, 94-131.
 - 15 Vgl. Lee Congdon, *The Young Lukács*, Chapel Hill 1983, 48-56, 62-65, hier 48.
 - 16 Lukács, *Briefwechsel 1902-1917*, 190.
 - 17 Nach der Formulierung von Jörg Kammler, *Politische Theorie von Georg Lukács*, Darmstadt und Neuwied 1974, 23.
 - 18 Zur ästhetizistischen Ausrichtung der *Entwicklungsgeschichte des modernen Dramas* vgl. Konstantinos Kavoulakos, *Ästhetizistische Kulturkritik. Literatur und Utopie in Lukács' »Entwicklungsgeschichte des modernen Dramas«*, in: *Jahrbuch der Internationalen Georg-Lukács-Gesellschaft*, Bielefeld 2014 (im Erscheinen). Zur ästhetizistischen Ausrichtung des Bandes *Die Seele und die Formen* vgl. Kavoulakos, *Kritik der modernen Kultur*, 125-128. Die These vom ästhetizistischen Charakter der frühen Lukács'schen Kulturkritik vertrete ich gegen eine in der Sekundärliteratur oft vorkommende »politisierendes« Interpretation dieser Werke, die Lukács als einen aufkeimenden Kulturrevolutionär sehen möchte.
 - 19 Vgl. György Lukács, *Esztétikai kultúra*, in: *Renaissance*, 1(1910)2, 123-136. Wiedererschienen in seiner Essaysammlung *Esztétikai kultúra - Tanulmányok*, Budapest 1913, 12-30. Ich benutze die deutsche Übersetzung von Júlia Bendl: Georg Lukács, *Ästhetische Kultur*, in: *Lukács 1996 - Jahrbuch der Internationalen Georg-Lukács-Gesellschaft*, Bern 1997, 13-26 (im Folgenden: *ÄK*). Eine ausführlichere Rekonstruktion des Textes bietet ich in Kavoulakos, *Kritik der modernen Kultur*, 123-128.

- 20 Schon in der *Entwicklungsgeschichte des modernen Dramas* hatte Lukács dasselbe Bewusstsein anhand lebensphilosophischer Begriffe als »historisches Erlebnis« analysiert und dessen historisch-gesellschaftliche Bedingungen durch eine soziologische Vergewisserung offengelegt. Vgl. Lukács, *Entwicklungsgeschichte*, 69–71, 92–96.
- 21 Vgl. *AK*, 25–26. Auch im Essay über Kassner aus *Die Seele und die Formen* notiert Lukács, dass der Begriff der Form dem »allgemeinen, dem vorbildschaffenden Leben« entspricht (*SF*, 51).
- 22 Vgl. Lukács, *Entwicklungsgeschichte*, 74–82.
- 23 *Über Wesen und Form des Essays: Ein Brief an Leo Popper [1910]*, in: *SF*, 3–39. Für eine ausführlichere Rekonstruktion dieses Essays vgl. Kavoulakos, *Kritik der modernen Kultur*, 128–130.
- 24 Vgl. *Platonismus. Poesie und die Formen: Rudolf Kassner [1908]*, in: *SF*, 41–60.
- 25 Vgl. aber meine ausführliche Argumentation in: Konstantinos Kavoulakos, *Historia kai tragodia*. Athen 2012 (auf Griechisch), 110–113.
- 26 Vgl. Asor Rosa, *Der junge Lukács*, 74–77, hier 77. Ähnlich analysiert diesen Sachverhalt auch Michael Grauer, *Die entzauberte Welt. Tragik und Dialektik der Moderne im frühen Werk von Georg Lukács*, Königstein 1985, 16f.
- 27 Im viel kommentierten dritten Essay des Bandes: *Das Zerschellen der Form am Leben: Sören Kierkegaard und Regine Olsen [1909]*, in: *SF*, 62–90.
- 28 »Seine Ehrlichkeit: er sah Scheidewege und ging den Weg zu Ende, für den er sich entschieden hatte« (*SF*, 88).
- 29 Vgl. Heller, *Das Zerschellen des Lebens*, besonders 62–69.
- 30 Andreas Hoeschen, *Das »Dostojewsky«-Projekt. Lukács' neukantianisches Frühwerk in seinem ideengeschichtlichen Kontext*, Tübingen 1999, 25.
- 31 Genau diesen »kontinuierlichen Interpretationszusammenhang« versuchte Lukács im Kapitel zur »Erlebniswirklichkeit« aus seiner *Heidelberger Philosophie der Kunst* zu analysieren (vgl. Georg Lukács, *Heidelberger Philosophie der Kunst* (= ders., *Werke*. Bd. 16), hg. v. G. Markus und F. Benseler, Darmstadt und Neuwied 1974, 7–41). Das Kapitel sollte offensichtlich die systematische Untermauerung der essayistisch offengelegten Unüberwindbarkeit des Solipsismus bieten. Vgl. meine detaillierten Ausführungen dazu in: Konstantinos Kavoulakos, *Ästhetizistische Kulturkritik und ethische Utopie. Georg Lukács' neukantianisches Frühwerk*, Berlin und Boston 2014, 88–101.
- 32 So z.B. Peter Bürger, *Prosa der Moderne*, Frankfurt/Main 1988, 413; Carlos Eduardo Jordao Machado, *Die Formen und das Leben. Ästhetik und Ethik beim frühen Lukács (1910–1918)*, in: *Lukács 1996. Jahrbuch der Internationalen Georg-Lukács-Gesellschaft*, Bern 1997, besonders 53–55.
- 33 So z.B. Uta Eichler, *Affirmation und Kritik - Lukács' Kierkegaard-Interpretation in seinem Essay »Das Zerschellen der Form am Leben: Sören Kierkegaard und Regine Olsen«*, in: Hans-Martin Gerlach, Sabine Mocek, Joachim Sailer (Hg.), *Georg Lukács 1885–1971*, Wittenberg 1986, 85. Vgl. auch Kishik Lee, *Sehnsucht nach Heimat. Zur Entwicklung des Totalitätsbegriffes in den Frühschriften von Georg Lukács*, St. Ingbert 1990, 62.
- 34 Es handelt sich um die Spannung zwischen einer metaphysischen »tragischen Weltanschauung« und dem geschichtlich-soziologischen Verständnis der kulturellen Zerrissenheit der Moderne, die ich an anderer Stelle herausgearbeitet habe. Vgl. Kavoulakos, *Kritik der modernen Kultur*, 133–135.
- 35 Dem vierten Essay der Sammlung: *Zur romantischen Lebensphilosophie: Novalis [1907]*, in: *SF*, 92–117.
- 36 Arato, Breines, *The Young Lukács*, 38–39.

- 37 Vgl. Keller, *Der junge Lukács*, 102.
- 38 Vgl. *SF*, 96–97. Zur Beziehung Lukács' zu Goethe, mit dessen »kritischem Realismus« er sympathisierte, vgl. Ehrhard Bahr, *Georg Lukács's »Goetheanism«: Its Relevance for his Literary Theory*, in: Judith Marcus, Zoltan Tar (Hg.), *Georg Lukács. Theory, Culture, and Politics*, New Jersey 1989, 89–95.
- 39 Im neunten Essay des Bandes: *Reichtum, Chaos und Form: Ein Zwiegespräch über Lawrence Sterne [1909]*, in: *SF*, 266–323.
- 40 Vgl. Lukács, *Briefwechsel*, 90.
- 41 Vgl. ebd., 90; aber auch überhaupt die Briefe Nr. 36, 37, 38 und 39 (in: ebd., 82–93), in denen Lukács und Popper das »Zwiegespräch über Lawrence Sterne« ausführlich diskutieren. Aus diesen Briefen geht ohne weiteres hervor, dass Lukács ein klares Bewusstsein seiner inneren Spaltung hatte, die Christian Schneider als Anzeichen einer psychoanalytisch zu erklärenden, latenten »Dialektik der Aufklärung« versteht, nach der Joachim und Vincenz »die identische Person Lukács« sind, »aufgespalten in »gut« und »böse«, Anerkanntes und Verleugnetes«. Vgl. Schneider, *Essay, Moral, Utopie*, 164–188, hier 171.
- 42 Wie Storm im letzten Satz des fünften Essays des Bandes charakterisiert wird: *Bürgerlichkeit und l'art pour l'art: Theodor Storm [1909]*, in: *SF*, 119–169.
- 43 Diese Interpretation ergibt sich z.B. indirekt bei Asor Rosa, *Der junge Lukács*, 87–89, 93–94, und direkt bei Lee, der in dem Essay eine Idealisierung des späten Mittelalters herauszuschälen wähnt. Vgl. Lee, *Sehnsucht nach Heimat*, 69–73. Kurt Beiersdörfer übt richtige Kritik an Asor Rosa und hebt hervor, dass Lukács' Interesse für Storm rein historisch und keinesfalls weltanschaulich war. Vgl. Kurt Beiersdörfer, *Max Weber und Georg Lukács. Über die Beziehung von verstehender Soziologie und westlichem Marxismus*, Frankfurt/Main 1986, 28–30, 70f. Auch Schneider sieht richtig, dass »Storms Welt« keine Utopie für Lukács darstellt. Vgl. Schneider, *Essay, Moral, Utopie*, 225–226, 247–248.
- 44 Vgl. Keller, *Der junge Lukács*, 107. Vgl. auch: Max Weber, *Gesammelte Aufsätze zur Religionssoziologie*, Bd. 1, Tübingen 1986, 1–206, besonders Teil II/2, 163–206.
- 45 Bernhard Schubert rekonstruiert treffend den Gegensatz zwischen zwei Typen von Ästhetern, die einerseits von Gottfried Keller und Theodor Storm und andererseits von Gustave Flaubert repräsentiert werden. Vgl. Bernhard Schubert, *Der »ästhetische Gottesbeweis«*, *Der Roman als Offenbarungsorgan weltlichen Heilsgeschehens*, in: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft*, 27 (1983), 403–415.
- 46 Márkus, *Die Seele und das Leben*, 117.
- 47 Vgl. den sechsten Essay des Bandes: *Die neue Einsamkeit und ihre Lyrik: Stefan George [1908]*, in: *SF*, 171–194.
- 48 *SF*, 194. Man kann mit Keller Lukács' Schilderung von George als stark eklektisch beurteilen – kein Wunder, dass sie damals nicht besonders positiv vom George-Kreis empfangen wurde. Vgl. dazu: Keller, *Der junge Lukács*, 122–124. In *Die Seele und die Formen* wollte aber Lukács kein Kunstwissenschaftler sein, sondern ein Essayist, der eine Weltanschauung zu formen suchte. Deswegen konnte er sich diese Freiheit gegenüber dem Objekt erlauben, die ja einen Grundstein seiner Essay-Theorie darstellte (vgl. *SF*, 26–29, 33).
- 49 Im siebten Essay des Bandes: *Sehnsucht und Form: Charles-Louis Philippe [1910]*, in: *SF*, 195–227.
- 50 Lukács musste sich große Mühe geben, um Philipps Werke seinen weltanschaulichen Interessen anzupassen. In einer Tagebuchnotiz aus dieser Zeit spricht er vom »Widerstand der Stoffe«. Vgl. die Aufzeichnung vom 31. Juli 1910, in: Georg Lukács, *Tagebuch*

- 1910–1911, Berlin 1991, 33. Wie im Falle Georges, so handelt es sich auch hier um die Ausübung der Freiheit des Essayisten gegenüber seinem Objekt (siehe oben, Anm. 48).
- 51 Vgl. *SF*, 214f. An derselben Stelle parallelisiert Lukács diese Weltanschauung mit einem »wirklichen und tiefen Christentum«, das »zu einer Lebenskunst für die Armen geworden« ist.
- 52 Siehe den achten Essay des Bandes: *Der Augenblick und die Formen: Richard Beer-Hofmann [1908]*, in: *SF*, 229–263.
- 53 Keller, *Der junge Lukács*, 119.
- 54 Dem zehnten Essay des Bandes: *Metaphysik der Tragödie: Paul Ernst [1910]*, in: *SF*, 325–373.
- 55 Wichtige Kommentatoren des Lukács'schen Frühwerks widmen den größten Teil ihrer Analysen diesem Essay als dem bedeutendsten des Bandes. Siehe, unter anderen: Goldmann, *Georg Lukács: Der Essayist*; Asor Rosa, *Der junge Lukács*; Grauer, *Die entzauberte Welt*, Kapitel II, Abschnitt 1.
- 56 Das einschlägige Material ist dokumentiert in: Karl August Kutzbach (Hg.), *Paul Ernst und Georg Lukács. Dokumente einer Freundschaft*, Emsdetten 1974.
- 57 Bernd Wirkus, *Zur Dialektik der Aufklärung in der Ästhetik. Struktur- und Methodenprobleme der Ästhetik Georg Lukács*, Phil. Diss., Köln 1975, 80.
- 58 Brief von Lukács an Leopold Ziegler (Mitte Juni 1911), in: Lukács, *Briefwechsel*, 232f.
- 59 Ferenc Fehér, *Die Geschichtsphilosophie des Dramas, die Metaphysik der Tragödie und die Utopie des untragischen Dramas. Scheidewege der Dramentheorie des jungen Lukács*, in: Heller u.a., *Die Seele und das Leben*, 35.
- 60 »[D]enn alles im Leben weist nach mehreren Möglichkeiten und nur nachträgliche Wirklichkeiten schließen ein paar unter den Möglichkeiten aus (nicht alle außer der einen Wirklichkeit) – nur um Millionen neuen den Weg zu eröffnen« (*SF*, 89), heißt es im Kierkegaard-Essay. Und im Sterne-Essay lehnt der Befürworter der romantischen Haltung den »ethischen Standpunkt« ab, weil er von einem falschen »a priori den Möglichkeiten gegenüber« ausgeht (vgl. *SF*, 274–276).
- 61 Vgl. *AK*, 25. Auch im Beer-Hofmann Essay wird die Seele – wie wir oben (im dritten Abschnitt) gesehen haben – vom plötzlichen Tod des Nächsten aus einer Traumwelt zum wahren Leben »erwacht«. Vgl. *SF*, 231–244.
- 62 Lukács, *Briefwechsel*, 91. Angesichts dieser gespannten Beziehung zur Romantik kann die weitverbreitete Charakterisierung des Lukács'schen Frühwerks als eines »romantisch antikapitalistischen« leicht zu Missverständnissen führen. Für die Einbürgerung dieser Charakterisierung sind in einem gewissen Maß wichtige Forscher verantwortlich, wie Michael Löwy und Ferenc Fehér. Vgl. Löwy, *Georg Lukács*; ders., *Naphta or Settembrini? – Lukács and Romantic Anticapitalism*, in: Marcus, Tar (Hg.), *Georg Lukács*, besonders 189–192; Ferenc Fehér, *Am Scheideweg des romantischen Antikapitalismus. Typologie und Beitrag zur deutschen Ideologieggeschichte gelegentlich des Briefwechsels zwischen Paul Ernst und Georg Lukács*, in: Heller u.a., *Die Seele und das Leben*, besonders 241–256. Kurt Beiersdörfer weist zu Recht darauf hin, dass diese Charakterisierung problematisch ist. Vgl. Beiersdörfer, *Max Weber und Georg Lukács*, 73.
- 63 Das ist der Grund seiner schroffen Ablehnung der naturalistischen Bewegung in der dramatischen Literatur, die nach Lukács von einer naiven positivistischen Haltung ausgeht und entsprechend das irreführende und undurchführbare Programm der bloßen Beschreibung einer unmittelbar gegebenen Realität aufstellt. Daraus resultiere letztendlich die »Stillosigkeit des naturalistischen Dramas«. Vgl. Lukács, *Entwicklungsgeschichte*, 343–353, hier 350.

Gustav Landgren

»Weiter kann man kaum noch gehen,
um zu veranschaulichen, dass das, was
man erzählen will, eigentlich unerzählbar ist.«

Die schwedischen Essays von Peter Weiss¹

Einleitung. – Zu den zahlreichen kritischen Intellektuellen, die im 20. Jahrhundert den Essay als kritisches Instrument erprobt haben, gehört – neben Robert Musil, Heinrich Mann, Jean Paul Sartre, Theodor W. Adorno und Herbert Marcuse – auch Peter Weiss. Seine berichterstattende Prosa, die 1968 und 1971 in zwei Bänden erschien, nannte Weiss »Rapporte«. Die *Rapporte*-Bände wurden offensichtlich auf Initiative des Autors veröffentlicht, was einem Hinweis auf einen verschollenen Brief des Autors an seinen Verleger Siegfried Unseld zu entnehmen ist.² Die *Rapporte* umfassen nicht nur Essays, sondern auch Reden, politische Stellungnahmen und offene Briefe. Der erste Band enthält neun kürzere Texte, die 1960 bis 1965 in literarischen Zeitschriften und Anthologien veröffentlicht wurden. Der zweite Band mit seinen dreizehn Pamphleten zur aktuellen Tagespolitik hat einen ausgesprochen politischen Charakter. Die *Notizbücher*, die in zwei Teilen veröffentlicht wurden, bieten eine Art Fortsetzung der *Rapporte*, aber in verkürzter Form. Eine Sammlung essayistischer Arbeiten liegt mit *Rekonvaleszenz* vor, einem Buch, das während eines Krankenhausaufenthaltes nach dem ersten Herzinfarkt 1970 entstand. Darin äußert sich Weiss zur Tagespolitik, Kunst und Literatur, aber auch zu spezifisch schwedischen Phänomenen, etwa dem Niederreißen der alten Bausubstanz Stockholms. Auch das erzählerische Werk des Autors, vor allem *Die Ästhetik des Widerstands* (1975–1981), trägt ausgeprägt essayistische Züge. So wurde in der Sekundärliteratur etwa bezweifelt, dass es sich bei Weiss' *Magnum Opus* um einen Roman handle. Vielmehr entziehe sich *Die Ästhetik des Widerstands* jeglicher Gattungsbestimmung; dieses Werk sei ein essayistisches Gebilde: »Die Gattungsbezeichnung ›Roman‹ wird diesem nicht gerecht, handelt es sich doch kaum um Figurenkonstellation, Charakterentwicklung, Handlungsstrukturen, sondern eher um Abhandlung, Essay, Traktat, um kunsttheoretische, politische und wissenschaftliche Überlegungen mehr als um erzählerische Ausfabulierung eines Gesellschaftspanoramas oder eines individuellen Konflikts.«³ Nun ist aber gerade das essayistische Werk des Autors in der Weiss-Forschung eher stiefmütterlich behandelt worden. So bildet eine Gesamtausgabe der Essays bis heute ein Desiderat der Forschung. Selbst die *Rapporte*-Bände sind Aus-

wahlbände. Eine detaillierte Untersuchung des gesamten essayistischen Werkes des Autors kann im Rahmen dieses Beitrags selbstverständlich nicht geleistet werden. Ziel ist vielmehr, anhand eines signifikanten Materials die kritische Haltung des Essayisten Peter Weiss in ihrem historischen und künstlerischen Kontext zu spezifizieren. Ein wichtiges Anliegen dieses Beitrages besteht darin, die Frage aufzuwerfen, unter welchen formal-inhaltlichen Aspekten Peter Weiss die Ausdrucks- und Wirkungsmöglichkeiten der Essayistik bereichert hat. Die hier zugrundegelegte Auswahl von Essays spiegelt die künstlerische und politische Entwicklung des Autors und kann als repräsentativ für die verschiedenen Stationen seines Schaffens als Maler, Filmemacher und Autor gelten. Die thematische Spannweite der Texte ist groß und entspricht der medialen, politischen und ästhetischen Vielfalt des Essayisten von seinen surrealistischen Anfängen bis hin zur politischen Radikalisierung, die Weiss' essayistisches Werk ab Mitte der 1960er Jahre überschattet. Dabei liegt in diesem Beitrag der Fokus auf den frühen Essays der 1950er Jahre. Das Textkorpus berücksichtigt auch eine Auswahl von Weiss' nicht übersetzten schwedischen Essays derselben Zeit, die bisher zu Unrecht wenig Beachtung in der Weiss-Forschung gefunden haben. Das hier zum ersten Mal präsentierte Material stammt aus dem Peter-Weiss-Archiv in Berlin und besteht zudem aus übersetzten schwedischen Zeitungsartikeln des Autors, die nunmehr einem breiteren deutschsprachigen Publikum zugänglich gemacht werden. Berücksichtigt werden außerdem die 2013 im Stockholmer Bonnier Verlag erschienenen Memoiren *Minnets spelplats* von Gunilla Palmstierna-Weiss.

Essay und Filmarbeit. – In der schwedischen Zeitschrift *Kulturkontakt* veröffentlichte Weiss 1960 den Essay *Aus einem Filmtagebuch*, in dem seine damalige Filmästhetik paradigmatisch zum Ausdruck kommt. Der journalistische Charakter dieses Essays wird durch den sachlichen, berichterstattenden sprachlichen Duktus deutlich. Darin prangert der zu dieser Zeit noch aktive Filmemacher Weiss die Bedingungen innerhalb der kommerziellen Filmindustrie an. Es sei ein Wunder, dass gelegentlich Meisterwerke entstehen in einer Branche, die von »einer großen kommerziellen Maschinerie« gelähmt und eingeengt werde, in der »jede Bewegung [...] überwacht und beschnitten«⁴ werde. Gewürdigt werden in diesem Filmtagebuch – bei näherer Betrachtung ein filmkritischer Essay – vor allem die jungen französischen Filmemacher »der neuen Garde«, Bresson, Truffaut und Godard. Ähnlich wie in Weiss' Buch *Avantgarde Film* (schw. 1956; dt. 1995), das die Geschichte des experimentellen Filmes dokumentiert, wird das Werk des Filmemachers Luis Buñuel hervorgehoben: Dieser habe eine Arbeitsmethode geschaffen, die es ihm erlaube, »einen Spagat zwischen den kommerziellen Forderungen und seinen eigenen Absichten« zu vollbringen. Buñuel, so Weiss, »lädt Sprengstoff unter eine konventionelle Oberfläche, er unterhöhlt eine herkömmliche Welt.«⁵ Dass der am Surrealismus geschulte Weiss Buñuel lobt,

ist durchaus verständlich. Überraschender ist in dem *Filmtagebuch* seine Eloge auf den realistisch-dokumentarischen polnischen Spielfilm *Freistadt*, der das Leben polnischer Postboten in der freien Hansestadt Danzig unmittelbar vor dem Ausbruch des Zweiten Weltkrieges darstellt.⁶ Die unvermutete Verwandlung friedlicher polnischer Postbeamter in zähe Widerstandskämpfer beeindruckt den Filmkritiker Weiss: »In diesem Film passiert etwas, dem ich früher nie begegnet bin, eine eigenartige Verwandlung wegen einer plötzlichen Inhaltsverschiebung.« Der Autor erläutert:

Plötzlich werden diese unbedeutenden Alltagsmenschen zu einer Widerstandsgruppe. Früher waren sie nur kleine Postbeamte mit ihren Lohnproblemen, ihren trivialen menschlichen Konflikten, nun wird ihr Arbeitsplatz plötzlich zu einer Festung inmitten von Feindesland. Und die einförmige Schilderung eines alten Normallebens rückt jetzt in eine neue Perspektive: So ist unser Alltag, gedankenarm und einförmig, bis wir plötzlich aufgerüttelt und vor ein übermenschliches Geschehen gestellt werden. Das Merkwürdige an diesen Menschen ist, dass sie die gleichen sind wie früher, sie sind nicht stärker oder heroisch geworden, sie haben in der exponierten Situation nur plötzlich ein Gesicht bekommen. Sie haben keine andere Wahl, als sich vor ihren Angreifern zu verbarrikadieren. Es sind Durchschnittsmenschen, die plötzlich gezwungen werden, sich zu verteidigen, deren Leben auf einmal einen Wert bekommen hat. Ihre Verteidigung ist selbstverständlich, auch wenn sie gegen das Heer der motorisierten Deutschen aussichtslos erscheint. Diese Handvoll Menschen verkörpert eine ungeheure Macht, weil sie ihre grundlegenden Rechte verteidigt, ihre Freiheit. Wenn die Verteidiger nach ihrem aussichtslosen Kampf mit Flammenwerfern aus der Verschanzung hinausgetrieben werden und wegen »unerlaubten Waffenbesitzes« an die Wand gestellt werden, stehen sie da, in einer unvergesslichen Vision, als ein Symbol des Widerstands.⁷

Filmarbeit und Zensur. – Immer wieder taucht in Peter Weiss' Überlegungen zum Film die Frage der staatlichen Zensur auf. Weiss, der zwischen 1952 und 1960 sechs Experimentalfilme, sechs Dokumentarfilme und zwei Spielfilme drehte, bekam die schwedische Filmzensur selbst zu spüren, als diese seinen Dokumentarfilm *Enligt lag* (1957) [dt.: *Im Namen des Gesetzes*] zensurierte. Peter Weiss' und Hans Nordströms Dokumentarfilm *Im Namen des Gesetzes* wurde in dem als Reformmodell geltenden Jugendgefängnis in Uppsala gedreht und folgt dem Ablauf eines normalen Tages in der Anstalt, von dem frühen Aufstehen über die Arbeit der Insassen bis zum Abend in den bequemen Zellen mit Radiomusik. Im Februar 1958 wurde der Film der staatlichen Filmzensur vorgelegt. Deren Vorsitzender, Erik Skoglund, stand dem Film von Anfang an äußerst skeptisch gegenüber. Unter anderem notierte er folgende Szenen: »unanständige Zeichnung (nackte Frau mit den Beinen stark auseinander sitzend), Insasse geht aufs Klo! – Nackte Körper mit bloßgelegten Geschlechtsorganen, Duschszene, Kamera in

Nahaufnahme. – Pin-ups an den Wänden, mehr oder weniger pornographisch. Onanie schwach angedeutet (Rücken, Handbewegungen) in Zusammenhang mit wenigen sexualsymbolischen Bildern (Tätowierungen u.s.w.)⁸ *Im Namen des Gesetzes* wird zur öffentlichen Vorführung in Schweden von der staatlichen Filmzensur zwar zugelassen, allerdings ab 15 Jahren und mit der zusätzlichen Auflage: »Schnitte: die Onanie-Szene und die danach direkt folgenden pornographischen pin-up-Bilder an den Zellenwänden sind zu entfernen.«⁹ Mit der Filmzensur und dem Umgang mit seinem Dokumentarfilm setzt sich Weiss in seinem polemischen Artikel *Die Zensur macht Film zu Pornographie und hohlem Jux* (1958), der in der schwedischen Abendzeitung *Expressen* erschien, kritisch auseinander: »Filme, die die wirklichen Konflikte im Leben zeigen – namentlich das Eingesperrtsein in bürgerlichen Normen, die Erstarrung in erotischen Konventionen, die Unerträglichkeit des Daseins, die Rebellion gegen Hierarchien, das Unvermögen, sich davon loszureißen – würden von der Zensur nicht zugelassen.«¹⁰ Hierbei widmet sich Weiss verstärkt der formalen Seite der inkriminierten Filme, die zu ihrer subversiven Wirkung entscheidend beiträgt, und wirft ein wichtiges mediales Problem auf. Weiss macht darauf aufmerksam, dass dem Film als Bewegtbildmedium nicht erlaubt wird, »unter den gleichen Spielregeln arbeiten zu dürfen wie die Literatur.«¹¹ Eine restriktive Zensur hindert den Film vielmehr daran, das Ausdrucks- und Wirkpotenzial seiner Bildsprache voll zu entfalten. So wird der Widerstand gegen die Zensur zugleich zu einer politischen Auseinandersetzung mit der konservativen schwedischen Medienlandschaft der 1950er Jahre.

Der polemische Artikel *Die Zensur macht Film zu Pornographie und hohlem Jux* spitzt das Funktionsverständnis des essayistischen Schreibens in einem wichtigen Punkt zu: Der Essay dient als operative Form zur Herstellung von Öffentlichkeit in kritischen Daseinsfragen. In der rhetorischen Struktur des Essays verbinden sich aktivierendes Pathos und sachliche Argumentation. Weiss hat gegen die staatliche Filmzensur nicht nur verbal polemisiert, sondern auch auf der Straße demonstriert: Am 1. Mai 1958 hat er zusammen mit seinem Filmkollegen Hans Nordström am Demonstrationszug der Arbeiterparteien und Gewerkschaften in Stockholm teilgenommen, um die Filmzensur anzuprangern.¹² Bereits 1957 schrieb Weiss einen Protestartikel, betitelt *Der Zensor schreckte vor ehrlichem Alltagsrealismus zurück*, über das Totalverbot, das den 1949 entstandenen Dokumentarfilm *Le sang des Bêtes* (dt.: *Das Blut der Tiere*) von Georges Franjus in Schweden betraf.¹³ Die Entscheidung der schwedischen Zensur wurde damit begründet, der Film könne »mentale Schäden« verursachen.¹⁴ *Le sang des Bêtes* schildert mit authentischem Ton einen Schlachthof in Paris und stellt laut Weiss »ein Detail unserer prosaischen Wirklichkeit« dar.¹⁵ Bezeichnenderweise vergleicht der Filmhistoriker und Avantgarde-Kenner Weiss den Film von Franjus in formaler Hinsicht mit Fernand Légers und Dudley Murphys experimentellem Stummfilm *Ballet Mécanique* (1924). Folgende Passage, die den Handlungsablauf

von Franjus' Film rekapituliert, adaptiert filmische Darstellungsmittel und stellt ein Beispiel für »filmisches Schreiben« dar. Dies manifestiert sich u.a. in bestimmten Zoom-Techniken, im objektiven, bloß registrierenden »Kamera-Auge« sowie in *jump cuts* zwischen den einzelnen Szenen, die als literarische Umsetzungen bestimmter filmischer Techniken gedeutet werden können.

Die großen Hallen werden mit Gemüse, Obst und Fleisch gefüllt. Die Tiere werden in langen Reihen hinein geleitet: Sie werden geschlachtet, enthäutet und zerteilt. Die Männer laufen in Gummistiefeln in Flüssen von Blut herum. Die Blutdünste quellen herauf in der frühen Morgensonne. Die Männer führen ihre Arbeit mit sicheren Bewegungen durch, mit wissenschaftlicher Präzision. Beim Arbeiten haben sie eine Zigarette im Mundwinkel, sie lachen, quatschen miteinander. Die Tiere fallen eins nach dem anderen tot zu Boden, große Fässer fangen das Blut auf, das aus ihren Hälsen hervorspritzt. Die unerhörte Sicherheit und Regelmäßigkeit in den Bewegungen der Männer schafft eine Art neues »Ballet Mécanique«. Wir sehen eine riesengroße, funktionale Maschinerie, in welcher die Messer beinahe zärtlich die Haut der noch warmen Tierkörper aufschneiden.¹⁶

Seinem ganzen sprachlichen Gestus nach weist dieser Essay einen argumentierenden und journalistischen Charakter auf. Durch seine schockierende Deskription und seinen scharfen, kommentarlosen Stil tendiert der Essay zum dokumentarischen Festhalten der »prosaischen Wirklichkeit«.

Filmische Ausdrucksmittel und »Laokoon«-Essay. – Peter Weiss' Rundfunkvortrag *Filmische Ausdrucksmittel* aus dem Jahr 1953 ist ein Schlüsseltext zum Verständnis des Medienkritikers Weiss. Dort setzt sich der Autor im Rahmen zahlreicher Medienreflexionen mit der Ästhetik des Filmmediums auseinander und nimmt zudem einigen Kerngedanken seines Essays *Laokoon oder Über die Grenzen der Sprache* (1965), der 12 Jahre später erschien, vorweg. Die übergreifende Frage in Weiss' *Laokoon*-Essay betrifft Darstellungsmöglichkeiten in unterschiedlichen Medien angesichts einer »eigentlich unerzählbaren« Wirklichkeit. In Lessings Tradition vergleicht Weiss Sprach- und Bildmedium wie Malerei und Bildhauerei und reflektiert dabei die eigenen Erfahrungen und Probleme als antifaschistischer Emigrant, der seine Mitteilungsnot am Rande des Schweigens im Medium einer fremden Sprache bewältigen musste und zur gleichen Zeit im Bewegtbildmedium Film zu überwinden suchte. Hier kristallisiert sich seit 1965 ein Schlüsselproblem seines Schaffens zwischen Erzählprosa, Theater und Filmarbeit heraus – die Darstellbarkeit des Schrecklichen an der Grenze des Sag- und Zeigbaren. Um dieses Verhältnis von Sagen und Zeigen, Wort und Bild, Mitteilbarkeit und Verstummen kreist die ganze erzählerische, essayistische, dramatische und filmische Selbstverständigung und Wirklichkeitsaneignung des Autors. Gerade der Essay erschien ihm als geeignetes Medium, in dem er dieses Spannungsverhältnis

reflektierend aufarbeiten konnte. Gerade der Essay ermöglichte einen ständigen ›Grenzverkehr‹ zwischen Kommunikation und Metakommunikation, Empirie und Selbstreferenz des Autors in einer (nicht nur informationstechnologischen, sondern auch institutionellen und ökonomischen) Medienabhängigkeit. Insofern ist der Essay unverzichtbar für Weiss' Materialästhetik. Auffällig ist aber, dass Weiss in seinem *Laokoon*-Essay zwar die Eigenart des statischen Bildes hervorhebt, den Film als Bewegtbildmedium aber ausspart – anders als in genannten Rundfunkbeitrag *Filmische Ausdrucksmittel*, wo die Differenz zwischen Gemälde und Film nachdrücklich herausgestellt wird:

Ein Buch können wir von uns legen, wir können zurückblättern, eine Zeile erneut lesen; wenn wir lesen, ist die Außenwelt um uns herum greifbar. Auch vom statischen Bild können wir uns abwenden. Aber wenn die Bestandteile des Bildes beweglich sind, dann können wir den Blick davon nicht losreißen. Was passiert, ist oft gleichgültig, die Bewegung an sich ist genug, sie erweckt immer unsere Aufmerksamkeit. Vor dem Film sind wir wehrlos wie vor dem Traum.¹⁷

Diese Analogisierung von filmischer Bildsequenz und Traum steigert sich zur These einer unwiderstehlichen Sogwirkung als einer synästhetisch wirksamen Bildmagie:

Im Film nimmt die Vision Form an, und wir werden in sie hineingesaugt. Die literarischen Symbole und Bilder lassen größeren Spielraum für die Phantasie des Rezipienten; die Worte erwecken und stimulieren den Leser nur, der das Angedeutete selbst ergänzen muss. Die Auseinandersetzung mit dem Buch und dem Gemälde ist eine selbständige Handlung, eine Art Gespräch, in welchem man seine Individualität nicht verliert. Die Auseinandersetzung mit dem Film dagegen gleicht einem magischen Kult, wo unser Ich erlischt.¹⁸

Die filmische Bildmagie kann, muss aber keineswegs, automatisch jede reflektierende Verarbeitung ausschließen.

Das Konkretionspotential des Filmes, dessen Griff über alle unsere Sinne, kann uns in eine lähmende Passivität versetzen. Das Medium des Filmes an sich besitzt eine derartige Stärke, dass der Filmemacher häufig verleitet wird, es bequem für sich zu machen. Meistens wird der Film nicht benutzt, um unser Vermögen, das Dasein aufzufassen, zu erweitern, sondern eher um es zu betäuben. Der Filmproduzent ist ein Drogenlieferant, der unsere unendliche Sehnsucht nach Wirklichkeitsflucht befriedigt.¹⁹

Umgekehrt hat der Surrealismus die Suggestivkraft des Filmmediums in subversiver Weise genutzt und sich damit vom populären Genrefilm abgesetzt:

Das, was allgemein Film genannt wird, besitzt äußerst wenig von der wirklichen Eigenart und Suggestionskraft des Filmes. Meistens bleibt der Film ein Ausläufer der naturalistischen Novellenkunst. Aber der Film besteht nicht nur aus Handlung, sondern auch aus der emotionalen Substanz in den Bildsequenzen. Die Handlung des Filmes liegt im Rhythmus und in der Bewegung, in der assoziativen inneren Struktur, in der Poesie des Objektes und in der Spannung zwischen den verschiedenen Komponenten des Bildes.²⁰

Dass Weiss den Film als Bewegtbildmedium in seinem *Laokoon*-Essay nicht mehr einbezogen hat, dürfte anzeigen, dass er seine frühen Ausführungen zur unwiderstehlichen Sogkraft filmischer Bildmagie nicht für endgültig gehalten hat.

Jenseits des Surrealismus: Samuel Beckett und Hans Henny Jahn. – Das Scheitern der surrealistischen Kunstströmung und deren Einverleibung in das *juste milieu* des kommerziellen Kunstbetriebs ist Thema des *Pariser Journals*: »Diese Werke, die das Gewohnte niederreißen wollten, die den Blick öffnen wollten zu einem ungebundenen Lebenszustand, die die Fragwürdigkeit, den Wahn der äußeren Normen spiegelten, stellten sich konserviert in gepflegten Räumen dar und ließen sich aus bequemen Plüschsesseln betrachten.«²¹ Mit Abscheu wird konstatiert, dass die surrealistische Kunst, die einst »die Kraft von Sprengbomben hatte«, das Interesse am »Wilden und Unbändigen« verloren hat. Die Produzenten der Kunst bei einer Vernissage, so der Erzähler, schauen sich ihre eigenen Bilder an, »kotzen aus Übelkeit über den eigenen Gestank, servieren die Kotze parfümiert« und trinken Cocktails mit den Besuchern.²² Und aus dem einst revolutionären Wortführer der Surrealisten, André Breton, ist ein durchaus gesitteter und arrivierter Salonlöwe geworden. Auch die einst bewunderten Kunstwerke Jean Tinguelys, die einst das Potenzial entfalteten, »Kunst nur als Handlung« zu rechtfertigen, werden »als Verkaufsobjekte« in Galerien zur Schau gestellt, »mit festgesetzten Preisen.«²³ Selbstkritisch räumt auch Weiss ein, dass er als Autor von *Fluchtpunkt* den Markt willig bedient habe und dass sein Buch zur »Handelsware« degradiert worden sei.²⁴ Selbst ein Konzeptkünstler wie Daniel Spoerri habe sich dem Markt angepasst und repräsentiere im Zerrspiegel die Erhaltung einer alten Ordnung. Als einziger künstlerischer Lichtpunkt gilt ihm das kompromisslose Schreiben Samuel Becketts, der die Ansicht vertrat, es würde vielleicht bald ein einziges Schweigen geben. In den 1950er Jahren hatte Weiss das Werk des damals noch fast gänzlich unbekanntes Dramatikers Samuel Beckett eingehend studiert. Der vom Surrealismus beeinflusste Weiss fand im Werk Becketts eine literarische Bestätigung seiner eigenen Ästhetik. Selbst hatte Weiss in den 1950er Jahren Becketts Sprachexperimente umzusetzen versucht, etwa im Mikro-Roman *Der Schatten des Körpers des Kutschers*, der 1960 im Suhrkamp Verlag veröffentlicht wurde und der den literarischen Ruf von Weiss in Deutschland begründete. Seine

Faszination für das Werk des gebürtigen Iren gipfelte 1954 in der zusammen mit Gunilla Palmstierna-Weiss unternommenen Reise nach Paris. Von seinem Treffen mit Beckett berichtet Weiss in seinem Essay *Aus dem Pariser Journal* (1962). Vor allem fasziniert den Autor Becketts radikale Sprachkritik, seine Fähigkeit, das Mimetische an der Sprache fast gänzlich abzustreifen und bis hin zur Grenze des Unsagbaren vorzustößen.

Als ich Beckett aufgesucht hatte, berichtete ich ihm von dem Eindruck, den mir seine Schrift vermittelte, ich sah darin ein Zeichen seiner Fähigkeit, selbst hoch über der Ausweglosigkeit, in der seine Gestalten gefangen liegen, zu atmen. Ich sagte, daß ich fast einen Eindruck von Optimismus in seiner Schrift entdecken wollte, und daß diese Eigenschaft vielleicht eine Voraussetzung sei für die Möglichkeit, die Erniedrigung bis in die letzten Phasen zu schildern. Jedes seiner Bücher schien ja das letzte Aus-sagbare zu enthalten, und dann gelang es ihm doch wieder, noch weiter vorzustößen. An jeder Begrenzung lag vor ihm die Fluglinie des Pfeils. In seinem Arbeitsraum mit den glatten abstrakten Flächen sprach er von seiner Müdigkeit, vor dem Gedanken, daß es einmal vielleicht nichts mehr gäbe als ein endgültiges Schweigen.²⁵

Im Auftrag einer schwedischen literarischen Zeitschrift interviewte Weiss Beckett mehrere Stunden in dessen Pariser Wohnung.²⁶ Das Gespräch fiel etwa in die Zeit, als der Artikel *Der fragende Mensch*, eine Rezension zu Becketts Roman *Watt* (1953), in der schwedischen Abendzeitung *Expressen* erschien. In seiner Rezension *Der fragende Mensch* rühmt Weiss, ähnlich wie im *Pariser Journal*, den Zweifel an der Mimesis in Becketts Werk. Für Weiss spricht der in Paris wohnhafte Ire in seinem Werk das »Unaussprechliche« in »mathematischer Präzision« aus. Der Haupttenor des Essays ist ein Plädoyer für das Experimentierende, was die Essay-Gattung von Anfang an geprägt hat. Becketts Texte seien eigentlich »unerzählbar«: Die radikale Verneinung der Wirklichkeit sei mit einer Detailbesessenheit verbunden, mit der einzelne Gegenstände minutiös beschrieben würden. Die Diskrepanz zwischen Kritik an der Wirklichkeit und unwahrscheinlicher Detailbeschreibung vermittele den Eindruck, als höre man einem »Irren« zu.

Weiter kann man kaum noch gehen, um zu veranschaulichen, dass das, was man erzählen will, eigentlich unerzählbar ist. Aber Beckett kleidet dieses Unartikulierte, Unaussprechliche in eine Form von mathematischer Präzision. Während es einerseits die völlige Entrücktheit, das absolute Abstandnehmen von der Wirklichkeit gibt, gibt es andererseits eine Detailschilderung der Wirklichkeit von besessener Präzision, mit Perspektiven und Beleuchtungen von allen Seiten zum dröhnenden Takt einer Ewigkeitsmaschine. Diese doppelte Perspektive beunruhigt und verwirrt, die Nerven sind manchmal bis zum Unerträglichen gespannt – es ist, als würde man einem Irren zuhören –, aber die ganze Zeit ahnt man ein System; auch wenn immer nur von einer

Tür, einem Stuhl, einem Schuh die Rede ist, gerät man in eine fesselnde Spannung. Es wird z.B. häufig von Mr. Knotts Bekleidung geredet: Manchmal hat er eine Socke an jedem Fuß, oder eine Socke an dem einen Fuß und einen Strumpf an dem anderen, oder einen Stiefel oder einen Schuh oder eine Socke und einen Pantoffel oder einen Strumpf und einen Schuh oder einen Strumpf und einen Pantoffel oder nichts usw. Oder als Watt einmal drei Frösche Krak! Krek! und Krik! quaken hörte.²⁷

In den 1950er Jahren bildete das Werk Hans Henny Jahnns (1894–1959) einen weiteren Impulsgeber für Weiss. Es sei dem literarischen Außenseiter Jahnns, der nach 1933 für entartet erklärt wurde und ins dänische Exil ging, so ergangen wie dem anderen großen deutschsprachigen Epiker Robert Musil, dessen Werke erst nach dem Krieg entdeckt wurden. In seiner Rezension *Auf der Suche nach dem Unerreichbaren*, die 1954 erschien, bespricht Weiss Jahnns Romane *Perrudja* (laut Weiss ein Pendant zu James Joyce Roman *Ulysses*) und *Fluß ohne Ufer*. Sowohl der unvollendete Roman *Perrudja* (1. Teil 1929) mit seinen gut tausend Seiten als auch die Romantrilogie *Fluß ohne Ufer* (2000 Seiten) sind äußerst umfangreiche Werke. Mehrmals nimmt Weiss in seiner Rezension von *Fluß ohne Ufer*, in welchem der Musiker Gustav Anias Horn im Mittelpunkt steht, Bezug auf andere zeitgenössische Werke der deutschen Literatur, vor allem auf Hermann Hesses *Glasperlenspiel* (1943) und Thomas Manns *Doktor Faustus* (1947).²⁸ Weiss beschreibt Jahnns als »eine[n] der bedeutendsten Autoren im heutigen Deutschland«, der ganz frei von dem romantischen Erbe der ästhetisch verbrauchten Vorkriegsgeneration stünde: »Stilistisch steht Jahnns ganz frei von der erschwerenden literarischen Tradition, die immer noch die meisten der jüngeren deutschen Autoren bindet. Dort gibt es nichts von dem romantisierenden Zug, nichts vom Erbe Hölderlins oder Rilkes. Seine Sprache ist selbstständig, manchmal herb, knapp, brutal, manchmal wildgewachsen, assoziativ gleich einer Liane.«²⁹ Der Rezensent zeigt sich fasziniert von der naiven Sprache Jahnns, der in seinen Werken einen Einklang mit der Natur anstrebe. Übernatürliche Phänomene würden bei Jahnns mit der gleichen Sorgfalt wie realistische Erscheinungen dargestellt. Diese Naivität betreffe nicht zuletzt die Einstellung zur Natur und zur Liebe, was an D.H. Lawrence erinnere. Aber wichtiger erscheint Weiss, wie in seiner Rezension zu Beckett, der radikale Zweifel an der Sprache, der auch Jahnns Werk prägt und der dadurch gekennzeichnet ist, dass er seine Prosa immer wieder abbricht, um dann unvermutet fortzufahren. Denn Jahnns Werk, so Weiss, ist ein Beispiel für die Auflösung der alten Epik, wobei das Medium der Musik als Bindeglied zur psychischen Konstitution des Menschen dient. Denn im Gegenteil zum Schrift- und Bildmedium sei die Musik nicht von der menschlichen Vernunft bearbeitet worden:

Die Realität ist aufgelöst, sie hat sich als etwas Fadenscheiniges, Unbeständiges, Unhaltbares erwiesen und darum begibt man sich in die tieferen Bezirke, in die

Urgründe des Seins. Man lotet neue Gebiete aus. Das ist wesentlich für diese neue Art der Epik: das Unbeschreibbare als eine Wirklichkeit hinzustellen. Und die Musik dient hier als eine Hilfe, sie ist ein Bindeglied, ein Symbol für die innersten Regungen im Menschen. Die Musik kann als zentralster Ausdruck gelten für eine Empfindung. Das Bild und das Wort liegen schon auf höheren Stufen, sind schon mehr vom Bewusstsein, von der Vernunft bearbeitet (wenn sie nicht, auf surrealistische Weise automatisch, rein assoziativ zur Geltung kommen). [...] Die Ueberlieferungen des Aberglaubens sind Bestandteile seiner Landschaft. Seine Beziehung zu den Tieren ist von engster Intimität. Von einem Pferd spricht er mit einer Zärtlichkeit die einer Frau gelten könnte. Alle Lebewesen sind vor ihm gleich, leiden die gleiche Furcht, den gleichen Schmerz. Wie kaum ein anderer dringt er in das Wesen der Tiere ein und versteht die Bedingungen ihres Daseins. In seiner Liebe für das Tier ist nichts von Sodomie, nur ein Gefühl von Gemeinsamkeit, es ist etwas Urzeitliches an ihm, etwas das ihn verwandt macht mit einem Kentauren, und auch die Gestalten seiner Fantasie haben archaische Züge, gleichen oft Tieren in ihrer Animalität und Triebhaftigkeit. Bei Lawrence findet sich ein ähnlicher Zug, in die Natur einzudringen, sich die Natur zueigen zu machen – doch dort blieb es oft Konstruktion, Wunschbild. Bei Jahnn – obgleich er auch das Reflektierende, das intellektuell Bauende nicht verleugnet – steckt alles tief im Organischen. Er gleicht eher Dostojewskij in der brodelnden, dunklen Schwere des Gefühls. Wenn er von der Musik spricht, oder von der Architektur, die der Musik gleicht, so bewegt er sich in einem Netz von Blut und Nerven und Geweben. Hier ist es: das Innerste seiner körperlichen Existenz, das Rauschen in seinen Adern, das Schlagen des Herzens, das Auf und Ab der Lungenflügel, das legt er bloss. Seine Körperlichkeit wird einem beim Lesen so nahe, dass man darinnen ertrinkt.³⁰

Das Zitat enthält eine Art Poetologie des Essays *in nuce*, indem es die Unmöglichkeit des Findens eines stabilen Kerns der eigenen Identität thematisiert. Dieser Identitätssuche begegnet Weiss mit der Entscheidung zur Dokumentation des eigenen, im Prinzip nie abgeschlossenen Selbstverständigungsprozesses. Dies erklärt auch Weiss' Einfühlung in die Gedankenwelt des exzentrischen Exildichters, die offensichtlich von einem hohen Maß an Identifikation geprägt ist. Der Sprachgestus kontrastiert mit dem rein journalistischen Jargon der Essays zur Filmzensur und ist eine Annäherung an die künstlerische Avantgarde, mit der sich Weiss in den 1950er Jahren noch verbunden fühlte: Die subversive Entfesselung der Fantasie, die Weiss bei Beckett und Jahnn rühmt, spiegelt die ästhetische Position des Autors Anfang der 1950er Jahre wider. Die Auseinandersetzung mit Beckett und Jahnn vermittelt Weiss darüber hinaus neue Impulse und Beschreibungstechniken, die im Mikroroman *Der Schatten des Körpers des Kutschers* erprobt werden. Die beiden Essays vermitteln interessante Einblicke in die Gedankenwelt des in Deutschland damals noch gänzlich unbekanntes Exilautors, der um diese Zeit auf der Suche nach einem adäquaten künstlerischen Ausdruck war.

Noch in den 1950er Jahren glaubte Weiss an die künstlerische Kraft der surrealistischen Bewegung. Davon zeugt nicht zuletzt ein Typoskript im Peter Weiss Archiv der Akademie der Künste in Berlin. Das zehn Blätter umfassende Typoskript ist, noch ohne Titel, auf Schwedisch verfasst und wird nach seinen Anfangsworten archiviert: »Skulle jag vara riktigt konsekvent ...« (»Wenn ich richtig konsekvent wäre«).³¹ Offenbar handelt es sich um ein undatiertes Vorlesungsmanuskript über den Surrealismus. Von Belang ist es für die Weiss-Forschung insofern, als es auf einige wichtige Themen des Gesamtwerks des Autors vorausgreift. Dazu gehören u.a. das Motiv des Grabens, die Hervorhebung des Irrationalen und Traumhaften, die Bedeutung von Cheval und Strindberg für das Werk des Autors sowie ein allgemeiner kulturkritischer Impetus. Doch wichtiger ist vielleicht die Akzentuierung der künstlerischen Mittel des Surrealismus, die als beispielhaft dargestellt werden. Der Surrealismus ist noch in der Lage zu provozieren; man kann die einfachsten Gegenstände provokant machen, z.B. eine Kaffeetasse in ein Stück Fell kleiden. Dann regt sich beim Zuschauer ein Gefühl von Unmut, es artikuliert sich so etwas wie »ein ziemlich grausamer Aufschrei«. Ziel ist es, den Lebensstil des Zuschauers zu hinterfragen. Das Leben als etwas Veränderliches, Fantastisches und Mannigfaltiges zu betrachten, trifft den Kern des Surrealismus. Das Manuskript, das ursprünglich als Rede konzipiert wurde, zeichnet sich durch einen kritisch-skeptischen, ausgeprägt dialogischen Charakter aus und kann insofern als eine frühe Probe der Essaykunst von Peter Weiss eingestuft werden. Der Autor hinterfragt hier die herkömmlichen mimetischen Vorstellungen von Zeit und Raum, wobei er das Experimentierende in den Vordergrund stellt:

Eine Tasse ist an sich nichts Merkwürdiges, auch nicht ein Stück Fell. Aber eine Tasse, eingekleidet in ein Stück Fell, zusammen sind sie ein ziemlich grausamer Aufschrei, der vielleicht folgenden Sinn ergibt: Stopp, bevor du deinen Kaffee trinkst, halt ein, wie lebst du eigentlich? Das verdirbt uns den Appetit, es stellt unsere Geborgenheit in Frage. Nun kann man sich ja fragen: Warum sollte unsere Geborgenheit in Frage gestellt werden, warum sollten wir uns überhaupt solche Schocks antun? Aber dann antwortet der Dadaist und Surrealist: Ihr seid gar nicht so geborgen, wie ihr euch einbildet, seht euch nur an, wie es in der Welt um euch herum zugeht (und dies ist, wie gesagt, heute mindestens so aktuell wie vor dreißig Jahren), ihr seid im Grunde genommen ängstlich, ohne Fantasie und Spontaneität, eigentlich führt ihr ein ziemlich langweiliges und armes Leben. Dieses Gefühl von Sicherheit, das lähmt euch nur, es wäre besser, ihr würdet dieses Gefühl verwerfen und das Leben stattdessen als etwas Veränderliches, Fantastisches und Mannigfaltiges sehen! Und dann – wenn wir so weit wären, dann sind wir auf den Kern des Surrealismus gestoßen.

Essay als operative Form. – War Weiss' Einstellung zur Realität um 1950 von einer Ablehnung der Wirklichkeit geprägt – bezeichnend ist folgende Passage aus

dem Prosastück *In der Stadt legt sich gleich wieder der alte Druck über einen*: »ich will mich nicht der Wirklichkeit anpassen, ich will die Wirklichkeit überwinden, ich will mich nicht begrenzen, sondern steigern«,³² so engagierte sich der Autor ab Mitte der 60er Jahren zunehmend politisch. Der Aufsatz *Unter dem Hirseberg* (1965) ist in der Form eines offenen Briefes an Hans Werner Richter konzipiert und entstand im Rahmen des stark polarisierenden Wahlkampfes, in dem sich viele Künstler und Intellektuelle für die SPD engagierten. Dort begründet Weiss seinen Unwillen, nach Deutschland zurückzukehren, und legt seine Gründe für diesen Entschluss dar. Einen Hauptgrund, sein Exildasein fortzusetzen, bildet das Scheitern der Sozialdemokratie in Deutschland, ihr Unvermögen, autoritäre Strukturen abzuschaffen und eine wahre sozialistische Alternative zur CDU/CSU darzustellen. Dieses Scheitern eines Neuanfangs veranschaulicht Weiss mit der Metapher des erstickenden Hirsebergs: »Die sozialistische Demokratie, die Ihr damals plantet, wurde unter dem Berg von Hirsebrei begraben.«³³ In diesem Hirseberg der Meinungsnivellierung und Konsens-Stimmung im Wirtschaftswunderland kann der Autor die Argumente der Opposition »kaum von den Argumenten der Konservativen unterscheiden.«³⁴ Doch als dezidiert politisch engagierter Autor tritt Weiss erst im Zusammenhang mit der Veröffentlichung des politischen Pamphlets *10 Arbeitspunkte eines Autors in der geteilten Welt* (1966) hervor. Die Veröffentlichung dieses Pamphlets fällt in die Zeit, als Weiss die Shoah literarisch verarbeitete, etwa in seinem Drama *Die Ermittlung* (1965) und im häufig zitierten Essay *Meine Ortschaft* (1964). In seinem Essay prangert Weiss die westliche Sozialdemokratie an, die seines Erachtens in den Händen der »Großkapitalverwalter« gefesselt ist. Die Industriegesellschaft sei nichts anderes als eine neue »Klassengesellschaft auf erhöhtem Niveau«, in welchem die Arbeiterbewegung allmählich die »Normen der Bürgerlichkeit« übernehme. Hier bekennt sich Weiss explizit zum ersten Mal dezidiert zum Sozialismus, wenn auch mit dem Vorbehalt, dass »Fehler« im Namen des Sozialismus begangen worden seien und noch begangen würden: »Die Richtlinien des Sozialismus enthalten für mich die gültige Wahrheit.«³⁵ Im Kontext dieses Essays und der allgemeinen politischen Entwicklung Ende der 60er Jahre sind Weiss' Vietnam-Aufsätze zu verstehen. Weiss' politisches Engagement trug ihm zunehmend den Ruf eines Vulgärmarxisten ein, der mit einer »derben Holzschnitt-Technik« die Welt dualistisch betrachte und vereinfache.³⁶ Dieser Vorwurf betraf nicht zuletzt seine Inszenierung von Kafkas Roman *Der Prozeß*. Das Drama, das 1975 in Bremen uraufgeführt wurde, stieß rundum auf Ablehnung, nicht zuletzt, weil die Reduktion der Vieldeutigkeit Kafkas auf eine einseitige klassendeterminierte Interpretation Mitte der 70er Jahre kaum noch Beifall fand. Tatsächlich ist unstrittig, dass Weiss' einseitige Interpretation von Kafkas Roman weit hinter der Mehrschichtigkeit der entsprechenden Romanpartien zurückbleibt. Dennoch bleibt Weiss' Beschäftigung mit Kafka als Zeugnis »einer lebenslangen produktiven Kafka-Rezeption«³⁷ wich-

tig – noch kurz vor seinem Tod 1982 wurde ein weiteres Kafka-Stück, *Der neue Prozeß*, am Dramatischen Theater in Stockholm uraufgeführt.

In dem Artikel *Författaren och kritikern (Der Autor und der Kritiker)* antwortet Weiss auf die Kritik seiner Stockholmer Inszenierung von Kafkas Roman *Der Prozeß* aus dem Jahr 1975. Im Anschluss an diese Inszenierung hatte ihm der Journalist und Kafka-Kenner Harry Järv in der Zeitschrift *Horisont* Nr. 5/6 1976 vorgeworfen, er habe Kafka »vulgärmarxistisch« umgedeutet. In seiner Entgegnung geht Weiss explizit auf die Rolle des Kritikers bei der Deutung literarischer Werke ein. Järv habe seine Inszenierung nach falschen Maßstäben gedeutet, indem er das Werk »subjektiv« und »emotional« beurteilt habe. Man müsse sich stattdessen die Frage stellen, ob es überhaupt wünschenswert und möglich sei, einen komplexen Roman wie *Der Prozeß* zu inszenieren. Denn das Theater, so scheint Weiss zu meinen, stellt mit seiner »groben Gegenwärtigkeit« ein grundsätzlich anderes Medium als das des Romans dar. Gerade in der Frage des Medienwechsels sieht Weiss die Aufgabe des Kritikers begründet: Dieser sollte die Frage aufnehmen, die sich der Autor selber gestellt und praktisch-experimentell zu beantworten versucht hat, »ob man überhaupt einen Roman in ein Drama umwandeln und inszenieren« könne:

Vor allem einen Roman wie den Kafkas, der sich in einem hohen Maß mit psychologischen und traumähnlichen Motiven befasst. Ich bin skeptisch gewesen und habe mich dafür entschieden, meine Arbeit zu folgendem experimentellen Versuch einzuengen: Ist es überhaupt möglich, ein äußerst abstraktes und vielfältiges Thema in die beinahe grobe Gegenwärtigkeit der Theaterbühne zu überführen? Hier sollte der Kritiker seine Aufgabe finden: Er sollte begründen, ob man, mit Kafkas Roman als Ausgangspunkt, einer bestimmten Lebenssituation in einer bestimmten Gesellschaft anschauliche Form verleihen kann.³⁸

Hier schließt sich in gewisser Weise ein Kreis im essayistischen Werk des Autors. In seinen späten Essays nähert sich Weiss, wie bereits angedeutet, wieder Themenbereichen seines Frühwerks, ohne auf seine politisch gewonnenen Stellungnahmen der 60er Jahre zu verzichten. In diesem Sinne bedeutet seine spätere Beschäftigung mit dem an psychologischen und traumähnlichen Motiven reichen Werk Franz Kafkas eine Rückkehr zu seinen surrealistischen Anfängen, allerdings mit einer verschärften politischen Einsicht.

Fazit. – Weiss' spezifischer Beitrag zur Entwicklung des modernen kulturkritischen Essays seit Mitte des 20. Jahrhunderts ist geprägt von einem problemorientierten, sachbezogenen Sprachduktus, der sich einer dialogischen Argumentationsstruktur annähert. Dabei führt Weiss bereits in seiner frühen Kritik an der staatlichen Filmzensur verschiedene Standpunkte aus, die einander widersprechen, um den

Leser zu einer eigenständigen Meinungsbildung herauszufordern. Das essayistische Werk von Peter Weiss zeichnet sich durch eine große Spannweite der Schreibverfahren und Textsorten aus. Weiss hat das heterogene Hybrid-Genre des Essays durch Filmanalysen, Medienreflexionen, kulturdiagnostische Kommentare, Buchrezensionen, sozialkritische und kulturpolitische Zeitungsaufsätze um zusätzliche Bedeutungsdimensionen bereichert. Ein spezifisches Merkmal seiner Essaykunst ist, abgesehen von ihrem dialogischen Charakter, eine journalistische Diktion, in der kulturpolitische Zeitkritik geleistet wird. Der journalistische Charakter vieler Essays erklärt sich aus der Tatsache, dass Weiss seine schriftstellerische Laufbahn als Journalist begründete: Im Auftrag der schwedischen Zeitung *Stockholms-Tidningen* schrieb Weiss 1947 eine Reihe von Reportagen über das Leben im zerstörten Berlin, die portionsweise veröffentlicht wurde. Die Berliner Reportagen-Serie mündete später in dem Prosastück *Die Besiegten*.

Auffällig ist die Diskrepanz zwischen der scharfen, kommentarlosen, zum Teil zum Dokumentarischen tendierenden, häufig auch schockierenden Deskription einerseits und andererseits den vielfältigen thematischen und stilistischen Anleihen bei surrealistischen Bestrebungen, Richtungen und Darstellungstechniken der künstlerischen Avantgarde. Dieser künstlerische Spagat des Essayisten Weiss wird in seinen schwedischen Essays der 1950er Jahre besonders deutlich. Die Funktion des Essays in Weiss' Schaffen ist vielfältig: Zum Einen ist seine Essayistik offensichtlich als eine fortgesetzte Dokumentation einer im Prinzip un abgeschlossenen Selbstreflexion zu sehen. Zum Anderen nutzt Weiss bereits früh den Essay als rein operative Form zur Herstellung von Öffentlichkeit in kritischen Daseinsfragen. Zudem wird die Essayistik häufig zum Vehikel einer Sprachkritik, die sich in einer Suche nach einer adäquaten medialen Ausdrucksform manifestiert, wie etwa die Rezensionen zu Beckett und Jahnn belegen.

Die hier präsentierte Auswahl von Weiss' bekannten und unbekanntem Essays erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit. Sie zeigt aber, dass Weiss zu den wichtigsten Essayisten der deutschen Nachkriegsliteratur gehört, dessen Entwicklungsstadien und -krisen, Schreibprobleme und Selbstzweifel, Realitätsvergewisserungen und Medien erkundungen sich beispielhaft im essayistischen Werk entfalten. Dies betrifft nicht zuletzt seine Medienreflexionen in dem frühen Essay *Filmische Ausdrucksmittel*, der einigen medienkritischen Kerngedanken des Autors vorausgreift. Dabei gewinnt das spezifisch Experimentierende, das die Gattung prägt, an Bedeutung für Weiss, der mit vielen verschiedenen Medien – zum Teil gleichzeitig – experimentiert hat, bevor er mit dem Mikroroman *Der Schatten des Körpers des Kutschers* 1960 seinen späten literarischen Durchbruch in Deutschland erlebte. Zudem antizipieren seine Essays wichtige Themenbereiche im Werk des Autors. Waren die frühen Essays in den 1950er Jahren ein fortgesetzter Versuch des weithin unbekanntem Exilanten, seine Ästhetik zu formulieren, wird der Essay in den 1960er Jahren nach dem spektakulären,

doch niemals unkritischen Bekenntnis des Autors zum Sozialismus zunehmend zur politischen Plattform: Aus dem esoterischen und unsicheren Künstler Weiss wird nun der weltbekannte, durch das Medium des Essays in die öffentliche Debatte eingreifende Autor, der sich seiner Umwelt kritisch zuwendet und mediale Wirkungsmöglichkeiten durchaus zu nutzen weiß. Das spielerische Element, das Weiss' frühe surrealistisch beeinflusste Essays zum Teil kennzeichnet, geht unter wachsendem politischen Druck allmählich verloren und weicht einem kritischen, aufklärerischen Pathos.

Anmerkungen

- 1 Mein Dank gebührt Frau Gunilla Palmstierna-Weiss für die Genehmigung zur Veröffentlichung der schwedischen Essays sowie für zahlreiche Auskünfte zu den Texten. Finanziell unterstützt wurde der Beitrag von Sven und Dagmar Saléns Stiftung.
- 2 Peter Weiss und Siegfried Unseld, *Der Briefwechsel*, hg. von Rainer Gerlach, Frankfurt/Main 2007, 643. Unselds Einschätzung der *Rapporte*-Bände war ambivalent. Einerseits sah er die Veröffentlichung des zweiten Bandes als berechtigt an, »zumal er einige sehr wichtige Texte enthält.« Andererseits bezweifelte Unseld, dass »wirklich genug Material für diesen Band vorhanden ist« (ebd., 761f).
- 3 Ralf Schnell, *Geschichte der deutschsprachigen Literatur seit 1945*, Stuttgart 1993, 504.
- 4 Peter Weiss, *Ur en filmdagbok [Aus einem Filmtagebuch]*, in: *Kulturkontakt*, Nr. 1, Stockholm 1960, 32–37, hier 36 (Übersetzung von Gustav Landgren).
- 5 Ebd., 33.
- 6 *Freistadt* (1958, pl.: Wolne miasto) Film des polnischen Regisseurs Stanisław Różewicz (1924–2008).
- 7 Peter Weiss, *Ur en filmdagbok [Aus einem Filmtagebuch]*, 36 (Übersetzung von Gustav Landgren).
- 8 Zitiert nach Jochen Vogt, *Peter Weiss in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, 3. Auflage, Reinbek 2005, 61.
- 9 Ebd.
- 10 Peter Weiss, *Censuren gör filmen till pornografi och ihåligt gyckel [Zensur macht Film zu Pornografie und hohlem Jux]*, in: *Expressen*, Stockholm, 7.7.1958, 4 (Übersetzung von Gustav Landgren).
- 11 Ebd.
- 12 Anwesend waren zudem viele Freunde, die später wichtige Positionen im schwedischen und im internationalen Film- und Kulturleben einnehmen sollten. Vgl. hierzu Jochen Vogt, *Peter Weiss Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, 63. Vgl. Jens-Fietje Dwers, *Und dennoch Hoffnung. Peter Weiss: Eine Biographie*, Berlin 2007, 105.
- 13 Siehe Peter Weiss, *Censorn ryggade inför ärlig vardagsrealism [Der Zensor schreckte vor ehrlichem Alltagsrealismus zurück]*, in: *Expressen*, Stockholm, 26.3.1957, 4 (Übersetzung von Gustav Landgren).
- 14 Ebd.
- 15 Ebd.
- 16 Ebd.
- 17 Peter Weiss, *Filmens uttrycksmedel [Filmische Ausdrucksmittel]*, in: *Dagens Nyheter*, Stockholm, 5.5.1953, 4f. (Übersetzung von Gustav Landgren).

- 18 Ebd.
- 19 Ebd.
- 20 Ebd.
- 21 Peter Weiss, *Rapporte*, Frankfurt/Main 1968, 83.
- 22 Ebd., 84.
- 23 Ebd., 89 und 88.
- 24 Ebd., 87.
- 25 Ebd., 93.
- 26 Vgl. hierzu die Memoiren von Gunilla Palmstierna-Weiss, *Minnets Spelplats*, Stockholm 2013, 148f.
- 27 Peter Weiss, *Den frågande människan* [Der fragende Mensch], in: *Expressen*, Stockholm, 7.12.1953, 4 (Übersetzung von Gustav Landgren).
- 28 Gerade intertextuelle Bezüge gelten als typisches Merkmal essayistischer Prosa. Siehe hierzu Birgit Nübel, *Robert Musil - Essayismus als Selbstreflexion der Moderne*, Berlin-New York 2006, 41: »Der Essay ist eine Textform, die als hochgradig intertextuell bezeichnet werden kann.«
- 29 Peter Weiss, *På spaning efter det ouppnåeliga* [Auf der Suche nach dem Unerreichbaren], in: *Expressen*, Stockholm, 26.7.1954, 4 (Übersetzung von Gustav Landgren). In einem Interview mit Thomas von Vegesack vom 8. September 1963 vergleicht Weiss die Sprache in seinem eigenen Mikro-Roman *Der Schatten des Körpers des Kutschers* (1960) mit einer Liane: »In meinem ersten deutschen Buch *Der Schatten des Körpers des Kutschers* arbeite ich noch bewußt mit der verwickelten deutschen Sprache, der Lianensprache mit den langen Perioden.« Zitiert nach *Peter Weiss im Gespräch*, hg. von Rainer Gerlach und Matthias Richter, Frankfurt/Main 1986, 29.
- 30 Hier zitiert nach dem deutschsprachigen Typoskript »Rezension über »Die Niederschrift des G. A. Horn« von Hans Henny Jahnn«, das im Peter-Weiss-Archiv (Akademie der Künste, Berlin, Stiftung Archiv, Robert-Koch-Platz 10) unter der Signatur 1671 archiviert ist. Vgl. auch die schwedische Version des Artikels: Peter Weiss, *På spaning efter det ouppnåeliga* [Auf der Suche nach dem Unerreichbaren], 4.
- 31 »Skulle jag vara riktigt konsekvent ...« [»Wenn ich richtig konsequent wäre«]; vgl. Peter Weiss-Archiv, Signatur 2005 (Übersetzung des nachfolgenden Zitats von Gustav Landgren).
- 32 Peter Weiss-Archiv, Signatur 2268. »In der Stadt legt sich gleich wieder der alte Druck über einen« (76/86/6061).
- 33 Weiss, *Rapporte 2*, Frankfurt/Main 1971, 7-13, hier 8.
- 34 Ebd., 9.
- 35 Weiss, *Rapporte 2*, 22.
- 36 Vgl. Eberhard Lämmert, *Peter Weiss - ein Dichter ohne Land*, in: *Germanistische Streifzüge: Festschrift für Gustav Korlén*, hg. von Gert Mellbourn, Helmut Müssener, Hans Rossipal, Birgit Stolt, Stockholm 1974, 95-109, hier 105.
- 37 Jochen Vogt, *Peter Weiss in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, 133.
- 38 *Författaren och kritikern* [Der Autor und der Kritiker], siehe Peter Weiss-Archiv, Signatur 2164 (Übersetzung von Gustav Landgren).

Matthias Hennig

Zur Philosophie des Umwegs bei Ernst Bloch

La pluralité des chemins possibles entre deux états
est la caractéristique de ce qu'on appelle: *esprit*.

Paul Valéry, *Cahiers*¹

Von einem Ausgangspunkt zu einem Zielpunkt gibt es
nur einen kürzesten Weg, aber unendlich viele Umwege.

Hans Blumenberg, *Die Sorge geht über den Fluß*²

Wer freiwillig Umwege geht, versucht den Raum nicht zu dominieren oder schnellstmöglich von Punkt A nach Punkt B zu durchqueren; vielmehr geht er spielerisch und lustvoll auf die Landschaft ein, lässt sich von ihr leiten, indem er sich dem Eros ihrer Tiefe und Weite ausliefert. Der Umweg zwingt zur Langsamkeit. Er verführt den Leib stärker zur Genauigkeit der Wahrnehmung und zur Konkretheit der Erfahrung. Wer ihn eilend auf dem kürzesten Weg zu durchqueren versucht, sieht den Raum hingegen bloß als ein abstraktes Hindernis, das es zu überwinden gilt. Während die direkte Bewegung von Punkt A nach Punkt B eine endliche Strecke definiert, entwirft der Umweg einen reversiblen, unabschließbaren und prinzipiell unendlichen Raum. Die Umwegigkeit spielt mit dem Raum, bricht ihn ironisch, sie verzichtet auf die Strenge und Ernsthaftigkeit der geraden Linie und des direkten Weges.

Das Prinzip des Umwegs lässt sich mit dem beschreiben, was Michel de Certeau als *Taktik* definiert, der er das Verfahren der *Strategie* gegenüberstellt. Während die Strategie von einer festen Basis aus operieren kann (Stadt, Festung, Lager, Diskursposition), hat die Taktik keinen eigenen festen Ort, sondern »nur den Ort des Anderen«; sie bewegt sich immer auf fremdem Terrain. Während die Strategie Certeau zufolge stabile Machtbereiche etablieren möchte, versucht die Taktik spielerisch konkrete Gelegenheiten zu ergreifen, sie kann überraschend intervenieren, mit List aus einer Schwäche eine Stärke machen. Während die Strategie hegemoniale und »totalisierende« Diskurspositionen produzieren und besetzen möchte, versucht die Taktik aus einer marginalisierteren und inoffiziellen Stellung heraus, Akzente zu setzen, Argumente in den Diskurs einzuschmuggeln. Während die Strategie das Statische anstrebt, muss die Taktik stets mobil bleiben.³

Ernst Blochs Philosophie erhebt den Umweg zum philosophischen Programm. Ganz im Sinne Michel de Certeaus ist diese taktische Umwegigkeit aber nicht nur ein abstraktes Programm, sondern wird zur konkret intervenierenden Schreibgeste; dadurch bekommt sie einen rhetorischen Charakter und prägt in ihrer Performativität die spezifische Form, den Stil seines Argumentierens. Zwei grundlegende Verwendungen einer taktischen Umwegigkeit lassen sich in der Philosophie Ernst Blochs ausmachen, die nicht das fertige System, sondern stets das Prozesshafte, den Entwurf und die tastende Suchbewegung anstrebt. Der Umweg taucht 1. als narratives Prinzip; 2. als rhetorisch-stilistisches Prinzip von Blochs Schreibverfahren auf. Blochs philosophische Konzeption bestimmt das Ganze der »Welt« als ein prinzipiell offenes und prozesshaftes System, das sich erst noch entwickeln muss. So wenig Erkenntnis daher Wiedererinnerung ewiger Ideen sein kann, so wenig mündet die Welt in einem geschichtsphilosophisch oder theologisch fixierten Endzustand. Aufgrund dieser prinzipiellen ontologischen Undeterminiertheit ist auch Blochs Philosophieren offen und nicht-zielgerichtet, und deshalb favorisiert es – ähnlich wie dasjenige Walter Benjamins – auf systematisch unsystematische Weise Formen der Umwegigkeit.

1. Der Umweg als narratives Prinzip. Blochs denkendes Erzählen. – Wie die europäischen Schriftstellerphilosophen der Aufklärung verwendet Bloch in den *Spuren* (1930) exzessiv kleine Geschichten, Märchen oder Fabeln, die ihren didaktischen Impuls mehr oder weniger geschickt zu verbergen wissen. All diese parabelhaft angelegten und anekdotisch zugespitzten Erzählformen haben einen nur scheinbar digressiven Sinn. Denn sie führen nicht von der philosophischen Reflexion weg, sondern mitten in sie hinein. Fragen nach Armut und Reichtum, Entfremdung oder Unterdrückung werden nicht theoretisch oder soziologisch problematisiert, sondern auf anschauliche Weise erzählt und damit auf eine spezifisch ästhetische Weise vor Augen geführt.

Die narrativen Kurzformen bzw. Philosopheme von Blochs *Spuren* zerlegen die Welt in Sinnparzellen, die in der Regel wenige Seiten, oft auch nur wenige Zeilen umfassen. Ihre ästhetische Umwegigkeit zieht mitten in die Dinge hinein, präsentiert die Welt als einen sich ereignenden Prozess, als eine sich vollziehende Geschichte, die immer schon konkret ist und in die wir immer schon involviert sind. Statt klare diskursive oder definitonische Anfangs- und Endpunkte zu setzen, führt Blochs Philosophie den Leser stets *in medias res* – und lässt ihn den dort gelegten Spuren folgen. Ihr Umweg ist die trickreiche List des Gedankens, die »Kraft, die nicht mit der Tür ins Haus fällt«,⁴ die sanfte Gewalt der Indirektheit, die Taktik, die die offene Konfrontation meidet.

Neben dieser indirekten Technik (oder Taktik) des denkenden Erzählens, das narrative und diskursive Elemente ineinanderfügt, gibt es noch eine weitere Ausformung einer ästhetischen Umwegigkeit. Aufzeigen möchte ich sie

exemplarisch anhand der beiden Textminiaturen *Kurzer Weg* (undatiert) und *Salons im Sand* (1933), die nicht aus den *Spuren* stammen, sondern als separate Textminiaturen veröffentlicht und im Rahmen von Blochs Werkausgabe in die *Literarischen Aufsätze* aufgenommen worden sind. Der *Kurze Weg* variiert das Motiv der Reise im Zimmer: »Man macht sich heraus. Etwas weg vom Ich wird alles klarer. Das Draußen ist von uns abgehalten. Oft gibt es auch Wege darin, man kann auf ihnen reisen. Und was hemmt, läßt sich immerhin scharf umgehen. Auf diese Art bleibt es zurück, kann später weggeträumt werden. Ein Schritt weiter, und die Bahn ist meistens wieder offen, es wird gewandert. Das kann bereits im eigenen Zimmer gelernt werden, in ihm fing ja bereits das erste Gehen, also Reisen an. [...] Ja dies kleine Draußen führt sogar weit in sich fort.«⁵

Die Perspektiven und Koordinaten des Zimmers entgrenzen sich unter dem peripatetischen Schritt, dem innehaltenden und kontemplativen Blick. Der Binnenhorizont kehrt sich um in ein »kleines Draußen«, in dem man »auf und ab« wandern kann. Die beschränkte Innenwelt des Zimmers verwandelt sich in eine erträumte Außenwelt, die raumgreifender Fortbewegung offensteht. Philosophieren heißt für Bloch daher nicht nur denkend zu erzählen, sondern auch zu reisen und zu navigieren: »Navigare necesse est.«⁶ Und beides, Navigieren wie auch Erzählen, vollzieht sich für ihn wesentlich auf Umwegen. Denn auch der *Kurze Weg* im Zimmer führt »weit in sich fort« – wenn man ihn nur oft genug im ständigen Umkehren abschreitet. Es sind die immer gleichen Umwege, zu denen die vier Wände zwingen und gerade in dieser räumlichen Beschränkung Imaginationspotentiale freisetzen.

Noch deutlicher mag diese imaginäre Reise ins Innere der Dinge und in die Mikrotexur der Wirklichkeit anhand der Miniatur *Salons im Sand* (1933) werden; ihr Ausgangspunkt ist nicht eine Wohnstube, sondern die von Autos hinterlassenen Reifenprofile auf einem Sandweg, deren Musterungen unter dem verfremdenden Blick einen ästhetischen Sinn und Mehrwert preisgeben. Dieser verfremdende (kindliche) Blick identifiziert in den im weichen Untergrund eingedrückten Reifenprofilen über assoziative Verknüpfungen eine Reihe paradigmatischer Ähnlichkeiten und verbindet nicht nur Form und Inhalt, sondern auch Gegenwart und Vergangenheit miteinander. Zum einen werden über ihre »gotischen« und »biedermeierlichen« Formen die Sandkuchen und weihnachtlichen Backformen der Kindheit in Erinnerung gerufen, die aus jeder Spielwelt ein »Schlaraffenland« zaubern können, an deren Horizont sich wahlweise eine imaginierte (Sandkuchen) oder eine reale Essbarkeit (weihnachtliche Backformen) auftut. Zum anderen verwandeln sich die »Querstriche« und das »Gitterwerk« der Autospuren in phantastisch überhöhte »Frieze« und »Reliefs«; die ornamentale Schönheit dieser Reliefserien und -wiederholungen wiederum verknüpft die Bloch'sche *mémoire involontaire* mit den »Bordüren eines Kasakteppichs«, wie er in einem bürgerlichen Salon liegen könnte, mit den »Bosketten

eines Rokokogartens«, den »Zangenornamenten aus dem Palast Theodorich des Großen«, »nordischen Kerbschnitzereien« oder den »chinesischen Ornamenten eines Samarkand« – mithin mit einem ganzen kunsthistorischen Vademecum: »Es liegt ein Stück Kunstgeschichte auf der Straße, kilometerweit bis in die feinsten Einzelheiten ausgeprägt«.

Das absolut Nahe (Reifenspuren im Sand) hat sich dabei in die mythische Evokation einer paradiesischen und unerreichbaren Ferne eines Samarkand verwandelt. Der Name »Samarkand« mag hier stellvertretend für eine Stadt stehen, die mehr als andere mit der verloren gegangenen Aura der Seidenstraße, der ornamentalen Pracht asiatischer Architekturen und der Fernwehromantik exotischer Handelskarawanen verknüpft ist. Er fungiert als »trigger« und Synonym einer emphatischen und absoluten Ferne, die den größtmöglichen Umweg darstellt, da sie kaum je bereist wird – und damit ein Sehnsuchtsort bleibt. So führt der Umweg über die Reise ins Innere der Dinge »weit in sich fort« und wieder zur Reise in die Welt zurück, die freilich eine rein imaginäre ist: in den Mikroskopien der Umwege ins Innere der Formen und Spuren öffnet sich der makroskopische Blick aufs Ganze. Die Weltreise findet im Inneren, im Weltinnenraum der Dinge statt. Diese »Reisen« haben eine je individuelle Funktion; sie sind, wie Bloch festhält, Veränderungs- und Abbruchs-Therapien.⁷ Sie katapultieren den Betrachter aus der Blindheit des Gewohnten in das leibliche Jetzt der Erfahrung, die selbst im verfremdenden Blick auf die eigene Umgebung, selbst in der winzigsten dissoziierten Spur des Seins noch das Füllhorn der Welt-Haltigkeit entdeckt.

In den *Salons im Sand* treffen natürliche, technische und ästhetische Ordnung aufeinander: Die von der (Reifen-)Technik verfremdete und verwandelte Natur wird in einem zweiten Schritt der Verfremdung in Ästhetisches ummodelliert. Was in der »kältest überlegten Technik« veräußerlicht ist, versucht der ästhetische Sinn wieder zu verinnerlichen und zu inkorporieren. Denn das Ästhetische als mit den Sinnen Erlebtes ist wesentlich Leib-Eigenes, Leib->Eigenschaft« im Sinne einer Eigenschaft – eines Vermögens des Leibes. Der ästhetische Effekt der Reifenspuren ist bloßes »Nebenprodukt« der Technik, da die Profilmuster nur deshalb in das Gummi gepresst werden, um die Griffigkeit und Adhäsionskraft des Fahrens zu erhöhen. Gleichwohl ist es eben dieser in der Signatur der Dinge schlummernde ästhetische Mehrwert, den Bloch als das »konkrete Plus« einer »exakten Phantasie«⁸ in seinen Texten zu erfassen versucht.

Kurzer Weg und *Salons im Sand* entgrenzen und verfremden Innen- in Außenwelt, spiegeln das Ferne im Nahen und Vergangenes im Gegenwärtigen. Die *Salons im Sand* lassen sich zudem als Versuch lesen, über eine ästhetische Rückkopplung verschiedene Anschlüsse an die Wirklichkeit herzustellen und damit »mögliche Kohärenzformen«⁹ zwischen den Diskursen zu entdecken. Über die Form der Reifenabdrücke im Sand werden Natur, Technik und Phantasie

zusammengeführt und ein Austausch zwischen ihnen gestiftet. Der Umweg der Betrachtungsweisen verschaltet die separierten Wege der Diskurse zu einem neuen Netz von Beziehungen. Die essayistische Textminiatur als offene Plattform dieses Austauschdiskurses vermittelt dabei nicht nur Natur, Technik und Phantasie. Sie erzeugt auch eine Adäquation und Anpassung von Innen und Außen, indem objektive Realität und subjektive Phantasie in der Form einer höheren Erfahrung verschmelzen, die verschiedene Einzelerlebnisse komprimiert und zusammenführt.

2. *Der Umweg als stilistisches Prinzip. Blochs Ästhetik der Lücke.* – Der Umweg überschreitet in Blochs Textminiatur *Salons im Sand* nicht extensiv den Raum ins Weite, sondern transzendiert die Enge des Objekts. Er vollzieht sich nicht als Ortswechsel, sondern als eine (ästhetisch codierte) Veränderung von Beschaffenheit und Zustand der Reifenprofile im Sand. Noch radikaler setzt Bloch dieses Innehalten im Kleinen und die Deviation nach Innen in seiner eigenen Schreibweise fort. Ich möchte das für Blochs Schreibverfahren kennzeichnende Prinzip einer rhetorischen Umwegigkeit anhand zweier Figuren verdeutlichen: der *Ellipse* und der *Metapher*.

Blochs Philosophieren ist gekennzeichnet von Unterbrechungen, Aussparungen, Brüchen, Katachresen, Ellipsen und Anakoluthen, deren Einsatz zum philosophischen Programm eines nicht-zielgerichteten und nicht streng systematisierenden Denkens erhoben wird; es verzichtet auf den Entwurf großformatiger Theoriebildung zugunsten einer Arbeit am Konkreten:

»Das systematische Wesen soll durch Unterbrechendes, Anakoluthisches, durch das sachgemäße Impromptu fruchtbar erschwert und so erst groß werden. Solches Erschweren, auch das ist ein Stück Aufklärung, mit »Weltsinn« statt »Schulsinn« oder besser in ihm. [...] Navigare necesse est, doch auch Flanieren, sogar einiges Verliegen im Kleinen wird unter Weltweisen unerlässlich. Denn das weithin-Geordnete, doch immer wieder unterbrochen-Zusammenhängende ist bei ihnen, wenn sie es sind, als zugleich selbstverständlich. Aber erst durch Unterbrechendes wird Zusammenhang – übrigens in jedem Schrifttum – bewährt.«¹⁰ Dieser Verzicht auf das »systematische Wesen« eines philosophischen Systems; stellt den Entwurf *einer* einheitlichen Philosophie zugunsten eines prozesshaften Philosophierens zurück, dessen Ziel es ist, im »Kleinen« durch »sachgemäße Impromptus« zu intervenieren und die Welt im scheinbar abseitigen Detail zur Kenntlichkeit zu verfremden.

Die Schroffheit und Schärfe sprachlicher Verfremdungseffekte artikuliert sich bei Bloch bewusst schon in den Einleitungssätzen – wie im den *Spuren* vorangestellte Motto »ZUVOR / Wie nun? Ich bin. Aber ich habe mich nicht. / Darum werden wir erst«, das die hegelsche Fassung des In-der-Welt-Seins des Ichs, das sich nur in der Vergesellschaftung und Objektivierung eines »Wir« realisieren kann, aufs Knappste reformuliert.¹¹ Für das Ich, das nur über den

Umweg von Welt und Anderen entstehen kann, ist der »kürzeste Weg« nur über die »längste Linie«, d.h. die kontinuierliche, sich gegen das Subjekt stellende Widerständigkeit des »Weltlaufs« zu erreichen.¹²

Die auf Verblüffung zielenden Einleitungssätze bilden Satz- und Sinnnuclei, die in emphatischer und äußerst konziser Form philosophische Programmatiken enthalten. Während in den *Salons im Sand* der Umweg als Reise in das Innere der Dinge inszeniert wird, zwingt Blochs Stil den Leser zu einer Reise in den inneren Gehalt seiner Sätze und ins Innere der Sprache; seine elliptische Satzminiaturen verzichten mal auf Prädikate, mal auf Beiwörter oder grammatikalisch erforderliche Nomina; sie lassen ihre Referenzialisierbarkeit somit in der Schweben. Das in Majuskeln in einer separaten Zeile gesetzte, unmittelbar hereinplatzende »ZUVOR« bleibt zunächst zu apokryph-kompakt für eine Deutung. Erst im Kontext des Mottos wird deutlicher, das sich dieses Adverb auf ein Beginnen bezieht, das auf performative Weise einen Anfang *medias in res* markiert und auf etwas verweist, was »ZUVOR«, d.h. vor dem eigentlichen Beginnen der *Spuren* (und etwas allgemeiner: des Philosophierens) gesagt, ihm vorangestellt werden soll. Und insofern erschließt sich ein möglicher Sinn dieses äußerst konzisen und unpersönlichen »ZUVOR«, wenn man es interpretativ mindestens auf ein »ZUVOR sei gesagt« erweitert.

Der Umweg als rhetorisches Prinzip artikuliert sich als eine solche programmatische Sprachverknappung, die Syntax und Semantik in der Schweben lässt. Blochs verfremdender Stil ist der Versuch, das Denken der Lücke, das die Form eines Umwegs ins Unbekannte vollzieht, in den elliptischen Gehalt der Sätze einzuschreiben. Diese bewusst gesetzten Lücken markieren zum einen die Abwesenheit präzisierender Wörter, zum anderen den fehlenden Zusammenhang der Sätze untereinander. Als emphatische Ellipsen ist ihre rhetorische Funktion die einer Ergänzung durch den Leser; sie repräsentieren stilistisch damit das, was Bloch als die »Offenheit zum Noch-Nicht«¹³ bezeichnet.

Analog zum Motto der *Spuren* verstehen sich die Lücken in den Einleitungssätzen der Textminiatur *Kurze Weg* als Wegweiser mit Aufforderungspotential und Interpretationsimpulsen, die mehr Fragen insinuiert als Antworten geben: »Man macht sich heraus. Etwas weg vom Ich wird alles klarer«. Denn: *Wer* »macht« sich eigentlich *womit* oder *wodurch* »heraus« und *was* »wird« dabei »klarer«? Welche Instanz ist es überhaupt, die spricht? Und worauf bezieht sich das Prädikat »herausmachen« – ist es modal (im Sinne von »sich schön anziehen«) oder lokal (als physische Bewegung eines Hinausgehens) oder metaphorisch (als Bewusstseinsentwicklung von einem unpersönlichen »man« hin zu einem sich möglicherweise individualisierenden »Ich«) zu verstehen? Bezieht sich das »Etwas weg vom Ich wird alles klarer« auf eine Form der Selbst- oder Welttdistanz? Ist diese Form von Welt- oder Selbsttdistanz Ziel der philosophierenden Konzeption dieser Sätze oder beschreiben sie einen ontologischen Zustand?

Bloch staffiert die Architektur seiner Sätze mit Hohlräumen aus, die der Leser erst langsam mit einem *möglichen* Sinn füllen kann, indem er die thetisch aneinandergereihten Behauptungssätze ergänzt. Entgegen einer intuitiven Vorannahme taucht die rhetorische Figur des Umwegs nicht als Parenthese, Digression oder Amplificatio auf (Figuren, die zur Satz- und Sinnvermehrung ein Mehr an Wörtern anhäufen), sondern paradoxerweise eben als Aussparung, Lücke, Verknappung; Ellipse. Als rhetorisches Prinzip hat diese Form der Umwegigkeit in erster Linie eine heuristische Funktion, indem sie syntaktische und semantische Zusammenhänge zerbricht oder offenlässt und so den Leser zur aktiv eingreifenden Findkunst drängt. Die Ellipse multipliziert den Richtungssinn des eingreifenden Interpretierens, indem sie eine Deviation in die innere Architektur des Satzes vollzieht. Zugleich ist sie bewusst gesetztes Element eines methodischen bzw. erkenntniskritischen Verfahrens. Sie moduliert den Wirklichkeitsbezug der Sätze, indem sie Perspektiven ins Offene des Sinns anbietet, die als Einladungen gedacht sind, gerade aus den mikroskopischen Lücken semantische Überschüsse zu erzielen.

Der Umwegzwang, der durch den elliptischen Gehalt einzelner Sätze und Satzfolgen hervorgerufen wird, ist für Blochs Schreibverfahren kennzeichnend. Die Sprachverknappung unterbricht, lässt den Lesefluss pausieren, ehe der zerbrochene Kontext der Sätze semantisch neu verknüpft werden kann: der Sinngehalt wird so suspendiert und verzögert. Neben dieser Figur der Ellipse gibt es noch eine andere Form der Umwegigkeit bei Bloch: die Figur der Metapher. Nimmt man den Ausdruck Metapher wörtlich (von gr. μεταφέρειν – woanders hinbringen, übertragen, über etwas hinaustragen), so lässt sich die Metapher als die rhetorisch gefasste Form einer paradigmatischen Umwegigkeit verstehen, die den Sinn woanders hin trägt. Natürlich ist die Metapher als paradigmatische Form rhetorischer Umwegigkeit nicht auf Bloch begrenzt, sondern in jeder Form des Sprechens anzutreffen; sein Philosophieren arbeitet vielleicht nur bewusster und dominanter mit der Ambiguisierung durch Metaphern.

Um auf die Textminiatur *Salons in Sand* zurückzukommen: sie feiert die ästhetische Erkenntnislust als eine permanente Überschreitung auf etwas Neues und Offenes hin; sie verknüpft in der ähnlichen Form der Reifenspuren Technik und Ästhetik. Das Bedeutungsregister des Ausdrucks ›Sand(weg)‹ (Natürlichkeit; Ländlichkeit/Bäuerlichkeit) wird durch die Bedeutungsregister des ›Salons‹ (Künstlichkeit; Städtisches/Bürgerlichkeit) erweitert und ergänzt, wobei Blochs Interpretation auch das Nahe (Reifenprofil) mit dem Fernen (orientalisches Muster; Samarkand) und die Gegenwart mit einer kindlich-sentimentalischen Vergangenheit verknüpft.

Die rhetorische Umwegigkeit der Metapher kann damit sowohl das Bedeutungsregister wechseln; als auch einen Wechsel von Ort und/oder Zeit implizieren; sie legt die Bedeutung nicht von oben herab fest; vielmehr nähert sie sich

ihr, bewegt sich langsam auf sie zu. Der rhetorische Umweg der Metapher wäre dann die Bewegung gewordene, räumlich realisierte Metapher, die das syntaktische Schema aufbricht, umspielt und geschmeidig macht. Wenn die Metapher den Sinn paradigmatisch auffächert, impliziert der Umweg den Aufschub und die perspektivische Vervielfältigung von Zielpunkt und Wegstrecke. Er verändert die Vektoren der Bewegung und multipliziert den Richtungssinn der Reise. Sprachliche Mehrdimensionalität und physisch verstandene, richtungsoffene Multivalität treffen sich in der Metapher der *Spuren* – ein programmatischer Werktitel, der selber metaphorisch-ambig ist.

Die Metapher (wie auch die Ironie) entgrenzt und sprengt den Sinn einer Wendung oder eines Satzes, sie zieht einen doppelten und dreifachen Boden ein, indem sie die Konnotationen und Referenzen vervielfältigt (die Reifenprofile, deren Ornamentik den Sand in die orientalisch gemusterten Teppiche eines Salons zu verwandeln weiß). Dabei führt sie stets zum Ausgangspunkt der Aussage zurück. Sie ambiguisiert den paradigmatischen Kontext eines Satzes, bleibt aber an ihre syntaktische Position gebunden: als ein miniaturhaftes Ex-tempore, das zugleich bindet und unterbricht. So wie die Metapher den Sinn der Aussage multipliziert und eine bewusste semantische Mehrdimensionalität einführt, multipliziert der Umweg den Koeffizienten des Weges und stellt ein mehrdimensionales Beziehungsgefüge zwischen Anfangs- und Endpunkt her.¹⁴ Genau diese Vorgehensweise ist typisch für das, was Michel de Certeau *Taktik* nennt. Die Taktik kreiert keinen neuen, sondern benutzt einen bereits existierenden Handlungsrahmen, sie steigt direkt in die Wirklichkeit ein, verändert sie, indem sie im rein Zweckmäßigen der Technik ästhetische Imaginationspotentiale wachruft oder – bezogen aufs Werkzeuganze – stets neue Spuren in Form neuer Textminiaturen legt.

Während die Ellipse ambiguisiert, indem sie die syntaktisch-semantische Verknüpfung offen lässt, ambiguisiert die Metapher, indem sie eine Bedeutungsrichtung vorgibt und via Konnotationen semantische Verknüpfungen anbietet. Das Im-Konkreten-Philosophieren Blochs ist weniger deduktiv und induktiv als interventionistisch; seine Umwegigkeit kennt kein Anfang und keine Ende, nur ein prozesshaftes Anfahren und Aufhören, das Keimzelle neuen Einsetzens ist. Geleitet wird Bloch von der Einsicht, dass sich erst aus der Konfrontation von Entlegenem produktive Erkenntnis entzündet, dass sich erst aus Verfremdungen und Unterbrechungen Zusammenhänge erschließen. Die Umwege in die Konkretheit des Abseitigen und Kleinen sind mit Bedacht gewählt; die Impromptus, die die Unterbrechungen vollziehen, dienen einem »Prozeß der Erfrischung« und einer »erneuernden Geburt des Ziels«.¹⁵ Der Umweg entgrenzt dabei zwar den Sinn, ist aber nicht alogisch, weil er sich am Gehalt der Sache, an der Konkretheit der Form orientiert. Für Bloch ist die Gesamtheit der Welt aus disparaten Elementen gebildet, die sich zu einer offenen und zufällig

angeordneten Textur verbinden. Die Disparatheit und Sprunghaftigkeit seiner Philosophie versucht mit dieser Offenheit und Zufälligkeit taktisch umzugehen und sie sprachlich wachzuhalten. In ihrer *narrativen* (Märchen, Fabeln, Geschichten, Parabeln, Anekdoten) und *rhetorischen* (Metapher, Ellipse) Umwegigkeit soll sich gerade das Unerwartete und Unwahrscheinliche als spontane Emanation, als »reale Utopie« (Denis Boisseau)¹⁶ erfüllen. Beide Formen der Umwegigkeit ziehen das Bestehende in Zweifel, vermischen das Wirkliche mit dem Möglichen, das Phantasmatische mit dem Faktischen und versuchen es in einem dritten Zustand aufzuheben, in dem Technik und Natur, Funktion und Phantasie aufeinandertreffen; dabei gilt, gerade für Bloch: »Es gibt keine Abkürzung zur Erlösung. Man muß den ganzen mühsamen Weg beschreiten, alle Kurven ausfahren, der Vielfalt alle Namen belassen.«¹⁷ Den Umwegen ins Abseitige und Kleine wohnt in diesem Sinne ein antiideologischer Impetus inne: sie müssen sich von den »pensionierten Gedankenzügen, die nur noch mit sich selbst verkehren« fernhalten, Abstand halten sowohl zur Denkfaulheit des Klischeehaften und Modischen als auch zur begrifflichen Vereinheitlichung des geschlossenen Denksystems.

Ausblick. – Für Ernst Bloch ist der Umweg ein grundlegendes produktionsästhetisches und methodisches Prinzip. Sowohl der Einsatz kleiner Erzählformen als auch die Ästhetik der Lücke/Ellipse sollen einen philosophischen Gegendiskurs begründen helfen, in dem das Unterwegssein und das Sich-selbst-Überschreiten Programm sind. In diesen Gegendiskursen können sich das ständige aufgeschobene Jenseits der Hoffnung und des Glücks im Kleinen – und *pars pro toto* – entfalten. Erst der methodisch verstandene, unterbrechende Umweg *entdeckt* dabei das Ziel, das im Verborgenen lag, gibt den Blick auf das Eigentliche – und das Eigene – frei. Er unterbricht den vertrauten Zusammenhang der Welt und setzt sie in ihrer Bruchstückhaftigkeit neu zusammen. Diese metaphorischen Umwege ins Kleine, die man auch als eine »Poetik des Marginalen und Randständigen«¹⁸ beschreiben könnte, sind nicht Reisen ans Ende und an die Grenzen der Welt, sondern reale und imaginäre Reisen in die offenen Falten der Welt und ins Innere der Dinge. Sie sind weniger extensiv als intensiv und nach innen gerichtet. Sowohl narrative als auch rhetorische Umwegigkeit zwingen den Leser zu Langsamkeit und Bedächtigkeit; kleine narrative Formen sowie Metaphern/Ellipsen intervenieren, um den Sinngehalt des Philosophierens stets neu zu suspendieren und zu verzögern, und damit – performativ, syntaktisch und semantisch – als etwas zu markieren, das es prozesshaft erst zu suchen gilt.

Anmerkungen

- 1 Paul Valéry, *Cahiers I*, édition établie par Judith Robinson-Valéry, Paris 2010, 901 (Hervorhebung im Original).
- 2 Hans Blumenberg, *Die Sorge geht über den Fluß*, Frankfurt/Main 2011, 141.
- 3 Vgl. Michel de Certeau, *Kunst des Handelns*, übersetzt von Ronald Vouillé, Berlin 1988, 23f., 87–92.
- 4 Ernst Bloch, *Spuren* (= Werkausgabe Bd. 1), Frankfurt/Main 1985, 92.
- 5 Ernst Bloch, *Kurzer Weg*, in: ders., *Literarische Aufsätze* (= Werkausgabe Bd. 9), Frankfurt/Main 1985, 401.
- 6 Ernst Bloch, *Literarische Aufsätze*, 208. Dieses programmatische Statement »Navigare necesse est« bezieht sich gleichermaßen auf Welt- und Schreiberfahrung. Vgl. zur erkenntnistheoretischen Konzeptualisierung des Reisens auch die Kapitel *Methodisches Fahrtmotiv* (in: *Tübinger Einleitung in die Philosophie* [= Werkausgabe Bd. 13], Frankfurt/Main, 1985, 46–89, hier v.a. 46–63) und *Reiz der Reise* (in: *Das Prinzip Hoffnung* [= Werkausgabe Bd. 5], Frankfurt/Main 1985, 429–456) sowie Francesca Vidal, *Auf der Suche nach einer Blochschen Ästhetik*, in: *Bloch-Almanach* 15 (1996), 11–32, hier v.a. 17ff.
- 7 Ernst Bloch, *Literarische Aufsätze*, 505.
- 8 Ebd., 133.
- 9 François Jullien, *Der Umweg über China. Ein Ortswechsel des Denkens*, übersetzt von Mira Köhler, Berlin 2002, 175.
- 10 Ernst Bloch, *Literarische Aufsätze*, 207f. Adorno verwendet exakt dieselbe Argumentationsfigur wie Bloch, wenn er festhält: »Er [der Essay] denkt in Brüchen, so wie die Realität brüchig ist, und findet seine Einheit durch die Brüche hindurch, nicht indem er sie glättet« (vgl. Theodor W. Adorno, *Der Essay als Form*, in: ders.: *Noten zur Literatur*, Frankfurt/Main, 1998, 25).
- 11 Vgl. hierzu in extenso Doris Zeilinger, *Makrokosmos im Mikrokosmos. Die Philosophie Ernst Blochs in drei Sätzen*, in: Jan Robert Bloch (Hg.), *Perspektiven der Philosophie Ernst Blochs*, Frankfurt/Main 1997, 354–372.
- 12 Vgl. Ernst Bloch, *Tübinger Einleitung in die Philosophie*, 63.
- 13 Ernst Bloch, *Experimentum Mundi. Frage, Kategorien des Herausbringens. Praxis* (= Werkausgabe Bd. 15), Frankfurt/Main 1985, 28.
- 14 Vgl. Anm. 1 und 2.
- 15 So Bloch mit Blick auf die Reisen von Goethes Faust (in: ders.: *Literarische Aufsätze*, 51).
- 16 Denis Boisseau, *Ne vaut pas le voyage!*, in: *La Licorne. Revue de langue et de littérature française*, 54 (2000), »Le Détour«, 9–21, hier 14: »Le détour brouille les conventions de lieu et de temps, il est un non-lieu qui a lieu, un improbable réalisé, une utopie réelle.«
- 17 Ilija Trojanow, *An den inneren Ufern Indiens. Eine Reise entlang des Ganges*, München 2006, 33.
- 18 Vgl. Arturo Larcati, »Rafael ohne Hände«. *Zu einem zentralen Motivzusammenhang in Ernst Blochs Spuren*, in: Elmar Locher (Hg.), *Ernst Bloch: »Spuren«. Lektüren*, Bozen 2008, 223–242, hier 229–233. Larcati verweist darauf, dass Bloch die Methode, Großes im Kleinen zu entdecken, von Georg Simmel übernommen habe. Vgl. zu Methodik bzw. Schreibstil bei Simmel und Bloch den Aufsatz von Anna Wolkowicz, *Ästhetische Perspektive und Denken aus dem Kleinen bei Georg Simmel und dem frühen Ernst Bloch*, in: *Bloch-Almanach*, 15 (1996), 75–92.

Martin A. Hainz

Anfangen¹

... eine Kritik der »Anfänglichkeit« zu leisten
Th. W. Adorno, *Vermischte Schriften I*²

I. *En arche en ho logos*, im Anfang war der *Logos* (Joh 1,1); darüber kann man streiten, insofern es Theologie ist, sagte man aber, es seien die Logiken (oder doch *logoi*) in den Anfängen, in den methodisch je neuen Versuchen gelegen, so beschrieb man die Morgenröten des Intellekts, die vielleicht auch in präsumptiver Summa und der Spannung das ergeben, was man den *Logos* nennen könnte. Man beginnt also so: etwa mit einem Wort, das noch ungewiss ist, oder einem Zitat ...

Tatsächlich mag es dies sein, was uns Gedichte bis heute bedeutsam macht. In ihnen beginnt etwas, drückt man es so sachlich wie möglich aus, so generieren sie wohl Methoden. Mit einem unsäglichen Wort der Gegenwartspädagogik könnte man sie *vorwissenschaftlich* heißen.

Wissenschaft verfügt über Methodik, sie setzt sich einem Risiko aus, wenn sie eine neue erfindet, so gewiss auch ist, dass erst die neue Methode – die neue Frage – einen neuen Respons hervorrufen kann. Dieses Vortasten aber ist in Zeiten des Drittmittelfinanzierens und Evaluierens bedroht; und damit womöglich die Forschung nur mehr ein um Perfektibilität ringendes Sich-Wiederholen. Einzig das Kühne in den Versprechen zu Beginn einzelner Projekte erinnert vage an die kühnen Erwartungen der Naturpoesie, als deren Erben man dereinst folglich manche Projektmitelanträge vielleicht entdecken wird ...

Das bedeutet nicht, Unseriosität sei anzustreben, Dilettantismus, dessen *delectare* ja bloß subjektiv ist – »technisch schlecht gemacht [...] als Indiz für [...] Authentizität«³ ist ein Befund Lethens zur Gegenwart, der pointiert bezeichnet, was das Anfangen nicht sein soll. Es ginge aber doch um ein Aufbrechen der Methode, der inneren Epistemologie dessen, was man *methodisch* betreibt, in »Pluralismus und Polymorphismus«.⁴

Tatsächlich ist dies *in nuce* Wissenschaft, eben nicht genau oder nicht immer zu wissen, was man tut: die Methodik als Zuschreibungsversuch zu wagen. Derrida formuliert folglich dieses Unstete als Wesen der von ihm betriebenen *Dekonstruktion*.

Was ich Dekonstruktion nenne, kann natürlich Regeln, Verfahren, Techniken hervorbringen, aber im Grund genommen ist sie keine Methode und auch keine [...] Kritik, weil eine Methode eine Technik des Befragens oder der Lektüre ist, die ohne Rücksicht

auf die idiomatischen Züge in anderen Zusammenhängen wiederholbar sein soll. Die Dekonstruktion ist keine Technik.⁵

Genau dies müsste sich fortwährend noch in der also stets mutmaßlichen Methode fortsetzen, als ein Methodenbewusstsein, das *wider den Methodenzwang* darum sich formiert. Das Denken müsste Formalisierungsversuch seiner selbst sein (Derrida, *applied*⁶), wie dieser sich als Methode gegen sich selbst sträubt, aber auch prolongierend findet – berühmt ist Heideggers Satz: »Die Wissenschaft denkt nicht.«⁷ So berühmt er ist, so unzutreffend ist er. Paul Feyerabend verweist unter dem erwähnten Titel *Methodenzwang* demgemäß unter anderem auf auch in der jeweiligen Disziplin vorhandene Potentiale durch Kreativität und den Mut zu *Verstößen* in der Vorgehensweise.⁸

Man ahnt, dass, was beginnt, im Anfang selbst gelegen sein muss, aber noch nicht vorhanden, aber der Anfang darum erst am Ende einer sein wird – bloß: wessen, wenn ein Anfang mehrerlei generiert? Denn ist es schon hinreichend aporetisch, dass ein Anfang schließlich immer schon gemacht ist, sich also versäumt, oder keiner ist – man lese hierzu Hegels *Logik*⁹ –, so doch die Frage, was in der Diversifikation als Anfang bleibt, ist da noch unterblieben. Die Strategien der Fortsetzung spalten die Verzweigungen des Labyrinths auf, das einst Bild der Topik war, sie dünnen noch das Rhizom und seine Fäden aus, bis es nur mehr gleichsam elektrische Entladungen sind, die Punkte methodisch je momentan verbinden – »Blitz plus ein Gedächtnis«¹⁰ –, also fast *kein Fädchen* bliebe: *ne hilum*, ein Nihilismus der Fülle?

Das Gedächtnis darin kann trügen, aber auch befruchten. Es ermutigt, dem Neuanfang in Neuanfängen treu zu bleiben, worin es höchst vage und zugleich präzise trifft, was intellektuelles Leben sei: Die Entscheidung zum Neuanfangen, zur Spannung darin, ist genuin wissenschaftlich jenseits der Wissenschaft, die in ihrer paradoxen Heuristik weder weiß, noch eben sich mit Wissen, das fraglos und unmethodisch zum Datenwust verkommt, zurüstet, sondern »tastet«¹¹ – sie ist ästhetisch, insofern sie Wahrnehmung einerseits erfindet, um sie andererseits durch das Ensemble von Erfindung zuzulassen: eine aktive Passion ...

Sich dies zu vergegenwärtigen ist wichtig, wenn die Unsicherheit der Drittmittel ob – freilich: *per se* – unsicherer Wissenschaft zu Konservativismus just in dieser führt, das Bangen der Investoren die Mutlosigkeit derer begründet, die zwischen Projektanträgen, die semifiktional sind, und Verfahren, die das Zuviel der Versprechen mit einem Zuwenig an Mut recht problematisch kombinieren, aufgerieben werden. Die Wissenschaft ist demgegenüber ein Wahrnehmen und Wahrnehmenlernen, wörtlich also eine *Ästhetik*; Lichtenbergs Satz, man müsse »etwas Neues machen, um etwas Neues zu sehen«,¹² ist eine Widerlegung eines Wissenschaftsbetriebs, der es unästhetisch verfahren unterlässt, es zu »unternehmen, etwas anderes zu denken, als man zuvor dachte«,¹³ erdrückt vom Erfolg des Gestern. »Jede epistemologische Klärung ist mit einer ästhetischen Entscheidung verknüpft«,¹⁴ schreibt Joseph Vogl, ästhetische Entscheidungen bedeuten die Chance der *episteme*, der Wissensmethode.

Sie fragen; oder haben eine implizite Frage je vernommen, worauf eine kohärente Antwort zu finden sei.¹⁵

Ohne so theologisch zu werden, wie es die letzte Formulierung befürchten lässt, kann man jedenfalls sagen: »Zunächst ist die Wiederholung seriös, doch anschließend ist sie es nicht mehr«,¹⁶ es ist nicht (vor-)wissenschaftlich, eine »Schnapsidee unendlich [zu] wiederholen und dabei nüchtern [zu] scheinen«.¹⁷

Die Wiederholung ist entweder eine Schimäre, immerhin, denn etwas kann in der Abweichung gerade eine solche andeuten, die allein – »zur ›n-ten‹ Potenz«¹⁸ – treu ist, aber ebenso kann etwas *erstmalig zum zweiten, dritten, vierten ... Mal* geschehen, vielleicht ist das ihre paradoxe *Bestimmung*, »das Ziel der Wiederholung ist es[,] schließlich davon entbunden zu sein«;¹⁹ oder sie vergibt zuletzt jene Spannung, indem sie sie schlampig unterschlägt – »sozusagen« ist ein verdächtiges Wort²⁰, das vergessen lässt, wie sehr es Methodenbewusstsein ist, anarchisch Methode anzuzweifeln. Spannung mag Wahrheit indizieren.²¹

Hier ist es diese – von Serres paradox formulierte – Erschütterung: »Allein die Erfindung ist seriös.«²² Diese Eröffnungen sind Denken *in actu*, vielleicht auch dies für Poesie eine brauchbare Umschreibung, wo Spannungen Aporien anzeigen, also unwegbare Topiken, sind die Eröffnungen vor allem – Öffnungen. Worte wären Tore, Gedichte Arkaden, so ein Bild Yoko Tawadas.²³ Für diese Öffnungen und ihre Kohärenz, Antizipation der Exegese sozusagen, damit aber auch die Unhintergebarkeit des Spiels schärft Dichtung den Blick, dies leistet sie in ihren besten Momenten, sie offeriert Methoden, sie »kann natürlich Regeln, Verfahren, Techniken hervorbringen«, wie es hieß, die unter anderem der Interpret dann erprobt, vielleicht auch erst zur Kenntlichkeit schärft und präpariert, wenn der Text nicht zu Tode gelesen wird, sondern Exegese doch bedeutet, momentaner Komplize dessen zu sein, was den Text zur Methode in *statu nascendi* machte. Statt nach dem zu fragen, *woraus* der Text entstand – die Gretchentragödie in *Faust* aus einem Legitimierungsversuch Goethes in der Sache einer Kindsmörderin, wie langweilig ! –, engagiert sie sich für das, *wozu* er entstanden sein mag. Sie erkennt in der Dichtung die fortwährende Naturphilosophie, die durch neue Begriffskonstellationen neue Naturen (er)findet, vielleicht auch *Parallelwelten*.²⁴

Darin ist sie so beweglich, wie man der Dichtung zu sein wohl unterstellen darf, darum – weil dieser und darum auch jener »ein dynamisches Moment eigen«²⁵ ist – dürfe »[d]as philologische Wissen [...] nicht zum Wissen gerinnen«;²⁶ vielleicht müsste man genauer sagen: muss Wissen, um dies zu sein, auch ein Ahnen sein, darf nicht resistent gegen das werden, was als Frage ihm eben nicht nur *voranging*. Ihrem Organon wie dem ihres (Un-)Gegenstandes eignet, »fähig zur Synthese«²⁷ zu sein, nicht bloß »Ablagerungen«²⁸ zu kennen. Insofern gilt das für alles, was den archaischen Poemen als Wissenschaft folgte, als wir stets eine »essential semantic operation«²⁹ vollziehen, wo wir also vielleicht unwillkürlich Philologie betreiben – und eine *willkürliche* Philologie wäre sowieso keine.

II. Dichten ist ein Anfangen, Exegese ein Fortsetzen, ein Entfalten, wird sie auch so betrieben, dass etwa Elfriede Jelinek ihren germanistischen Adoranten ausrichten lässt, sie lehne es ab, sie bei sich zu haben, »um einen Satz zu vollenden«³⁰ – der Anfang wird also nach sich, *post hoc* und vielleicht *propter hoc*, vielleicht aber auch wegen der Exegese, die seine Einschreibung zulässt, Anfang geworden sein. Badiou formuliert, »dass es in der Liebe die Erfahrung des möglichen Übergangs von der reinen Singularität des Zufalls zu einem Element gibt, das einen universellen Wert hat«,³¹ und diesen Übergang leistet das (Sich-)Lesen als Sinn für die Möglichkeit eines Fortsetzens, als Erstehen einer Frage, einer Methode – und daraus einer neuen Welt. Ohne dieses (Sich-)Lesen gäbe es das Initialmoment nicht mehr, das ist die *Interpretationsbedürftigkeit* von Lyrik. Sie will *erklärt* werden, wie auch die Verliebtheit als Liebe erst entsteht, wo sie – sich – *erklärt*:

Weil sich die Liebeserklärung in die Struktur des Ereignisses einschreibt. Zuerst gibt es die Begegnung. [...] Doch der Zufall muss zu einem bestimmten Zeitpunkt fixiert werden. Es muss eben eine Dauer beginnen. Das ist ein sehr kompliziertes, gleichsam metaphysisches Problem: Wie kann ein anfänglicher, reiner Zufall zum Stützpunkt einer Wahrheitskonstruktion werden?³²

Liebe erklärt sich, performativ. Hier wird Liebe, was Verliebtheit und dergleichen nicht sind: zu verantworten, man kann und muss es, ist doch – wenn überhaupt! – »die Liebe zu den Eltern [...] die einzige Liebe, für die man nicht verantwortlich ist.«³³ Und Liebe ist in der Wissenschaft gegeben, sie ist darin unbelehrbar amateurhaft, ein gerade noch regelloser, aber sich definierender »Ritus ohne Transzendenz«,³⁴ insofern, was sie transzendiert, jedenfalls nicht feststeht.

Sie ist weder die Anwendung noch die blanke Erfindung, sind wir auch geneigt, zu »pretend that the invention of models constitutes the very activity of science.«³⁵ Sie ist Frage, die die Antwort abwartet, dabei immer aufs Neue sich in Fragen diversifiziert, sich mit sich überwirft, die Fragen aber – stets darin neu und wohl doch nicht gänzlich neu – »define the rules of correspondence.«³⁶ Badiou selbst rekurrierte auf *The Concept of Model* nach vierzig Jahren, wobei er herausstrich, dass das vielleicht von der Methode provozierte »event«³⁷ gleichwohl »an opening of a new possibility of formalization«³⁸ zeige, also Anfang sich lokal und mikroskopisch wiederholend *alles* stets neu anheben lassen könnte ...

Wissenschaft im Stande der Evaluation macht diese zur Komplizin oder lässt wahrscheinlicher zu, dass jene *immer* »das Scheitern der sogenannten Arbeit unterschreiben würde«³⁹ – das Scheitern aber ist zwar *möglich* und zuzulassen, doch wie der Anfang, der *nicht* scheitert, begrifflich *a posteriori* situiert. Der Anfang ist retrospektiv erst ein Anfang, erst im zweiten Anlauf kann ein Text über den Anfang auch glücken, davor nur Kitsch oder die Unterbindung des *Anfänglichen* sein.

Unterbindung: »Misstrauen [ist] ein nützlicher Reisebegleiter«⁴⁰ – doch »von

ihm begleitet bleibt man [...] da, wo man ist.«⁴¹ Alles beginnt mit etwas, das einmal festgestellt schon versäumt wurde, nicht festgestellt aber vielleicht nicht geschah. Anfänge zu *verraten* ist vieldeutig, die Spannungen der Datierung oder Einschreibung hat Derrida unter anderem so umrissen:

das werk fordert uns heraus, das ereignis zu denken. es wettet, daß wir die chance und den zufall nicht begreifen, sie nicht ins augenmerk oder in die hand nehmen, sie nicht in einen antizipationshorizont einschreiben können. dadurch zumindest sind sie werke und werden, jedem rezeptionsprogramm zum trotz, ereignis. die werke über-fallen uns, sie sagen oder enthüllen, was uns über-fällt, indem sie uns über-fallen.⁴²

Anfänge wollen erklärt sein; hatte man schon die Idee, als *Liebeserklärung* die *Philologie* zu übersetzen?

Das Neue ist also zweierlei: es selbst und das Beharren darauf, das Dabeibleiben, ohne das das Neue ein Punkt in einer seriellen Beliebigkeit ist, sich nicht von anderen Modi eines – vielleicht ganz anders – Neuen unterscheidet, das wiederum Beharrung brauchte. Erst *alt* ist das Neue also neu, und durch einen Blick, der jedenfalls *alt* ist. Bei Adorno findet sich die Wendung, dass das »Neue [...] so gut wie ein Nichts ist«,⁴³ für sich nämlich, und auch, indem es oft unkenntlich »den minimalen Übergang, nicht die maximale *creatio ex nihilo*«⁴⁴ auszeichne. Dies zu erkennen verlangt Wissen um Methoden, *allein die Erfindung ist seriös*, wie zu sehen war, doch *nur so* ist sie *Erfindung; rekurrierend*. Dies meint nicht die im Motto angesprochene Anfänglichkeit, die es bloß zu memorieren gälte, sondern Kenntnis derselben, um *lege artis deviant* zu sein, wobei man vom Anfang freilich zehrt: Devianz braucht Proviand. Es mag also *creatio ex nihilo* eher als *creatio in nihilum* geben ...

Lyrik und genuine Philologie (nicht immer in ihr als Institution, doch wie gesagt oft außerhalb derselben) sind ein – darf man mit dem Wort spielend sagen: *ausufernder?* – Brückenschlag einer poetischen Vorwissenschaft zu beispielsweise einer rhetorischen Vorjuristerei, die das Lesbare, das Ensemble von Zeichen, die dies erst im Arrangement werden, zum unhintergebar Möglichen, also zu Berücksichtigenden im rechtlich-politischen Raum formuliert, zu formulieren beginnt jedenfalls. Sophistik nähme Poesie so ernster, als es uns scheint, man könnte ebenso Lehrgedichte der Naturphilosophie als das ungesicherte Terrain erahnen, worin der *schon gemachte* Anfang dies doch erst wird, man wird Übergänge von Paradigmen in andere Methoden – und wie erwähnt die Spannungen – einbegreifen müssen.

Das Philologisch-Lyrische der *semantic operation* noch scheinbar nüchternster Formalisierung bleibt dabei virulent, es sei etwa in der Mathematik »[u]ndenkenbar, diese schönen ungelösten Spannungen durch Division, wie wir sie kennen, wieder zu zerstören«, so Kittler, sei doch »4 : 3 [...] seinsgeschichtlich alles andere als unser [...] Dezimalbruch 1,33333 ...«⁴⁵

Man fängt den Anfang nicht leicht ein; eine Metapher ist erst im Text dies, der

wiederum Text auch durch das, was sein (Kon-)Text wäre, besteht. Ein einzelnes Wort *ist* eigentlich kein Wort: »Ich kann mir kein Wort auch nur im Traume vorstellen, wenn dasselbe nicht in einem Sinnzusammenhang eine Bedeutung bekommt«,⁴⁶ beschied Gadamer dem Interviewer, der den betagten Denker zu einem Stichwort philosophieren lassen wollte; mit Pastior ließe sich sagen: »Punktuell wird Text zu keinem Text.«⁴⁷ Damit spielt noch Lorient in seinen *Laudationes*, worin bildungs-bürgerliches *name dropping* und Jargonwörter, die eben noch keine Anfänge sind und es auch nicht werden müssen, zuletzt stehen bleiben: »Musik, so meine ich ... oder wie es Thomas Mann einmal formuliert hat: Hundert Jahre sind eine lange Zeit ... und Adorno dreißig Jahre später: Jaja, die Musik ... Kürzer, präziser ist das nie gesagt worden.«⁴⁸

Wie würde man *einem* Wort *gerecht*; und was wäre *Gerechtigkeit*, wenn sie nicht in diesem Satz stünde? Es ist eine Not in Permanenz, dass »gewissen Zeichen«⁴⁹ – unbemerkt und womöglich gerade im redlichen Rückzug – »keine Bedeutung gegeben«⁵⁰ wird, bei Wittgensteins Satz vielleicht gar dem Wort *Bedeutung* selbst; doch widerlegte es die Philosophie, wenn sie sich darum als kleinliches Formulieren eines Größenwahns erweise ...?

Anfang ist also von fraglichem Umfang. Dementsprechend ist ein Vers dies durch den zweiten Vers (*versus* legt es nahe), ein Anfang ist vielleicht langwierig, und hat man sein Resultat, mag man »damit aufgehört [haben], [...] zu verstehen«,⁵¹ was dieser Anfang sei, so Antonio Porchia – und Wittgenstein:

Wenn ich eine Melodie pfeife [...] und in der Mitte unterbrochen werde, und wenn mich dann jemand fragt: »Wußtest du, wie man fortfährt?«, würde ich mit »Ja« antworten. Was für eine Art Vorgang ist das: *wissen, wie man fortfährt?*⁵²

Oder ist das (fast so etwas wie) *Transzendenz*? Ohne das Verraten der Dichtung durch die Philologie und des naturphilosophischen Initialfunkens durch die Wissenschaft sind beide nicht, ob sie aber sie selbst sind, wenn sie nur posthum bestehen? *Sind* sie, selbst dann, oder sind sie Fiktion? – »Wir müssen lesen *als ob*«⁵³ ... George Steiner setzt die Philologie geradezu an die Stelle dessen, was ohne sie nicht es wäre, nicht nur nicht *id-ens*. Aber vielleicht ist es genau umgekehrt, »Dichtung ist die avancierteste und verfeinertste Form der Dekonstruktion«,⁵⁴ so schreibt de Man, vielleicht ist das Nicht-Fixierte, das, wovon man nicht sagen kann, *was* und *ob* es ist, das in diesem Sinne *Anfängliche* also, bis zuletzt (?) das *Reale* im Denken.

III. Wer wüsste es? Der Beginnende verfügt über das Begonnene so wenig wie jeder andere. Nur scheinbar ist die anhebende Unternehmung ganz jene dessen, der der *Wissenschaft (in nuce)* oder eben »der Kunst die Regel gibt«⁵⁵ *Regelhaft* ist die Kunst aber sogleich schon nicht mehr souveränes Gebiet, »das schöpferische Denken [...] kennt keinen anderen Zwang als den der ihm immanenten Regeln«⁵⁶ – diese Resis-

tenz und die Ahnung, dass der Text »nicht verkannt und verwechselt werden will«,⁵⁷ es also eine *intentio operis* gebe, ist womöglich universell; das also, was jenseits des speziellen Textes für alle methodische Arbeit am und mit dem *Anderen*, das nicht einmal dies: strikt *anders* ist, gilt, wäre eine Intention nicht des Werkes, sondern jenes Textes, wovon »es kein [...] Text-Außerhalb gibt«. ⁵⁸

Anfänge, die dies auch indirekt sein könnten, nämlich, wenn sie, zitiert oder auch nur gelesen, generisch werden, aber dem, was Anfang sei, zugleich vorangehen, sind also immanent dia- und polylogisch, weil sie potentiell »fruchtbar beschränken[,] wie Vers- und Strophenformen«, ⁵⁹ *Anfang* ist demnach die Freiheit des Konventionswechsels oder ihrer Erfindung qua Befolgung, das schöpferische Denken befolgt *sich*, wie es vielleicht nicht zufällig dialogisch heißt, ob nun bei Hans-Jost Frey und Franz Josef Czernin oder bei Alain Badiou und Slavoj Žižek. ⁶⁰

Dem folgt Verfeinerung, die indes nicht zähmt, was sie ausarbeitet; was wäre auch Vergeistigung? »Homo homini lupus. [...] Monachus monacho lupissimus«, ⁶¹ so ließe es sich metaphorisch andeuten; man liest, man stockt, das »Ungeordnete der eigenen Sprache« ⁶² würde »Metapher einer fremden«, ⁶³ also ungebärdiges Initium. Mit Lévinas wäre »das Antlitz des Anderen der eigentliche Anfang«; ⁶⁴ freilich: im Stande des *Angeblicktseins*.

Wie weit reicht das Generische, impliziert es seine – *teuflischen* ⁶⁵ – Wendungen, seine Diversifikation? Ist eine Fortsetzung, die epigonal ist, gerade darin nicht weniger als eben dies: Fortsetzung? »Was Kunst war, kann Kitsch werden«, ⁶⁶ gerade in der Treue, doch ist auch der sekundäre (?) Anfang *im Anfang* womöglich gerade nicht mehr dieser: Wäre denn etwa noch die Progression, die in Abstoßung erfolgt, man denke an Nietzsches Rede vom »Ekel« und dessen »quellenah[n]de[n] Kräfte[n]«, ⁶⁷ supplementär – oder *Supplement* ein Modus der Revolution, des Anhebens?

»Der Rücken hat die Aufgabe, die Illusion zu stützen, man bewege sich vorwärts.« ⁶⁸ – Sind Treue und Veruntreuung in einem also noch dialektisch nicht zu bändigenden Verhältnis, müsste man folglich dies denken: eine »fidelity which will have been generic«, ⁶⁹ wiewohl der Anfang (*wovon?*) schließlich schon eine »generic multiplicity« ⁷⁰ und in ihr also wahrlich kaum mehr *gewahrt* wäre? Treue als Berührung wäre eine »Totenmaske«, ⁷¹ die sagt, dass Berührung und (Selbst-) Gleichheit von einander besessen sein mögen, aber nie verschmelzen. Es geht um »neither fusion nor summation«, ⁷² vielmehr eine »continual exercise of the double function« ⁷³: »Und das Gedicht wäre somit der Ort, wo alle Tropen und Metaphern ad absurdum geführt werden wollen.« ⁷⁴

Vollzieht es sich, beginnt es mit dieser logischen Hinrichtung? Ist es seine also zweifache *Exekution*, wenigstens *in statu nascendi*?

Was ist etwa ein neues Programm? Ab wann ist ein Programm Version 1.01, 1.1, 2.0 – oder eben ein neuer Anfang, eine Frage, die nicht nur urheberrechtlich relevant ist? Es hat Gründe, dass Anfänge bei Mutationen dem Karnivoren namens Mensch wichtig sind, dass Kannibalismus zumal am eigenen Nachwuchs sich zwar in der

Mythologie Griechenlands noch in den besten Kreisen findet, man denke an die Theogonie, aber doch von uns erschreckender Primitivität sein soll, noch im Tierreich: Luchse, die als Nahrung Wildkatzen nicht verschmähen, missbehagen offenbar mehr, als jene *felidae*, die sich an Mäusen gütlich tun. Was, wenn *Katze* aber sozusagen eine bloß mutierte Art von *Maus 2.0* ist?⁷⁵ Was, wenn – *mutatis mutandis* ... – der Mensch als *animal rationale* eben doch getroffen ist, also als Tier (1.01, 1.1 oder 2.0) seinesgleichen kannibalisch aufzehrt? Ist es interspezielle Arroganz, dass, was keine Zurücknahme dieser Errungenschaft für den Menschen sein soll, allein *er* »das noch nicht festgestellte Thier«⁷⁶ ist? Und doch ist er es, der allein »wüsste, wie er heisst«⁷⁷ ? Tier wäre also nicht Tier, *Tier* ist spätestens als Gegenbegriff zum Menschen eine Sünde, wie Derrida annotiert.⁷⁸ Damit der Mensch *Mensch* sei, werde das Tier *Bestie*, vom *zoon* zum *therion* – oder aber, auch das ist möglich, zum Gerät, zum Werkzeug, zum Material, jedenfalls zu etwas, das das Tier jedem anderen Tier nicht sein könnte.

Wüsste ich, was ein *Anfang* ist, so wüsste ich, ob dies ein *Exkurs* war.

Methode ahnt jedenfalls, dass sie nicht allein und immer vorweggenommen wie auch neu sei, sie diversifiziert und revolutioniert sich, ist in sich der wissenssoziologische Befund, dass Information nicht Wissen ist, sondern bloß etwas, das wenig Berufene spätestens seit der Erfindung des Buchdruckes »für Wissen halten konnten«,⁷⁹ es also an ihr liegt, sich erfindend und diversifizierend »mit Informationen so umzugehen, dass daraus Wissen entsteht«⁸⁰ – und natürlich: neue Informationen zu generieren. Vor Feyrabend schrieb von dieser Seite der Methode und ihrem *Zwang* Lichtenberg:

Es ist ein Fehler in unsern Erziehnngen, daß wir gewisse Wissenschaften so früh anfangen, sie verwachsen so zu sagen in unsern Verstand, und der Weg zum Neuen wird gehemmt. Es wäre die Frage ob sich die Seelenkräfte nicht stärken ließen ohne sie auf eine Wissenschaft anzuwenden.⁸¹

Gerade Dichtung, sie aber nicht allein – nicht nur »das Schöne ist nichts / als des Schrecklichen Anfang«⁸² – verfälscht und/oder *ist* stets verfälscht und ist fragmentierend und/oder fragmentiert, aber darin der allgemein formbewusst gestaltete Text (jener also mit »dem ersten Anfange der Bestimmtheit«,⁸³ wie Karl Philipp Moritz in der *Signatur des Schönen* schreibt, was die Unschärfe des Anfangs und dessen, was ihn fasse, durchaus ahnen lässt), der seinen Gehalt durch die Form mannigfach verrät, was *wahrlich* der Totalen und dem Totalitären widerstrebt: »Selbst in der Verschweigung / ging neuer Anfang, Wink und Wandlung vor.«⁸⁴ Der Text ist als solcher offen, es könnte allenfalls »Gott selbst [...] antworten«,⁸⁵ jedoch: »Sein letztes Wort steht aus«,⁸⁶ wie jenes des Textes, womöglich ist *Gott* ein honoriger Einfall der Dichter und der ihnen unorthodox Getreuen. Ob man beide immer unterscheiden kann, wenn doch »Kunstwerke etwas sagen und mit dem gleichen Atemzug es verbergen«,⁸⁷ wenn andererseits Philologie es manchmal scheinbar an Deutlichkeit missen lässt?

Diese Verschlingung vollzieht sich auf dem Terrain der Vorwissenschaft oder so

unseriöser Praktiken wie jenen der Dichtung und der Philologie wie der Literaturkritik oder gar jenen des Gebets und der Theologie, also der innermethodischen Diversifikation, ein Anfang entsteht, und er wird zum Anfang in jenem paradoxen Fortleben, das ihn gefährden mag, wie es jene bedroht, die mit und an ihm laborieren: »Das Neue ist dem Tod verschwistert.«⁸⁸ War Sokrates nicht ebenso wie der erste Philosoph auch der erste Philologe, der darüber, nämlich eine Naturdichtung und eine Sophistik zu vermählen, den Tod fand?

Wahren Anfängen eignet das womöglich – der »Anfang wird sicherer gemacht, wo man sich vorher schon der Güte der Mitte und des Endes bewußt ist.«⁸⁹ Goethe fordert geradezu: »Laß den Anfang mit dem Ende / Sich in eins zusammenziehn!«⁹⁰ Ist's dann indes noch ein Anfangen?

Während so das Ende ...

Anmerkungen

- 1 Dieser Text beruht auf einem Essay, den ich in *fixpoetry* veröffentlichte, und hat mit ihm seinen Thesen zufolge vielleicht doch kaum zu tun.
- 2 Theodor W. Adorno, *Vermischte Schriften I* (= ders., *Gesammelte Schriften*, hg. von Rolf Tiedemann u. a., Bd. 20.1), Frankfurt/Main, 251.
- 3 Helmut Lethen, Wolfgang Paterno, »Sind Sie Zeitungsfresser, Herr Lethen?«, in: *profil*, 45. Jg., Nr. 14 (31. März 2014), 92–93, hier 92f.
- 4 Michel Serres, *Hermes IV. Verteilung*, übers. von Michael Bischoff, Berlin 1993, 304; vgl. auch Michel Serres, *Aufklärungen. Fünf Gespräche mit Bruno Latour*, übers. von Gustav Roßler, Berlin 2008, passim.
- 5 Jacques Derrida, *Interview mit Florian Rötzer (22.02.1986)*, in: *Französische Philosophen im Gespräch*, hg. von Florian Rötzer, München ²1987, 67–87, hier 70.
- 6 Vgl. Jacques Derrida, *Applied Derrida. An Interview*, in: <http://hydra.humanities.uci.edu/derrida/applied.html> [letzter Zugriff am 16.05.2014], passim, sowie Jacques Derrida, *As if I were dead. As ob ich tot wäre. Ein Interview mit Jacques Derrida*, übers. u. hg. von Ulrike Oudée Dinkelsbühler u. a., Wien 2000, passim.
- 7 Martin Heidegger, *Was heißt Denken?*, Tübingen ¹1984, 4.
- 8 Vgl. Paul K. Fejerabend, *Interview in Rom (1993), mit Rüdiger Safranski*, in: <http://youtu.be/sE1mk1b1nmU?t=14m59>, 14:59–15:27 [letzter Zugriff am 16.03.2014].
- 9 Hegel schreibt etwa: »So ist der Anfang [...] die in allen folgenden Entwicklungen gegenwärtige und sich erhaltende Grundlage, das seinen weiteren Bestimmungen durchaus immanent Bleibende. Durch diesen Fortgang denn verliert der Anfang das, was er in dieser Bestimmtheit, ein Unmittelbares und Abstraktes überhaupt zu sein, Einseitiges hat; er wird ein Vermitteltes [...] – Zugleich ergibt sich, daß das, was den Anfang macht, indem es darin das noch Unentwickelte, Inhaltslose ist, im Anfange noch nicht wahrhaft erkannt wird« – Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Werke in 20 Bänden, auf der Grundlage der Werke von 1832–1845*, hg. von Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, Bd. 5: *Wissenschaft der Logik*, Teil 1: *Die objektive Logik*, Buch 1, Frankfurt/Main ²1990, 71; vgl. ebd., passim.
- 10 Serres, *Hermes*, Bd. IV, 85.
- 11 Michel Serres u. a., *Elemente einer Geschichte der Wissenschaften*, hg. von Michel Serres, Frankfurt/Main 1998, 35.

- 12 Georg Christoph Lichtenberg, *Schriften und Briefe*, hg. von Wolfgang Promies, Bd. II: *Sudelbücher II. Materialhefte. Tagebücher*, München 1971, 321, JJ 1770f.
- 13 Michel Foucault u.a., *Pariser Gespräche*, übers. von Walter Seitter, Marianne Karbe und Andreas Knop, hg. von François Ewald, Berlin 1989, 15.
- 14 Joseph Vogl, *Kalkül und Leidenschaft. Poetik des ökonomischen Menschen*, Zürich-Berlin 2004, 13.
- 15 Vgl. Hans Urs von Balthasar, *Theologik*. Bd. I: *Wahrheit der Welt*, Einsiedeln 1985, 19.
- 16 Michel Serres, *Aufklärungen. Fünf Gespräche mit Bruno Latour*, übers. von Gustav Roßler, Berlin 2008, 38.
- 17 Sandra Manhartseder, *Zukunft als Nebenwirkung. Oder: Wozu noch Ars Electronica?*, in: *wespennest*, Nr. 129, 1. Quartal 03, Dezember 2002, 7–8, hier 7.
- 18 Gilles Deleuze, *Differenz und Wiederholung*, übers. von Joseph Vogl, München 1992, 16.
- 19 Serres, *Aufklärungen*, 37.
- 20 Andrea Köhler, *Archivare der Gegenwart*, in: *Neue Zürcher Zeitung*, Nr. 68, 22.03.2014, 23.
- 21 Vgl. etwa Martin A. Hainz, *Arcus Tangens. Essay zu einem textuellen Phänomen bei Kleist und Celan*, in: *arcadia*, 42(2007)2, 309–322, passim.
- 22 Serres, *Aufklärungen*, 38.
- 23 Yoko Tawada, *Das Tor des Übersetzers oder Celan liest Japanisch*, in: *Zeitschrift für Interkulturelle Germanistik*, Nr. 4 (2013), Heft 2, 172–177, hier 176.
- 24 Vgl. auch Martin A. Hainz, *Parallewelthkompetenz. Vom Lesen*, in: *Aussiger Beiträge*, Nr. 5/2011, 99–108, passim.
- 25 Peter Szondi, *Schriften*, hg. von Jean Bollack u.a., Bd. 1: *Theorie des modernen Dramas (1880–1950). Versuch über das Tragische. Hölderlin-Studien. Mit einem Traktat über philologische Erkenntnis*, Frankfurt/Main 1978, 265.
- 26 Ebd., 266; vgl. allerdings auch ebd., 268.
- 27 Jens Soentgen, *Splitter und Scherben. Essays zur Phänomenologie des Unscheinbaren*, Kusterdingen 1998, 202.
- 28 Ebd.
- 29 Alain Badiou, *The Concept of Model. An Introduction to the Materialist Epistemology of Mathematics*, übers. u. hg. von Zachary Luke Fraser und Tzuchien Tho, Melbourne 2007, 20.
- 30 Elfriede Jelinek, *Neid. Privatroman*: <http://www.a-e-m-gmbh.com/wessely/fneid4a.htm> letzter Zugriff am 28.06.2014, #77.
- 31 Alain Badiou, *Lob der Liebe. Im Gespräch mit Nicolas Truong*, übers. von Richard Steurer, Wien 2011, 23.
- 32 Ebd., 40.
- 33 Bernhard Schlink, *Der Vorleser. Roman*, Zürich 1997, 162.
- 34 Peter Niklas Wilson, *Vom Nutzen des Pfeifenrauchens für die Musik. Vilém Flusser und die Geste der Improvisation*, in: *wespennest*, Nr. 111/1998, 100–104, hier 101.
- 35 Badiou, *The Concept of Model*, 14.
- 36 Ebd., 19.
- 37 Ebd., 89.
- 38 Ebd.
- 39 Jacques Derrida, *Kraft der Trauer. Die Macht des Bildes bei Louis Marin*, übers. von Michael Wetzel, in: Michael Wetzel und Herta Wolf (Hg.), *Der Entzug der Bilder. Visuelle Realitäten*, München 1994, 13–35, 15.
- 40 Urs Widmer, *In Timbuktu*, in: *Diogenes Magazin*, Nr. 7, Sommer 2011, 60–63, 62.
- 41 Ebd.
- 42 Jacques Derrida, *Meine Chancen. Rendez-vous mit einigen epikureischen Stereophonien*, übers. von Elisabeth Weber, Berlin 1994, fol.13 r.

- 43 Theodor W. Adorno, *Gesammelte Schriften*, hg. von Rolf Tiedemann u.a., Bd. 7: *Ästhetische Theorie*, Frankfurt/Main 1997, 402.
- 44 Ebd.
- 45 Friedrich Kittler, *Musik und Mathematik*, Bd. I: *Hellas*; Bd 1.: *Aphrodite*, München 2006, Bd. I.1, 254.
- 46 Hans-Georg Gadamer, *Jugend*, in: *Die Zeit. Leben*, Nr. 1, 29.12.1999, 20.
- 47 Oskar Pastior, *Text*, in: Norbert Miller, Volker Klotz und Michael Krüger (Hg.), *Bausteine zu einer Poetik der Moderne. Festschrift für Walter Höllerer*, München–Wien 1987, 287–288, hier 287.
- 48 Lorient, *Sehr verehrte Damen und Herren ... Reden und Ähnliches*, hg. von Daniel Keel, Zürich 1997, 16.
- 49 Ludwig Wittgenstein, *Werkausgabe*, hg. von Joachim Schulte u.a., Bd. 1: *Tractatus logico-philosophicus. Tagebücher 1914–1916. Philosophische Untersuchungen*, Frankfurt/Main 1993, 85, § 6.53.
- 50 Ebd.
- 51 Antonio Porchia, *Voces Nuevas. Neue Stimmen*, übers. von Tobias Burghardt, Dürnau 1995, 41.
- 52 Ludwig Wittgenstein, *Werkausgabe*, hg. von Joachim Schulte u.a., Bd 5: *Das Blaue Buch (The Blue Book). Eine Philosophische Betrachtung (Versuch einer deutschen Umarbeitung des »Brown Book«, ergänzt durch die englische Fassung)*, übers. von Petra von Morstein, Frankfurt/Main 1991, 69.
- 53 George Steiner, *Der Garten des Archimedes. Essays*, übers. von Michael Müller, München–Wien 1997, 58.
- 54 Paul de Man, *Allegorien des Lesens*, übers. von Werner Hamacher und Peter Krumme, Frankfurt/Main 1988, 48.
- 55 Immanuel Kant, *Werkausgabe in 12 Bänden*, hg. von Wilhelm Weischedel, Bd. X: *Kritik der Urteilskraft*, Frankfurt/Main 1992, 241, § 46, B 181, A 178; vgl. Maurice Blanchot, *Das Neutrale. Philosophische Schriften und Fragmente*, übers. von Marcus Coelen, Mona Belkhodja und Werner Hamacher, hg. von Marcus Coelen, Zürich–Berlin 2010, 140.
- 56 Alain Badiou und Slavoj Žižek, *Philosophie und Aktualität. Ein Streitgespräch*, übers. von Maximilian Probst und Sebastian Raedler, Wien 2005, 20.
- 57 Friedrich Nietzsche, *Werke in drei Bänden*, hg. von Karl Schlechta, München 1954, Bd. II, 605.
- 58 Jacques Derrida, *Dissemination*, übers. von Hans-Dieter Gondek, Wien 1995, 43.
- 59 Hans-Jost Frey, Franz Josef Czernin, *Sätze*, hg. von Urs Engeler, Zürich u.a. 2014, 131.
- 60 Vgl. etwa Badiou, Žižek, *Philosophie und Aktualität*, 20 und passim, sowie Frey, Czernin, *Sätze*, 10, 85ff. und passim.
- 61 Gregor Henckel Donnersmarck, *Wandelnde Zebrastrreifen. Anekdoten aus dem Klosterleben St. Pölten*, Salzburg 2009, 95.
- 62 Frey, Czernin, *Sätze*, 38.
- 63 Ebd.
- 64 Emmanuel Lévinas, *Die Spur des Anderen. Untersuchungen zur Phänomenologie und Sozialphilosophie*, übers. u. hg. von Wolfgang Nikolaus Krewani, Freiburg–München 1998, 207.
- 65 Vgl. Martin A. Hainz: *Lapsus. Annotationen zu einer Fehlerkulturwissenschaft*, Würzburg 2014, 99ff.
- 66 Adorno, *Gesammelte Schriften*, Bd. 7, 467.
- 67 Friedrich Nietzsche, *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden*,

- hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Bd. IV: *Also sprach Zarathustra I-IV*, München-Berlin-New York ³1993, 125.
- 68 Frey, Czernin, *Sätze*, 82.
- 69 Alain Badiou, *On a Finally Objectless Subject*, übers. von Bruce Fink, in: *The Symptom*, 10, Spring 2009; www.lacan.com/thesymptom [letzter Zugriff am 26.08.2011].
- 70 Alain Badiou, *Theoretical Writings*, übers. u. hg. von Ray Brassier und Alberto Toscano, London-New York 2007, 154.
- 71 Frey, Czernin, *Sätze*, 4 [im Original kursiv].
- 72 Alain Badiou, *The Scene of Two*, übers. von Barbara P. Fulks, in: *lacanian ink*, Nr. 21, 03/10/03, 42–55.
- 73 Ebd.
- 74 Paul Celan, *Gesammelte Werke in fünf Bänden*, hg. von Beda Allemann, Stefan Reichert und Rolf Bücher, Frankfurt/Main 1986, Bd. III, 199; vgl. auch Frey, Czernin, *Sätze*, 60.
- 75 Darwin widmet sich am Rande jenem Problem, es schaffe, wie er formuliert, die Begrifflichkeit der »Modification« »Schwierigkeiten der Classification«: Charles Darwin, *Über die Entstehung der Arten durch natürliche Zuchtwahl oder Die Erhaltung der begünstigten Rassen im Kampfe um's Dasein*. Nach der letzten englischen Ausgabe, übers. von Julius Victor Carus, Stuttgart ¹1899, 481.
- 76 Friedrich Nietzsche, *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden*, hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Bd. XI: *Nachgelassene Fragmente 1884–1885*, München-Berlin-New York ²1988, 125; dieser Gedanke Nietzsches hat eine lange Vorgeschichte, er findet sich bereits bei Reimarus und Herder und geht bis auf Poseidonius zurück, vgl. hierzu: Michael Franz und Reimar Müller, *Der Tier-Mensch-Vergleich bei Reimarus und Herder*, in: *Weimarer Beiträge*, 57(2011)1, 101–129, passim.
- 77 Frey, Czernin, *Sätze*, 83.
- 78 »The confusion of all nonhuman living things within the general and common category of the animal is not simply a sin against rigorous thinking [...] or empirical authority, it is also a crime.« – Jacques Derrida, *The Animal that Therefore I Am*, übers. von David Wills, hg. von Marie-Louise Mallet, New York 2008, 48.
- 79 Armin Nasschi, »Wissen schränkt unseren Horizont ein«. *Interview*, in: *derstandard.at*, 5. April 2014; <http://derstandard.at/1395364350356/Wissen-schraenkt-unseren-Horizont-ein> [letzter Zugriff am 29.06.2014].
- 80 Ebd.
- 81 Georg Christoph Lichtenberg, *Schriften und Briefe*, hg. von Wolfgang Promies, Bd. I: *Sudelbücher*, München 1968, 28 [A 85].
- 82 Rainer Maria Rilke, *Sämtliche Werke*, hg. vom Rilke-Archiv, in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke; besorgt durch Ernst Zinn, Wiesbaden 1955ff., Bd. I, 685.
- 83 Karl Philipp Moritz, *Werke in zwei Bänden*, hg. von Jürgen Jahn, Berlin-Weimar 1973, Bd. I, 294.
- 84 Rilke, *Sämtliche Werke*, Bd. I, 731.
- 85 Joseph Ratzinger (Papst Benedikt XVI.), *Der Gott Jesu Christi. Betrachtungen über den Dreieinigen Gott*, München 2006, 79.
- 86 Ebd.; vgl. Slavoj Žižek, *Die Puppe und der Zwerg. Das Christentum zwischen Perversion und Subversion*, übers. von Nikolaus G. Schneider, Frankfurt/Main 2003, 129.
- 87 Adorno, *Gesammelte Schriften*, Bd. 7, 182.
- 88 Ebd., 38.
- 89 Lichtenberg, *Schriften und Briefe*, Bd. I, 878, II 186f.
- 90 Johann Wolfgang Goethe, *Poetische Werke. Berliner Ausgabe*, hg. von Siegfried Seidel, Berlin 1960ff., Bd. I: *Gedichte und Singspiele*, 84 und 540.



WEIMARER BEITRÄGE

ZEITSCHRIFT FÜR LITERATURWISSENSCHAFT, ÄSTHETIK
UND KULTURWISSENSCHAFTEN

4

2014
60. Jahrgang

Wolfgang Storch Der Mediävist und der Enzyklopädist ■ *Burkhard*

Meyer-Sickendiek Zur Liebesdidaktik des empfindsamen Theaters ■

Sebastian Lübcke Heilige Poesie zwischen Malerei und Historiographie

■ *Caroline Sauter Engel* ■ *Jörn Glasenapp* Vom Urvater zum

Prothesengott ■ *Manfred Voigts* Jugend und Welt

Passagen Verlag

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

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

Herausgegeben von Peter Engelmann
gemeinsam mit Michael Franz und
Daniel Weidner

Bestellungen von Abonnements oder
Einzelheften direkt bei jeder guten
Buchhandlung oder beim
Passagen Verlag (Adresse wie angegeben).

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

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

Beiträge bitten wir als Word- bzw. RTF-
Datei samt Ausdruck einzureichen; als
E-Mail bitte nur nach Absprache. – Für
unverlangt eingesandte Beiträge (Rück-
porto bitte beilegen) übernimmt die
Redaktion keine Haftung.

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

Zuschriften zum Inhalt sind an die
Redaktion, solche zum Bezug an die
oben aufgeführte Verlagsadresse
zu richten.

Inhalt

<i>Wolfgang Storch</i> Der Mediävist und der Enzyklopädist. Zum Wirken von Peter Wapnewski und Karlheinz Barck	485
<i>Burkhard Meyer-Sickendiek</i> Die »tendresse amoureuse«. Zur Liebesdiktik des empfindsamen Theaters	521
<i>Sebastian Lübcke</i> Umschreiben des Sündenfalls. Heilige Poesie zwischen Malerei und Historiographie in Klopstocks Gemälde-Metapher in »Von der heiligen Poesie«	537
<i>Caroline Sauter</i> Engel. Figuren der Sprache	568
<i>Jörn Glasenapp</i> Vom Urvater zum Prothesengott. Freuds Technikanthropologie und ihr religionspsychologisches Fundament	581
<i>Manfred Voigts</i> Jugend und Welt. Zwei Jugend-Jahrbücher, herausgegeben von Rudolf Arnheim und Edith Jacobsohn	596

Diskussion - Rezensionen

<i>Reinhard Mehring</i> Geschichtsphilosophie in nuce. Die brasilianischen Reisetagebücher von Ernst Jünger und Silvio Vietta	617
<i>Matthias Hennig</i> Hansjörg Bay, Wolfgang Struck (Hg.): Literarische Entdeckungsreisen. Vorfahren – Nachfahrten – Revisionen	620
<i>Madleen Podewski</i> Eva Lezzi: »Liebe ist meine Religion!«. Eros und Ehe zwischen Juden und Christen in der Literatur des 19. Jahrhunderts	624
<i>Claude Haas</i> Christian Weber: Max Kommerell. Eine intellektuelle Biographie	627
<i>Petra Boden</i> Carsten Dutt (Hg.): Gadammers philosophische Hermeneutik und die Literaturwissenschaft	632
<i>Jahresinhaltsverzeichnis 2014</i>	637

Herausgeber

Peter Engelmann (Wien)

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

Wissenschaftlicher Beirat

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

Autoren dieses Heftes

Boden, Petra, Dr. – Kohlfurter Straße 44, D-10999 Berlin

Glaserapp, Jörn, Prof. Dr. habil. – Otto-Friedrich-Universität Bamberg, Lehrstuhl für Literatur und Medien, Institut für Germanistik, Markusstraße 12b, D-96047 Bamberg

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

Hennig, Matthias – Freie Universität Berlin, Peter-Szondi-Institut für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft, Habelschwerdter Allee 45, D-14195 Berlin

Lübcke, Sebastian – Greizer Straße 24, D-35396 Gießen

Mehring, Reinhard, Prof. Dr. – Pädagogische Hochschule Heidelberg, Politikwissenschaft, Im Neuenheimer Feld 519, D-69120 Heidelberg

Meyer-Sickendiek, Burkhard, PD Dr. – Freie Universität Berlin, Institut für deutsche und niederländische Philologie, Habelschwerdter Allee 45, D-14195 Berlin

Podewski, Madleen, PD Dr. – Freie Universität Berlin, Fachbereich Philosophie und Geisteswissenschaften, Institut für deutsche und niederländische Philologie, Habelschwerdter Allee 45, D-14195 Berlin

Sauter, Caroline, Dr. – Zentrum für Literatur- und Kulturforschung, Schützenstraße 18, D-10117 Berlin

Storch, Wolfgang – Villa Le Guadalupe, I-56048 Volterra (PI)

Voigts, Manfred, Prof. Dr. – Gasteiner Straße 9, D-10717 Berlin

Redaktionsschluss: 16. Februar 2015

Wolfgang Storch

Der Mediävist und der Enzyklopädist

Zum Wirken von Peter Wapnewski und Karlheinz Barck

Der Mediävist Peter Wapnewski hatte seine Hörer, seine Leser des unvergleichlichen Glanzes der Dichtung zur Zeit der Stauer versichert, hatte nach der Schändung der deutschen Kultur durch die Nationalsozialisten wieder die Herkunft, das Werden, die Schönheit der ersten deutschen Sprache gegenwärtig gemacht. Wollten die Deutschen ihr Land wiederaufbauen, so sollten sie ihre Sprache in der Dichtung gereinigt als Anspruch an ihr eigenes Leben wiederfinden. Das Thomas Mann verbundene Wort vom »Adel des Geistes« bewahrte Wapnewski, hanseatisch geprägt auch er durch seine Jugend in Kiel, 1922 dort geboren. Der zwölf Jahre jüngere Karlheinz Barck, in Quedlinburg aufgewachsen, den Harz im Rücken, maß als Romanist den Sprachraum aus, den Baudelaire, den Lautréamont und Rimbaud vor und nach der Pariser Commune gewonnen hatten, um dieses Potential, das die Surrealisten zur Welt machten, als einen Handlungsraum in der geschlossenen DDR zu begreifen und einzusetzen: Rimbauds Aufforderung zur »Entgrenzung aller Sinne« folgend.

Was sie beide über die in ihren Texten und Büchern vermittelte Freude an ihren Entdeckungen hinaus auszeichnete, war ihr Einsatz für die anderen, die Vermittlung, das Interesse an der Auseinandersetzung. Sie verliehen zwei in Berlin neu gegründeten akademischen Instituten die spezifische Prägung durch ihr jeweils eigenes Vermögen, Geistes- wie Naturwissenschaftler und Künstler zusammenzuführen. Mit dem Wirken an diesen Instituten erfüllte sich ihre Lebensaufgabe.

Wapnewski, der 1969 die Freie Universität Berlin wegen der Studentenunruhen verlassen hatte und an die Technische Hochschule Karlsruhe gewechselt war, wurde 1979 als Gründungsrektor des Wissenschaftskollegs in der Wallotstraße berufen. Im Oktober 1978 hatte das Berliner Abgeordnetenhaus auf Vorschlag des Senators für Wissenschaft und Forschung, Peter Glotz, die Errichtung eines Ernst-Reuter-Zentrums für internationale Wissenschaftsstiftungen beschlossen: »Um Initiativen der großen Wissenschaftsstiftungen aufzunehmen, um die durch Nationalsozialismus und Krieg unterbrochenen Verbindungen zu wichtigen geistigen Strömungen wieder zu knüpfen, die teilweise bis heute unterrepräsentiert sind, um die Stadt fester in die internationale Kommunikation der Wissenschaften einzubeziehen und bedeutende Gelehrte nach Berlin zu bringen, hat der

Senat beschlossen, eine internationale Wissenschaftsstiftung zu errichten, die aus Anlass des 25. Todestages Ernst Reuters, der wie viele andere das Schicksal von Verfolgung und Emigration tragen musste und nach Beseitigung der nationalsozialistischen Herrschaft entscheidend zu einer freiheitlichen Entwicklung dieser Stadt beitrug, dessen Namen tragen soll.«¹

Dem Arbeitsausschuss gehörte als Präsident der Freien Universität auch der sich über Jahrzehnte in Berlin um die Organisation wissenschaftlicher Arbeit sorgende Eberhard Lämmert an. Ab Dezember 1979 leitete Wapnewski die weiteren Planungen. Im März 1980 nahm der Senat die Gründungsdenkschrift an. Am 1. Oktober 1981 trafen die ersten Fellows ein. Wapnewski leitete das Wissenschaftskolleg bis 1986 und blieb ihm als Permanent Fellow verbunden.

Barck hatte seit 1976 als »Bereichsleiter für Theorie und Methodologie der Literaturwissenschaft« am Zentralinstitut für Literaturgeschichte an der Akademie der Wissenschaften der DDR gearbeitet, das 1969 von dem Germanisten Werner Mittenzwei, dem Romanisten Manfred Naumann und dem Anglisten Robert Weimann gegründet worden war. 1990 wurde das Zentralinstitut von der Evaluierungskommission des Wissenschaftsrates überprüft. Lämmert, der der Kommission angehört hatte und nun in der Ende 1990 vom Wissenschaftsrat gegründeten Arbeitsgruppe Geisteswissenschaften tätig war, setzte sich dafür ein, dass sieben neue geisteswissenschaftliche Forschungsschwerpunkte eingerichtet wurden, in denen die etwa 40 positiv bewerteten Mitarbeiter des Zentralinstituts weiterarbeiten konnten. Einen der sieben, den »Forschungsschwerpunkt Literaturwissenschaft der Fördergesellschaft Wissenschaftliche Neuvorhaben«, richteten Lämmert und Weimann 1992 mit Barck als »Projektleiter für Theorie und Geschichte ästhetischen Denkens« ein. Daraus ging 1996 das »Zentrum für Literaturforschung« hervor. »Die Gründungsempfehlung des Wissenschaftsrats sah die Entwicklung von *international* und *interdisziplinär* ausgerichteten Forschungsprogrammen vor, deren *kulturwissenschaftliche* Arbeit sich auf *Grenz- und Überschneidungsgebiete zwischen den Disziplinen* konzentrieren sollte.«² Lämmert wurde Gründungsdirektor, Barck blieb Projektleiter. Ihrer gegenseitigen Wertschätzung ist diese Transformation eines DDR-Instituts zu verdanken. 1999 wurde Sigrid Weigel als Direktorin berufen, und sie berief Barck als Co-Direktor. Seit 2007 arbeitete er als Berater des Projektes zur interdisziplinären Begriffsgeschichte. Er war, Projektleiter oder Co-Direktor, die Seele des Instituts. Die jungen, zumeist aus dem Westen kommenden Wissenschaftler fanden in ihm den immer anwesend gesprächsbereiten einen, der sie mit seinem Wissen begleitete und zu Projekten herausforderte, durchaus streng, um Neues zu befördern. Sein Name: »Carlo«.

Mit beiden Instituten waren Foren der Begegnungen, des Austauschs über die Findungen des einzelnen in der Auseinandersetzung mit einem anderen Denken geschaffen worden. West-Berlin gewann durch das Wissenschaftskolleg,

das Jahr für Jahr 40 Fellows einlädt, etwas von der offenen Form zurück, aus der heraus es sich nach dem Siebenjährigen Krieg zur selbstbewussten, wesentlich von jüdischen Bürgern getragenen Stadt gegenüber dem Hof in Potsdam entwickelt hatte: den Salon als Raum der gegenseitigen Verständigung über die Entwicklung der Gesellschaft, nun in einem auch die interessierte Öffentlichkeit einladenden akademischen Zirkel internationaler Wissenschaftler durch die Vermittlung ihrer verschiedenen Arbeitsergebnisse in Geistes- wie Naturwissenschaften, konfrontiert auch mit Arbeiten von Dichtern, Komponisten und bildenden Künstlern. Dieser Vermittlung widmet sich auch das inzwischen von Sigrid Weigel zum Zentrum für Literatur- und Kulturforschung erweiterte Institut – in wesentlich von jüngeren Wissenschaftlern getragenen Projektgruppen organisiert, zu denen neben den ständigen internationalen Beratern auch monatlich Fellows eingeladen werden.

Die Zeit stellt die Fragen, und diese dringen gleichermaßen in die Konzepte und Arbeiten der Wissenschaftler wie der Künstler ein. In Berlin bleiben diese Fragen gerade im internationalen Austausch konfrontiert mit Auschwitz, diesem Endpunkt, dessen Fortleben. Die Erfahrung der nationalsozialistischen Diktatur und des Krieges bestimmte die wissenschaftliche Arbeit von Wapnewski und dem jüngeren Barck, geleistet unter den Gegebenheiten in den beiden gegensätzlich instrumentalisierten Staaten, doch versichert in der Kultur des einen Landes. Durch den sich weit öffnenden internationalen Austausch an den von ihnen geprägten Instituten schufen sie einen befreienden, weitertragenden Raum der Reflexion.

Am 30. September 2012 starb Karlheinz Barck im Alter von 77 Jahren. Drei Monate später, am 21. Dezember, starb Peter Wapnewski, 90 Jahre alt. Nach den beiden ersten Jahrzehnten der Berliner Republik beschließt sich mit Wapnewskis Tod das Weiterwirken eines Erbes aus der Bonner Republik, mit dem Tod von Barck das Weiterwirken einer Kultur der Gegenkraft in der DDR. So kam der Gedanke, sie einander gegenüber zu portraituren. »Chorführer« war das erste Stichwort, um ihrer beider Vermögen zu markieren, vielstimmig Wissenschaftler und Künstler in ihrem Suchen und Entdecken auf die Gesellschaft wirken zu lassen. So habe ich sie kennengelernt. Befreundet mit dem Älteren, ein Freund des Jüngeren, führe ich sie, die sich wohl nie begegnet sind, in der Erinnerung zusammen.

Peter Wapnewski

Im Juni 1942 war Wapnewski, 19 Jahre alt, mit einer Panzerdivision der Heeresgruppe Süd über Rostow hinaus in Russland eingedrungen. Eine Granate schlug in den Panzer ein. Er wurde schwer verwundet, verlor ein Auge. Er, der das Leben liebte und seines zu führen verstand, gestand mir einmal abends am

Meer, er würde wegen der Erlebnisse in Süd-Russland sein Leben nicht noch einmal leben wollen. So war sein Leben nach dem 30. Juli 1942 ein Leben danach. Die Zeit im Reservelazarett am Spandauer Damm von Herbst 1942 bis Januar 1944 nannte er ein »Initiationserlebnis«. Drei Ärzte betreuten und beschützten ihn. Ein 18 Jahre älterer Gefreiter, das linke Auge im Dezember 1941 vor Moskau verloren, der Schriftsteller Horst Lange, wurde zum Freund: Er führte ihn nachts durch eine Hintertür hinaus, machte ihn vertraut mit verbotener Literatur, bekannt mit Schriftstellern und Schauspielerinnen. Im Mai konnte sich Wapnewski immatrikulieren und fand unter den Hochschullehrern einen, den jüngsten, den Privatdozenten Ulrich Pretzel, der über die Gedichte aus *Minnesangs Frühling* las, der ihn für die Mediävistik gewann, der ihm durch das »hohe Maß philologischer Genauigkeit wie musischer Empathie«³ den eigenen Weg der Aneignung und Vermittlung eröffnete. Wapnewski fand in der Alma Mater seinen Lebensraum. Hier war, was die Nationalsozialisten missbrauchten, zu bewahren, für die Zeit danach zu gewinnen. Im Frühling 1943, nach Stalingrad: Die Krieg, der nicht endete, war verloren. In einer Nacht, es war der 25. Mai, schüttete er trunken bei »Johnny« sein Herz aus. Zwei Wochen später sollte er verhaftet werden. Sein Arzt erklärte ihn für »nicht-haftfähig«. Am Tag der Entlassung aus der Klinik, dem 26. Januar 1944, las ihm der Chefarzt die Anklageverfügung vor, darin wörtlich, was er nachts im Mai wehrkraftzersetzend erklärt hatte. Eine Verhaftung erfolgte nicht, doch hatte er jederzeit mit ihr zu rechnen. Er meldete sich bei seinem in Wien stationierten Ersatztruppenteil, erhielt Studienurlaub und immatrikulierte sich im Mai in Freiburg. Am 2. Juni erfuhr er von seiner Mutter, dass das Verfahren gegen ihn eingestellt sei. In dem noch nicht zerstörten Freiburg erlebte er einen zweiten Frühling.

In Heideggers Seminar 1944. – Wapnewski besuchte Heideggers Seminar »Grundbegriffe des Denkens«. Sein Protokoll der Sitzung vom 12. Juli 1944 ist in der Heidegger-Gesamtausgabe, Band 87, erhalten. Heidegger ging von Nietzsches Disposition zu *Der Wille zur Macht: Versuch einer Umwertung aller Werte* vom 17. März 1887 aus und begann mit einem Nietzsche-Fragment, das, wie Wapnewski festhielt, »am großartigsten die Position Ns im Hinblick auf das ausdrückt, was wir als »Sinnggebung« beleuchteten: »All die Schönheit und Erhabenheit, die wir den wirklichen und eingebildeten Dingen geliehen haben, will ich zurückfordern als Eigentum und Erzeugnis des Menschen: Als seine schönste Apologie. Der Mensch als Dichter, als Denker, als Gott, als Liebe, als Macht: O über seine königliche Freigebigkeit, mit der er die Dinge beschenkt hat, um sich zu verarmen und sich elend zu fühlen! Das war bisher seine größte Selbstlosigkeit, daß er bewunderte und anbetete und sich zu verbergen wußte: Daß er es war, der Das geschaffen hat, was er bewunderte.«⁴ Wapnewski setzte resümierend fort: »Aller Sinn also und aller Wert, alle Schönheit und Erhabenheit ist von

uns den Dingen gegeben. Nietzsche fordert sie zurück, d. h. er will ins Wissen heben, daß sie Eigentum des Menschen sind, – daß der Mensch Herr der Welt ist! ›Macht‹ steht hier nicht als eine Aufzählung unter anderen, sondern sie muß verstanden werden als Zusammenfassung: Der Dichter, der Denker, Gott (– als das höchste Seiende innerhalb des Wirklichen –), Liebe (– als ›Eros‹ im Platonischen Sinne, als Grundtrieb des metaphysischen Denkens –), aus ihnen allen stellt sich dar: die Macht. –⁵ Diese Eröffnung, bekundet als »Sinngabung«, kann als Selbstbestimmung des Zweiundzwanzigjährigen verstanden werden. Es folgte im Protokoll Nietzsches Setzung: »Die Frage der Werte ist fundamentaler als die Frage der Gewissheit«, eine Untersuchung des Verhältnisses von »Wahrheit« und »Gewissheit« und eine Befragung von Descartes. In seinen Erinnerungen vermerkte Wapnewski »die vergnügte Zustimmung des Seminarleiters und der Teilnehmer«, die sein »von einiger Unkonventionalität« geprägtes Protokoll beim Vorlesen erregte, und auch, dass Heidegger die Unterschrift im Studienbuch mit dem Zusatz »Mit großem Fleiß und bestem Erfolg« versehen hatte. Es war Wapnewskis früher Ritterschlag. Als er Freiburg wieder verlassen musste, diese Phase »als Geschenk begriffener Freiheit« endete,⁶ bat er Heidegger, ihn besuchen zu dürfen. Dies geschah bald nach dem 20. Juli. Von Heideggers Rektoratsrede 1933 wusste er nichts. Er redete »ebenso befangen wie unbefangen über das, wovon das Herz voll war«, und das »durchaus ungeschützt«: »Denn unbeirrbar war ich dank der Stunden vor Heideggers Katheder der Überzeugung, dass er den Geist schlechthin gegen den Widergeist verkörperte.« Doch: »Heidegger schwieg. Jedenfalls reagierte er nicht.« Wapnewski, keine Erklärung findend, verabschiedete sich und »zog fremder aus, als ich gekommen war.«⁷

Heidegger hatte ihn in die Freiheit geführt und ihn dort allein gelassen. Wapnewski blieb Heideggers Denken verbunden – gerade in dem, wie sich Heidegger angesichts des Wiederaufbaus in den beiden Reden von 1951 erweisen wollte: *Bauen Wohnen Denken* vom 5. August und ... *dichterisch wohnt der Mensch* ... vom 6. Oktober. Zum einen darin versichernd, dass die Sprache »die Herrin des Menschen bleibt«: »Der Zuspruch über das Wesen einer Sache kommt zu uns aus der Sprache, vorausgesetzt, dass wir deren eigenes Wesen achten. Inzwischen freilich rast ein zügelloses und zugleich gewandtes Reden, Schreiben und Senden von Gesprochenem um den Erdball. Der Mensch gebärdet sich, als sei *er* Bildner und Meister der Sprache, während *sie* doch die Herrin des Menschen bleibt. Vielleicht ist es vor allem anderen die vom Menschen betriebene Verkehrung dieses Herrschaftsverhältnisses, was sein Wesen in das Unheimische treibt.«⁸ Seinen zweiten, Hölderlin gewidmeten Vortrag schloss Heidegger: »Das Dichten ist das Grundvermögen des menschlichen Wohnens. Aber der Mensch vermag das Dichten jeweils nur nach dem Maße, wie sein Wesen dem vereinnet ist, was selber den Menschen mag und darum sein Wesen braucht.«⁹ Heidegger zitierte Hölderlin:

... So lange die Freundlichkeit noch
Am Herzen, die Reine, dauert, misset
Nicht unglücklich der Mensch sich
Mit der Gottheit ...

»Freundlichkeit« verstand Heidegger als Hölderlins Übersetzung von »charis«, von ihm selbst mit »Huld« übersetzt. Also: »am Herzen«, das heißt angekommen beim wohnenden Wesen des Menschen, angekommen als Anspruch des Maßes an das Herz so, dass dieses sich an das Maß kehrt. Solange die Ankunft der Huld dauert, so lange glückt es, daß der Mensch sich misset mit der Gottheit. Ereignet sich das Dichterische, dann wohnt der Mensch menschlich auf dieser Erde, dann ist, wie Hölderlin in seinem letzten Gedicht sagt, »das Leben der Menschen« ein »wohnend Leben.«¹⁰ Aus dieser Versicherung heraus – oder hatte er Heideggers Ausführungen als Auftrag verstanden – vermittelte Wapnewski die deutsche Dichtung.

Die Entfaltung des Wirkungskreises. – Nach der Promotion in Hamburg bei Pretzel 1949 lehrte Wapnewski 17 Jahre in Heidelberg und folgte 1966 dem Ruf an die FU in Berlin. Selbst seine Worte als ein Wissender fragend setzend, um der Macht des Wortes in der Dichtung zu begegnen, mit ihr in einen Dialog treten zu können. Das »Wir«, sonst ein professoraler Pluralis majestatis, wurde bei Wapnewski, dessen Herz überquoll, eine augenblickliche Einladung an den Hörer, sich gemeinsam der Dichtung zu übereignen, einzutreten in das von dem Dichter geschaffene Haus. Mit dieser Haltung gewann er sein »Ich«, gewann er den Dichter, gewann er die Zuhörer. In seinem Vortrag der Epen und Minnelieder erfüllte sich sein Auftrag als Wissenschaftler. Was er seinen Professoren verdankte, deren »philologische Genauigkeit« sein strenger Auftrag war, er verdankte sein Wirken der eigenen »musischen Empathie«, dem Erbe seiner Mutter, der Schauspielerin. Den Vater hatte er verloren, als er zehn Jahre alt war. Die Mutter war, um als Schauspielerin ihren Weg fortsetzen zu können, nach Berlin gegangen. Den Sohn hatte sie zu Verwandten gegeben, in deren Haus der in den wichtigen Jahren der Pubertät Alleingelassene dem Ritual hanseatisch-großbürgerlicher Formen unterworfen wurde. Er lernte, sie souverän in seiner eigenen Form der Freundlichkeit zu beherrschen, und übersetzte sein Aufbegehren gegen den Zwang in entwaffnende Direktheit. Doch Abwesenheit formt aus dem Wunsch, den Abwesenden einzuholen, das Innere. Was die Mutter auf der Bühne leistete, der Sohn rief die Dichter-Sänger des Mittelalters herauf, ließ sie im Vortrag und in der Erläuterung gegenwärtig werden.

Wapnewskis Heidelberger Vorlesungen wurden legendär. Noch Privatdozent, wurde er 1958 als Gastprofessor nach Harvard eingeladen und erhielt auf dem Rückweg noch in New York den Ruf dorthin. Er sagte ab. Er brauchte als Lehrer

den eigenen Sprachraum, den »einigenden Assoziationsraum«. Er wurde Professor in Heidelberg. So souverän in der Übermittlung das eigene Fach der ersten großen deutschen Dichtung beherrschend, widmete er sich der im deutschsprachigen Raum entstehenden Literatur in ihrem Heraustreten aus der nationalsozialistischen Vergangenheit. Er wurde Kritiker, Gesprächspartner, Freund der Dichter und Schriftsteller. In Radio- und Fernsehsendungen stellte er sie vor, und ebenso Komponisten, Dirigenten, Regisseure, Sänger und Instrumentalisten.

Hans Werner Richter hatte Wapnewski 1967 zur Tagung der Gruppe 47 eingeladen. Es sollte die letzte sein. Aber Richter lud weiter einen Kreis um sich ein. »Ich will«, schrieb Wapnewski in seinen Erinnerungen, »HWR's ebenso entschieden wie human geübte Kunst der Menschenkreisbildung, die schwerlich (oder jedenfalls schwer) zu definieren ist, nahe zu kommen suchen, indem ich einen Analogiefall der Literaturgeschichte bemühe. Ich versuche, eine Analogie der ›Gruppe‹ und ihres Zentrums zu der Tafelrunde des Königs Artus zu entdecken«. Dies ausführend, bezeichnete er Richter, dem in der »Mitte aller Bezüge« gleichfalls »diese Energie und ihre ritualisierende, ordnende, gliedernde und stimulierende Kraft« eignete, als »*Doctor auctoritatis*« und verwies damit auch auf die Bedeutung des Wortes *auctor*, auf »den mehrenden Gründer, der ein ›Verfasser‹; den ›Verfasser, der ein Gründer‹ ist.«¹¹ Geschrieben aus der späteren eigenen Erfahrung als Rektor des Wissenschaftskollegs, Richter unausgesprochen als Vorbild würdigend. So war Wapnewski, der im Mittelalter zuhause war, zuhause in der Gegenwart, wirkend in einem gehegten »Kreis begünstigter Persönlichkeiten, die ausgezeichnet sind und gezeichnet durch Leistung und Mut«, darin aufgenommen und sie später selbst in einen immer neuen Kreis zusammenführend – als Gründer und darin sich als »Verfasser« verstehend.¹²

Was während der Zeit Adenauers verdrängt worden war, vielleicht auch noch nicht bewältigt werden konnte oder sollte: Nach dem Eichmann-Prozess und den Auschwitz-Prozessen war gegenüber einem Fortdauern nationalsozialistischen Geistes, dem nicht rein gemachten Tisch, dem Kalten Krieg eine direkte Sprache zu finden, waren Konsequenzen einzufordern. Im Wintersemester 1966/67 war Wapnewski mit drei Assistenten und 50 Studenten aus Heidelberg an die FU gekommen. Am 2. Juni wurde während der Demonstrationen anlässlich des Schah-Besuchs der Student Benno Ohnesorg von einem Polizisten erschossen. Ohnesorg hatte an Wapnewskis Seminar teilgenommen. Die folgenden heftigen Auseinandersetzungen an der FU blockierten über mehrere Semester den Lehrbetrieb. Eine Reihe von Professoren verließ Berlin. Auch Wapnewski, er ließ die Studenten allein – die, die ihn nicht verstehen wollten, aber auch die, die ihn brauchten und ihn zu bleiben aufforderten. Er suchte eine Alma Mater, wie er sie zuerst als Student in Freiburg erfahren, dann in Heidelberg lehrend mitgeformt hatte, und ging als erster Mediävist ins benachbarte Karlsruhe an die gerade zur Universität erweiterte Technische Hochschule.

Während der siebziger Jahre in Karlsruhe begann Wapnewski sich der Kultur- und Wissenschaftspolitik zu widmen. Sein Vermögen als Vermittler setzte er nun hier ein: »In dem hochkomplizierten Gebilde einer demokratisch gegliederten Gesellschaft und ihrer partikularen Egoismen kann weder die Kultur noch die Wissenschaft gedeihen ohne die ordnende Hand, die der Politik das ihre gibt und sorgt, dass sie nicht zu viel nimmt, das heißt die garantierte Autonomie dieser kulturfördernden Organisationen schützt und stärkt.«¹³ 1972 wurde Wapnewski Vizepräsident des DAAD, 1977 Mitglied des Wissenschaftsrates und Erster Vizepräsident des Goethe-Institutes. Dieses Amt übte er 25 Jahre aus. War er nicht Präsident, so fand er in den einzelnen Präsidenten ideale Partner, fand solche auch in der Politik, sein Einsatz realisierte sich.

Richard Wagner. – 1976 erst trat Wapnewski in die Welt Richard Wagners ein. Anlass war ein erbetener Vortrag zum 400. Todestag von Hans Sachs. Der war ihm fern in allem, so schlug er als Gegenstand den in den *Meistersingern* auftretenden Hans Sachs vor – nicht ahnend, was sich ihm eröffnete. »Auf meine begrenzte Weise als Philologe war ich angetreten, ein Mittler des Mittelalters zu sein, – diese Bemühungen waren und blieben naturgemäß fragil und auswählend, nun hatte ich es tun mit dem, der für das 19. und 20. Jahrhundert das Mittelalter schlechthin repräsentierte. Ein Mißverständnis, aber ein fruchtbares.«¹⁴ 1976, hundert Jahre nach der Eröffnung der Bayreuther Festspiele mit dem *Ring des Nibelungen* und 25 Jahre nach Beginn von »Neubayreuth« durch Wieland und Wolfgang Wagner, war Wagner wieder ins Zentrum öffentlicher Auseinandersetzungen geraten: einmal durch Patrice Chereaus Inszenierung des *Ring* als einer aktuellen, von Wagner vorgegebenen Auseinandersetzung mit dem das 20. Jahrhundert konditionierenden 19. Jahrhundert, und zum anderen durch das Erscheinen des ersten Bandes der Tagebücher von Cosima mit den vielfältigen Hinweisen auf Wagners Schaffensprozess. Wagner war ein neuer Gegenstand.

Diese Situation ergriff Wapnewski. Er schilderte, wie die ihm aus den mittelalterlichen Dichtungen tief vertrauten Gestalten, die er doch selbst mit »musischer Empathie« rezitierend lebendig vorzustellen verstand, in Wagners Transformation neu auf ihn zukamen. Mit der Kraft der frischen Entdeckung eroberte er sich »Wagners Kosmos«, suchte die Gespräche mit Wagner-Kennern, Musikwissenschaftlern zuerst, begleitete Regisseure und Dirigenten, schrieb Texte für deren Inszenierungen. 1978 erschienen der Essay-Band *Richard Wagner. Die Szene und ihr Meister* und der Band *Der traurige Gott. Richard Wagner in seinen Helden*, seine Studien zu den Musikdramen, mit *Tristan und Isolde* beginnend. Beim *Ring des Nibelungen* legt er »in dem großen Ensemble dieser gemischten Charaktere« die »versehrte Menschlichkeit« offen: »auch den Elenden und Korrupten, den Armen und Bösen gehört noch ein Stück Mitgefühl aus dem Herzen dieses ›Orpheus alles heimlichen Elends‹ (Nietzsche), ja auch

Respekt.« Unter allen ist nur »durchaus »gut: Brünnhilde«. Doch: »Die menschlichsten Züge freilich trägt der menschenfernste, der erhabenste der Götter, trägt Wotan. In ihn, den leidenden, aufbegehrenden, den tätig-gefesselten, den traurigen Gott hat Wagner Wesenszüge, Gefühle und Stimmungen projiziert, die seinem Gefühl von sich selbst entsprechen, die Transposition sind seiner Vorstellung vom Schöpferum, seiner Vorstellung von seinem Beruf zur Besserung der Welt, Transposition seines Bewußtseins von Freiheit und von Fesselung durch das eigene Gesetz, seiner Einsicht in den gesetzmäßigen Zusammenhang von Handeln und Schuldigwerden.«¹⁵ Schon der Titel des Buches verweist auf den Autor, seine Bedürftigkeit, dem selbstgestellten Auftrag nach Vermittlung, Ausgleich gerecht zu werden. Das Scheitern gegenüber dem Aufbruch von 1968, wie immer Gruppen der Studenten jede Form verloren haben mochten, ist darin eingeschlossen. Er formuliert es so jetzt nach dem Ende des Aufbruchs im »Deutschen Herbst 1977«. »Das Ärgernis Wagner ist das dem Zwanzigsten Jahrhundert durch das Neunzehnte vermachte Ärgernis des Menschen, der Freiheit nurmehr im Raum der Kunst sieht und dessen Wesen gekennzeichnet ist durch die Auseinandersetzung zwischen den Mächten der »Kunst« und des »Lebens«, durch die ständigen Versuche, das Kräfteverhältnis zwischen diesen Mächten zu verändern«, ist in *Die Szene und ihr Meister* zu lesen.¹⁶ Wapnewskis gleichzeitiges kulturpolitisches Engagement beim Wissenschaftsrat und beim Goethe-Institut zeigt sich in dem Konflikt, den er hier an Wagner festmacht, begründet. »Insofern wird es so bald kein Ende haben mit Wagner.«¹⁷ In seiner Eroberung Wagners kultivierte er seine Haltung gegenüber gesellschaftlichen Konflikten. Als ich Wapnewski 1990 um einen Text für ein Buch über den *Ring des Nibelungen* bat, schrieb er über das *Weltkind Siegfried. Gedanken zu seinem Aufbruch in der »Götterdämmerung«*. Der Text schließt: »Die Geschichte muß unerlöst enden, damit sie die Aussicht auf eine erlösende Zukunft jenseits ihrer eröffne. Muß aber, ist zu fragen, der strahlende Held, der durch Handeln und Selbstopfer der Garant dieser hellen Zukunft sein soll, auf seinem Weg durch die Welt sein Bild so furchtbar verdunkeln? Mußte aus dem Entwurf eines lichten Hellenen der tumbe Barbar werden?«¹⁸

Wapnewski blieb bedürftig, die Momente der Vermittlung, des Auffangens eines Konfliktes in gegenseitiger Achtung dargestellt zu sehen, auf sie aufmerksam machen zu können. Seinen Text über den Hagen des *Nibelungenliedes*, um den ich ihn für meine Nibelungen-Ausstellung im Haus der Kunst 1987 gebeten hatte, schloss er mit dem Hinweis auf eine Szene, die sich so nur in der Handschrift B findet. Rüdiger, »den Burgundern innig verbunden durch Bande juristischer, freundschaftlicher, verschwägernder Art« und Etzel verpflichtet »in der unverbrüchlichen Form der Lehensbildung«, »geht in den Kampf. Die Einseitigkeit droht einen moralischen Kosmos ins Wanken zu bringen, die Einreden der Freunde auf der anderen Seite bleiben fruchtlos, es gibt, scheint es, keine

Verständigung mehr. Da ist es Hagen, der mit Hilfe einer symbolischen Geste die Möglichkeit der Vereinigung durch den Feind hindurch findet: Er bittet Rüdiger um dessen Schild. Und Rüdiger gibt ihn. Auf diese Weise zwingt Hagen den Gegner zu einem offenen Akt der Freundschaft. Da aber dem Mittelalter die Form als Erscheinungsweise der Wahrheit gilt, ist dieser Akt nicht Zeichen der Freundschaft, sondern *ist die Freundschaft selbst*. Nunmehr erklärt Hagen, er werde sich heraushalten aus dem Kampf. Mit diesem Vorgang bringt der Dichter das gestörte Gewicht der Welt wieder ins Lot.«¹⁹ Die Kultur des Mittelalters, der »die Form als Erscheinungsweise der Wahrheit gilt«, war seine Herkunft geworden.

Gründungsrektor des Wissenschaftskollegs. – Zwei Jahre nach dem »Deutschen Herbst«, als neue Wege zu finden waren, kehrte Wapnewski als Gründungsrektor des Wissenschaftskollegs nach West-Berlin zurück – in ein verändertes Berlin. Vorzüglich durch die Theaterarbeit der Schaubühne am Halleschen Ufer hatte West-Berlin einen Raum der Selbstverständigung gefunden. Dies auch im Gegenüber mit der Theaterarbeit in Ost-Berlin, die am Berliner Ensemble wie an der Volksbühne wesentlich durch Heiner Müller geprägt wurde. Die beiden Berlin zeigten sich nun im Austausch – und dies auch durch den Wechsel von Künstlern und Intellektuellen der DDR in den Westen. Für die Diskussion, die durch Michel Foucault in Paris eröffnet worden war, hatten Heidi Paris und Peter Gente mit den Taschenbüchern ihres Merve Verlags, beginnend 1977 mit dem Band *Rhizom* von Gilles Deleuze und Félix Guattari und diesem Suchen und Entdecken verpflichtet: Nomade sein, ein herausforderndes, schnell reagierendes Forum für Philosophen, Wissenschaftler, Dichter, Komponisten, Künstler, für die eigene, im Entstehen begriffene West-Berliner Szene geschaffen. In dieses gegenüber einer stagnierenden politischen Situation nach neuen Fragestellungen und Entwürfen hungrige Berlin lud nun Wapnewski Wissenschaftler und Künstler, die ersten ihres Fachs, aus aller Welt ein, als Hüter eines zu hegenden Raumes. Die Auswahl der Fellows Jahr für Jahr, die Konstellation der Gäste waren seine. Er holte Rat, aber ließ sich nicht hineinreden. Dies war seine Autorschaft. Sein Leben brachte er als »Verfasser« ein: die Wissenschaftler, die er weltweit kennengelernt hatte, konnte er hier in neuer Konstellation mit denen, die er kennenlernen wollte und sollte, zusammenführen. Als Regisseur dieses immer neuen Chores war er der erste Zuhörer. Das Interesse jeden Gastes an den anderen Wissenschaften und Künsten vorausgesetzt, sollte ein Geist der Gegenseitigkeit in der Wallotstraße herrschen. Wapnewski achtete zuerst darauf, dass jüdische und polnische Wissenschaftler und Künstler eingeladen wurden. Er sorgte dafür, dass Wissenschaftler, die ins Exil getrieben worden waren, wieder nach Berlin kamen. Der erste Fellow war Gershom Scholem. Der Einsatz für eine Genesung nach dem Nationalsozialismus blieb Wapnewskis erster Impuls.

Am 16. Oktober 1981 begrüßte er die Fellows: »Sie haben keine andere Verpflichtung als die, die sie selbst wählen, keine Pflicht zu einer bestimmten Leistung. Keine Evaluation. Wir erwarten lediglich die Selbstverpflichtung, an den Mittagmahlzeiten teilzunehmen. Mittwochs soll es abwechselnd öffentliche Abendvorträge geben.«²⁰ Bei dem sich jeden Mittag zum gemeinsamen Essen Einfinden blieb er streng, er wollte, dass der Austausch fließt, dass sich in Gesprächen neue Wege eröffnen. Er richtete keine *table ronde* ein, sondern ein Gegenüber in U-Form. Doch sie zerfiel bald in Tische mit jeweils acht Plätzen. Er suchte Deutsch als erste Sprache in dem internationalen Rahmen zu behaupten. Doch das Englische setzte sich durch. Der Austausch fand statt. »Meine Erfahrung war«, erinnert sich Uwe Pörksen, Fellow des ersten Jahres, »dass Kollegen, die nicht vom Fach sind, die nützlicheren, weiter führenden Fragen stellen, einen eher etwas sehen lassen, was man nicht sieht und auf die allgemeine oder auch öffentliche Seite der Sache aufmerksam machen, mit der man sich befasst. Je entfernter die Frage, umso lebhafter sprangen die Funken.«²¹ Den Fellows sollte es an nichts fehlen. Sie waren frei. Sie konnten ihre Bücher schreiben oder sich in das Berliner Leben einfinden. Die Stadt brauchte sie. »Das Beste am Kolleg war das Vertrauen«, resümiert Pörksen. »Ich meine den Satz ›Sie haben keine andere Aufgabe, als die Sie sich selbst stellen‹. Der Verzicht auf einen definierten Forschungsauftrag und die abschließende Evaluation war nicht nur eine Erleichterung, er war ein Gewinn an Zeit, der Zeit, in der man nichts will, muss, Augen und Ohren offen hält und einem manchmal etwas Neues einfällt. Der Verzicht, die Entlastung war nicht nur angenehm, sie war ein wirksamer Impuls.«²² Die Form dieses Kollegs strahlte in Berlin aus, verschiedene »jours fixes«, vom selben Geist getragen, wurden ins Leben gerufen, bei Nikolas Sombart, bei Andrzej Wirth und anderen.

Die Freiheit, sich ganz einer selbstgestellten Aufgabe zu widmen, die Wapnewski den Fellows bei der Bereitstellung optimaler Arbeitsbedingungen verschaffte, hatte er selbst erfahren, als ihn im Frühjahr 1963 der Mediävist W. T. H. Jackson zu einem Gastsemester an die Columbia University eingeladen hatte und ihm »die freieste Phase meiner Lebenszeit« schenkte, so bezeugt in seinen Erinnerungen: »Nie zuvor und nie hernach war ich so gänzlich dispensiert von irgendwelchen Pflichten beruflicher wie sozialer Natur. Meine Aufgabe war, einmal in der Woche, und zwar am Sonnabend, zwei Kollegstunden über die Lyrik Walthers von der Vogelweide zu halten. Und um 12.00 Uhr war ich frei – bis zum nächsten Sonnabend um 10.00 Uhr. Wurde dafür auch noch nobel bezahlt und hatte das Gefühl, es gehöre mir die Welt. Man kann das als eine Definition von ›Glück‹ akzeptieren. Ich hatte keinen Wunsch, der über das Maß dessen hinausging, das ich mir erfüllen konnte und wollte.«²³

Wapnewski war ein Gebender, ein Zueignender. Er sorgte sich um die anderen, ließ sie aber zugleich wissen, wie er sie erkannte, wie er ihre Schwächen zu

honorieren verstand. Oder: seine »Herrin«, die Sprache, schaffte sich ihren Raum, die Konzilianz durchbrechend. Es machte ihm Spaß, wohl überlegt einen Freund zielsicher mit einer Bemerkung zu treffen, um die kleine Bosheit sogleich mit einem befreienden Lächeln aufzufangen. Verstanden als einen Akt der Nähe, die einen leichten Hieb braucht, um sich Luft zu schaffen, dem anderen doch auch ein Zeichen. Treffen konnte er. Wenn er nach dem Mittwoch-Vortrag eines Fellows im Wissenschaftskolleg zwischen den Gästen bei Rotwein und Brezel eingeklemmt in der Mitte stand, er, der Motor, wie sollte er sich auch erwehren, wenn alles an ihm hing. Zynisch zu erscheinen, war ihm äußerst ärgerlich. Es war ihm das »Unheimische«. Hinter seinen ihn und den anderen befreienden kleinen Bosheiten leuchtete dann und wann eine bestürzend anrührende Naivität auf, die reine Zueignung war, da sie aus seinem vollen Herzen kam.

1999 erhielt Wapnewski die Rahel-Varnhagen-von-Ense-Medaille der Stadt Berlin. Er hatte den für Berlin, für die Selbstfindung der damals halben Stadt so notwendigen Salon wiedereingerichtet - in einer politisch stagnierenden Zeit, als noch nicht abzusehen war, dass ein paar Jahre später die Mauer fallen würde. Was Wapnewski mit dem Wissenschaftskolleg in den Jahren von 1981 bis 1986 geschaffen hatte, blieb unvergleichlich.

Karlheinz Barck

Von seinem Leben erzählte Barck kaum etwas. Quedlinburg war ein Zentrum der Pflanzenzucht. Barcks Vater arbeitete als Gärtner. 1936 feierte in Quedlinburg die SS, das Tausendjährige Reich vor sich, die tausend Jahre zurückliegende Grablegung Heinrichs I. Zwei Jahre später beschlagnahmte sie die 1129 eingeweihte Stiftskirche St. Servatii, riss Altar, Kanzel und den 1320 eingebauten gotischen Chor heraus und installierte nach romanischem Vorbild eine Apsis für eine Weihstätte der SS. Aus demselben Geist war 1936 über dem nahegelegenen Ballenstedt auf dem Großen Ziegenberg, abgeschottet im Wald, ein riesiger Gebäudekomplex für die bereits zwei Jahre zuvor im Städtischen Gymnasium eingerichtete »Nationalpolitische Erziehungsanstalt Anhalt« gebaut worden, konzipiert als Prototyp für weitere im Reich zu errichtende NPEAs (Napolas). Dorthin wurde Barck 1944 mit neun Jahren geschickt. Im November war er wieder frei, die Schulen wurden geschlossen.

Am 19. April rückten amerikanische Soldaten kampflos in das kaum beschädigte Quedlinburg ein und überließen die Stadt vereinbarungsgemäß der Roten Armee. Der Zehnjährige, ohne Schule für eineinhalb Jahre, vertrieb sich die Zeit, wie er seinem Freund Martin Treml erzählte, »Patronenhülsen zu sammeln, vorsichtig aufzuklopfen und das gesammelte Pulver dann an der Bode zur Explosion zu bringen«. Dass und wie er es erzählte, bleibt ein kindliches Bild seiner späteren Tätigkeit. Er gehört zu denen, die ihre Pubertät durchlebten,

als die DDR gegründet wurde. Der erklärte Auftrag, das Land vom Nazi-Geist zu reinigen, war jedes Einsatzes wert. Auf dem Großen Ziegenberg richtete die SED ihre »Parteihochschule Wilhelm Liebknecht« ein.

»Die Hochzeit der Philologia mit Merkur«. – Für das, was sich dem jungen Barck zu einem eigenen Auftrag herausbildete, hatten zwei Lehrer an der GutsMuths-Oberrealschule im Abiturjahr 1953 die Spuren gelegt. Barck berichtete darüber fast ein halbes Jahrhundert später, als sein Auftrag eingebracht war, in einem Essay über *Imaginäre Enzyklopädien*, dem er ein mit spanischem Akzent versehenes *Colofón: Von Quedlinburg nach Ostberlin* hinzufügte. Die eine Spur bewirkte der damals für die Öffentlichkeit nicht zugängliche *Quedlinburger Knüpsteppich*, dessen fünf erhaltene Fragmente anschauen zu dürfen die Geschichtslehrerin Käte Hoffmann von der evangelischen Kirchenverwaltung für ihre Klasse erreicht hatte: »ein Erlebnis des Abiturienten«. ²⁴ Mit ergreifender Anmut und Strenge ist auf dem um 1200 entstandenen Teppich *Die Hochzeit der Philologia mit Merkur* dargestellt, dem neuplatonischen Lehrbuch über die Sieben Freien Künste folgend, das der Afrikaner Martianus Capella, der in Karthago als Advokat tätig war, im frühen fünften Jahrhundert geschrieben hatte. Bald nachdem Augustinus, als er 396 Bischof von Hippo geworden war, seine Darstellung der Freien Künste abgebrochen hatte.

Merkur, der Gott der Rede, sucht eine Braut. Apollo berichtet ihm von einer sterblichen Jungfrau aus uraltem Geschlecht, in der alles Wissen der Welt verkörpert ist. Es ist Philologia. Die Priesterin Athanasia sucht sie auf, erklärt ihr, sie könne nur unsterblich werden, wenn sie sich von all ihrem Wissen entleere, und reicht ihr einen Trank. Philologia erbricht Bücher um Bücher. Sie werden von Jungfrauen, Artes und Disciplinae, und den beiden Musen Urania und Calliope aufgesammelt und von Apotheosis geweiht. Iuno Pronubia führt Philologia durch die Himmelsregionen zum Götterrat. Die Hochzeit wird geschlossen. Merkurs Hochzeitsgabe sind die von Apollo hereingeführten Brautjungfrauen, die Sieben Freien Künste. Sie erläutern, eine nach der anderen, ihre Wissenschaften. Die letzte, Harmonia, führt das Brautpaar ins Gemach. In neun Bänden, verfasst im Wechsel von Prosa und Versen, schuf Martianus mit Barcks Worten »die »enzyklopädische Theorie der sieben freien Künste«, ²⁵ die für das gesamte Mittelalter in Lehre und Praxis verbindlich wurde, die Summe der Antike – ohne eine christliche Konnotation.

Zu Ende des 12. Jahrhunderts erteilte die Quedlinburger Äbtissin Agnes II. von Meißen den Auftrag, als Geschenk an den Papst diese Hochzeit auf einem Teppich zu darstellen – mit der eingewebten typologischen Versicherung: »Merkur und Philologie / Bräutigam und Braut / sind gleichzusetzen mit Christus und Kirche«. Der Bildfolge vorangestellt sind Kaiser und Papst. Zu einer Zeit endlos zermürbender Konfrontationen zwischen Kaiser und Papst, zwischen Staufern

und Welfen, in der zwei gewählte römische Könige einander gegenüberstehen, in einer Situation, die ihren literarischen Niederschlag als Bild der Selbstzerstörung eines Reiches im *Nibelungenlied* gefunden hat, gegenüber einer Zeit, die einen Neubeginn braucht, von dem in diesen Jahren Joachim von Fiore immer wieder schreibt, entfalten hier die Freien Künste während der Heiligen Hochzeit ihre Wissenschaften – in einer in sich geborgenen Schönheit auf der weiten Fläche von zwei Teppichen, von 5,60 × 7,40 m und von 4,90 × 6,40 m, damit so die aufgerufene Enzyklopädie, bestätigt im handwerklichen Können, hinüberträgt in eine neue Zeit. Doch noch während die künftigen Nonnen nach orientalischer Technik knüpften, verfasste Alexander Neckam, der einmal Dozent für die Freien Künste in Paris gewesen war und einen Kommentar zu Martianus geschrieben hatte, eine erste neue enzyklopädische Darstellung *De rerum natura*. Herausgefordert durch das von den Arabern erarbeitete, in Europa einzubringende Wissen entstanden immer neue enzyklopädische Werke. Bis hin zu der *Summa theologiae* des Thomas von Aquin. Der Knüpfteppich wurde ein Abschied vom Lehrbuch des Martianus. Er verlor seine Beachtung, gelangte nie nach Rom. Die Reste wurden mit dem Blick der Romantik 1832 wiederentdeckt.

Werner Krauss und Viktor Klemperer, deren Bücher »PLN« und »LTI«. – Die zweite Erfahrung des Abiturienten Barck war das Studium des von dem Französischlehrer Dr. Hans Blumenstengl empfohlenen Buches: *Lesebuch der französischen Literatur. Teil I: Aufklärung und Revolution*, herausgegeben von Werner Krauss, Mitglied der Deutschen Akademie der Wissenschaften, unter Mitarbeit von Manfred Naumann. »Interessant fanden wir besonders die Übersetzungsübungen« – sie führten Barck Monate später, in denen Stalin starb, der Aufstand am 17. Juni ausbrach und sowjetische Panzer durch Berlin fuhren, an die Humboldt-Universität zum Studium der Romanistik, und sie bekamen, »in einer lebhaften, zwischen Ost und West durchlässigen, von Kalter-Kriegs-Atmosphäre geprägten Stadt«, nun »ein Gesicht«. Die französische Aufklärung schuf eine Basis, sich vor dem Widerspruch zwischen den erklärten Zielen der Partei und deren Maßnahmen Raum zu schaffen. Der Blick aus den Räumen des Romanischen Seminar ging, berichtete Barck, »auf die Ruine des Neuen Museums, an dessen First bei Sonnenlicht die erhaltene Inschrift *Artem non odit nisi ignarus* golden glänzte.«²⁶

Das Seminar leitete Victor Klemperer. Werner Krauss, der in Leipzig unterrichtete, vertrat ihn zeitweilig. Beide waren sie Schüler von Karl Vossler in München gewesen. Barck beendet sein *Colofón*, sein letztes Zeugnis: »Die Konstruktion, mit der ich meine Randbemerkungen beschließe, indem ich zwei Texte als *lieu de mémoire* erinnere und einem in viele Richtungen weiter zu denkenden Universum imaginärer Enzyklopädien zuschreibe, ist für den einstigen Studenten der

Romanistik an der Humboldt-Universität zu Berlin alles andere als beliebig – sie nimmt jene Leseerfahrungen auf, die langfristig für ihn etwas markiert haben: Victor Klemperers *Notizbuch eines Philologen LTI*, zuerst erschienen 1946 im Max Niemeyer Verlag Halle (später ab 1966 mehrfach bei Reclam in Leipzig) und Werner Krauss' Roman *PLN. Die Passionen der halykonischen Seele*, zuerst erschienen 1946 bei Klostermann in Frankfurt a. M. und 1948 in Lizenz bei Rütten&Loening in Potsdam.²⁷

Klemperer hatte 1935 seine Professur an der TU Dresden verloren. 1940 wurde er aus seinem Haus vertrieben und musste in ein »Judenhaus« einziehen. »Mein Tagebuch war in diesen Jahren immer wieder meine Balancierstange, ohne die ich hundertmal abgestürzt wäre. In den Stunden des Ekels und der Hoffnungslosigkeit, in der endlosen Öde mechanischer Fabrikarbeit, an Kranken- und Sterbebetten, an Gräbern, in eigener Bedrängnis, in Momenten äußerster Schmach, bei physisch versagendem Herzen – immer half mir diese Forderung an mich selbst: beobachte, studiere, präge dir ein, was geschieht – morgen sieht es schon anders aus, morgen fühlst du es schon anders; halte fest, halte fest, wie es eben jetzt sich kundgibt und wirkt. Und sehr bald verdichtete sich dann dieser Anruf, mich über die Situation zu stellen und die innere Freiheit zu bewahren, zu der immer wirksamen Geheimformel: LTI, LTI!²⁸ – Lingua Tertii Imperii, Sprache des Dritten Reichs. Das schrieb er 1947 in das erste Kapitel seiner Bestandsaufnahme. Vorangestellt hatte er ihr das Zeugnis von Franz Rosenzweig: »Sprache ist mehr als Blut.«²⁹ Was er ausbreitete, hoffte er einem Ritus übereignen zu können: »Wenn den rechtgläubigen Juden ein Eßgerät kultisch unrein geworden ist, dann reinigen sie es, indem sie es in die Erde vergraben. Man sollte viele Worte des nazistischen Sprachgebrauchs für lange Zeit, und einige für immer, ins Massengrab legen.«³⁰

Krauss war 1931 von Erich Auerbach als dessen Assistent an Marburger Lehrstuhl geholt und 1932 habilitiert worden. Die Zusammenarbeit prägte beide. Als Auerbach am 1935 beurlaubt wurde, hatte Krauss dessen Lehrverpflichtungen zu übernehmen. Am 9. August 1940 wurde er zur Dolmetscher-Lehrkompanie nach Berlin einberufen. Dort schloss er sich der Widerstandsgruppe um Harro Schulze-Boysen an. Bei der Zettelklebeaktion: »Ständige Ausstellung / Das NAZI PARADIES / Krieg Hunger Lüge Gestapo / Wie lange noch?« wurde er im Berliner Lustgarten verhaftet. Am 18. Januar 1943 zum Tode verurteilt, wartete er auf die Vollstreckung im Zuchthaus Plötzensee. Er erreichte, dass er – in Fesseln – schreiben durfte.

Gracián versichert im *Oráculo manual y Arte de Prudencia*: »La vida del hombre es milicia contra la malicia.« Diese »milicia« übte Krauss. Die Arbeit an dem Buch *Graciáns Lebenslehre* galt auch einer Prüfung der eigenen Haltung, der eigenen Sprache. Er zitiert Gracián: »Die Lebenskunst führt ihren Kampf mit berechneten Zügen der Strategie.«³¹ Der Jesuit und Philosoph hatte mit

seinen Predigten und seinen Aphorismen große Anerkennung gefunden, auch am Hof. »Der dämonische Trieb zur Literatur war in der geschürzten Form der Aphorismen und in der unablässigen Sammelarbeit für *Arte de Agudeza* gefesselt, aber beide Gestaltungsweisen verrieten die Macht, die dem Literarischen über dies Leben gesetzt war. Sollte der Standpunkt überlegener Kritik nicht einmal mit der Hingabe an die drängende Schöpfung vertauscht werden können?«³² Mit dem dreibändigen allegorischen Roman *El Criticón* (*Criticón oder Über die allgemeinen Laster des Menschen*) unternahm Gracián »den in diesem Umfang seit Dante nicht mehr gewagten Versuch [...], eine Gesamtschau der geistigen und moralischen Welt durch die Entwicklungstendenz des Romans zu entfalten« – eine Gesamtschau auf ein verdüstertes Spanien, das durch die Kriege, »aus der letzten Volkskraft bestritten und ohne wirkliche Hoffnung unternommen«, nicht zur Ruhe kam. »Ein Geschlecht von Epigonen hielt die Maße einer Vergangenheit fest, an denen die Ungunst der Zeiten um so sichtbarer wurde.«³³

Criticón analysierend, begann Krauss mit Skizzen zu dem Roman *PLN*, um, wie er im Vorwort der Potsdamer Ausgabe 1948 notiert, »seine nicht alltäglichen Widerfahrnisse in den Abstand einer geordneten Darstellung zu bringen«. Er wusste: »In der Romanform reagiert das vereinzelte Bewusstsein mit einer sonst niemals wahrgenommenen, beinahe seismographischen Genauigkeit.«³⁴ Krauss zieht »alle Register der Gesellschaftssatire, des Krimis und der Parodie.«³⁵ Die *PostLeit* Nummer wird im siebten Jahr des Krieges zur Kontrolle des Postverkehrs von dem »Großhalykonischen Reichspostminister Aloys Ritter von Schnipfmeier« eingeführt. »Er steht für das ›neurotische Individuum‹ als dem ›Endergebnis einer Persönlichkeitsstruktur‹ deutscher Innerlichkeit«, schreibt Barck: »In seiner Rede vor dem *Bund für unentwegte Lebensfreude* (*BFUL*) verteidigt der Ritter von Schnipfmeier die Gewissensfreiheit auch dann noch, als sie sich von der staatlichen Macht längst verabschiedet ist. Was dem ›Gesetz des Herzens‹ bleibt, ist Empörung oder Märtyrertum. ›Alle Macht ist von Gott eingesetzt, aber eine Macht, die gegen göttliches Recht verstößt, hat sich den Boden ihres Auftrags entzogen. Die bodenlos gewordene Macht hat den Anspruch auf Gehorsam verwirkt. Doch wird sich die bessere Einsicht auch jetzt noch daran versuchen, der verirrtten Gewalt durch schweigende Beistandsleistung zu ihrer echten Vollmacht zurückzuerhelfen.« Was der Fliegeroffizier (in dem wir ein fiktives alter ego Harro Schulze-Boysens vermuten können) mit dem lapidaren Satz kommentiert: »Nur in den Zeiten der Wende tritt der Geist aus den ausgetretenen Bahnen: dann fordert die Praxis die gestaltende Tat.«³⁶ Bei den Gesprächen, die Krauss mit anderen Gefangenen über die Haltung zu Hitlers Diktatur führte, sah er sich – bei allem Verständnis – in seiner dezidierten politischen Entscheidung isoliert.

Gehört *LTI* in das Barck'sche »Universum imaginärer Enzyklopädien« wegen einer exemplarischen Reinigung der Sprache, so *PLN* wegen des Einsatzes für

das, was Humanismus bedeutet. »Die Einsicht, dass der Begriff des Humanismus umzubauen wäre, um ihn der Prostitution durch die Feinde der Menschheit zu entziehen, drängte sich Krauss schon vor der Machtübergabe an die Nazis [...] auf«, schrieb Barck 1999. »War es ein Hauptmotiv der Krauss'schen Gracián-Lektüre während der Haft, den Horizont des Humanismus zu *dekonstruieren* und mit und durch Gracián neue Maßstäbe zu erkunden in einer Welt, wo »der Mensch aufgehört hat, Maß aller Dinge zu sein«, so inszenierte *PLN* die Paradoxien eines Humanismus, der im Widerspruch zu seinen eigenen Voraussetzungen steht.«³⁷

Barck konstatiert: »In Sprache und Stilkonzeption befolgt der Roman die Lehren Graciáns – es ist Krauss' charakteristischer Stil in allen seinen Arbeiten«³⁸ und verweist auf die Sprachanalyse in *Graciáns Lebenslehre*: »Die Sprache soll mehr andeuten, als aussagen – die Wahrheit darf niemals ganz in Worten verausgabt werden. Man darf dem Verständnis keine bequemen Brücken bauen, sondern muß immer am anderen Ufer stehen.« Also: »Die Sprache spiegelt nicht einfach den Gedanken, sondern ist seine Erzeugung.« Dieser »Conceptismo« ist Kampfstil des Gedankens, seine Zurüstung, wobei der Leser als Widerpart mithelfen muß.«³⁹

Im Juni 1944, zu seinem 44. Geburtstag, schloss Krauss das Gracián-Buch ab, im Juli dann *PLN*.

Zwei Monate später, am 14. September, wurde die Todesstrafe in einem Wiederaufnahmeverfahren auf Grund der angeforderten Stellungnahmen u.a. von Karl Vossler, Ernst Robert Curtius und Hans-Georg Gadamer in eine fünfjährige Zuchthausstrafe in Fort Zinna/Torgau umgewandelt.

1949 konstatierte Krauss: »Die Sprache ließ den Menschen »sündig« werden. Die Sprache muß ihm selbst zur Tilgung der Sünde verhelfen«, so in seiner Untersuchung *Über den Standort einer Sprachbestimmung*. »Das Wort wird aus der Spannung zur Sache erinnert. Es akkreditiert sich durch seine vernehmliche Wirkung, durch seine noch unerschöpfte Kraft, sich in immer neue Bezüge zu versetzen, nicht aber erwächst ihm die Autorität aus seiner vergangenen Leistung.«⁴⁰ Und: »Nicht Sprache wird in der Dichtung Selbstzweck, sondern die durch Sprache in ihrem Weltverhältnis versicherte Gemeinschaft.« Denn: »Aus dem Licht der inneren Gewissheit erhebt sich ein zweites Gesicht, das Gesicht der Gemeinschaft.«⁴¹ In dem Aufsatz *Literaturgeschichte als geschichtlicher Auftrag* von 1950 versicherte er: In der Dichtung erzeugt sich »die angesprochene Gesellschaft: Stil ist ihr Gesetz – durch die Kenntnis des Stiles kann auch die Adresse der Dichtung entziffert werden.«⁴²

Von der befreienden Wirkung des »Einvernehmens« zwischen Autor und Publikum hatte Krauss in seinem 1938 publizierten Essay *Molière und das Problem des Verstehens in der Welt des 17. Jahrhunderts* geschrieben. »Mit dem Scheitern des »Misanthrope« ist der Nachweis erbracht, daß auch die richtige Lehre, wenn sie Doktrin bleibt, den Menschen nicht zu erlösen vermag. Befreien

kann nur das wirkliche *Einvernehmen*, weil hier die Wahrheit im Angewiesensein sich tätigt und dem Kurzschluß der Ideologiebildung entzogen bleibt. Dieses Einvernehmen besteht schon primär zwischen Autor und Publikum. Der Autor einigt sich mit dem Publikum über seine Helden. Die Sprache, an der sich die Helden widerlegen, ist ihnen gemeinsam. Der Zuschauerraum ist gleichsam die Zeugungsstätte dieser in Bildern sich überschlagenden, den Rhythmus der Körper erzwingenden Diktion mit den vielen Interjektionen, Anakoluthen und elliptisch abreißenden Sätzen, die das Publikum verständnisvoll zu Ende führt.«⁴³ 1948 durch Auerbachs *Mimesis*-Kapitel über *Tartuffe* angeregt, überarbeitete Krauss den Aufsatz. Peter Huchel wollte ihn 1951 in *Sinn und Form* abdrucken. Krauss schlug einen anderen Text vor, da der Molière-Aufsatz bereits bei Klostermann erschienen wäre. Im Januar bittet ihn Huchel erneut, diesmal in Absprache mit Brecht, mit der Versicherung: »dieser Essay neben dem Abdruck der »Antigone« von Brecht gäbe dem 1. Heft des 4. Jahrgangs das nötige Gewicht.«⁴⁴ »Ideologizertrümmerung« war Brechts erster Impuls für seine Theaterarbeit am Berliner Ensemble. Unternommen zu einer Zeit, wie Brecht konstatierte, als die Keller noch nicht ausgeräumt waren und schon neue Häuser darauf errichtet wurden. Ein die Gegenwart durchleuchtender, sie freilegender, zur Diskussion stellender Realismus war in der Darstellung zu gewinnen. Es war »ein heroischer Versuch«, bezeugte Heiner Müller, »die Keller auszuräumen, ohne die Statik der neuen Gebäude zu gefährden.«⁴⁵

In diesen Handlungsraum einer Wissenschaft, die durch ihre philologische, die historischen Konnotationen prüfende Strenge die gesellschaftlichen Spannungen in den Werken gegenüber den gegenwärtigen Konflikten freilegt, trat Barek als Schüler von Krauss und damit als Enkelschüler von Auerbach. Beiden blieb er bis zum Ende seines Lebens in der Arbeit verbunden. Er publizierte unveröffentlichte Texte von ihnen, besorgte Editionen ihrer Werke. Die Archive hat er durchforscht und aufgezeichnet, was ihnen durch die Nationalsozialisten widerfahren war.

Archäologie. – Der von den Künstlern geleistete Einsatz für eine Selbstverständigung über die Entwicklung des gesellschaftlichen Lebens wurde durch einzelne Maßnahmen der Partei immer wieder abstrafend zurückgewiesen, bis ihm auf dem 11. Plenum des ZK der SED im Dezember 1965 schließlich eine generelle Absage erteilt wurde. »Artem non odit nisi ignarus«: Ruine blieb das Gebäude, das mit dieser Inschrift warb. Die Hälfte der Jahresproduktion der DEFA wanderte in die Keller. Dieser »Kahlschlag« verlangte eine Bestandsaufnahme: Was war in den zwei Jahrzehnten seit Kriegsende erreicht worden? Diese Frage stellte sich auf beiden Seiten des Eisernen Vorhangs. Die Bestandsaufnahme bedeutete die Setzung der Vertikale gegen das Treiben auf der Horizontalen des immer schon entschuldigenden Kontinuums. Das hieß zuerst Archäologie, Abstieg in die Keller, hieß, das Werden des Nationalsozialismus und damit sein Weiterwirken

zu verfolgen, hieß, in den zwanziger Jahren nach den 1933 verbrannten Texten zu suchen, auf verschüttete Energiefelder hoffend.

In seiner archäologischen Arbeit folgte Barck Walter Benjamin und Heiner Müller. Bei einem Rückblick auf die 1960er/70er Jahre, als »in den Künsten Gräber und Exploratoren am Werk waren, die ihre Uhren auf archäologische Zeit umstellten«,⁴⁶ verwies Barck auf eine Passage, die Benjamin 1932 für seine autobiographische *Berliner Chronik* aufgezeichnet hatte. Zu lesen war sie erst 1970 in der von Scholem nach der Handschrift edierten Ausgabe: »Doch ebenso ist unerlässlich der behutsame, tastende Spatenstich ins dunkle Erdreich und der betrügt sich selber um das Beste, der nur das Inventar der Funde und nicht auch dies dunkle Glück von Ort und Stelle des Findens selbst in seiner Niederschrift bewahrt. Das vergebliche Suchen gehört dazu so gut wie das glückliche und daher muß die Erinnerung nicht erzählend, noch viel weniger berichtend vorgehen sondern im strengsten Sinne episch und rhapsodisch an immer andern Stellen ihren Spatenstich versuchen, in immer tieferen Schichten an den alten forschend.«⁴⁷ Die Archäologie des Philologen ist dieser wohl verwandt. Eine andere ist die Arbeit des Dichters, insbesondere des Dramatikers, per se schon Archäologe, der dieses Graben zum Instrument der »Durchlüftung der Böden«, der »Verlegung der Sprengsätze«, der sich selbst zum Instrument macht. Diese Archäologie definierte Heiner Müller, später 1987, als »Archäologie des Maulwurfs«.⁴⁸

Michel Foucault hatte Mitte der sechziger Jahre im Namen der Archäologie die Geisteswissenschaften herausgefordert, sich gegenseitig in den Anforderungen, die die einzelnen historischen Phasen stellen, zu erkennen und sich in einer gemeinsamen Arbeit zu verstehen. Als ein Künstler denkend, begriff er die einzelnen Felder menschlicher Praxis in ihrer spezifisch eigenen Kunst. Als 1975 *Überwachen und Strafen* erschien, beschrieb ihn sein Freund Gilles Deleuze als »seinen großen Schriftsteller, der mit dem, was er schreibt, immer mehr Freude vermittelt, ein immer offeneres Gelächter. Göttliche Komödie der Strafen: Wie soll man nicht fasziniert sein angesichts so vieler perverser Erfindungen, so vieler zynischer Diskurse, so vieler ausgeklügelter Schrecken.«⁴⁹ So betrieb Foucault, der Wanderer, seine immer neuen Darstellungen der Künste: *ars erotica, ars theoretica, ars politica*. Er verführte als Schriftsteller. Wie es Nietzsche anders tat. Wie es der nun wieder zu entdeckende Walter Benjamin tat, den Siegfried Kracauer Ende der zwanziger Jahre »in der erhobenen Mitte zwischen dem Forscher und dem Künstler« postierte.⁵⁰

»Verknüpfung der Wissenschaften«. – In der Vorgehensweisen der Strukturalisten sah Krauss, 1964 emeritiert, eine Fortsetzung seines begonnenen Weges. Die Romanisten in der DDR saßen an der Quelle. Das von Krauss 1956 gegründete Akademie-Institut für romanische Sprachen und Kultur, zu dem Barck als

Mitarbeiter kam, ging 1969 in dem Zentralinstitut für Literaturgeschichte der Akademie der Wissenschaften der DDR auf. Die erste Arbeit des Instituts war das Abschütteln einer überlebten Verpflichtung auf die Weimarer Klassik, ein Heraustreten aus den Argumentationen von Georg Lukács, die erste Fragestellung war das Verhältnis von Produktion und Rezeption. Naumann schrieb, wie Barck berichtet, in die Annalen des Zentralinstituts ein, was Krauss in den Monaten zwischen Stalins Tod und dem 17. Juni 1953, als Ulbricht im Politbüro nur noch von zwei Mitgliedern gestützt wurde, bei einer Vorlesung in Leipzig festgestellt hatte: »Der Standpunkt der Enzyklopädisten ist der Standpunkt der Aufklärung, die grundsätzliche Feindschaft gegenüber der Kirche, die Toleranz, die mit allen Mitteln in die Enzyklopädie eingestreut ist.«⁵¹ Diderot hatte es in seinen Artikel *Encyclopédie (Philosophie)* hineingeschrieben: Die Aufgabe bestehe darin, einer Enzyklopädie den Charakter zu geben, »den ein gutes Wörterbuch haben soll. Dieser Charakter zielt auf die Änderung der herkömmlichen Denkweise ab.« Oder: die Not, die Denkweise zu ändern, fordert eine Enzyklopädie ein. Den Artikel hatte Diderot eröffnet: »Dieses Wort bedeutet ›Verknüpfung der Wissenschaften‹.«⁵² Das war die Basis und auf sie zielte Krauss: Die Trennung der Natur- und der Geisteswissenschaften im 20. Jahrhundert, insbesondere durch die Hybris der letzteren in der Nazi-Zeit forciert, hätte dahin geführt, »dass die geisteswissenschaftliche Intelligenz neutralisiert, paralysiert wird, dass sie zur Stagnation verurteilt ist.«⁵³

Die ›Verknüpfung der Wissenschaften‹ war im eigenen Interesse zu betreiben, daran arbeitete das Zentralinstitut. Hier war Barck seit 1976 – dem Jahr, in dem durch die Ausweisung von Wolf Biermann die Arbeit der Künstler und Wissenschaftler erneut bedrängt wurde – als »Bereichsleiter für Theorie und Methodologie der Literaturwissenschaft« tätig.

Barck öffnete und verknüpfte das Arbeitsfeld in alle Richtungen, polyglott wie kaum einer, sechs Sprachen fließend, die Fühler von der abgeschnittenen Situation Ost-Berlins ausstreckend, wachsam, neugierig, unermüdlich, mit wenigen Reisen, doch weltweit vernetzt, die Kontakte pflegend. Sein Gegenüber fand Barck in Heiner Müller, der Dichter legte Wege frei. Die Pilze, die man in den Wäldern um Berlin gefunden hatte, konnte man auf dem Alexanderplatz prüfen lassen. Barck verfuhr so mit dem, was er fand, was ihm zufiel, was ihm zugetragen wurde. Er hatte die Gabe, den entscheidenden, weiterführenden Punkt zu markieren. Wenn er sagte, der Text ist »interessant«, hieß das, hier ist eine Reibfläche, suche das Streichholz. Als er mich in Volterra besuchte, um ein Symposium zu Brecht-Müller-Schleef vorzubereiten, ging er in die Küche, prüfte die Spirituosen, ob sie den Geist entzündeten, prüfte die Messer, kehrte mit einem Schleifstein zurück, fuhr mit mir ans Meer, las die Bezeichnung der Straße »SS 68«, erkannte darin die Grundkoordinaten des 20. Jahrhunderts und war entschlossen, dem Symposium diesen Titel zu geben.

Arthur Rimbaud. – Für eine Mappe mit Graphiken zu Gedichten von Rimbaud, um die Hans Marquardt, der Verleger von Reclam Leipzig, den Dresdener Künstler Hermann Naumann gebeten hatte, schrieb Barck im Frühjahr 1975 einen Essay. Zu dieser Zeit beendete Honecker die Öffnung in der Kulturpolitik, die er bei seiner Machtübernahme im Mai 1971 als stützende Maßnahme veranlasst hatte. Er hatte sein Ziel erreicht: den Grundlagenvertrag mit der Bundesrepublik 1972, die dadurch möglich gewordene internationale Anerkennung der DDR und gleichzeitig mit der Bundesrepublik die Aufnahme in die UNO 1973. Sie erfolgte am 18. September. Eine Woche zuvor war in Chile durch einen Militärputsch der seit drei Jahren von Salvador Allende eingeleitete demokratische Umwandlungsprozess des Landes in eine sozialistische Gesellschaft liquidiert worden. Luigi Nono begann dadurch veranlasst die szenische Aktion in zwei Teilen *Al gran sole carico d'amore* zu konzipieren. »Au grand soleil d'amour chargé« ist eine Verszeile aus Rimbauds Gedicht *Die Hände der Jeanne-Marie*. Ihr, der Kommunardin, gilt die 4. Szene des Ersten Teils: »Dunkle Hände, die der Sommer gerbt ... / Sie erblassten, die wunderbaren, / Unter der großen Sonne von Liebe beladen, / Durch die Geschosse der Maschinengewehre, / Die das aufständige Paris durchpeitschten!«⁵⁴ Die Grundidee der zusammengestellten Texte und Szenen war »die immerwährende weibliche Gegenwart im Leben, im Kampf, in der Liebe; das Gestern, das Heute, das Morgen vernetzt durch Vorwegnahme und Fragmentierung, von der kubanischen Revolution zur sowjetischen von 1917, von der russischen von 1905 zur Kommune, zur »resistenza« übergehend.«⁵⁵ Nono folgte Rimbaud: An die revolutionären Zeugnisse erinnernd, sich ihrer vergewissernd, suchte er in der Musik eine Sprache zu gewinnen, die Energien freilegt. Am 4. April 1975 fand an der Scala unter Jurij Ljublimows Regie und Claudio Abbados Dirigat die Uraufführung statt. In jenem Frühjahr verwies Barck auf Rimbauds »neue Dichtungstheorie, die er in dem klaren Bewusstsein davon ausgearbeitet hat, dass mit der Commune auch die Dichtung in eine Epochenwende gestellt ist.«⁵⁶ Was Rimbaud am 15. Mai 1871 an Paul Demeny geschrieben hatte: »Fordern wir unterdessen von den Dichtern Neues – Ideen und Formen«, stellte Barck dem Essay voraus und zitierte in ihm weiter aus dem Brief in eigener Übersetzung: »Der Dichter macht sich zum Seher durch eine lange, unermessliche und durchdachte *Entgrenzung sämtlicher Sinne*. Alle Formen der Liebe, des Leidens, des Wahnsinns; er sucht selbst und erschöpft in sich alle Gifte, um nur die Quintessenzen zu behalten. [...] Er gebe mehr als die Formel seines Gedankens, als die Aufzeichnung seines *Marsches zum Fortschritt*! Wenn die Maßlosigkeit zum Maß wird, von allen aufgenommen, könnte er wirklich ein *Vervielfacher des Fortschritts* sein! Diese Zukunft wird, wie Sie sehen, materialistisch sein. [...] Die Dichtung wird nicht mehr die Aktion rhythmisieren, sie wird *voran sein*.«⁵⁷ *Das trunkene Schiff* nennt Barck »eine der weltgeschichtlichen Bedeutung der Pariser Commune ebenbürtige Vision. Da

gibt es kein äußerliches lyrisches Ich mehr. Die sprachliche Bewegung, die im Rahmen der absoluten Schiffsmetapher entfaltet wird, erzeugt eine raumbildende Vision der Befreiung, die das Ende eines geschichtlichen Zeitalters evoziert. Hier ist die poetische Sprache in eine neue Funktion eingetreten. Das Gedicht berührt keine Sachen, es erzeugt sprachlich Identitäten.«⁵⁸

Die Stimme Rimbauds war Barcks Auftrag. »Was er schrieb«, bezeugt Sigrig Weigel, »war immer ähnlich zwingend für ihn wie die Verse Rimbauds für den Dichter.«⁵⁹ Die teure Graphik-Mappe erschien 1976 bei Reclam Leipzig und bei Claasen in Düsseldorf in einer Auflage von 1.000 Exemplaren. Barcks Einsatz wirkte gleichwohl – durch seine Tätigkeit am Zentralinstitut, durch die Gespräche mit Autoren, durch seine Gegenwart wo auch immer. Erst 1989 erschienen bei Reclam Leipzig in einer Taschenbuchausgabe Rimbauds Gedichte zweisprachig mit Barcks Essay. Für den Umschlag wählte Barck Naumanns Radierung zu dem Gedicht *Die Raben*: »Les chers corbeaux délicieux«, die der Herr auf das winterliche Frankreich niederstürzen lassen möge, ausschwärmend zu den Feldern, wo die Toten von vorgestern schlafen. Mit dem Auftrag an den Raben: »Sois donc le crieur du devoir, / Ô notre funèbre oiseau noir!« Sein Schrei ein Aufruf zur Pflicht, der Toten zu gedenken. Dem Essay im Anhang folgte: *Rimbaud unter uns*, belegt mit Texten von 18 DDR-Autoren aus den Jahren zwischen 1946 und 1984. »Rimbauds Werk als »erster Versuch, dem Kollektiv in der Dichtung Rechnung zu tragen: (Walter Benjamin) wird vorbildlich erst durch den verjüngenden Dialog der nachfolgenden Autoren«, notiert Barck. Die in den Texten »hinterlassenen Fragen erscheinen in der Sicht der Autoren nicht als erledigt.«⁶⁰

1929: Auerbachs Dante-Buch und Benjamins Surrealismus-Essay. – 1972 war der von Benjamin Anfang 1928 notierte Entwurf zu einem Lebenslauf <III> veröffentlicht worden: »Wie Benedetto Croce durch Zertrümmerung der Lehre von den Kunstformen den Weg zum einzelnen konkreten Kunstwerk <fr>eilegte, so sind meine bisherigen Versuche bemüht, den Weg zum Kunstwerk durch Zertrümmerung der Lehre vom Gebietscharakter der Kunst zu bahnen. Ihre gemeinsame programmatische Absicht ist <,> den Integrationsprozeß der Wissenschaft, der mehr und mehr die starren Scheidewände zwischen den Disciplinen <,> wie sie den Wissenschaftsbegriff des vorigen Jahrhunderts kennzeichnen, niederlegt, durch eine Analyse des Kunstwerks zu fördern, die in ihm einen integralen, nach keiner Seite gebietsmäßig einzuschränkenden Ausdruck der religiösen, metaphysischen, politischen, wirtschaftlichen Tendenzen einer Epoche erkennt.«⁶¹ Barck zitierte diese »programmatische Absicht« immer wieder. Benjamins Auftrag wurde der seine, Benjamins Werk war er verpflichtet und in diesem Sinn suchte er zu arbeiten – wie jener so auch er von der Frühromantik ausgehend, die französische Moderne bis zum Surrealismus im Zentrum. Ursprung und

Fluchtpunkt blieb für Barck Novalis, dessen *Materialien zur Enzyklopädistik*, dessen Forderung nach einer »Poetisierung der Wissenschaften«. Der andere neben Benjamin, der ihn führte – oder der erste, wie sein Freund Fritz Rudolf Fries, einmal Assistent von Krauss, schrieb: »Barcks arger Weg der Erkenntnis begann mit einer Rezeption Auerbachs.«⁶² Es war Barcks Gang in jene Zeit, als sich das Schicksal der Weimarer Republik entschied.

Die beiden Berliner jüdischer Abkunft, gleich alt und befreundet, veröffentlichten zur selben Zeit Ende 1928 / Anfang 1929 ein Werk und einen Essay: Auerbach seine Habilitationsschrift *Dante als Dichter der irdischen Welt* und Benjamin seinen Essay *Der Surrealismus*, in dem er Auerbachs »ausgezeichnetes« Buch bereits zitiert. Zwei Zeugnisse angesichts des Zustands der gefährdeten, kaum akzeptierten Weimarer Republik. Monate später geriet sie durch die Toten des 1. Mai, den Straßenschlachten preisgegeben, in den freien Fall.

»Schiff ohne Steuermann in Sturmesnot / Nicht Herrin von Provinzen, ein Bordell« (Purg. 6, 77f.): die Klage des Freundes Sordello über Italien war Dantes eigene. Auerbach beschreibt, wie Dante die irdische Welt in das Licht des Jenseits taucht: »das Wirkliche des Lebens« wird »doppelt deutlich und greifbar«, die Augen lernen »ein neues Sehen, eine intensive Schärfe des Blicks, die es nicht gestattet, irgendetwas als unerheblich, alltäglich, fragmentarisch zu überblicken, sondern alles Erscheinende ist endgültig und unveränderliche Gestalt, es verlangt die vollkommenste Aufmerksamkeit und die genaueste Anspannung.«⁶³ In seiner *Mimesis* bezeichnet Auerbach die *Commedia* auch als »ein enzyklopädisches Lehrgedicht, in dem die physikalisch-kosmologische, die ethische und geschichtlich-politische Weltordnung insgesamt vorgestellt wird.«⁶⁴ Oder: das Wissen, das in die enzyklopädischen Werke des 13. Jahrhundert eingegangen ist, kennt Dante, es ist sein Instrumentarium, um die Gesellschaft aus dem Verfall herauszuführen, Italien gegenüber Frankreich wieder auf die Höhe zu führen, die ihm zusteht, wie es Vergil einmal erreicht hatte. Erkennbar bleibt hinter Auerbachs Darstellung der *Commedia* der Sturz Deutschlands aus der wilhelminischen Hybris, die Besinnung auf den ihm eigenen Fond, um den Weg zu finden.

Benjamin war von der surrealistischen Literatur, die er seit 1925 studierte, unmittelbar ergriffen: sie klärte die eigene schriftstellerische Arbeit und seine wissenschaftliche. Sie eröffnete den Gedanken zu einer Gesamtdarstellung des 19. Jahrhunderts, wie es sich in Paris erfüllt hatte: für sein *Passagen-Werk* formulierte er die ersten Notizen. Doch davon sprach er nicht im *Surrealismus-Essay*. André Bretons Versicherung folgend, es gelte, »die Kräfte des Rausches für die Revolution zu gewinnen«, ⁶⁵ forderte er auf, sich für die Revolution zu rüsten – »der fälligen konkreten Revolution«, wie er drei Monate später schrieb.⁶⁶

Der »Bildraum« der durchleuchteten, erkannten Gegenwart mit ihren sich abzeichnenden Konsequenzen müsse »Leibraum« werden: durch das Einbringen

der durch den »Kult des Bösen«⁶⁷ gesteigerten, damit die »moralische Metapher aus der Politik«⁶⁸ herausbefördernden »Kräfte des Rausches« in das revolutionäre Kollektiv: »daß alle revolutionäre Spannung leibliche kollektive Innervation, alle leibliche Innervationen des Kollektivs revolutionäre Entladung werden«. Das war für ihn »heutige Order«.⁶⁹ Also für Berlin. Barck konstatierte, dass es damals »keine nennenswerten Reaktionen gegeben« habe.⁷⁰ Doch eine, wenn auch nicht öffentliche: nach dem 1. Mai 1929 begann Brechts Zusammenarbeit mit Benjamin.

Dante, aus dem aktiven politischen Leben in Florenz herausgeschleudert, verbannt, zum Tode verurteilt, entsagte nach der Niederlage des Heeres der vereinigten Exilierten allen Parteiungen und begann seine Wanderung durch Italien, er allein, entschlossen durch seine Dichtung die Menschen mit dem zu konfrontieren, was sie geschaffen haben.

Im Ersten Buch seines *Convivio* bezeugt er: So »bin ich durch beinahe alle Regionen, in die sich unsere Sprache erstreckt, als Herumirrender, einem Bettler gleich, gegangen und ich habe hierbei gegen meinen Willen, die Wunde des Schicksals, die dem Verwundeten in vielen Fällen ungerechterweise zugefügt zu sein pflegt, vorgezeigt. Tatsächlich war ich ein Floß ohne Segel und ohne Steuer, vom trockenen Wind, der die schmerzhaft Armut ausdörft, in verschiedene Häfen, an Flussmündungen und Strände getragen; [...]«.⁷¹

Die Wanderung durchlebt er selbst noch einmal gesteigert als eine Wanderung durch das Jenseits. Im *Paradiso* prophezeit Cacciaguida dem Wanderer, was doch der Dichter bereits erfahren hat, prophezeit die Zukunft als eine bereits vollzogene, erfüllte Vergangenheit. Cacciaguida preist Dante, dass er, der Verbannte, sich von allen anderen Verbannten, »von ihrer viehischen Art« (Par. XVII, 67), getrennt haben wird: »ehrentvoll für dich, / allein zu stehn als eigene Partei« (68f), und versichert ihn seines Auftrags als Dichter: »was du gesehn, werd' alles offenbar« (128): »Denn wenn auch bitter deine Stimme wirkt / beim ersten Schmecken; in lebendige Nahrung / wird sie sich wandeln, wenn sie dann verdaut ist.« (130–132).⁷²

Auerbach schloss seine Untersuchung über den Gegenstand der *Commedia* »mit dem Letzten und Wichtigsten: der Gegenstand gestattete und forderte die Qual seines eigenen Geschicks in der allgemeinen Ordnung zu rechtfertigen und aufzulösen. Der verwirte Mensch der Eingangsverse heißt Dante, er selbst ist der Wanderer durch die drei Reiche, dem die höchste Gnade den rettenden Führer sandte.«⁷³ Mit Benjamins Worten, der »Bildraum« der erkannten Gegenwart ist »Leibraum« geworden.

Als eine Bestandsaufnahme und darin auch als eine Enzyklopädie zu verstehen ist Auerbachs die Auseinandersetzung mit Dante fortsetzende *Mimesis*, in Istanbul geschrieben während der Jahre, als der zum Tode verurteilte Krauss seine beiden Werke verfasste. In dem großen Bogen von 19 Stationen, dann 1949 um

eine weitere auf 20 ergänzt, aus Werken von Homer bis Virginia Woolf, »eher nach zufälliger Begegnung und Neigung als nach genauer Absicht ausgewählt«,⁷⁴ bewahrt Auerbach Europas Werden, während es in Flammen aufgeht. Geschrieben in einem *sermo humilis*, aus dem Bedürfnis nach Verständlichkeit, um den Kosmos dieses einen Europas für die Zeit nach dem Weltkrieg zu übermitteln. Demütig in einem Dialog mit dem Werk selbst, das eigene Rüstzeug klärend, mit der Freude des selbst Findens das Finden des Autors übermittelnd. In einer dem Dichter verwandten Haltung.

Auerbach hatte »als einer der ersten unter den deutschen Philologen mit seinen Vico- und Dantestudien in den 1920er Jahren ein *Philologie von unten* auf den Weg« gebracht, schreiben Barck und Tremml in ihrer Einleitung *Auerbachs Philologie als Kulturwissenschaft* zu dem von ihnen 2007 herausgegeben Band *Erich Auerbach. Geschichte und Aktualität eines europäischen Philologen*.⁷⁵ Sie verwiesen auf die zwei so von Ulrich Schulz-Buschhaus bezeichneten Motive dieser »Philologie von unten«, den »Widerstreit stilmischender und stiltrennender Poetiken« und die »Herausbildung eines umfassenden, das Politische, Soziale und Ökonomische einschließenden historischen Bewusstseins«, und folgerten: »In diesem Sinn verbindet Auerbachs Konzept eines *ästhetischen Historismus* – das er Vico entlehnte – die Geisteswissenschaften untereinander durch einen ästhetischen Horizont, was der Philologie eine kulturwissenschaftliche Orientierung gibt«⁷⁶ – diese »Philologie von unten« und der »ästhetische Historismus« hatten Barck die Basis für seine Arbeit geschaffen.

Benjamins Surrealismus-Essay, in dem sich die verschiedenen Stränge, die er verfolgte, übereinander lagerten, überstürzt gebündelt, um im revolutionären Kollektiv der nationalsozialistischen Bewegung zu entgegnen, blieb der Jahre dauernden Edition der Schriften und Briefe folgend freizulegen. Der Archäologe wurde Gegenstand der Archäologie. Darüber schrieb Barck im *Walter Benjamin Handbuch* 2006.⁷⁷

Mitarbeiter, Freunde, die Arbeit in den Instituten. – Im Vorfeld des 11. Plenums Mitte Dezember 1965 war Fritz Rudolf Fries, Assistent des schon emeritierten Werner Krauss, in die Schusslinie geraten: Er hatte, statt seine Doktorarbeit abzuschließen, voll der Freude an seinen Erfahrungen den Roman *Der Weg nach Oblivadooh* geschrieben, der nun durch die Vermittlung von Uwe Johnson bei Suhrkamp erscheinen sollte. In seinem Nachruf auf Barck bezeugte Fries: »Unsere Freundschaft begann an jenem Tag im November 1965, da eine Arbeitsgruppe zur deutsch-französischen Aufklärung an der Ostberliner Akademie der Wissenschaften einen ihrer Assistenten per Scherbengericht verdammt. Diese angehenden Wissenschaftler verurteilten einen Roman, den sie gar nicht gelesen hatten. Barcks unbestechlicher wissenschaftlicher Ethos revoltierte – und er riskierte, da er für mich eintrat, ein Parteiverfahren.«⁷⁸

Barcks Einsatz für die einzelnen Vorhaben an den Instituten war ein gleicher wie sein Einsatz für die Mitstreiter, getragen von einem Ethos, das sich und den anderen Raum schaffte, so selbstverständlich in der Arbeit, so notwendig in der Abhängigkeit von den Entscheidungen der einzelnen Parteiorgane. Sie erzeugten eine Gegenkultur, geprägt von einem gerade durch die Eigenart jedes einzelnen getragenen kollektiven Vorgehen. Barck suchte die sich so einfindende Vielstimmigkeit in die einzelnen Projekte einzubringen. Getragen vom Gedankenaustausch innerhalb der Forschergemeinschaft, die Manfred Naumann innerhalb des Zentralinstituts leitete, realisierte Barck – entzündet an Novalis, Auerbach und Benjamin, konfrontiert mit den Schriften der Pariser Philosophen, und dem, was diese weltweit ausgelöst hatten, Marshall McLuhan studierend, die lateinamerikanische Literatur lesend – ein umfangreiches Arbeitsprogramm, dessen einzelne Projekte sich auf einander bezogen und einander beförderten.

Ernst Müller, der Barcks Arbeit seit 1987 begleitete, hat dessen Arbeitsweise im Zentralinstitut beschrieben: »Barck notierte seine begriffsgeschichtlichen Funde und Ideen meist handschriftlich, in Rot und Schwarz, auf DIN-A6 großen Karten, mit Zitaten in einer der vielen von ihm beherrschten Sprachen, (oft kryptischen) bibliographischen Angaben und kurzen verweisenden Kommentaren. Auf ihnen registrierte er besonders solche Beobachtungen, mit denen er die gesetzten Grenzen zu überschreiten suchte und die er gern mit der verhaltensbiologischen Metapher umschrieb, man müsse »seine Fühler (oder Antennen) ausstrecken«. Diese Karten wanderten nicht, wie etwa bei Luhmann oder Blumenberg, in ein in sich geschlossenes, nur auf sich verweisendes Zettelkastensystem. Sie waren auch nicht nur Vorstufen zu Barcks eigenen Artikeln und Texten, die oft selbst wie eine surreale Montage von Zitaten, gleichsam wie eine Sammlung von Postkarten aus aller Welt anmuteten, versehen manchmal mit nicht mehr als Absendernamen und einem Poststempel mit Ort und Datum. Diese Karten waren vor allem für die freigiebige Zirkulation und Kommunikation bestimmt, sie sollten zugleich wissenschaftliche und freundschaftliche Gemeinschaften stiften.«⁷⁹ Richtige Postkarten verschickend, tauschte Barck sich mit Wissenschaftlern in aller Welt aus. Zentren der Begegnung waren Siegen, Dubrovnik, Paris und nach der Wende Montreal, Stanford und São Paulo. Im Zentrum für Literaturforschung, wohin Barck einen Stamm seiner Mitstreiter vom Zentralinstitut mitnehmen konnte, blieb er der »Projektemacher« und hat als »ein inspirierender Gesprächspartner gerade auch für die jüngeren, im Westen sozialisierten Medien- und Kulturwissenschaftler«, wie es Sigrid Weigel beobachten konnte, »beraten und gestritten, entlegene Quellen hervorgebracht und immer wieder ungewöhnliche Ideen aus der Taufe gehoben.«⁸⁰

Zuhause in der Bibliothek blieb ihm der Austausch mit den Gesprächspartnern durch die Jahrhunderte in der Originalsprache, glücklich mit der Erstausgabe. So sehr er seine Bücher liebte und brauchte, er verschenkte sie

an Freunde. Sigrid Weigel bezeugt es: »Und zu besonderen Anlässen entnahm er seiner eigenen, mit Herzblut zusammengetragenen Bibliothek ein ihm wichtiges Buch, um es als Gabe zu überreichen: Zeichen der Zuneigung ebenso wie Aufforderung zur Lektüre mit geschärfter Aufmerksamkeit.«⁸¹

»Wie Du mich ansprachst«, sagte Hannes Böhringer in der Kapelle vor den Freunden, die gekommen waren, Abschied von Barck zu nehmen, »als gäbe es nur mich und Dich, war ich von Dir hingerissen. So muß es allen Deinen Freunden gegangen sein: mon Cher, mi querido filosofo en la calle. Du warst kein Professor, kein Lehrer, Du konntest jemanden ansprechen und hast dabei die Danebenstehenden oder -sitzenden nicht außer Acht gelassen, konntest Gespräche so gestalten, dass jeder daran teilnehmen konnte und keiner ausgeschlossen war. Du hattest Charme.«⁸² Die Freunde gingen, geleitet von einem Saxophon, hinaus zum offenen Grab. »Am Himmel war auf einmal ein Schwirren zu hören«, berichtet Helmar Schramm, über Jahrzehnte ein Gesprächspartner von Barck, »weit oben zog in langer, zarter Linienformation ein Vogelschwarm herbei, kreiste für einen Augenblick über dem Friedhof und verschwand. Ein Zeichen über uns an Carlos Grab, der uns doch alle als Vögel bezeichnet hatte.«⁸³

Barcks Palette reichte von »interessanter Vogel« bis »bunter« oder »schräger Vogel« und weiter. Ernst Müller und Falko Schmieder nahmen dies zum Anlass für den Artikel *Vogel* in einer Barck gewidmeten Ergänzung der *Ästhetischen Grundbegriffe* unter dem Titel *Ränder der Enzyklopädie*, auf der Innenseite des Umschlags ein Rabe in Stiefeln. Die Figur des Vogels führe »möglicherweise ins Zentrum von Carlo Barcks Enzyklopädie«: »Die steckbriefartige, sozusagen ornithopoetische These ist, dass sich die Figur bei ihm sozusagen aus zwei Motiven speist: dem (philosophisch-ästhetischen) Motiv des Staunens einerseits und dem (politischen) Motiv einer Kritik der Macht und ihrer wirkmächtigen Symbole im Namen einer emanzipatorischen Sinnlichkeit andererseits.«⁸⁴ Der Rabe war Barcks Vogel. Symbol der Weisheit, Symbol der Zerstörung. Ein Rabe saß auf dem Baum der Erkenntnis, als Eva den Apfel pflückte. Auf einer Schulter Wotans saß der Rabe Hugin, das Denken, auf der anderen Munin, das Gedächtnis, sie flogen aus, um Wotan alles zu berichten. Und immer Rimbauds Rabe, »le crieur du devoir, / Ô notre funèbre oiseau noir!«

»*Surrealismus in Paris. 1919-1939. Ein Lesebuch*«, 1986. – Barck folgte Benjamin und stellte die Grundmotive des Surrealismus »in einer möglichen Breite ihrer Aspekte« vor: *Surrealismus in Paris. 1919-1939. Ein Lesebuch*, der ganze Chor dieser Bewegung, *Kontinente der Phantasie* der Titel seines Nachworts, datiert im November 1983, erschienen bei Reclam Leipzig 1986, ein Standardwerk. »Lust war dem Zauberer alles«, bezeugte die Lektorin Helgard Rost von Barcks Arbeit, »Qual war ihm alles. Ein Feuerwerk sollte niedergehen auf die trübe Geisterlandschaft der DDR.«⁸⁵ Barck zitierte im Nachwort aus Aragons

Text von 1930 *Die Malerei auf dem Prüfstand*: »Gegen die intellektualistische Spaltung des Menschen in Sinnlichkeit und Vernunft wurde das Wunderbare »als brennendes Feuer im Herzen des Menschen« aufgeboten.«⁸⁶ Dieses Feuer, diese »ethische Funktion des surrealistischen modernen Wunderbaren, das aus der Tradition von Sade, Fourier und Freud – den »großen Emanzipatoren des *désir*« – einen eigenständigen geschichtlichen Zusammenhang bezieht«, trug Barck weiter: »Der demokratische und egalitäre Anspruch, den die Surrealisten mit der Maxime Lautréamonts, dass die Poesie von allen gemacht werden muss, aus dieser Tradition ableiteten, [...] erfährt nun in Aragons Anwendung auf das Wunderbare eine viel weitreichendere Bedeutung: »Das Wunderbare muss von allen gemacht werden, nicht von einem!«⁸⁷

»*Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*«, 1990. – »Es ist die Konnexion des Wunsches mit der Realität (und nicht sein Rückzug in Repräsentationsformen), die revolutionäre Kraft hat«, hatte Foucault, für den *Anti-Ödipus* von Deleuze und Guattari als »Lebenskunst« werbend, notiert.⁸⁸ In dieser Konnexion wäre also Benjamins »Leibraum« zu gewinnen. Die tägliche Arbeit ist, und darin liegt, schreibt Foucault, der »äußerste Ernst« des sich spielerisch gebenden Buches: »das Aufspüren aller Arten von Faschismus, angefangen bei den enormen Faschismen, die uns umringen und zermalmen, bis hin zu den winzigen, die die tyrannische Bitterkeit unserer alltäglichen Leben ausmachen.«⁸⁹ Dieses Aufspüren dient der Gewinnung des »Bildraumes«.

Was der *Anti-Ödipus* ausgelöst hatte, was sich in der Philosophie und den Künsten nun auch in Deutschland entfaltet hatte, war von Heidi Paris und Peter Gente im West-Berliner Merve Verlag seit 1977 vorgestellt worden. Mit ihnen beiden und dem Lektor Stefan Richter bereitete Barck aus dort erschienenen Texten 1988 bei Reclam Leipzig ein Kompendium für die DDR unter dem Titel *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik* vor: ein Feld verschiedenster Instrumentarien, noch einmal überprüft, bezeugt und weitergegeben, um nun auf der anderen Seite einzuwirken auf das Denken und die künstlerische Produktion. Das Buch erschien, da war die Mauer schon gefallen, 1990.

Konzeption der »Ästhetischen Grundbegriffe« als einer Enzyklopädie des Aufbruchs. – Als Barck Benjamins *Passagen-Werk*, das »lang erwartete Opus Magnum«, endlich 1982 vorzüglich ediert in der unendlichen Fülle der Notizen lesen konnte, fand er den Ansatz für eine Enzyklopädie formuliert, für seine, die er in der Form eines historischen Wörterbuches als *Ästhetische Grundbegriffe* einbringen sollte. »Für den Dialektiker kommt es darauf an«, hatte Benjamin notiert, »den Wind der Weltgeschichte in den Segeln zu haben. Denken heißt bei ihm: Segel setzen. Wie sie gesetzt werden, das ist wichtig. Worte sind seine

Segel. Wie sie gesetzt werden, das macht sie zum Begriff.«⁹⁰ So eröffnete sich Barck, um alles aufzufangen, was gedacht wurde in dieser Zeitenwende, diesem Heraustreten aus den ideologischen Herrschaftsräumen, die Idee zu einer Enzyklopädie des Aufbruchs. »Begriffsgeschichte hat ihre eigene(n) Geschichte(n)«, schrieb Barck. »Walter Benjamin hat sie sich im *Passagen-Werk* als Nautik vorgestellt. Ihre Arbeiter als Matrosen in den Wanten. Ihr Werkzeug ein Teleskop, das nach Maßstäben der Gegenwart eingestellt werden kann: ›Telescopage der Vergangenheit durch die Gegenwart wäre ihre Methode. Begriffsgeschichte ist für ihn somit eine Kunst, den *geschichtlichen Index* kultureller Phänomene zu ermitteln.«⁹¹ Sie ist eine Kunst, die sich zuerst der Kunstwerke selbst versichert. »In jedem wahren Kunstwerk«, hatte Benjamin notiert, »gibt es die Stelle, an der es den, der sich dareinversetzt, kühl wie der Wind einer kommenden Frühe anweht. Daraus ergibt sich, dass die Kunst, die man oft als refraktär gegen jede Beziehung zum Fortschritt ansah, dessen echter Bestimmung dienen kann.« Wo bei den Kunstwerken, mit Benjamins Worten, »ein wahrhaft Neues zum ersten Mal mit der Nüchternheit der Frühe sich fühlbar macht«,⁹² sind die Begriffe zu gewinnen.

Die *Ästhetischen Grundbegriffe* sind von Barck dezidiert gegen Hegel gerichtet. Gegen dessen »Ästhetik«, »die aus dem proklamierten Ende der Kunst eine neue hierarchische Ordnung entwickelte und die Kunst dem Primat der Wissenschaft unterordnete«,⁹³ wie Barck in seiner, im April 1989 vorgelegten, 1993 erschienenen Habilitationsschrift *Poesie und Imagination. Studien zu ihrer Reflexionsgeschichte zwischen Aufklärung und Moderne* schreibt.

Parallel zu der Diskussion im Zentralinstitut während der achtziger Jahre verständigte sich Barck über die Realisierung der *Ästhetischen Grundbegriffe* insbesondere mit Wolfgang Heise, Reinhart Koselleck, Hans-Robert Jauß und Jean-François Lyotard. »Heise fasste den Versuch«, erinnert Ernst Müller, »durch ein begriffshistorisches Wörterbuch die Gegenwartssituation zu begreifen, im Bild: ein solches Unternehmen gleiche in seiner Bodenlosigkeit und Selbstreferenz Münchhausen, der sich am eigenen Zopf aus dem Sumpf zieht.«⁹⁴ Die *Ästhetischen Grundbegriffe* arbeiten gegen den Kummer, von dem Lyotard sprach, als er auf die »Geschichtsphilosophien« mit deren Umgestaltungskonzepten im 20. Jahrhundert zurückblickte: »Die Übergänge, die von den großartigen Synthesen dieser Doktrinen verheißen werden, münden in blutigen Sackgassen. Daher der Kummer der Zuschauer am Ende dieses 20. Jahrhunderts.«⁹⁵

Barcks Enzyklopädie folgt Kolumbus. Dieser sei, sagten die Reyes Católicos, notiert Barck, »weniger ein ›Almirante‹ (Admiral), sondern vielmehr ein ›Admirans‹ (Bewunderer)«⁹⁶. Er mochte wohl glauben, er erreiche das »irdische Paradies«, und die Vögel, die kamen, hielt er für dessen Boten, »so viele Vogelarten und so verschieden von unsern, dass es ein Wunder ist.«⁹⁷ Die Ausfahrt in das »irdische Paradies« ist der *Commedia* eingeschrieben. Zweihundert Jahre vor

Kolumbus waren Vivaldi und Doria, Genueser wie er, in den Atlantik aufgebrochen. Sie kehrten nicht zurück. Davon wusste Dante. Im 26. Gesang des *Inferno* gesteht Odysseus Dante, dass nichts »in mir die heiße Glut besiegen« konnte, »die mich hinaustrieb, nach der Welt zu forschen / Und nach den Lastern und dem Wert der Menschen.« (Inf. XXVI, 97–99). Dantes eigene Glut. So forderte Odysseus seine Gefährten bei den Säulen des Herakles auf, sich der Erforschung nicht zu verschließen, dem zu folgen, was sie auszeichnet, Tugend und Wissen, und hinaus zu fahren, der Sonne zu folgen. Nach fünf Wochen im verrückten Flug zur südlichen Halbkugel taucht ein Berg vor ihnen auf. Ein Wirbelsturm erfasst das Schiff. Das Meer schließt sich über ihnen. Den Berg erreichen, dem Inferno entstieg, Dante und Vergil, hinter sich das grausame Meer, früh am Morgen. Es ist der Berg des Purgatorio. Durch den Aufstieg hinauf zum irdischen Paradies läutert sich der menschliche Geist und wird würdig, zum Himmel aufzusteigen. Hier ist Dante nicht mehr allein der Betrachter. Auch er hat sich den Prüfungen zu unterziehen. Denen sich auch der Leser zu unterziehen hat. Um diesen Transformationsprozess bei jedem einzeln, in seinem Handeln hier und jetzt, zu initiieren, hat Dante die Wanderung unternommen, als Instrumentarium das ganze enzyklopädische Wissen eingesetzt. In diesem Transformationsprozess erfüllt sich die Durchdringung von Enzyklopädie und Biographie.

Hölderlins Fragment *Kolomb* beginnt: »Wünscht' ich der Helden einer zu sein, / Und dürfte frei es bekennen / So wär' es ein Seeheld.// und es ist not / Den Himmel zu fragen.« In der Mitte ist zu lesen: »Sie sahn nun, / Es waren nemlich viele / Der schönen Inseln,« Am Ende: »Dann aber / die Spuren der alten Zucht.« Der Wunsch und das Wunderbare sind Barck eine Gestalt. Er zitiert in seinem Artikel *Wunderbar*, dem Herzstück der *Ästhetischen Grundbegriffe*, den Satz von Novalis: »Die Poesie muß nie der Hauptstoff, immer nur das Wunderbare seyn.«⁹⁸ Poesie ist Ansporn und Absprung, das Wunderbare Ereignis und Erfüllung.

»Ich wurde eine Märchenoper.« Mit Rimbauds Bekenntnis in *Une saison en enfer* begann Barck seinen Beitrag für den Katalog meiner Ausstellung *Zum Raum wird hier die Zeit. Die Symbolisten und Richard Wagner* in Berlin und in Brüssel, die den Aufbrüchen in den einzelnen Künsten galt, die Wagners Werke, vorzüglich in Frankreich, hervorgerufen bzw. weiterbefördert hatten. Barck fuhr fort: »Die Suche nach dem durch Disziplinierung des einzelnen verdeckten und verdrängten Unbekannten mittels einer ›Entgrenzung aller Sinne‹ verlangte eine neue Sprache.«⁹⁹ Von Baudelaires Bewunderung der Musik Wagners als einer »art de traduire«, einem Verfahren der »analogie reciproque«, »das zwischen verschiedenen Wertsphären unerwartete und ungeahnte Verbindungen herstellt«, bis zu Mallarmés Bekenntnis: »Je crois que la Littérature, reprise à sa source qui est l'Art et la Science, nous fournira un Théâtre, dont les représentations seront le vrai culte moderne; un Livre, explication de l'homme, suffisante à nos plus beaux rêves« die Spur ziehend, zog Barck die Summe: »Diese Utopie verbindet

Wagner und die Dichter der französischen Moderne bis hin zu Artauds Theater der »rituellen und magischen Inszenierungen«. Sie ist utopisch-sozialistischen Ursprungs und bezeichnet das Zukunftspotential »menschlicher Emanzipation« als den dauernden Widerspruch (und die archaische Gegenspür) zu allen Fortschrittsphilosophen seit der Aufklärung. Rimbauds »opéra fabuleux« bringt diesen unterirdischen Zusammenhang an den Tag. Die Vision steht im Zentrum von Charles Fouriers Lehre der »universellen Analogien«, die eine maßvolle und harmonische Ordnung nach mathematischen und musikalischen Gesichtspunkten entwirft. Die Oper ist darin der paradigmatische ästhetische Ort der neuen sozialen Ordnung.«¹⁰⁰ So verstand Barck Gesamtkunstwerk: als Niederschlag sozialer Utopie, das nie Einzulösende als ständige Präsenz in der Kunst. In seinem Prospekt von Fourier bis Artaud zeigt sich, was er sich zur Lebensaufgabe gemacht hatte, den Dichtern folgend, die an »der Entgrenzung aller Sinne« arbeiteten: begrifflich zu fassen, was die vorgegebenen Begriffe überschreitet, ein Denken zu befördern, um eine neue Sprache zu finden, die sich den Eröffnungen der Dichter versichert, um dank der Kraft eigener Imagination handlungsmächtig zu werden. Dafür sollten die *Ästhetischen Grundbegriffe* ein Handbuch sein.

Wie es Barck gelang, die Autoren zur Mitarbeit an den *Ästhetischen Grundbegriffen* zu gewinnen, das bezeugt der von ihm darum angesprochene Mittenzwei in seiner Autobiographie. »Ich sagte ihm, er kenne mich und wisse, dass ich nicht dazu taugte, anerkannte Meinungen in knappe, präzise Definitionen von ästhetischer Gesetzeskraft zu prägen. Er erwiderte mir, das sei auch keineswegs die Absicht des Wörterbuches, das auf das Problemvolumen einzelner Kategorien hinweisen wolle. Es biete genügend Raum für eigenständige neue Ansichten. Die Artikel könnten 50 bis zu 120 Seiten umfassen. So erklärte ich ihm, dass ich mich seit meiner Jugend für die Katharsis interessiert habe, ohne je dazu gekommen zu sein, darüber zu arbeiten.«¹⁰¹ Da hatte Barck Mittenzwei schon eingefangen. Er brachte ein, was ihn über die Jahrzehnte beschäftigt hatte. Barck erreichte die Autoren in ihren Obsessionen. Entdeckungsreisen sollten die Beiträge sein.

Ernst Müller, der seit 1987 auch an den *Ästhetischen Grundbegriffen* mitgearbeitet hatte, berichtet über die Realisierung: »Zusammen mit Kollegen und Freunden unterschiedlicher Philologien wie Martin Fontius, Dieter Schlenstedt und Dieter Kliche, zunächst auch Wolfgang Thierse und Klaus Städtke, hatte Barck die *Ästhetischen Grundbegriffe* vor 1990 nahezu fertig konzipiert. Rahmenrichtlinien, Lemma-Liste und Autoren standen weitgehend fest. Dabei gab es am *Zentralinstitut für Literaturgeschichte* (von materiellen Abhängigkeiten und Überlegenheitsgesten noch freie) Zusammenarbeit mit bundesrepublikanischen Intellektuellen, die im Rahmen der deutschen Zweistaatlichkeit paradoxerweise harmonischer und vorurteilsfreier verlief als im Zuge der späteren sogenannten deutsch-deutschen Wissenschaftsunion. Dazu gehörte eine tiefgreifende, auch

im damaligen Westen wahrgenommene Auseinandersetzung mit der Rezeptionstheorie der Konstanzer Schule um Hans Robert Jauss, deren Resultate sich nicht zuletzt auch im Konzept der *Ästhetischen Grundbegriffe* niederschlugen. Es war deswegen eine pikante Ironie der Geschichte, dass sich 1990 eine wissenschaftspolitische Konstellation ergab, in der Vertreter der Konstanzer Schule in der ambivalenten Doppelgestalt der politisch implementierten, siegreichen Evaluatoren und hilfreichen Retter nun selbst als Mitherausgeber in das Projekt einstiegen. Hatte das Projekt versucht, aus der deutschen Geisteswissenschaft auszubrechen, so wurde es im Zuge der Vereinigung in deren Bann zurückgeholt.¹⁰²

Die *Ästhetischen Grundbegriffe* wurden im Zentrum für Literaturforschung (ZfL) in Zusammenarbeit mit dem Institut für Romanische Sprachen und Literaturen der Universität von Frankfurt a. M. in sieben Bänden mit 170 monographisch konzipierten Artikeln in fünf Jahren dank auch eines hervorragend besetzten Lektorats 2005 eingebracht. Zu Barck, dem Motor, der als Geschäftsführer die Hauptlast der Durchführung trug, und zu Fontius und Schlenstedt waren Burkhard Steinwachs und Friedrich Wolfzettel als Herausgeber dazugekommen. Weit über 100 Autoren haben mitgewirkt, verbunden oft mit einer Arbeit am Zentrum für Literatur- und Kulturforschung: bei einzelnen Forschungsprojekten, in Symposien, mit Vorträgen. Dies wurde so zu einem Zentrum, das in Berlin ausstrahlte.

Blanqui. L'Eternité par les astres. – Unter den Projekten, die Barck nicht mehr realisieren konnte, war eines, das ihm besonders am Herzen lag. Auch dies ein Vermächtnis von Benjamin: die Herausgabe von *L'Eternité par les astres*, des von Auguste Blanqui 1871 während seiner Haft in Fort du Taureau geschriebenen Werkes. Mit ihm hatte Benjamin das *Passagen-Werk* abgeschlossen. Benjamin übersetzt Blanqui: »Das Universum wiederholt sich unendlich und tritt auf der Stelle. Unbeirrt spielt die Ewigkeit im Unendlichen stets und immer das gleiche Stück.« Und schreibt: »Diese hoffnungslose Resignation bildet das letzte Wort des großen Revolutionärs. Das Jahrhundert hat den neuen technischen Möglichkeiten nicht mit einer neuen gesellschaftlichen Ordnung zu entsprechen vermocht.«¹⁰³ Barck fragte in *Poesie und Imagination* 1993: »Ist unsere Gegenwart am Ende des 20. Jahrhunderts die Zukunft von Blanquis Gefängnisraum? Der Entwurf phantasievoller und vernünftiger Perspektiven der Zukunft wird sich einer Antwort auf diese Frage nicht entziehen können.«¹⁰⁴ Die von Barck vorbereitete Blanqui-Ausgabe wird, von Martin Tremml betreut, im Verlag Matthes & Seitz Berlin erscheinen.

Anmerkungen

- 1 *Chronik des Wissenschaftskolleg zu Berlin 1981-2006*, in: Dieter Grimm (Hg.), *25 Jahre Wissenschaftskolleg zu Berlin 1981-2006*, Berlin 2006, 259.
- 2 Sigrid Weigel, *Vorwort*, in: *10 Jahre ZfL. Trajekte Extra*, 2006, lo.S. = Seite 5f.
- 3 Peter Wapnewski, *Mit dem anderen Auge. Erinnerungen 1922-1959*, Berlin 2005, 93.
- 4 Peter Wapnewski, *Protokoll der Sitzung vom 12. Juli 1944*, in: Martin Heidegger, *Gesamtausgabe*, Bd. 87, Frankfurt/Main 2004, Anhang, 298.
- 5 Ebd., 298f.
- 6 Peter Wapnewski, *Mit dem anderen Auge. Erinnerungen 1922-1959*, 150.
- 7 Ebd., 151.
- 8 Heidegger, *Bauen Wohnen Denken*, in: ders., *Vorträge und Aufsätze*, Pfullingen 1954, 140.
- 9 Heidegger, »... dichterisch wohnt der Mensch ...«, in: ders., *Vorträge und Aufsätze*, Pfullingen 1954, 197.
- 10 Ebd., 197f.
- 11 Peter Wapnewski, *Mit dem anderen Auge. Erinnerungen 1959-2000*, Berlin 2006, 115.
- 12 Ebd., 114.
- 13 Peter Wapnewski, *Mit dem anderen Auge. Erinnerungen 1959-2000*, 104.
- 14 Ebd., 88.
- 15 Peter Wapnewski, *Der traurige Gott. Richard Wagner in seinen Helden*, München 1982, 18f.
- 16 Peter Wapnewski, *Richard Wagner. Die Szene und ihr Meister*, München 1978, 10.
- 17 Ebd.
- 18 Peter Wapnewski, *Weltkind Siegfried. Gedanken zu seinem Aufbruch in der »Götterdämmerung«*, in: *Der Ring am Rhein*, hg. von Wolfgang Storch, Berlin 1991, 124-126, hier 126.
- 19 Peter Wapnewski, *Hagen*, in: *Die Nibelungen. Bilder von Liebe, Verrat und Untergang*, hg. von Wolfgang Storch, München 1987, 14f.
- 20 Zit. nach Uwe Pörksen, *Erinnerung an Peter Wapnewski und den ersten Jahrgang*, Manuskript der Rede im Wissenschaftskolleg zum Angedenken an Peter Wapnewski, 28. Januar 2013. Vgl. auch Uwe Pörksen, *Camelot in Grunewald: Szenen aus dem intellektuellen Leben der achtziger Jahre*, München 2014.
- 21 Uwe Pörksen, *Erinnerung an Peter Wapnewski und den ersten Jahrgang* | Manuskriptl.
- 22 Ebd.
- 23 Peter Wapnewski, *Mit dem anderen Auge. Erinnerungen, 1922-1959*, 240 f.
- 24 Karlheinz Barck, *Imaginäre Enzyklopädien: Beobachtungen am Rande*, in: *Ränder der Enzyklopädie*, hg. von Christine Blättler und Erik Porath, Berlin 2012, 185-222, hier 220.
- 25 Ebd., 219.
- 26 Ebd., 221f.
- 27 Ebd., 222.
- 28 Victor Klemperer, *LTI. Notizbuch eines Philologen*, 3. Aufl., Leipzig 1970, 17f.
- 29 Ebd., 8.
- 30 Ebd., 25.
- 31 Werner Krauss, *Graciáns Lebenslehre*, in: ders., *Das wissenschaftliche Werk*, Bd. 3, hg. von Peter Jehle, Berlin-New York 1997, 92.

- 32 Ebd., 15.
33 Ebd., 15 und 14.
34 Werner Krauss, *PLN. Die Passionen der halykonischen Seele*, Frankfurt/Main 1983, 5.
35 Karlheinz Barck, *PLN. LTI. Überschreibungen des ›inneren Deutschland‹*, in: *Trajekte*, 18/2009, 46.
36 Werner Krauss, *PLN. Die Passionen der halykonischen Seele*, 138 und 141; Karlheinz Barck, *Gracián-Lektüre in Plötzensee. Werner Krauss' ›gleichnishafte Zeugenschaft‹*, in: Ottmar Ette, Martin Fontius, Gerda Hassler, Peter Jehle (Hg.), *Werner Krauss. Wege - Werke - Wirkungen*, Berlin 1999, 141–152, hier 149f.
37 Karlheinz Barck, *Gracián-Lektüre in Plötzensee*, 148f.
38 Ebd., 143.
39 Werner Krauss, *Graciáns Lebenslehre*, 93f.
40 Werner Krauss, *Über den Standort einer Sprachbestimmung*, in: *Sinn und Form*, 1(1949)5, 104–131, hier 105 und 121.
41 Ebd., 122.
42 Werner Krauss, *Literaturgeschichte als geschichtlicher Auftrag*, in: *Sinn und Form*, 2(1950)4, 65–126, hier 121.
43 Werner Krauss, *Molière und das Problem des Verstehens in der Welt des 17. Jahrhunderts*, in: *Sinn und Form*, 4(1952)4, 87–118, hier 114.
44 Zit. nach Werner Krauss, *Spanische, italienische und französische Literatur im Zeitalter des Absolutismus*, hg. von Peter Jehle, Berlin–New York 1997, 643.
45 Heiner Müller, *Fatzer ≠ Keuner*, in: ders., *Werke*, Bd. 8, Frankfurt/Main 2004, 227.
46 Karlheinz Barck, *»Archäologie ist auch Maulwurfstätigkeit«: eine GedankenMontage*, in: *Unruhe und Engagement. Blicköffnungen für das Andere. Festschrift für Walter Fähnders zum 60. Geburtstag*, hg. von Wolfgang Asholt, Ruediger Reinecke, Erhard Schuetz, Hendrik Weber, Bielefeld 2004, 521–540, hier 522.
47 Walter Benjamin, *Berliner Chronik*, in: ders., *Gesammelte Schriften*, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Bd. VI, Frankfurt/Main 1985, 486f.
48 Vgl. Karlheinz Barck, *»Archäologie ist auch Maulwurfstätigkeit«: eine GedankenMontage*, 521.
49 Gilles Deleuze, *Kein Schriftsteller: Ein Kartograph*, übersetzt von Ulrich Raulff, in: ders. und Michel Foucault, *Der Faden ist gerissen*, Berlin 1977, 101.
50 Siegfried Kracauer, *Zu den Schriften Walter Benjamins*, in: ders., *Schriften*, hg. von Inka Mülder-Bach, Bd. 5.2: *Aufsätze 1927–1931*, Frankfurt/Main 1990, 124.
51 Zit. nach: Karlheinz Barck, *Imaginäre Enzyklopädien: Beobachtungen am Rande*, 189.
52 Denis Diderot, *Enzyklopädie (Philosophie)*, in: ders., *Philosophische Schriften*, Bd. I, hg. und übersetzt von Theodor Lücke, Berlin 1961, 196, 149.
53 Karlheinz Barck, *Imaginäre Enzyklopädien: Beobachtungen am Rande*, 191.
54 Übersetzt von Jürg Stenzl, in: Luigi Nono, *Al gran sole carico d'amore*, Programm Staatsoper Stuttgart, 8. November 1998, 73.
55 Luigi Nonos »Grundidee«, zit. nach: *Komponistenportrait Luigi Nono*, hg. im Auftrag der Berliner Festspiele von Klaus Kropfinger, Berlin 1988, 89.
56 Karlheinz Barck, *Rimbauds unbedingte Modernität*, in: Arthur Rimbaud, *Gedichte. Französisch und deutsch*, hg. von Karlheinz Barck, Leipzig 1989, 164; zuerst in: Arthur Rimbaud, *Gedichte. Französisch-deutsch*, hg. von Karlheinz Barck, mit zehn Radierungen und acht Punzenstichen von Hermann Naumann, numerierte Auflage von 1000 Exemplaren mit einer signierten Original-Radierung im Schubert, Leipzig 1976.

- 57 Ebd., 159, 166, 167.
58 Ebd., 169.
59 Sigrid Weigel, *Karlheinz Barck. 1934-2012*, in: *Trajekte*, 26/2013, 3.
60 Karlheinz Barck, *Rimbaud unter uns*, in: Arthur Rimbaud, *Gedichte. Französisch und deutsch*, 178.
61 Walter Benjamin, *Lebensläufe*, in: ders., *Gesammelte Schriften*, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Bd. VI, Frankfurt/Main 1985, 218f.
62 Fritz Rudolf Fries, *Weltbürger mit Widersprüchen*, in: *Der Tagesspiegel* vom 07.10.2012.
63 Erich Auerbach, *Dante als Dichter der irdischen Welt*, Berlin 1929, 211.
64 Erich Auerbach, *Mimesis*, 2. Aufl., Bern 1959, 181.
65 Walter Benjamin, *Der Surrealismus*, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. II.1, Frankfurt/Main 1977, 307 und 308.
66 Walter Benjamin, *Bücher, die lebendig geblieben sind* (aus: *Die Literarische Welt*, 17.5.1929, 6), in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. II.1, Frankfurt/Main 1972, III, 171.
67 Walter Benjamin, *Der Surrealismus*, 304.
68 Ebd., 309.
69 Ebd., 310.
70 Karlheinz Barck, »Surrealismus«, in: *Walter Benjamin Handbuch*, hg. von Burkhardt Lindner, Stuttgart-Weimar 2006, 395.
71 Dante Alighieri, *Convivio*, *Liiv*, 4, in: Dante Alighieri, *Philosophische Werke*, hg. unter der Leitung von Ruedi Imbach, Bd. 4/I, *Das Gastmahl. Erstes Buch*, übersetzt von Thomas Ricklin, Hamburg 1996, 17.
72 Dante Alighieri, *Die göttliche Komödie*, übertragen von Ida und Walther von Wartburg, Zürich 1963, 3. Aufl. 1990, 1023, 1025f.
73 Erich Auerbach, *Dante als Dichter der irdischen Welt*, 124.
74 Erich Auerbach, *Mimesis*, 517.
75 Karlheinz Barck und Martin Treml (Hg.), *Erich Auerbach. Geschichte und Aktualität eines europäischen Philologen*, Berlin, 2007, 17.
76 Ebd.
77 Vgl. Karlheinz Barck, »Surrealismus«, in: *Walter Benjamin Handbuch*, hg. von Burkhardt Lindner, 386-399.
78 Fritz Rudolf Fries, *Weltbürger mit Widersprüchen*, in: *Der Tagesspiegel* vom 07.10.2012.
79 Ernst Müller, *Carlo Barck und die ›Ästhetischen Grundbegriffe‹*, unveröffentlichtes Manuskript.
80 Sigrid Weigel, *Karlheinz Barck. 1934-2012*, 4.
81 Ebd., 3.
82 Hannes Boehringer: Rede bei der Beerdigung von Karlheinz Barck, Manuskript.
83 Helmar Schramm, Erinnerung an die Beerdigung von Karlheinz Barck, im Gespräch mit dem Verfasser.
84 Ernst Müller und Falko Schmieder, *Vogel*, in: *Ränder der Enzyklopädie*, hg. von Christine Blättler und Erik Porath, Berlin 2012, 155-166, hier 156.
85 Helgard Rost, *Surrealismus in Paris. 1919-1939*, in: *Cachaca: Fragmente zur Geschichte von Poesie und Imagination*, hg. von Bernhard J. Dotzler und Helmar Schramm, Berlin 1996, 266-267.
86 Karlheinz Barck (Hg.), *Surrealismus in Paris 1919-1939. Ein Lesebuch*, Leipzig 1986, 751.
87 Ebd., 752f.

- 88 Foucault, *Dispositive der Macht*, übersetzt von Hans-Joachim Metzger u.a., Berlin 1978, 229 und 228.
- 89 Ebd., 230.
- 90 Walter Benjamin, *Zentralpark*, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Band I.2, Frankfurt/Main 1991, 674.
- 91 Karlheinz Barck, *Telescopage. Benjamin, Jauf, Lyotard und die »Ästhetischen Grundbegriffe«*, in: *Trajekte*, Nr. 24, April 2012, 11–15, hier 11.
- 92 Walter Benjamin, *Passagen-Werk*, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. V.1, Frankfurt/Main 1982, 593.
- 93 Karlheinz Barck, *Poesie und Imagination. Studien zu ihrer Reflexionsgeschichte zwischen Aufklärung und Moderne*, Stuttgart–Weimar 1993, 72.
- 94 Ernst Müller, *Carlo Barck und die »Ästhetischen Grundbegriffe«*, unveröffentlichtes Manuskript.
- 95 Jean-François Lyotard, *Der Widerstreit*, übersetzt von Joseph Vogl, München 1989, 260.
- 96 Karlheinz Barck, »Wunderbar«, in: *Ästhetische Grundbegriffe. Ein historisches Wörterbuch in 7 Bänden*, hg. von Karlheinz Barck (Geschäftsführung), Martin Fontius, Dieter Schlenstedt, Burkhard Steinwachs, Friedrich Wolfzettel, Bd. 6, Stuttgart–Weimar 2005, 737.
- 97 Ebd., 736.
- 98 Ebd., 760.
- 99 Karlheinz Barck, *Un opéra fabuleux*, in: Wolfgang Storch (Hg.), *Die Symbolisten und Richard Wagner*, Berlin 1991, 154f.
- 100 Ebd.
- 101 Werner Mittenzwei, *Zwielicht. Auf der Suche nach dem Sinn einer vergangenen Zeit. Eine kulturkritische Autobiographie*. Mit einem Kapitel von Ingrid Mittenzwei, Leipzig 2004, 450.
- 102 Ernst Müller, *Carlo Barck und die »Ästhetischen Grundbegriffe«*, unveröffentlichtes Manuskript.
- 103 Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk*, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. V.2, Frankfurt/Main 1982, 1257.
- 104 Karlheinz Barck, *Poesie und Imagination. Studien zu ihrer Reflexionsgeschichte zwischen Aufklärung und Moderne*, Stuttgart–Weimar 1993, 115.

Burkhard Meyer-Sickendiek

Die »tendresse amoureuse«

Zur Liebesdidaktik des empfindsamen Theaters

In seinem überaus einflussreichen mehrbändigen Standardwerk mit dem schlichten Titel *Empfindsamkeit* von 1974 ging Gerhard Sauder davon aus, dass »die Empfindsamkeit eine spezifisch bürgerliche Tendenz [habe] und im Zusammenhang mit der Emanzipation des Bürgertums im 18. Jahrhundert zu sehen sei.«¹ Mit dieser Definition orientierte sich Sauder an der alten These Fritz Brüggemanns vom »Anbruch der Gefühlskultur in den fünfziger Jahren« des 18. Jahrhunderts, im Zuge deren »der bürgerliche Tugendbegriff mit dem sentimentalischen Gefühl durchsetzt« werde.² Dass diese These einer genuin *bürgerlichen* Gefühlskultur³ problematisch ist, verdeutlicht ein Blick auf die Kategorie der Zärtlichkeit, die in beiden Studien eine zentrale Funktion innehat. Sie kennzeichnet bei Sauder eine erste Phase der Empfindsamkeit bzw. die »erstmalig deutlich zutage tretende empfindsamen Tendenz«, wobei Sauder als »akzeptable Datierung« dieser ersten Phase einer *zärtlichen* Empfindsamkeit im Anschluss an Brüggemann »das Jahrzehnt 1740–50«⁴ vorschlug.

Dank neuerer französischer Studien zur Geschichte der Liebesehe (*mariage amoureux*) im Frankreich des frühen 16. und 17. Jahrhunderts, wie sie insbesondere die Historiker Jean-Louis Flandrin und in der Folge Maurice Daumas vorlegten, wissen wir heute um die Problematik dieser für die Forschung zum 18. Jahrhundert äußerst einflussreichen Datierungen Sauders. Flandrin untersuchte die Positivierung der innerehelichen Sexualität zu Beginn des 17. Jahrhunderts, die sich um diese Zeit zunehmend von der Augusteischen Gnaden- und Sündenlehre zu lösen und zu emanzipieren begann. Im Anschluss an Flandrin entwickelte Daumas seine Genealogie einer *tendresse amoureuse*, der Entstehung von durch zärtliche Liebe geprägten ehelichen Verbindungen zwischen den Geschlechtern, die er auf den gleichen Zeitraum datierte. Ab Mitte des 17. Jahrhunderts fokussieren Abhandlungen über die Ehe also weniger auf die Vorschriften sexueller Praktiken als vielmehr die emotionale Beziehung zwischen Mann und Frau.⁵ Verschiedene Faktoren verbessern das Bild der Ehe, die insbesondere gegen Ende der Herrschaft von Louis XIII. (1601–1643) zunehmend zu einer »Liebe als Passion«⁶ im Sinne einer Liebesehe wird, also unter das Vorzeichen der Zärtlichkeit rückt.⁷ Was wir noch heute in den westlichen Industriestaaten mit den Begriffen der Liebe bzw. der Liebesbeziehung assoziieren, ist also ein

»relatively recent phenomenon, emerging with the development of a sense of self over the past few hundred years.«⁸ Schon im 17. Jahrhundert entwickelt sich in Frankreich demnach eine grundlegende Umdeutung von Liebe und Ehe: »die alte Gesellschaft«, so formuliert es Jean Louis Flandrin, »unterschied sich von der unseren ganz erheblich, insofern die Heirat dort in der Regel keine Liebesbeziehung absegnete, sondern eine Familienangelegenheit: einen Vertrag, den zwei Menschen nicht zu ihrem Vergnügen, sondern nach dem Ratschluß der beiden Familien und zu deren Nutzen geschlossen hatten.«⁹

Die »carte de Tendre«. – Am deutlichsten werden diese barocken Ursprünge der Empfindsamkeit angesichts der Begriffsgeschichte der Zärtlichkeit, die aus komparatistischer Sicht in der Tat nicht erst um die Mitte des 18. Jahrhunderts, sondern spätestens 1654 mit dem ersten Band des *Clélie*-Romans der Madeleine de Scudéry einsetzt.¹⁰ In diesem Roman ist jene berühmte *Carte de Tendre* entwickelt, die in der Folge die Grundlage der Zärtlichkeitsdiskurse des 17. und 18. Jahrhunderts darstellte. Dies zu bemerken ist nicht ganz unwichtig, wenn man Sauters Grundthese einer genuin bürgerlichen Empfindsamkeit bedenkt. Denn der Ausgangspunkt des Scudéry'schen Zärtlichkeitsideals ist der innerhalb des *noblesse de robe*, des neuartigen französischen Amtsadels zur Zeit des *Ancien Régime* entstandene galante Diskurs, dessen Wirkkraft sich keineswegs nur auf das von der Nachwelt des 17. und 18. Jahrhunderts eher spöttisch kommentierte »Preziösentum«, sondern auch und vor allem auf das neue, in der gehobenen Salonkultur der Madeleine de Scudéry entwickelte Ideal der Zärtlichkeit erstreckte.¹¹ Die »Tendresse« ist ein Privileg der gehobenen Gesellschaft, der »personnes qui ont l'âme noble«, wie die berühmte Definition aus dem ersten Band des *Clélie*-Romans betont:

Mais pour bien définir la tendresse, je pense pouvoir dire que c'est une certaine sensibilité de cœur, qui ne se trouve presque jamais souverainement, qu'en des personnes qui ont l'âme noble, les inclinations vertueuses, et l'esprit bien tourné, et qui fait que, lorsqu'elles ont de l'amitié, elles l'ont sincère, et ardente, et qu'elles sentent si vivement toutes les douleurs, et toutes les joies de ceux qu'elles aiment, qu'elles ne sentent pas tant les leurs propres. C'est cette tendresse qui les oblige d'aimer mieux être avec leurs amis malheureux, que d'être en un lieu de divertissement; c'est elle qui fait rendre les grands services avec joie, qui fait qu'on ne néglige pas les petits soins, qui rend les conversations particulières plus douces que les générales, qui entretient la confiance, qui fait qu'on s'apaise aisément, quand il arrive quelque petit désordre entre deux amis, qui unit toutes leurs volontés, qui fait que la complaisance est une qualité aussi agréable à ceux qui l'ont, qu'à ceux pour qui on l'a, et qui fait enfin toute la douceur, et toute la perfection de l'amitié.¹²

Die im Anschluss an diese Definition angefügte *Carte de Tendre* aus dem ersten Band verzeichnet ein imaginäres Land, welches sich »Tendre«, also Zärtlichkeit nennt. Es hat in seiner äußeren Form Ähnlichkeiten mit den Umrissen Frankreichs, ist also von einem langen Fluss durchzogen, der an die Loire denken lässt, und der mit seinen ansiedelnden Dörfern und abzweigenden Flusswegen die Etappen einer zärtlichen Liebesfreundschaft symbolisieren soll. Zudem ist es im Westen durch ein dem Atlantik gleichendes Meer der Feindseligkeit (Mer d'Inimitié), im Norden durch ein dem Ärmelkanal entsprechendes Meer der Gefährdung (Mer Dangereuse), und im Osten durch einen See der Gleichgültigkeit (Lac d'Indifference) abgegrenzt. »Tendre« ist jedoch nicht nur der Name dieses Landes, sondern auch derjenige seiner drei Hauptstädte, die an drei Abzweigungen des Flusses siedeln und mit ihren Namen drei Grundelemente der »Tendresse« unterscheiden: »la tendresse d'inclination« betont das Element der Zuneigung, »la tendresse d'estime« dasjenige der Wertschätzung, und »la tendresse de reconnaissance« dasjenige der Dankbarkeit. Schließlich sind die verschiedenen Distanzen auf der Karte in Freundschaftsmeilen, also in »Lieues d'Amitié« gemessen.¹³

Die Karte beschreibt eine Logik der Grenzziehung: Wen die Zärtlichkeit über die Dankbarkeit, die Wertschätzung und die Zuneigung hinausführt, der landet entweder im westlich gelegenen Meer der Feindseligkeit, im östlichen See der Indifferenz oder aber Richtung Norden in der unbekanntem Welt gefährdender Leidenschaften. Der durch den Flusslauf dargestellte goldene Mittelweg der Zärtlichkeit dient also zur Orientierung und Festigung zärtlicher Freundschaften. Dass diese auf Dankbarkeit, Wertschätzung und Zuneigung aufbauen, das Meer der Feindschaft links und den See der Indifferenz rechts liegen lassen sollte, ist wohl im Sinne der *Nikomachischen Ethik* des Aristoteles zu verstehen, nach welcher es im sozialen Miteinander darum gehe, den Mittelweg zu finden, also die Extreme zu vermeiden. Freilich kann dieser Fluss der Zuneigung letztlich in das gefährliche Meer münden, an dessen Ufer sich eine unbekanntem Welt – womöglich der Leidenschaften – eröffnet. Aber es gibt eben darum die Unterscheidung zwischen den Flüssen der Zärtlichkeit – unterteilt eben in Dankbarkeit, Wertschätzung und Zuneigung –, und den entsprechenden, also an den Flüssen angesiedelten drei Dörfern. Man sollte sich mit dem neuen Freundschaftsbund in einem dieser drei Dörfer niederlassen, ohne im Meer der unbekanntem Leidenschaften, der Feindseligkeit oder der Gleichgültigkeit zu landen: In diesem Sinne beschreibt das Zärtlichkeitsideal der Madame de Scudéry eine äußerst einfühlsame, ja empfindsame Form der Verhaltensreglementierung. Diese Verhaltensreglementierung basiert auf der Konfrontation der drei Abwege – Feindschaft, Gleichgültigkeit, Leidenschaft – durch die drei Tugenden der Dankbarkeit, der Wertschätzung und der Zuneigung. Im Folgenden wird versucht, diese Didaktik der Zärtlichkeit und deren zentrale Strategie – die Beschämung – genauer in den Blick zu nehmen.

Die zärtliche Beschämung des ›rake‹: Colley Cibbers »*The Careless Husband*« (1704). – Die Karriere der Zärtlichkeit auf dem Theater beginnt mit den *sentimental plays* im England des ganz frühen 18. Jahrhunderts. Zärtlichkeit äußert sich hier im häuslichen Rahmen, d.h. in der Züchtung des untreuen Gatten durch die zärtliche Geste des wohlwollenden Beschämens. Deutlich wird dies angesichts der 1704 erschienenen Komödie *The Careless Husband* des Briten Colley Cibber. Thema dieser Komödie ist es, einen sich auf moralischen Abwegen befindenden Gatten durch zärtliches weibliches Taktgefühl gezielt zu beschämen und so zu reformieren.¹⁴ Bei Cibber ist es der leichtlebige Sir Charles Easy, der als typischer *rake* seiner Gattin Lady Easy chronisch untreu ist, also in seinem Begehren nicht nur vor anderen Frauen, sondern auch vor den eigenen Bediensteten keinen Halt macht, sich diesen mit einem durchaus unbekümmerten Charme stets aufs Neue nähert. Anders als in den Restaurationskomödien vermag Sir Charles sich jedoch vom Status des *rake* zu lösen, er durchlebt also eine Konversion,¹⁵ und dies liegt an der Konfrontation mit der unerschütterlichen Liebe seiner Ehefrau. Diese ungebrochene Liebe der Gattin führt zu einer äußerst nachhaltigen Beschämung des chronisch untreuen Gatten und führt so zu einer Wende im Drama, die als »Steinkirk Szene« berühmt geworden ist: Als seine Gattin ihren Mann gemeinsam mit einer Magd auf dem Stuhl schlafend vorfindet, also in einer Szene entdeckt, die eindeutig auf Ehebruch schließen lässt, greift sie zu einem durchaus sanften Mittel. Da des Gatten Perücke im Zuge der Liebelei vom Kopf gerutscht ist, betont sie im Selbstgespräch, wie traurig es wäre, wenn er sich erkältete, nimmt sodann ihr Halstuch, d.h. eine Steinkirk von ihrem Hals und legt sie sanft auf seinen Kopf.¹⁶ Dieses Halstuch der Frau dient als Fingerzeig, denn nachdem die Gattin sich davontiehlt und der Gatte erwacht, erkennt er natürlich, wer die Besitzerin seiner neuen Kopfbedeckung ist. Er wundert sich zudem, dass seine Frau ihn nicht wecken und keine Szene machen wollte, und erkennt so allererst, wie wunderbar sie ist. Durch die zärtliche Güte der Gattin, ihn in dieser Situation nicht zu beschimpfen, sondern ihm vielmehr die Treue zu halten, wird er beschämt und geläutert:

My dear, your understanding startles me, and justly calls my own in question: I blush to think I've worn so bright a jewel in my bosom, and, till this hour, have scarce been curious once to look upon its lustre.¹⁷

Die nun folgende Versöhnungsszene zwischen den Eheleuten ist vor allem deshalb ein Zeichen einer neuartigen innerehelichen *tendresse*, weil es der Gattin Lady Easy eigentlich unangenehm ist, ihren Gatten in eine solche Verlegenheit zu bringen, weil sie eine beschämende Konfrontation also im Grunde vermeiden will. Ihre enorme und außergewöhnliche weibliche Zartheit hat freilich stets auch eine gewisse Angst vor dem Patriarchen zum Grund. Der Effekt der Läuterung

des Gatten ist jedoch gerade deshalb umso größer. Ich zitiere eine längere Szene, die dies eindrücklich verdeutlicht:

SIR C.: Your will then be a reason; and since I see you are so generously tender of reproaching me, it is fit I should be easy in my gratitude, and make what ought to be my shame, my joy; let me be therefore pleased to tell you now, your wondrous conduct has waked me to a sense of your disquiet past, and resolution never to disturb it more – And (not that I offer it as a merit, but yet in blind compliance to my will) let me beg you would immediately discharge your woman.

LADY E.: Alas! I think not of her. Oh! my dear, distract me not with this excess of goodness. (Weeping.)

SIR C.: Nay, praise me not, lest I reflect how little I have deserved it; I see you are in pain to give me this confusion. Come, I will not shock your softness by my untimely blush for what is past, but rather sooth you to a pleasure at my sense of joy, for my recovered happiness to come. Give then to my new-born love what name you please, it cannot, shall not be too kind: Oh! it cannot be too soft for what my soul swells up with emulation to deserve. Receive me then entire at last, and take what yet no woman ever truly had, my conquered heart.¹⁸

Zwar reagiert bei Cibber die betrogene Gattin mit kaum nachvollziehbarem Verständnis auf den Ehebruch, aber eben darin liegt nicht zuletzt die außergewöhnliche Wirkkraft des Stückes: Schon die ersten Aufführungen dieser neuartigen Komödie, die nicht nur eine duldsame Heldin, sondern auch einen gefühlvollen Liebhaber einführt und mit einem Lob auf die eheliche Liebe schloss, waren von Erfolg begleitet. Herbert Foltinek führte diesen Erfolg u.a. auf den Wandel des Gatten zurück: Cibbers nachlässiger Ehemann könne sich aus seinem sittlichen Dilemma befreien und werde so zu einer Persönlichkeit, bei Cibber werde also ein Charaktertyp mit einer Situation konfrontiert, die seine eigentlich moralischen Wesenszüge zu wecken vermag.¹⁹ Diese sittliche Wandlung eines Charakters ist jedoch gebunden an die neuartige Didaktik, welche an die Stelle der streitbaren Konfrontation eine zärtliche Geste stellt, deren Wirkkraft eben aus einer Beschämung hervorgeht. Dies zeigt vor allem das berühmte Schlusswort dieser Komödie, mit welchem der geläuterte Gatte seinen Wandel und dessen Grund eigens betont:

Thy wrongs when greatest, most thy virtue prov'd;
And from that virtue found, I blush'd and truly lov'd.²⁰

Freilich kennt die Gattin von Sir Charles Easy, die ihn auf den Weg ehelicher Tugend zurückführt, auch Anwendungen von Eifersucht, die jedoch als kaum salonfähige »Krankheit« von ihr verborgen werden. Diese Drosselung eifersüchtiger Anwendungen ist in dieser Komödie wohl mindestens ebenso zentral wie

das sentimentale Leitmotiv gelebter Tugendhaftigkeit und zärtlicher Nachsicht, was wiederum nahelegt, dass die jähe Rückkehr des Gatten zur ehelichen Liebe auf ein didaktisch-kontrolliertes Wohlerhalten zurückzuführen ist. Der Sieg der innerehelichen Zärtlichkeit, die schließlich auch in einem mit den Easys befreundeten Paar obsiegt, das nach langem neckischen Hin und Her mit Hilfe einer amourösen List zueinandergelassen hat, hat hier also ein ethisches Fundament. Cibbers Darstellung der Salonatmosphäre der damaligen High Society fokussiert also eine Gesellschaft, deren Lebenslust und Lebensstil sich im Vergleich zu den Protagonisten der *comedy of manners* auf eine neue Form der »Wohlanständigkeit« zu verständigen scheint.

Die Beschämung der präziösen Gattin: Richard Steeles »The Tender Husband« (1705). – Auch Richard Steeles *sentimental comedy* namens *The Tender Husband* geht zurück auf die Didaktik der Zärtlichkeit, die in diesem Falle eindeutig bezogen ist auf Mme de Scudéry's Barockroman *Clelie* von 1654, wie die folgende Passage verdeutlicht: »Oh, let me alone – I have been a great traveller in fairy land myself; I know Oroonates, Cassandra; Astrea and Clelia are my intimate acquaintance. Go, my heart's envoys, tender sighs make and with your breath swell the soft zephyr's blast.«²¹ *The Tender Husband* stellt also nicht etwa die Lächerlichkeiten eines allzu »zärtlichen« Ehemannes dar, wie es der Titel vor dem Hintergrund der Molière'schen Typensatire vermuten ließe, sondern beschreibt im Gegenteil Glück, Zufriedenheit, Güte und Treue, die aufgrund der zärtlichen Didaktik des Ehemanns in einen Haushalt einziehen. Und doch ist umgekehrt der Blick Molières, wie er in den Stücken William Congreves und John Drydens noch deutlich wurde, auch hier angelegt. Dies verdeutlicht vor dem Hintergrund der Anspielungen auf Madeleine de Scudéry's *Clélie* vor allem diejenige Person, die diesem Roman und der mit ihm assoziierten Welt der Schäfer, Ritter, Bäche und Lustwäldchen, der »shepherds, knights, flowery meads, groves and streams«,²² so intensiv nachträumt und nacheifert: die Biddy Tipkin. Schon John Dennis hat zu Lebzeiten Steeles darauf hingewiesen, dass die Figur der Biddy eng an den lächerlichen Präziösen Molières orientiert gewesen sei.²³ Vor allem die soziale Verortung der ihrerseits ausgesprochen präziös sich gebärdenden Biddy im mittleren Bürgertum dürfte an Molière orientiert sein: »L'air précieux il s'est aussi répandu dans les provinces.« Biddy Tipkin ist also ein urbanes Mädchen aus der Provinz, ihr Enthusiasmus für den höfischen Habitus ist wie bei Molière das entscheidende komische Prinzip dieser Komödie.²⁴ Aber anders als bei Molière hat Steele seine Lehren aus der von Jeremy Collier entfachten Diskussion um die notwendige Moral der Komödie gezogen: Daher bleibt es keineswegs bei der bloßen Ridikülisierung dieser Figur. Vielmehr wird deren Weltansicht affirmativ interpretiert, und zwar gemäß der zentralen Idee der Zärtlichkeit.

In seiner Komödie präsentiert Steele entsprechend dieser kritischen Anspielung auf die Mode der Präziosität eine Ehefrau, die ganz im Sinne der Restaurationskomödie in ein französisches Leben »à la mode« vernarrt ist. Diese Frau Clerimont hat diverse Spielarten modischer Torheiten von einem Frankreichbesuch mit heimgebracht, und deren schlimmster Auswuchs ist ihr neues Faible für Spiele und Flirts. Die Komödie fokussiert nun die Versuche ihres Mannes, seine frankophile Frau von diesem frankophilen Trip, aber auch von ihrer fixen Idee einer wirtschaftlichen und sexuellen Selbstbestimmung, zu kurieren. Zu diesem Zweck bedient sich Steele eines der gängigsten Mittel der Restaurationskomödie: Man gibt der zu läuternden Heldin – in diesem Falle der Mrs Clerimont – alle erdenklichen Freiheiten, und bringt sie somit in eine Situation, die ihre Läuterung ermöglicht. Der Protagonist wird so einerseits erleichtert, zugleich aber auch beschämt, weshalb es dann wenig braucht, um alle unerwünschten Verhaltensweisen zu revidieren.

War es in Cibbers *The Careless Husband* das sanft platzierte Taschentuch, so ist es in der Komödie *The Tender Husband* Mr Clerimonts Ex-Geliebte namens Lucy, die dieser zärtliche Ehemann zu einem Filou umfunktioniert, der seine Frau mit Galanterie und Glücksspiel auf die falsche Bahn bringt, um dann beide in einer sie kompromittierenden Situation gezielt zu entdecken. Ziel einer derart zärtlichen Didaktik ist also wiederum der Versuch, die sich auf Abwegen befindliche Ehegattin in eine verfängliche Situation zu bringen, um sie dann – im Sinne einer strategischen Beschämung – nach den eigenen Wünschen zu erziehen. Nachdem sich die Ex-Geliebte Lucy also aus Gründen der Täuschung verkleidet und als ein Mr. Fainlove ausgegeben hat, wird Herr Clerimont im eigenen Schlafzimmer versteckt, um von dort aus das amouröse Stelldichein mit seinen Kommentaren aus dem Off zu begleiten. Dabei setzt Steele freilich weit stärker als Cibber auf den Effekt der Situationskomik, wenn etwa Mrs Clerimont betont, sie respektiere ihren Mann, aber zugleich den Stellenwert des Respektes als solchen herabsetzt, oder Mr Clerimont die verfängliche Situation der Gattin mit einem ironischen Kommentar versieht: »How have I wrong'd this fine lady – I find I am to be a cuckold out of her pure esteem to me.«²⁵ Aber dennoch ist auch hier der Aspekt der Beschämung zentral, wie der Auftritt des Gatten hinter dem Vorhang verdeutlicht:

Well Madam, are these the innocent freedoms you have claim'd of me? Have I deserv'd this? L..I Did I ever murmur at supplying any of your Diversions, while I believ'd 'em (as you call'd 'em) harmless? Must then those Eyes that us'd to glad my heart with their familiar Brightness, hang down with Guilt?²⁶

Dass die beschämte Gattin die Augen schuldbewusst niederschlägt, schließt dennoch nicht aus, dass auch sie einen Wesenswandel durchmacht: »You laid

that train«, so ihre Antwort, »to alarm, not to betray my innocence – Mr Clerimont scorns such baseness! Therefore I kneel – I weep – I am convinced! (Kneels)«²⁷ Im Niederknien wird so verdeutlicht, dass die Strategie der Beschämung aus der vom preziösen »à la mode«-Leben der Franzosen so faszinierten Dame wieder eine treue Gattin machte.

Der beschämte Rebell: Johann Elias Schlegels »Canut« (1746). – Der Import dieser neuartigen Form einer zärtlichen Empfindsamkeit im Deutschland des 18. Jahrhunderts läuft eindeutig über eine Entsexualisierung des Phänomens. Eine entscheidende Differenz zwischen der tendresse bzw. der tenderness und der Zärtlichkeit ist also die Beziehungskonstellation: Im Deutschland des frühen 18. Jahrhunderts beschreibt die Zärtlichkeit keine zwischengeschlechtliche Affektbeziehung im Sinne etwa de *Carte de Tendre*, der Liebestragödien Racines und Voltaires, der *sentimental plays* bei Cibber und Steele oder auch der späteren *comédie larmoyante* etwa bei Marivaux, Destouches oder la Chaussée. An deren Stelle tritt eine innerfamiliäre Affektbeziehung, so etwa bei Johann Elias Schlegels *Canut*, Lessings *Miss Sara Sampson* oder auch Gellerts *Zärtliche Schwestern*, deren Zärtlichkeit sich ja vor allem auf das Verhältnis von Julchen und Lottchen bezieht. Johann Elias Schlegels Drama *Canut*, 1746 in Kopenhagen veröffentlicht und Friedrich V. von Dänemark gewidmet, ist dabei wohl die erste Tragödie deutscher Sprache, in der die Didaktik der zärtlichen Beschämung eine zentrale Rolle gespielt hat.

Wenn wir davon ausgehen, dass sich der Begriff der Beschämung aus der englischen Redewendung »to be ashamed« ableitet, dann dürfte zudem anzunehmen sein, dass Schlegel dieses Motiv seinerseits aus dem Englischen entnahm. Wir haben wohl vor allem an den *Spectator* zu denken, also jene im Deutschen von der Gottschedin übersetzte *Moralische Wochenschrift*, deren Erfinder Sir Richard Steele in Schlegels Schriften mehrfach lobend Erwähnung findet. Steele und Addison sind in der 1747 entstandenen Abhandlung *Gedanken über das Theater* Schlegels Beispiele dafür, »daß das Theater wirklich der Sittenlehre gute Dienste thut«, dass also »die allerbesten Sittenlehrer das Theater einer besondern Aufmerksamkeit gewürdigt«²⁸ hätten. In dieser Auseinandersetzung Schlegels mit der englischen Restaurationskomödie, der *comedy of manners*, werden zudem die Grundlagen für die Lösung des deutschsprachigen Theaters vom noch bei Gottsched favorisierten französischen Klassizismus gelegt. Zwar hatte Schlegel das englische Theater mit Shakespeare im Vergleich zu den Schriften des Andreas Gryphius 1741 noch kritisch beurteilt. In seinen sechs Jahre später veröffentlichten Überlegungen zum Theater aber hat sich das Bild zugunsten des englischen Theaters gewandelt. Dies hat auch mit einer neuartigen Schwerpunktsetzung zu tun: Schlegel komme es in dieser Schrift »weniger auf die Einhaltung allgemeingültiger Regeln und Maximen an als auf lebendige

Charakterisierung der Personen und ihrer Handlungen auf der Bühne,²⁹ wie Fritz Brüggemann betonte. Eben darin aber liegt u.a. der Grund, weshalb Schlegel – entgegen der Argumente Gottscheds – das englische Theater dem französischen vorzieht:

Man muß auch bekennen, daß in dieser Wahl und Bestimmung der Charaktere die größte Stärke der englischen Komödie besteht; deren gute Poeten auch sogar die Grade derselben zu bestimmen wissen. Ich will zum Exempel davon nur des Steele *Funeral*, oder *Leichenbegängniß*, und des Congreve *Double-dealer* oder die *Doppelzunge* anführen; wiewohl ein jedes Stück von Steele, Cibber und Congreve zum Exempel dienen könnte. Je größer der Meister ist, desto mehr wird man den Charakter der Person, die er vorstellt, fast aus jedem Worte erkennen. In ihren Leidenschaften, in ihren Entschlüssen, in ihren vernünftigen Reden, und so gar in ihren Complimenten wird sie ihre schwache Seite verrathen.³⁰

Dieser neue Stellenwert der Charakterzeichnung ist auch dem Herrscherdrama *Canut* deutlich anzumerken. In diesem Stück sehen wir erstmals den Übergang von der absolutistischen zur aufgeklärten Fürstenherrschaft, die sich nicht mehr durch den äußeren Zwang an der Macht hält, sondern durch Güte die Bindung an den Souverän herzustellen bestrebt ist: Hierin folgt, wie Wolfgang Lukas in seiner wichtigen Studie über *Anthropologie und Theodizee* von 2005 betonte, später Justus Möser's heroisches Trauerspiel *Arminius* von 1749.³¹ Zu Beginn des Stückes kehren Ulfo und Estrithe auf Estrithes Wunsch hin nach Kopenhagen zurück. Ulfo hat Canuts Heer eine schwere Niederlage zugeführt, als er mit einer List eine große Schar von Canuts Kriegern auf eine Brücke drängen konnte, die daraufhin einstürzte. Seine damaligen norwegischen und schwedischen Verbündeten sind tot, und Estrithe ist nun gewillt, um Ulfo willen bei ihrem Bruder, dem König Canut, »um Vergebung [zu] flehn«.³² In diesem Sinne gleicht die Eröffnung des Stückes durchaus jener Konstellation, wie wir sie später aus Lessings *Miss Sara Sampson* kennen: Es geht um eine innerfamiliäre Konstellation, bei welcher die Schwester – bzw. bei Lessing die Tochter – durch Trennung von der Familie in eine Situation gerät, die eine Vergebung seitens des Bruders – bei Lessing ist es dann der Vater – notwendig macht. Ich betone diese Nähe zu Lessing, weil das Verhältnis von Schwester Estrithe und Bruder Canut – wie später dasjenige von Tochter Sara und Vater William Sampson – von Anbeginn an im Zeichen der »Zärtlichkeit« steht. »Zärtlichkeit« ist es, die nach Einschätzung Gunildes der Estrithe »Brust entzündet«, wie auch ihr Bruder, König Canut, betont:

CANUT: So glaubst du, daß in ihr die Zärtlichkeit sich rühre,
Daß nicht ihr Unglück bloß sie wieder zu mir führe,
daß ihre Wiederkunft nicht bloß erzwungne Reu'.

Sie selbst mir noch geneigt und noch Estrithe sei?
Ihr Herz war nicht gemacht, den Bruder stets zu hassen;
Die Tugend konnte sie auf immer nicht verlassen.
Ein Geist, der denkt und fühlt, der irrt nur kurze Zeit.
Dies hofft ich.
GODEWIN: Herr, für dich ist sie voll Zärtlichkeit.³³

Die bange Frage des königlichen Bruders nach der Schwester Zärtlichkeit resultiert aus der dem Zuschauer bekannten Vorgeschichte: Estrithe hatte vor allem aus Pflichtgefühl ihrem Bruder Canut gegenüber zu Ulfo gehalten, denn durch einen von Ulfo missbrauchten Brief Canuts glaubte sie, Canut habe ihre Verbindung mit Ulfo gewünscht. Ulfo beweist durch sein Vorgehen ein unbändiges Verlangen nach Ruhm und Ehre und schreckt vor keinem Mittel zurück. Er verbreitet Lügen über Godewin, den früheren Geliebten Estrithes, um diesen zu einem Duell herauszufordern. Ulfo gewinnt, schenkt aber Godewin das Leben, um bei Canut und Estrithe zu punkten. Canut ist ein zärtlicher Herrscher, er ähnelt seinem Nachfolger – Möser's Fürst Arminius – in diesem Wesenszug einer empfindsamen Güte, die »als Form der Zähmung und Unterwerfung des Untertanen«³⁴ fungiert. Gegenüber seiner Schwester Estrithe, also der Gattin seines intriganten Widersachers Ulfo, erläutert Canut sein Modell einer »zärtlichen Herrschaft«³⁵ wie folgt:

CANUT: Er soll, ist nicht sein Herz der Menschheit ganz entrissen,
Da er mich ehren lernt, zugleich mich lieben müssen.
Er fühle nur hierdurch, er sei mein Untertan,
Er überzeuge sich, daß ich ihn zwingen kann.
Glaub, ich will, um den Trutz des Ulfo zu zähmen,
Ihn an der Strenge Statt durch Güte nur beschämen.³⁶

Ein ähnlicher Charakterzug findet sich auch in Möser's Herrschertragödie *Arminius*, wie Wolfgang Lukas zeigen konnte. Denn mit nahezu identischen Worten erläutert Fürst Arminius gegenüber dem Freund Adelbert seine zärtliche Herrschaft:

ARMINIUS: Kann meiner Großmut Macht ihr Ider Deutschen! freies Herze rühren;
So wird ihr Haß beschämt auch wider Willen fliehn,
Und ihr zerknirschtes Herz erniedrigt vor mir knien.
ADELBERT: Ha! Knien?
ARMINIUS: Ja! Ja! der Zorn, durch Sanftmut unterbrochen,
Fehlt ihm zum Haß der Grund, verrauchet ungerochen.
ADELBERT: O! welch ein frommer Wahn umnebelt dein Gemüt.³⁷

Dieser fromme Wunsch, durch die sanfte Wirkmacht des wohlwollenden Beschämens den Willen der Untertanen zu steuern, geht zurück auf Schlegels *Canut*. Was Arminius sich im ersten Akt vornimmt – »durch Beschämung erst den Haß zu beugen«³⁸ –, geht letztlich jedoch nicht auf Schlegel, sondern zweifellos auf die *sentimental plays* zurück. An deren Diaktik hat auch Schlegels *Canut* teil. Allerdings greift Canuts Didaktik der Beschämung nur mit Blick auf die eigene Schwester, wie wiederum die folgende Szene verdeutlicht:

ESTHRITE: Mein König, deine Huld, die du mir wiedergiebst,
Beschämt mich, da sie mir zeigt, wie du mich liebst.
CANUT: Die Liebe, die du rühmst, braucht dich nicht zu beschämen,
Die geb ich dir nicht erst, nichts konnte dir sie nehmen.
ESTHRITE: So sehr dich meine Flucht mit Recht erzürnen kann ...
CANUT: Sie hat mich nicht erzürnt, sie hat mir wehgethan.³⁹

In seiner Güte will Canut dem Widersacher Ulfo gar zu Ruhm verhelfen und schickt ihn mit Godschalk, einem slawischen Prinzen, der sich an den Mördern seines Vaters rächen will, auf Rachefeldzug. Ulfo sieht seine Entfaltungsmöglichkeiten dadurch aber eingeschränkt und versucht mit Godschalk ein Mordkomplott gegen Canut zu schmieden. Zwar widersetzt sich Godschalk den finsternen Plänen des Bösewichts und verrät Canut Ulfos dunkle Absichten, woraufhin Canut in seiner grenzenlosen Güte dem in Haft gesetzten Ulfo ein weiteres Mal vergeben will. Allein, Ulfo will sich nicht vergeben lassen. Schließlich kann er einer Wache ein Schwert entreißen und versucht, Godschalk zu töten, doch dieser kann sich verteidigen und Ulfo stirbt. So bleibt Canut und Estrithe am Ende nur noch das Bedauern über diesen unbelehrbaren Ruhmeseifer des Ulfo: »Doch ach! die Ruhmbegier, der edelste der Triebe, / Ist nichts als Raserei, zähmt ihn nicht Menschenliebe.«⁴⁰

Die Tragödie der Beschämungsvermeidung: Lessings »Miss Sara Sampson« (1755). – Diese Extremform der wohlwollenden Beschämung, welche den Herrscher Canut und dessen neuartigen Umgang mit den innenpolitischen Widersachern kennzeichnet, geriet in der Folge auch in die Kritik. Im November 1756 kommentiert Lessing in einem Brief an Nicolai den Schlegel'schen *Canut* wie folgt:

Das Trauerspiel soll so viel Mitleid erwecken, als es nur immer kann; folglich müssen alle Personen, die man unglücklich werden läßt, gute Eigenschaften haben, folglich muß die beste Person auch die unglücklichste sein, und Verdienst und Unglück in beständigem Verhältnisse bleiben. Das ist, der Dichter muß keinen von allem Guten entblößten Bösewicht aufführen. Der Held oder die beste Person muß nicht, gleich einem Gotte, seine Tugenden ruhig und ungekränkt übersehen. Ein Fehler des Canuts, zu dessen Bemerkung Sie auf einem andern Wege gelangt sind.⁴¹

In seinem Brief an Moses Mendelssohn vom 18. Dezember 1756 wird dieses Argument verfeinert:

Canut sei ein Muster der vollkommensten Güte. Soll er nur Mitleid erregen, so muß ich durch den Fehler, daß er seine Güte nicht durch die Klugheit regieren läßt, und den Ulfo, dem er nur verzeihen sollte, mit gefährlichen Wohltaten überhäuft, ein großes Unglück über ihn ziehn; Ulfo muß ihn gefangen nehmen und ermorden. Mitleiden im höchsten Grade!¹²

Es ist naheliegend, dass Lessing diese Fehler im Rahmen seiner eigenen Versuche zum empfindsamen Drama zu vermeiden versuchte. Die »vollkommenste Güte«, wie sie im Falle des *Canut* den Herrscher sowie dessen ihm zärtlich gesinnte Schwester Esthrite auszeichnen, soll demnach von einem »großen Unglück« heimgesucht werden, ausgelöst durch einen der »Güte« entstammenden »Fehler«. Zugleich »müssen alle Personen, die man unglücklich werden läßt, gute Eigenschaften haben«. Wenn wir zugleich davon ausgehen, dass die Güte Canuts auch für Lessing ein Muster ist, dann bezieht sich diese Musterhaftigkeit zweifellos auch auf Canuts Zärtlichkeit im Sinne der Didaktik der Beschämung: »Glaub, ich will, um den Trutz des Ulfo zu zähmen,/ Ihn an der Strenge Statt durch Güte nur beschämen«, so lautete das neue Credo des Herrschers. Wie gelang Lessing nun sein Versuch, diese »vollkommenste Güte« ins Unglück zu stürzen, um so das Höchstmaß an Mitleid zu erzielen?

Ich komme damit zum abschließenden Blick auf Lessings *Miss Sara Sampson*, in welcher diese höfische Didaktik ihren Höhepunkt erreicht. Im Zentrum des Stückes steht auch hier der Begriff der Zärtlichkeit, der gleich zu Beginn des Dramas, also im ersten Akt, in den Mittelpunkt gerückt wird. Das Bild des Vaters Sir William Sampson ist entscheidend von dieser Zärtlichkeit geprägt: Er ist kein autoritärer Verfechter eines Tugendideals, sondern ein »zärtlicher« Vater – »mache mir aus meiner Zärtlichkeit ein Verbrechen«¹³ –, und er ist der Vater einer zärtlichen Tochter, ist doch ihre Flucht »der Fehler eines zärtlichen Mädchens.«¹⁴ Selbstverständlich steht diese Zärtlichkeit nicht unter einem ödipalen Vorzeichen. Sie hat aber auch nichts mit der etwa von Peter Szondi betonten Weinerlichkeit zu tun, mit welcher das Bürgertum seine politische Ohnmacht empfunden hätte. Was es zu verstehen gilt, das ist die Tatsache, dass diese Zärtlichkeit aristokratische Quellen hat, und dass sie sehr viel zu tun hat mit einer bestimmten Form der Einfühlsamkeit, die letztlich genau wie in Cibbers *The Careless Husband* als Schamvermeidung, genauer gesagt als »Beschämungsvermeidung« zu verstehen ist. Dabei haben wir die zwischen Vater und Tochter bestehende Beziehung der Zärtlichkeit zu unterscheiden von derjenigen, die sich kurzzeitig zwischen Marwood und Mellefont anzubahnen scheint, der sich Mellefont jedoch widersetzt.¹⁵ Zwar scheint die Marwood auf diese Zärtlichkeit

mit Recht anzuspielen, wenn sie Mellefont an seine Jugendsünden erinnert. Aber diese Zärtlichkeit ist von anderer, weil stürmischerer Art als die für das Drama weit wichtigere zwischen Vater und Tochter.

Die Zärtlichkeit zwischen Vater und Tochter tritt im dritten Aufzug bzw. Akt in den Mittelpunkt des Geschehens. Der Vater schrieb den »Brief eines zärtlichen Vaters, der sich über nichts, als über ihre Abwesenheit beklaget«, wie auch Diener Waitwell betont: »Sir William ist noch immer der zärtliche Vater, so wie sein Sarchen noch immer die zärtliche Tochter ist, die sie beide gewesen sind.«⁴⁶ Dies ist zunächst eine Sara überraschende Information, insofern sie aufgrund ihres Ungehorsams den Verlust der zärtlichen Liebe des Vaters befürchtete.⁴⁷ Der Hinweis Waitwells auf die nach wie vor ungebrochenen Zärtlichkeiten des Vaters für die Tochter erweist sich jedoch im Folgenden als ausgesprochen relevant, denn so wird deutlich, dass die zärtliche Beziehung zwischen Vater und Tochter wichtiger scheint denn diejenige zwischen Mellefont und Sara. Mehr noch, die Zärtlichkeit Saras setzt Diener Waitwell gar in den Superlativ: Die habe »das liebreichste und zärtlichste Herz, das die Beste ihres Geschlechtes nur haben kann.«⁴⁸

Mellefont sagt: »Geschwind reißen Sie mich aus meiner Ungewißheit. Was hab' ich zu fürchten? Was habe ich zu hoffen? Ist er noch der Vater, den wir flohen? Und wenn er es noch ist, wird Sara die Tochter sein, die mich zärtlich genug liebt, um ihn noch weiter zu fliehen?«

Sara sagt: »Sir William? Ach Mellefont, fangen Sie doch nun an, sich an einen weit zärtlichern Namen zu gewöhnen. Mein Vater, Ihr Vater, Mellefont.«

Die eigentliche Tragik der Sara Sampson liegt nicht allein in der Rachelust der Marwood, sondern auch und vor allem in dem tragischen Zuspätkommen des Vaters: »Wenn du mich an mein Vergeben erinnerst, so erinnerst du mich auch daran, dass ich gezaudert habe. Warum vergab ich dir nicht gleich?« (V, 9). Die Antwort auf diese wichtige Frage liefert der gesamte Verlauf des dritten Aktes, denn in diesem werden die Gründe für das tragische »Zaudern« des Vaters offen ausgesprochen. Es handelt sich dabei um eine ausgesprochen komplexe Form der Rücksicht, die es dem Vater gebietet, die Tochter nicht sogleich aufzusuchen, um sie angesichts ihres peinlichen Fehlgehens – der unerlaubten Flucht mit dem Geliebten Mellefont – nicht zu sehr zu beschämen. So tritt der Brief des Vaters an die Stelle einer direkten Begegnung, er gibt der Tochter »Gelegenheit, alles, was ihr die Reue Klägliches und Errötendes eingeben könnte, schon ausgeschüttet zu haben, ehe sie mündlich mit mir spricht.« (III, 1). Das Perfide ist nun, dass sich bei Sara ganz ähnliche Bedenken einstellen, nachdem sie den Brief des Vaters erhalten hat: An die Stelle einer sowohl vom Vater wie von der Tochter gewünschten Vergebung tritt so ein Zaudern, welches sich wechselseitig verstärkt. Vaters »sehnliches Verlangen nach mir«, so die Einschätzung Saras, würde ihn anfangs zwar alles verzeihen lassen. »Kaum aber würde dieses Verlangen ein wenig beruhiget sein, so würde er sich, seiner Schwäche wegen, vor

sich selber schämen.« (III, 3). Diese eigentümliche Verzögerung im zentralen Akt der wechselseitigen Vergebung erscheint selbst dem Diener Waitwell kaum nachvollziehbar – »ist denn nicht das Vergeben für ein gutes Herz ein Vergütigen« (III, 3) –, wird aber schließlich von ihm als Zeichen einer »rühmliche[n] Besorgnis«, als »seine tugendhafte Schüchternheit« (III, 3) gedeutet.

Ich möchte behaupten, dass diese Form der einfühlsamen Rücksicht, wie sie zwischen Vater und Tochter vorherrscht, das eigentlich tragische Thema dieses Trauerspiels ist. Es zeugt von einer Form der Empfindsamkeit, die weit mehr mit der Tradition der *genteel comedy* und deren Didaktik gemein hat denn mit späteren Dramen jener Gattung des bürgerlichen Trauerspiels. Meines Erachtens entwickelt sich die Gattung des Bürgerlichen Trauerspiels ab den 1760er Jahren zunehmend in die entgegengesetzte Richtung, also hin zu jenem desintegrativen Beschämen, dem »desintegrative shaming«, das seinen Höhepunkt im Drama des Sturm und Drang, also im Zuge der finalen Lösung des Dramas von der Ständeklausel der aristotelischen Tragödientheorie erreicht. Spätestens mit dem Sturm und Drama treten also Schamkonflikte auf den Plan, die sich nicht mehr in die soziale Ordnung überführen lassen, die also den Beschämten stigmatisieren, wie etwa Wagners *Die Kindermörderin* oder später Hebbels *Maria Magdalena* zeigen: zu schweigen von Hauptmanns *Rose Bernd*. Man könnte sich daher zu der alten These Lothar Pikuliks hinreißen lassen, nach welcher zumindest diese Art der Empfindsamkeit, wie sie der frühe Lessing der britischen Komödie entnahm, eine »im Kern unbürgerliche Erscheinung«¹⁹ gewesen ist.

Anmerkungen

- 1 Gerhard Sauder, *Empfindsamkeit*, Bd. 1: *Voraussetzungen und Elemente*, Stuttgart 1974, 50.
- 2 Fritz Brüggemann: *Der Anbruch der Gefühlskultur in den fünfziger Jahren* (= Reihe Aufklärung, Bd. 7), Leipzig 1935, 8ff.
- 3 Vgl. dazu etwa den Sammelband: Achim Aurnhammer, Dieter Martin und Robert Seidel (Hg.), *Gefühlskultur in der bürgerlichen Aufklärung*, Tübingen 2004, der in der Einleitung als zentrales Anliegen ausgibt, im Anschluss an Sauder »der »Emotionalisierung privater Bindungen und der bürgerlichen Gefühlskultur entscheidende Aufmerksamkeit« zukommen zu lassen (ebd., 3). Ähnlich heißt es 2004 bei Inge Stephan: »Im Zusammenhang mit der Ablösung der höfisch-feudalen Ordnung und der Herausbildung der modernen bürgerlichen Gesellschaft entsteht die bürgerliche Kleinfamilie als Stätte materieller und psychischer Reproduktion. In der Intimität der bürgerlichen Familie entsteht jene bürgerliche Gefühlskultur, mit der das Bürgertum seine moralische Überlegenheit über den Adel begründete und in deren Namen es seine ökonomische und politische Emanzipation forderte.« Die Familie sei also »der Ort bürgerlicher Empfindsamkeit, die gegen die öffentliche Sphäre des Hofes und die feudale Unmoral gesetzt wird.« Vgl. Inge Stephan, »So ist die Tugend ein Gespenst«, in: dies., *Inszenierte Weiblichkeit: Codierung der Geschlechter in der Literatur des 18. Jahrhunderts*, Stuttgart 2004, 31.

- 4 Sauder, *Empfindsamkeit: Voraussetzungen und Elemente*, 234.
- 5 Maurice Daumas, *La tendresse amoureuse: XVIe-XVIIIe siècles*, Paris 1996.
- 6 Niklas Luhmann, *Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität*, Frankfurt/Main 1982.
- 7 Daumas untersucht diese Entwicklung anhand acht verschiedener Indikatoren: a) Les rituels de la séduction; b) Les gestes de l'intimité; c) Les embarras de l'idéal amoureux; d) l'amitié plus forte que l'amour; e) Ce que disent les lettres; f) l'émergence du sentiment féminin; g) La famille, creuset de l'amour-tendresse; h) Les mutations de l'identité amoureuse; vgl. Daumas, *La tendresse amoureuse*.
- 8 Susan Hendrick, Clyde Hendrick, *Romantic love. Sage series on close relationships*, Newbury Park 1992, 25.
- 9 Jean-Louis Flandrin, *Das Geschlechtsleben der Eheleute in der alten Gesellschaft. Von der kirchlichen Lehre zum realen Verhalten*, in: Philippe Ariès, Andre Béjin (Hg.), *Die Masken des Begehrens und die Metamorphosen der Sinnlichkeit. Zur Geschichte der Sexualität im Abendland*, übersetzt von Michael Bischoff, Frankfurt/Main 1984, 159.
- 10 Vgl. zur Begriffsgeschichte: Astrid von der Lühe, *Zart: zärtlich*, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 12, Sp. 1149–1155.
- 11 Vgl. zur Unterscheidung Jean-Michel Pelous, *Amour précieux. Amour galant (1654-1675). Essai sur la représentation de l'amour dans la littérature et la société mondaines*, Paris 1980. Zur Datierung vgl. Maurice Daumas, *La Tendresse amoureuse: XVIe-XVIIIe siècles*, der die Genese des zärtlichen Liebescodes mit dem Ende der Regierungszeit von Louis XIII. verknüpft: »A la fin du règne de Louis XIII surgit le sens moderne du mot tendresse«, so heißt es im Klappentext.
- 12 Mlle de Scudéry, *Clélie, histoire romaine [1654-1660]*, hg. von Delphine Denis, Paris 2006, 74.
- 13 Vgl. grundlegend: Doris Kolesch, *Performanzen im Reich der Liebe: Die »Carte de Tendre« (1654)*, in: Erike Fischer-Lichte (Hg.), *Theatralität und die Krisen der Repräsentation*, Stuttgart-Weimar 2001, 62–82.
- 14 Colley Cibber, *Three Sentimental Comedies: »Love's Last Shift«, »The Careless Husband« and »The Lady's Last Stake«*, hg. von Maureen Sullivan, New Haven 1973.
- 15 Vgl. zu dieser Konversion: J. A. Vance, *Power and Conversion in Cibber's »The Careless Husband«*, in: *Restoration*, 7(1983)2, 68–74.
- 16 A. J. Bisanz, *Stoff als Motiv in Colley Cibbers »The Careless Husband«*, in: *Fabula*, 13/1972, 122–134.
- 17 Colley Cibber, *The Careless Husband: A Comedy*, Dublin 1760, 74.
- 18 Ebd., 75.
- 19 Herbert Foltinek, *Colley Cibber: The Careless Husband*, in: Heinz Kosok (Hg.), *Das Englische Drama im 18. und 19. Jahrhundert: Interpretationen*, Berlin 1976, 25f.
- 20 Cibber, *The Careless Husband*, 87.
- 21 *The plays of Richard Steele*, hg. von Shirley Strum Kenny, Oxford 1971, 223.
- 22 Ebd.
- 23 *The Characters and Conduct of Sir John Edgar ...*, in: *The Critical Works of John Davis*, hg. von E. N. Hooker, Baltimore, 1939–1943, Bd. II, 187.
- 24 Vgl. Calhoun Winton, *Introduction*, in: Richard Steele, *The Tender Husband*, hg. von C. Winton, London 1967, IX–XXII, hier XII.
- 25 *The plays of Richard Steele*, 262.
- 26 Ebd., 264.
- 27 Ebd.

- 28 Johann Elias Schlegel, *Werke*, hg. von Johann Heinrich Schlegel, Band 3 [Faksimile-Druck Kopenhagen 1764–1773], Frankfurt/Main 1971, 272. Daneben ist auch an die britische Restaurationskomödie, also an die sogenannte »comedy of manners« zu denken. Eventuell war es dabei sogar Congreves *The way of the world*, also jenes Stück, dem Lessing später die Namen Marwood und Waitwell für seine Miss Sara Sampson entlehnte.
- 29 Fritz Brüggemann (Hg.), *Die bürgerliche Gemeinschaftskultur der vierziger Jahre*, Zweiter Teil: *Drama* (= Deutsche Literatur Reihe Aufklärung, 6), Leipzig 1933, 7.
- 30 Johann Elias Schlegel, *Werke*, hg. von Johann Heinrich Schlegel, Band 3, 289.
- 31 Wolfgang Lukas, *Anthropologie und Theodizee. Studien zum Moraldiskurs im deutschsprachigen Drama der Aufklärung (ca. 1730 bis 1770)*, Göttingen 2005, 149f.
- 32 Johann Elias Schlegel, *Ausgewählte Werke*, Weimar 1963, 180.
- 33 Ebd., 183.
- 34 Vgl. Wolfgang Lukas, *Anthropologie und Theodizee*, 150.
- 35 Ebd.
- 36 Schlegel, *Ausgewählte Werke*, 194.
- 37 Justus Möser, *Arminius: Ein Trauerspiel*, Hannover–Göttingen 1749, 21.
- 38 Ebd., 22.
- 39 Schlegel, *Ausgewählte Werke*, 184.
- 40 Ebd., 216.
- 41 Gotthold Ephraim Lessing, *Werke*, Bd. 4, München 1970ff., 163.
- 42 Ebd., 191f.
- 43 Vgl. Lessing, *Miss Sara Sampson*, I, 1, 412.
- 44 Ebd., 413.
- 45 »Vergebens, Marwood, suchen Sie alle Waffen hervor, mit welchen Sie sich erinnern, gegen mich sonst glücklich gewesen zu sein. Ein tugendhafter Entschluß sichert mich gegen Ihre Zärtlichkeit und gegen Ihren Witz.« Vgl. ebd., II, 3, 429.
- 46 Ebd., III, 3, 445.
- 47 »Was sagst du? Du bist ein Bote des Unglücks, des schrecklichsten Unglücks unter allen, die mir meine feindselige Einbildung jemals vorgestellt hat! Er ist noch der zärtliche Vater? So liebt er mich ja noch?« Vgl. ebd.
- 48 Ebd., III, 3, 450.
- 49 Lothar Pikulik, *Bürgerliches Trauerspiel und Empfindsamkeit*, Köln–Graz 1964, 170ff. Vgl. auch ebd., 6ff.

Sebastian Lübcke

Umschreiben des Sündenfalls

*Heilige Poesie zwischen Malerei und Historiographie
in Klopstocks Gemälde-Metapher in »Von der heiligen Poesie«*

August von Platen notiert 1816 nach der Lektüre von John Miltons *Paradise Lost* (1667) in das *Memorandum meines Lebens*, dass ihm Milton »[a]lm glücklichsten [...] in seinen eigenen Erfindungen lerscheintl, [...] weniger interessant ist es mir, wo er nur die Bibel nacherzählt.«¹ Die in Platens Tagebucheintrag zu lesende Kritik an Miltons Epos ist rein-ästhetischer Natur. Die Differenz zwischen »eigenen Erfindungen« und der Nacherzählung der Bibel betrifft die Heilige Poesie selbst aber freilich tiefgreifender. Hier führt das Spannungsverhältnis zwischen Poiesis und Nacherzählung zu einem komplexen Legitimationsbedürfnis, ob und wieweit das mythische Wort Gottes, von dem die Heilige Schrift zeugt, in der Heiligen Poesie ausgeführt werden darf.

Meiner These zufolge ist das in *Paradise Lost* zu findende Sujet des Sündenfalls für die Problemstellung der Heiligen Poesie im Allgemeinen exemplarisch. Es fällt auf, dass sich das an der Heiligen Poesie abzulesende Spannungsverhältnis zwischen dem autoritativen Wort Gottes und der poetischen Freiheit strukturanalog im Sündenfall der *Genesis* widerspiegelt. Denn so, wie die anthropologischen Überlegungen der *Genesis* und ihre im 18. Jahrhundert frequente Bearbeitung in der Aufklärungsphilosophie² den Menschen zwischen Gehorsam und Freiheit situieren, so verortet sich offenbar auch die Heilige Poesie zwischen den Fronten der religiösen Heteronomie und der poetischen Autonomie. Es stellt sich mithin die »Frage nach dem Verhältnis von *creatio* und *imitatio*, von dichterischer Selbstbehauptung und prophetischer Verpflichtung und – in einem allgemeineren Sinne – die Frage nach dem Verhältnis von humaner Freiheit [...] einerseits und gottgelenktem, beschlossenen Schicksal andererseits.«³ Vor diesem Hintergrund läuft gerade die Heilige Poesie stets Gefahr, selbst zum Sündenfall zu werden, der angesichts der theologischen Diskurshoheit in religiösen Fragen strategisch umgangen, d.h. hier genauer: umschrieben werden muss.

Um die Umschreibung des Sündenfalls im Spannungsfeld religiöser Autorität und poetischer Souveränität angemessen begreifen zu können, wird zunächst eine systematische Verhältnisbestimmung der beiden Register erfolgen. Anschließend sollen Klopstocks poetologische Texte, insbesondere *Von der heiligen Poesie* (1755), auf poetische Legitimationsstrategien angesichts der theologisch dominierten »Ordnung des Diskurses« untersucht werden. Die Heilige Poesie wird

dafür im Kontext der Aufklärung betrachtet, ihrer Theologie, ihrer Ästhetik und ihrer Aufwertung der Geschichtsschreibung. Dabei versuche ich vor allem zu zeigen, inwiefern Klopstock die gerade für die Heilige Poesie zentralen ontologischen Kategorien von historischer Wahrheit und poetischer Wahrscheinlichkeit gezielt ineinander blendet, um die Darstellung religiöser Geschehnisse einerseits referenzialisieren und um die Referenzen andererseits poetisch konstruieren zu können. Das bedeutet, dass meine Arbeit über die in der Forschung zu findende Beobachtung einer Diskursverschiebung vom theologischen in den ästhetischen Diskurs hinausgeht und zeigen will, wie entscheidend historiographische Denkfikturen für die Auflösung des Problemfelds aus religiöser Wahrheit und poetischer Wahrscheinlichkeit in der Heiligen Poesie sind.

Zwischen religiöser Autorität und poetischer Souveränität. – Miltons *Paradise Lost* gehört mit dem *Messias* Klopstocks (1748–1773) und dessen Programmschrift *Von der heiligen Poesie* sicher zu den prominentesten Zeugnissen der Heiligen Poesie des 17. und 18. Jahrhunderts. Miltons frühneuzeitliches Epos steht aufgrund seines Sujets, des Sündenfalls, in einem besonders augenfälligen Verhältnis zum biblischen Mythos. Dabei sieht sich der Heilige Dichter zwar mit dem Erzählstoff der Bibel konfrontiert, doch motivieren ihn vor allem dessen Leerstellen zu einer poetischen Ausgestaltung des Mythos auf eine originelle Weise (»[...] it pursues / Things unattempted yet in Prose and Rhyme«).⁴ Daher formuliert schon Hunter treffend, die Worte des Mythos rührten eher auf, als dass sie informierten: »The vivid clarity of the moments that are present in the text catch the interpreting mind and draw it into the black spaces between the present elements.«⁵

Diese »black spaces« stehen für zentrale Erklärungsdesiderate im Mythos ein, die auch Erich Auerbach für die biblischen Texte konstatiert hat.⁶ Zu ihnen zählen beispielsweise die in der Bibel unmotivierte Erscheinung des Versuchers in Gestalt einer Schlange oder überhaupt die menschliche Verführbarkeit im Paradieszustand.⁷ Die exegetische Bearbeitung dieser Leerstellen kann entweder der theologischen Auslegung oder der poetischen Ausgestaltung zufallen, wie sie die Heilige Poesie beispielhaft praktiziert.⁸ Dabei ist es bemerkenswert, dass das Spannungsverhältnis zwischen der lückenhaften Vorlage und der dichterischen Ausfüllung selbst im Zeichen des Sündenfalls stehen könnte, wollte man die Idee einer poetischen Autonomie mit Blick auf die kanonische Vorlage des Wortes Gottes ernst nehmen und auf den bei Milton im Zentrum stehenden biblischen Sündenfall rückbeziehen. So könnte das Spannungsverhältnis zwischen Gesetz und Freiheit paradoxerweise gerade das Vorgehen der Heiligen Poesie betreffen, weshalb es kein Zufall ist, dass Harold Bloom Miltons renitenten Satan zum »Archetypen des modernen Dichters« ernannt hat.⁹

Das Verhältnis von Religion und Dichtung ist ein seit Jahrtausenden diskutiertes. Schon Hesekiel ringt beispielhaft mit dem Geltungsanspruch seiner

fast zu »schön« verfassten Prophetie, der man zwar zuhören, nach der man aber nicht handele.¹⁰ Joachim Dyck hat die Problemgeschichte religiöser Autorität und poetisch-rhetorischer Validität von der Patristik bis ins 18. Jahrhundert einschlägig herausgearbeitet.¹¹ Noch Mitte des 20. Jahrhunderts diskutiert George Bataille die Aporie religiöser Literatur unter Rekurs auf autonomie- und heteronomieästhetische Spannungen an William Blakes visionärer Dichtung. Dort heißt es für die Heilige Poesie gerade auch in Abgrenzung zur visionären Dichtung aufschlussreich: »Lorsque la poésie exprime les mythes que la tradition lui propose, elle n'est pas autonome, elle n'a pas en elle-même la souveraineté. Elle illustre humblement la légende dont la forme et le sens existent sans elle.«¹² Die im Dienst der überlieferten Mythen stehende Dichtung sei also nicht frei, doch aus Perspektive einer religiös geprägten, z.B. christlichen Kultur tendenziell eher »wahr« als die visionäre, neue Mythen zuallererst schaffende Dichtung, die nicht mehr von der Autorität einer kanonischen Vorlage zehrt, sondern im vollen Sinn des Wortes poetisch verfährt.¹³ Dichtung könne deshalb nicht zugleich frei (»libre«) und autoritativ sein (»valeur souveraine«), was zur Folge habe, dass sie nicht gleichzeitig Poesie und Religion sein könne.¹⁴ Ungeachtet dessen, dass die kanonischen Texte selbst freilich poetisch sind und philologische Zugänge nach sich gezogen haben,¹⁵ beruht die Differenz zwischen Religion und Literatur offenkundig auf ihren unterschiedlichen Ansprüchen und Rezeptionsweisen. Religiöse Texte werden vor diesem Hintergrund anders als genuin poetische Literatur – religionswissenschaftlich gesprochen – als Mythen beschreibbar.

Der Mythos ist eine archaische Erzählform, die als »gründendell, fundierendell Geschichte« »im »Anfang« der jetzigen Lebensordnung Geschehenes zum Gegenstand hat, das diese jetzige Lebensordnung konstituiert und darin seine fortwirkende Kraft erweist.«¹⁶ Um den mythopoetischen Aufhänger des vorliegenden Aufsatzes in den Blick zu rücken, lässt sich festhalten, dass die biblische Schöpfungsgeschichte ein solcher Gründungsmythos ist. Er beschreibt nicht nur die Schöpfung der Welt, sondern auch die Ausweisung des Menschen aus dem Garten Eden und bietet so eine Schlüsselszene für die Theodizee als ein anthropologisches Grundproblem. Der alttestamentliche Mythos führt aber weder eine differenzierte Erklärung noch eine unmittelbar nachvollziehbare Motivation für die Ersterscheinung des Bösen an.¹⁷ Miltons Epos hat dies mithilfe einer motivierenden Vor-, einer psychologisierenden Neben- und einer typologischen Nachgeschichte des Sündenfalls eindrücklich nachgeholt. Trotzdem steht schon der göttliche Bannspruch über die Menschen auf der Stufe logisch eindimensionaler Begründungen für das lebensweltlich erfahrene Leid, was den Mythos gerade nicht von seiner Erklärungsfunktion entheben soll.¹⁸ D.h. genauer, dass die mythische Ursprungserzählung durchaus eine Erklärungskraft besitzt, doch im Unterschied zu Texten und Wissensformen differenzierter ausgestalteter Begründungszusammenhänge relativ einfache Verbindungen zwischen einer

Tatsache und ihrer Ursache stiftet, die sich im Mythos auf die autoritative Setzung durch das kanonische Wort oder den Willen Gottes berufen kann.¹⁹ Mithin bedarf der Mythos keiner besonders robusten Argumentationskette und wird ungleich anderen archaischen Erzählformen wie etwa dem Märchen als tatsächliches Ereignis mit allgemeiner und ewiger Gültigkeit konzipiert und im Erfolgsfall rezipiert.²⁰ Dieses Charakteristikum schlägt sich nicht nur in seiner Einbindung in den Kultus nieder, wo er in legitimierender Absicht als Teil des religiösen Gemeindelebens liturgisch verlesen wird.²¹ Vielmehr weist der Mythos auch einen »konsolidierte[n] Kern« auf, der sich einerseits einer Abwandlung widersetzt, andererseits die literaturgeschichtliche Variante überhaupt erst »bezugsfähig« macht.²²

Dichtung, im engeren ästhetischen Sinn, ist aus solchen Funktionszusammenhängen in der Regel losgelöst.²³ Ihr fehlt gewöhnlich eine religionskulturelle Kontextualisierung, die ästhetische Produkte auratisiert und autorisiert.²⁴ Wie sehr die Poesie dagegen als Säkularisierungsphänomen bzw. als Produkt einer Sakralisierung lesbar ist, lässt sich anschaulich an der Heiligen Poesie diskutieren, die, wie Klopstock mehrfach betont, die Bibel als »poetischell Schrift« versteht,²⁵ die sich einerseits »zu der Denkart der Menschen heruntergelassen« habe, um verständlich zu sein, und die andererseits (erst) »durch Muster der Poesie und Beredsamkeit« in »unsre[n] Sprache« vorliege.²⁶ Diese für den Diskurs der Heiligen Poesie wesentliche und weiter unten auszuführende Poetisierung, Rhetorisierung und Historisierung der Heiligen Schrift steht im Kontext der im 18. Jahrhundert beginnenden historisch-kritischen Bibelexegese und ist ungeachtet ihrer hochreligiösen Einbettung ein Aufklärungsprojekt.²⁷

Die aufklärerische Kritik der Autoritäten. – In der bibelkritischen Wendung weitaus radikaler und mithin stärker konturiert als die Aufklärungstheologie spricht sich Jean-Jacques Rousseau in *Émile* (1762) bekanntlich für eine Naturreligion (»religion naturelle«) aus und kritisiert vor diesem Hintergrund sämtliche Offenbarungsreligionen.²⁸ Dabei wird deutlich, inwiefern die Aufklärung die Religion im wahrsten Sinn des Wortes fragwürdig macht.²⁹ Zur Bibel und ihrer Autorität als Zeugnis vom Wort Gottes schreibt Rousseau Folgendes:

Dieu a parlé! voilà certes un grand mot. Et à qui a-t-il parlé? Il a parlé aux hommes. Pourquoi donc n'en ai-je rien entendu? Il a chargé d'autres hommes de vous rendre sa parole. J'entends! ce sont des hommes qui vont me dire ce que Dieu a dit. J'aimerais mieux avoir entendu Dieu lui-même; il ne lui en aurait pas coûté davantage, et j'aurais été à l'abri de la séduction.³⁰

Hier wird ein der Heiligen Poesie vergleichbares Problem formuliert, das bezeichnenderweise im Kontext der quasilapsarischen Verführung (»séduction«) steht.

Das Wort Gottes sei nur durch Menschen und durch von ihnen verfasste Bücher vermittelt zugänglich und daher durchaus anzuzweifeln.³¹ Deshalb interpretiert Rousseau die Umwegigkeit göttlichen Sprechens als Indiz für die ontologische Unglaubwürdigkeit der Offenbarungen (»la fantaisie des révélations«).³² Hier ist aber darauf hinzuweisen, dass nicht erst die Aufklärung, sondern bereits das Alte Testament die mitunter komplexe Vermitteltheit heiligen Sprechens und Schreibens z.B. an Moses veranschaulicht und so die im Mythologem des Sündenfalls begründete Willensfreiheit des Menschen erzählend in Rechnung stellt. In den genannten alttestamentlichen Versen versucht Moses sich bekanntlich der Berufung zum Propheten aufgrund seiner logopädischen und rhetorischen Defizite zu entziehen, was nicht etwa eine tiefgreifende Distanzierung zwischen Gott und seinem Propheten nach sich zieht, sondern eine Verschachtelung der Vermittlungsstruktur: Moses muss das von Gott Gesagte zunächst seinem Bruder Aaron vermitteln, der es wiederum dem Volk verkünden soll (*Exodus* 4, 10–17). Diese Kommunikationsstruktur ist bezeichnend für das Wechselspiel von Autonomie und Heteronomie in sakralen Sprechsituationen. Sie verdeutlicht, dass das Wort Gottes trotz seines autoritativen Anspruchs schon in der Bibel den freien Willen des Menschen berücksichtigt und auf rhetorische, nicht nur mediale, Fähigkeiten des Menschen angewiesen bleibt.³³

So verwandt der Bibel und der Aufklärung das Sujet der Freiheit ist – dem biblischen Mythos im explanatorischen Sinn, der Aufklärung als Zielsetzung –, so stark divergieren sie in der Bewertung von Autoritätsansprüchen. Denn für Rousseau verliert die Bibel als Menschenwerk jedes Recht auf eine sakrale Autorität, die sie erst durch eine historisch-kritisch überzeugende Legitimierung ihrer Produktions- und Überlieferungsbedingungen gewinnen könnte (»Ne voyez-vous pas qu'avant que j'ajoute foi à ce livre que vous appelez sacré, et auquel je ne comprends rien, je dois savoir par d'autres que vous quand et par qui il a été fait, comment il s'est conservé, comment il vous est parvenu«).³⁴ Gemäß der aufklärerischen Befragung altbekannter Autoritäten, des Mythos durch seine eigene Geschichtlichkeit, wie sich für die historisch-kritische Bibelforschung sagen ließe,³⁵ fordert Rousseau zur Überprüfung der in der orthodoxen Theologie mit der Heiligen Schrift verbundenen ahistorischen Autoritätsansprüche auf, die die Aufklärungstheologie ungefähr zeitgleich zu historisieren beginnt.³⁶ Damit wird die an der Kommunikationslogik von Gott, Moses, Aaron und dem Volk bereits im Alten Testament thematisierte Vermitteltheit göttlicher Rede angesichts der Bibel als einem sakralen *Buch*, wie Rousseau betont, und der damit verbundenen Notwendigkeit weiterer Mediationsfiguren, insbesondere den glaubwürdigen Verfassern, nur noch zweifelhafter: »dire enfin pourquoi Dieu choisit, pour attester sa parole, des moyens qui ont eux-mêmes si grand besoin d'attestation«.³⁷

Neben der Autorschafts- und Autoritätsproblematik³⁸ stellt Rousseau weitere für die Heilige Poesie anschlussfähige und in ihrer Schärfe besonders augenfällige

Fragen an die Sprachlichkeit der Bibel. Zum einen bleibt offen, weshalb Gott trotz seines offenbar großen Kommunikationsbedürfnisses mit den Menschen noch eines Interpreten bedarf (»quand Dieu fait tant que de parler aux hommes, pourquoi faut-il qu'il ait besoin d'interprète«).³⁹ Zum anderen sieht Rousseau eine ontologische Schwierigkeit an den biblischen Texten, die Unwahrscheinlichkeit ihres Stoffes: »l'Évangile est plein de choses incroyables, de choses qui répugnent à la raison, et qu'il est impossible à tout homme sensé de concevoir ni d'admettre. Que faire au milieu de toutes ses contradictions?«⁴⁰

Diese Gesichtspunkte zusammenfassend lässt sich für die Heilige Poesie festhalten, dass die Widersprüche und Unwahrscheinlichkeiten der Heiligen Schrift die Exegeten auf den Plan rufen. Vor allem im Midrasch lässt sich eine besondere Affinität zwischen poetischer und theologischer Exegese feststellen, was verschiedentlich dargelegt worden ist.⁴¹ Die entscheidende Gemeinsamkeit von Midrasch und Heiliger Poesie besteht darin, dass sowohl der Midrasch als auch die Heilige Poesie auf eine zunehmende Kohärenz der vorliegenden, wieder zu erzählenden Zeugnisse zielt: »echo and re-echo and move towards clarification and total coherence«.⁴² Bei aller Schwierigkeit der Analogie von Midrasch und Heiliger Poesie ist sie insofern fruchtbar, als sie die Spannung zwischen Gebundenheit an und Freiheit von der kanonischen Vorlage, die nacherzählende Verdichtung und exegetische Funktion von Heiliger Poesie heuristisch beschreiben kann: »The interpreter [...] brings his personal context – cultural, historical, social – to bear on the text to be interpreted. That text retains its authority; the reader or poet [...] retains his freedom.«⁴³

Diese Positionierung der Heiligen Poesie zwischen den Fronten des religiösen Mythos und der sich im 18. Jahrhundert programmatisch ausbildenden autonomen Literatur verweist auf die wesentliche, doch ästhetisch gebrochene Anbindung der Heiligen Poesie an die Religion. Denn Heilige Poesie versteht sich als »eigene Form der Darstellung der Religion.«⁴⁴ Es handelt sich bei ihr um nachbiblische Dichtung, die die biblischen Mythen ästhetisch ausführt, um so zu einer sinnlich-anschaulichen Erkenntnis religiöser Wahrheit anzuleiten.⁴⁵ Die Forschung hat dafür bereits auf die prekäre Rolle der Literatur in theologischen Problemstellungen hingewiesen, weil es sich bei der Heiligen Poesie nicht nur um eine evangelistische Ergänzung religiöser Intentionen handele, sondern auch um die poetische Überbietung der biblischen Dichtungen.⁴⁶ Aufgrund der ästhetischen Stoßrichtung scheinen die religiösen Inhalte auf den ersten Blick zwar nicht infrage zu stehen, doch stellt sich zugleich eine Relativierung und Entauratisierung autoritativ besetzter religiöser Texte ein. Denn die agonale Geste der Heiligen Poesie ergibt als ästhetischer Anspruch freilich nur dann Sinn, wenn die Bibel als literarische Darstellung religiöser Wahrheiten verstanden wird, nicht aber als ihr unbedingt verbindlicher Ausdruck, wie sie die orthodoxe Auffassung der Verbalinspiration annimmt.⁴⁷ Diese Unterscheidung steht unübersehbar

im Kontext der historisch-kritischen Biblexegese des 18. Jahrhunderts,⁴⁸ die zwischen dem Wort Gottes und der Heiligen Schrift insofern differenziert, als sie die Bibel in ihrer inhaltlichen Autorität zwar durchaus für unantastbar hält, doch zugleich eine Text-, Literatur- und Sachkritik umfassende Bibelkritik zulässt.⁴⁹ Mit schärferen Konturen als z.B. beim Aufklärungstheologen Johann Salomo Semler zeigt sich das kritische Programm der Aufklärung an der Philosophie Rousseaus und an der Heiligen Poesie, die die religiöse Verbindlichkeit der biblischen Schriften soweit fragwürdig machen, dass sie nicht mehr nur die Quellenauthentizität der Texte prüfen,⁵⁰ sondern die Bibel dezidiert als Sammlung literarischer Texte begreifen, die als poetische und rhetorische Musterbeispiele nicht mehr primär von einer religiösen Kanonizität zeugen, sondern von einer ästhetischen und mithin menschengemachten.⁵¹ Andersherum können im Zuge der Diskursverschiebung vom religiösen in den ästhetischen Diskurs nun auch poetische Produkte zum Gegenstand theologischer Fragestellungen werden,⁵² sodass insgesamt von untersuchungsbedürftigen Kanonverschiebungen die Rede sein könnte, die im Zeichen der literatur- und theologiegeschichtlich seit der Patristik zu findenden wechselseitigen Apologien von Bibel und Dichtung stehen dürften.⁵³

Diese Diskurstransgressionen vor Augen, die als Voraussetzung eines Wettstreits zwischen Heiliger Poesie und Bibelschriften verstanden werden, bleibt ein gravierendes Problem genauer zu diskutieren. Denn wann immer die Heilige Poesie über den Bibeltext hinausgeht, wann immer sie etwas poetisch hervorbringt und zuallererst wahrnehmbar macht, wird notwendig ein legitimationsbedürftiges Wissen über religiöse Gegenstände produziert, das an die *differentia specifica* der Heiligen Poesie gebunden ist: die *poiesis* und *aisthesis*. Der agonale Gestus der Heiligen Poesie steht daher unhintergebar am Kreuzungspunkt literarischer und religiöser Problemstellungen und berührt bei Fragen der Darstellung religiöser Wahrheit immer auch Fragen nach ebendieser Wahrheit: »Und der Gedanke wird doch geändert, sobald der Ausdruck geändert wird.«⁵⁴

Klopstocks Gemälde-Metapher zwischen Dichtung, Malerei und Historiographie. – Wie problembehaftet die poetische Herausforderung der Heiligen Schrift ist und inwiefern die mythopoetische Umschreibung des Sündenfalls sich aufwendig um Strategien bemüht, nicht selbst zum poetischen Sündenfall zu werden, lässt sich an Klopstocks programmatischem Text *Von der heiligen Poesie* nachvollziehen. Der nach Erscheinen der ersten Gesänge des *Messias* ausdrücklich als Diskursbeitrag zur Kontroverse um die Legitimität poetischer Darstellungen von religiösen Inhalten publizierte Text hält gleich zu Beginn fest, dass die »Offenbarung« die den Bibeltexten zugrundeliegenden »Begebenheiten« lediglich »melde« und »meistenteils nur aus Grundrissen lbestehel, da doch diese Geschehnisse, wie sie wirklich geschahn, ein großes ausgebildetes Gemälde

waren.«⁵⁵ Im Unterschied zum biblischen »reichen Grundriß« soll der Dichter diesen zunächst studieren und ihn dann »nach den Hauptzügen lausmalen[, die er in demselben [im Grundriß] gefunden zu haben glaubt.«⁵⁶ Diese Stelle⁵⁷ ist ungemein intrikat. Umso erstaunlicher ist es, dass die Gemälde-Metapher noch keiner näheren Untersuchung unterzogen wurde. Vielmehr hat die Forschung angesichts der Passage nur knapp konstatiert, dass »das, was im Gedicht über die Offenbarung hinausgeht, einen Möglichkeitsgrund in der Schrift selbst« habe.⁵⁸ Aus entgegengesetzter Perspektive ist argumentiert worden, dass aus dem fragmentarischen Charakter der biblischen Erzählungen die Notwendigkeit einer poetischen Rekonstruktion des ursprünglich »groß ausgebildeten Gemäldes« folge.⁵⁹ Mit derselben Stoßrichtung nimmt auch Joachim Jacob auf die von Klopstock fokussierte historische Grundlage der Heiligen Schrift Bezug:

Die Bibel [...] habe dort, wo sie uns »Begebenheiten meldet«, nicht ein »ausgebildetes Gemälde« der *einzigsten historischen Wirklichkeit*, sondern nur deren »Grundriß« fixiert. Der nachgeborene Dichter ist nach diesem Bild lediglich Restaurator, der das ihm überlieferte Rudiment wieder »nach den Hauptzügen« ausmalt.⁶⁰

Jacob legt das Argument mit diesen Sätzen noch verhältnismäßig ausführlich aus und hebt den historischen Ausgangspunkt der Verschriftlichung aufschlussreich hervor. Daran anschließend möchte ich versuchen, das für den Anspruch der Heiligen Poesie hochrelevante Verhältnis zwischen dem »ausgebildeten Gemälde« der *einzigsten historischen Wirklichkeit*«, wie Jacob präzisiert, und der in der Poesie neuerlich zu »ermalenden« »Vergegenwärtigung« ins Zentrum meiner Überlegungen zu stellen.⁶¹ Denn die chiasmatische Beziehung zwischen einerseits den mit »einle[m] groß[e]m ausgebildete[m] Gemälde« identifizierten »Geschehnisse[n], wie sie wirklich geschahn«, und andererseits dem poetischen Verfahren des »Ausmalens« muss m.E. näher untersucht werden, da sowohl die Identifizierung der Wirklichkeit mit einem Gemälde als auch die Poesie mit dem Malen sowie zuletzt auch die in der Gemälde-Metapher angelegte Parallelisierung der historischen Wahrheit mit dem poetischen Produkt sich nicht von selbst erklären.

Auf den ersten Blick scheint die Passage aus *Von der heiligen Poesie* eine komplementäre Aufgabenverteilung von Religion und Literatur vorzuschlagen. Was die Offenbarung überliefert hat, soll im Rahmen der heilsgeschichtlichen Grenzen »gewissermaßen [...] autonomieästhetisch[]« fortentwickelt⁶² und wirkungsästhetisch umgestaltet werden.⁶³ Zugleich macht Klopstock aber subtil darauf aufmerksam, dass der Bibeltext defizitär sei. Das bedeutet, dass die Offenbarung zwar die chronologisch erste »Meldung« jener Geschehnisse sei, doch eben nur eine lückenhafte, vergleicht man sie mit dem »große[m] ausgebildete[m] Gemälde« der historischen Begebenheiten.

Die als Heilige Poesie konzipierte Dichtung setzt genau an diesem Defizit des kanonischen Textes an. Bemerkenswert daran ist, dass die Dichtung die Leerstellen gerade »malend« kompensieren soll. So wird das historische Ursprungs-»Gemälde« »malend« wiedervergegenwärtigt, sodass sich ästhetische, poetische und ontologische Fragestellungen erklärungsbedürftig ineinander verschränken. Dabei ist zu berücksichtigen, dass im ästhetischen Diskurs des 18. Jahrhunderts ausgehend vor allem von Breitingers *Critischer Dichtkunst* (1740) zwar nicht erst bei Klopstock die Rede von der »poetischen Mahler-Kunst« ist, mit welcher der Dichter »auf eine sinnliche, fühlbare und nachdrückliche Weise«, wie Breitinger schreibt, seine Nachahmungen der Natur »durch sinnliche Bilder« der Phantasie als dem sogenannten »Auge der Seele« vorlegen will.⁶⁴ Doch geht Klopstock mit der malenden Vergegenwärtigung »biblischer Geschichtsgemälde« freilich über das von Breitinger verhandelte Ähnlichkeitsverhältnis des poetischen »Gemälde« mit solchen *Urbildern*, die in dem Reiche der Natur anzutreffen [...] sind,⁶⁵ hinaus. Denn mit Klopstocks Bezeichnung der Ursprungsereignisse als »Gemälde« und des poetischen Verfahrens als »Malen« liegt eine unüberschaubar aufgeladene Wortwahl vor. Immerhin versteht Klopstock hier anders als Breitinger nicht nur die Dichtung als Gemälde, vielmehr könnte die Dichtung an dieser Stelle selbst zu einem bzw. dem »Gemälde« der religiösen Ursprungsereignisse werden, insofern das Vorbild (oder Produkt – das muss genauestens untersucht werden) der Dichtung gerade nicht mehr das natürliche Urbild ist, sondern selbst als Kunstwerk, als historisches »Gemälde«, betrachtet wird.⁶⁶ Vor diesem Hintergrund muss untersucht werden, inwiefern die Heilige Poesie einerseits an Überlegungen der Aufklärungspoetiken anknüpft und sie in der Gemälde-Metapher die Eigenschaften der Heiligen Poesie mit lebensweltlichen Erfahrungsqualitäten parallelisiert. Andererseits muss problematisiert werden, dass Klopstock mit der Integration der heilsgeschichtlichen Vorlage nicht mehr die Naturnachahmung im Blick hat, sondern gerade die malende Vergegenwärtigung eines historischen »Gemälde«, d.h. entweder der Geschichte (*historia*) als Gemälde oder aber als bereits kunstfertig erzählte, doch neuerdings anders zu erzählende Narration.⁶⁷ Aus dieser Zweideutigkeit folgt zuletzt die auch für die historisch-kritische Bibelexegese des 18. Jahrhunderts zentrale Frage, ob und inwiefern das Ursprungsereignis als »Gemälde« nachgeahmt, dargestellt und/oder malend-poetisch zuallererst konstruiert wird, sodass das religionsstiftende Moment der Heiligen Poesie vor das literarisch ausführende träte oder sich zumindest untersuchungsbedürftig mit ihm verschränkt. In diesem Zusammenhang stellt sich die seit Aristoteles' Neuntem Kapitel der *Poetik* prominente und unter anderem auch bei Breitinger verhandelte Frage nach der Unterscheidung von Geschichtsschreibern und Dichtern, die bei den Heiligen Poeten meiner These zufolge besonders ins Gewicht fällt.

Malerei als ästhetisches Sprachregister und mimetisches Paradigma lebendiger Darstellung. – Die Forschung hat bereits auf den Anspruch der Heiligen Poesie auf Lebendigkeit hingewiesen.⁶⁸ Dabei lag der Fokus vorwiegend auf wirkungsästhetischen Verfahren, die die religiösen Botschaften durch die Poesie lebendig vermitteln sollten.⁶⁹ Welche Inhalte aber in der Heiligen Poesie lebendig erfahrbar werden sollen, wird dabei allzu leicht zur Selbstverständlichkeit. Dabei ist dies im Fall der Heiligen Poesie aufgrund ihres problematischen ontologischen Status – historische Faktizität und/oder poetische Fiktionalität – besonders diskussionswürdig. Bevor hierauf genauer eingegangen wird, soll zunächst die sprachliche Darstellung der geschichtlichen Wirklichkeit bei Klopstock reflektiert werden, die sich mit der Gemälde-Metapher in den ästhetischen und semiotischen Diskurs der Aufklärung einfügt.

Klopstocks poetologische Überlegungen zur biblischen Darstellungsform und der genuin poetischen der Heiligen Dichtung setzen die Problemstellung zwischen einer historischen Referenz der biblischen Ereignisse und ihrer (Re-)Präsentation an. Der die Darstellung einerseits und die Referenz des Dargestellten andererseits verschränkende Gebrauch von »Malen« und »Gemälde« in der Gemälde-Metapher macht deutlich, dass es dem biblischen Text an genau den Eigenschaften fehlt, welche das historische Ereignis mit der von der religiösen »Meldung« unterschiedenen Dichtung teilen soll. Dies lässt sich folgendermaßen erklären: Indem Klopstock die Heilige *Poesie* nicht primär sprachlich konzipiert, sondern zur deutlicheren Abgrenzung von der religiösen, aber nicht weniger als die Dichtung selbst sprachlichen Heiligen *Schrift* ausdrücklich als Malerei bezeichnet, werden ästhetische Qualitäten in den Vordergrund gerückt, die an der Bildenden Kunst *prima facie* deutlicher als an der Dichtung zutage treten.⁷⁰ Diese Qualitäten werden auf die Poesie als Sprachkunst übertragen und dem prosaischen Sprachgebrauch entgegengesetzt.⁷¹ Für die Ästhetisierung der Sprache heißt es in Lessings *Laokoon* (1766) beispielhaft: »Ein poetisches Gemälde ist nicht notwendig das, was in ein materielles Gemälde zu verwandeln ist; sondern jeder Zug, jede Verbindung mehrerer Züge, durch die uns der Dichter seinen Gegenstand so sinnlich macht, daß wir uns dieses Gegenstandes deutlicher bewußt werden, als seiner Wortes.«⁷² Das Dargestellte soll dem Leser in der poetischen Malerei also derart präsent werden, dass er die dafür verwendeten Darstellungsmittel gar nicht mehr wahrnimmt; die Erkenntnislücke zwischen dem Rezipienten und dem Betrachtungsgegenstand soll mithin ästhetisch geschlossen erscheinen.⁷³ Unabhängig von der Heiligen Poesie ist diese Arbeit an der Sprache etwa in Jürgen Brokoffs *Geschichte der reinen Poesie* für Klopstock dargelegt worden⁷⁴ und wird als »Insistieren auf der qualitativen Differenz von prosaischer und poetischer Sprache« begreifbar.⁷⁵ Diese auch für die Heilige Poesie relevante »qualitative Differenz« der Sprachformen beruft sich in Klopstocks ästhetischen Schriften auf Eigenschaften, die die Poesie und Wirklichkeit

miteinander teilen, wie Lebendigkeit, Sinnlichkeit, Fleischlichkeit oder Plastizität.⁷⁶ Diese genuin ästhetischen (Sprach-)Eigenschaften begreift der Klopstock der Heiligen Poesie offenbar »im Paradigma der Malerei«.⁷⁷ Besonders wichtig scheinen mir in diesem Zusammenhang David E. Wellberys Überlegungen zur Ästhetik und Semiotik der Aufklärung zu sein, die auf Klopstock allerdings nicht eingehen.⁷⁸ Mit Blick auf den ästhetischen und zeichentheoretischen Diskurs im 18. Jahrhundert dürfte die Gemälde-Metapher bei Klopstock jedoch auf einen ästhetischen Sprachgebrauch hinweisen, der die arbiträren Zeichen der Sprache weitestgehend an den wirkungsästhetisch höheren Status natürlicher Zeichen anzunähern versucht, worin Klopstocks Konzept der Heiligen Poesie etwa Lessings *Laokoon* (1766) und *Anti-Goeze* (1778) vorwegnimmt sowie Breitingers Achtung »vor deln] menschlichen Kräfte[n]« bestätigt, »daß sie die Kräfte der Natur durch die Kunst hat erreichen mögen«.⁷⁹ Wellbery fasst dieses semiotische Phänomen treffend zusammen, wenn er schreibt, »that poetry in general is a variety of language use in which arbitrary signs acquire the status of natural signs and therefore induce the reader an intuitive functioning as a natural sign. Only when it so functions does language conform to the fundamental rule of art and attain to the status of an aesthetic representation.«⁸⁰

Dieser Befund führt freilich in die Mimesistheorien des 18. Jahrhunderts. Klopstocks Rekurs auf die Malerei zur Beschreibung der Poesie dient ja nicht nur der klareren Abgrenzung vom prosaischen Sprachgebrauch, sondern auch und gerade der – verglichen mit der biblischen »Meldung« – weitaus größeren Ähnlichkeit mit der darzustellenden Wirklichkeit der historischen Referenz. Passend dazu, gerade auch mit Blick auf die für Klopstock wichtige Unterscheidung von biblischen Geschichtsschreibern und Dichtern, heißt es bei Lessing:

Die Evangelisten erzehlen das Factum mit aller möglichen trockenen Einfalt, und der Artist nutzt die mannigfaltigen Teile desselben, ohne daß sie ihrer Seits den geringsten Funken von malerischem Genie dabei gezeigt haben. Es giebt malbare und unmalbare Facta, und der Geschichtsschreiber kann die malbarsten eben so unmalerisch erzehlen, als der Dichter die unmalbarsten malerisch darzustellen vermögend ist.⁸¹

Es bestätigt sich, dass für die Differenzierung von Prosaisten bzw. Historikern und Poeten in Klopstocks Programmschrift von 1755 unbedingt auf die semiotische Unterscheidung zwischen natürlichen und künstlichen Zeichen zurückzugreifen ist, deren Konstituierung insbesondere an Christian Wolffs, Meiers und Mendelssohns Semiotiken und Ästhetiken herausgearbeitet worden ist.⁸² Mit Blick auf die Klopstock'sche Unterscheidung zwischen der prosaischen Heiligen Schrift und der poetischen Heiligen Dichtung ist festzuhalten, dass beide zwar von einer im Vergleich zu den Medien der bildenden Künste hinzugewonnenen Freiheit in der

Repräsentation durch arbiträre und von ihren Signifikaten entkoppelten Zeichen profitieren.³³ Doch stellen die konventionellen Zeichen zugleich eine kritische Distanz zwischen der Darstellung und dem Darstellungsgegenstand der gelebten Erfahrung (»lived experience«) her.³⁴ So wird die symbolische Erkenntnisform sowohl vom epistemischen Primat der intuitiven Erkenntnisgewissheit seit Descartes entfernt als auch mit dem Verlust eines substanziellen Wahrheitsgrundes umso leichter zu haltlosen Meinungen über die Welt verführt.³⁵ Dagegen werden natürliche Zeichen in der Aufklärung, soweit das für die Gemälde-Metapher aufschlussreich ist,³⁶ in die Nähe von mimetischen bzw. ikonischen Zeichen gerückt.³⁷ Aus der Perspektive gegenwärtiger Semiotik wird die aufklärerische Bestimmung natürlicher Zeichen von Wellbery entsprechend als »indices, signs that have some existential connection with their signifieds« beschrieben.³⁸ Diese Eigenschaft natürlicher Zeichen wird zunächst eher mit der Malerei verknüpft,³⁹ was sich schon im Achten Buch von Aristoteles' *Politik* und Platons *Kratylos* 433d-434b⁴⁰ hinsichtlich der semiotischen Entsprechung zwischen Signifikanten und Signifikaten zeigt. Wellbery hat jedoch – anchlussfähig für meine Klopstock-Analyse – für Lessing erarbeiten können, dass sowohl die bildenden Künste als auch die Dichtung neben ihren medienpezifischen Unterschieden eine grundlegende ästhetische Gemeinsamkeit in den Aufklärungsästhetiken teilen, die da lautet, dass »all the arts, poetry included, draw their efficacy from their status as natural signs.«⁴¹ Auch die Dichtung soll also ein natürliches Zeichen werden und wird zu diesem Zweck poetologisch im Paradigma der Malerei (*in terms of the paradigm of painting*) betrachtet,⁴² d.h. 1755, anders als Winfried Menninghaus für das Klopstock'sche Darstellungsparadigma seit der *Deutschen Gelehrtenrepublik* aus dem Jahr 1774 gezeigt hat, noch nicht primär mit dem rhythmisch-performativen Tanz.⁴³ Dennoch soll die Naturalisierung der arbiträren Zeichen, die auch die Gemälde-Metapher nahelegt, auch in *Von der heiligen Poesie* dadurch erreicht werden, dass die ästhetische Sprachverwendung die epistemische Lücke zwischen dem arbiträren Signifikanten und dem Signifikat, durch welche die symbolische Erkenntnisform charakterisiert wird, wirkungsästhetisch weitestgehend schließt.⁴⁴ Dies muss auch hier gewissermaßen rhythmisch geschehen, nicht aber primär in der von Menninghaus für Klopstocks spätere Schaffensphase erarbeiteten Bedeutung der »Intransparenz« und »Materialität der Zeichen«, durch welche die »rhythmische Wortbewegung« zum »direkten Korrelat seelischer und körperlicher Bewegungen« werde.⁴⁵ Dagegen scheint mir die rhythmische Herausforderung des Heiligen Poeten im richtigen »Grundriß des Ganzen« des Werkes zu liegen.⁴⁶ Denn Klopstock tritt mit dem wirkungsästhetischen und so die arbiträren Zeichen weitestgehend naturalisierenden Anspruch an, nicht nur *eine* der Seelenkräfte Verstand, Einbildungskraft und Willen zu erregen, »indes daß die andern schlummern«, sondern den Leser »mit schneller Gewalt« dazubringen, »daß wir ausrufen, uns laut freuen; tiefsinnig stehnblei-

ben, denken, schweigen; oder blaß werden, zittern, weinen«. ⁹⁷ Offenkundig steht hier weniger die Wortbewegung im Vordergrund als der gekonnt komponierte Handlungszusammenhang, der »so schnell und mächtigell Wirkungen« auf uns haben soll. ⁹⁸ Es ist die »gewisse Ordnung des Plans«, von der Klopstock schreibt, die – und hier kommt der Rhythmus zum Tragen –

Verbindung und die abgemessene Abwechslung derjenigen Szenen, wo in dieser Einbildungskraft; in jener die weniger eingekleidete Wahrheit; und in einer andern die Leidenschaft, vorzüglich herrschen: wo sie diese Szenen einander vorbereiten, unterstützen, oder erhöhn; wie sie dem Ganzen eine größere, unangemerkte, aber gewiß gefühlte Harmonie geben. ⁹⁹

Ohne auf den poetischen Plan noch auf die anthropologischen Hintergründe dieser Seelenvermögen ¹⁰⁰ an dieser Stelle näher eingehen zu können, wird klar, dass die Heilige Poesie mit der so erzielten erhebenden und durch das religiöse Sujet überdies erbauenden Wirkung ¹⁰¹ die Seele zunächst einmal in all ihren Vermögen bewegen muss. So führt die Heilige Dichtung anders als die Heilige Schrift in ihrer sinnlichen Wirkungsweise zu einer unmittelbaren Erkenntnis des Dargestellten, da die epistemische und ontologische Distanz zwischen dem Darstellenden und dem Dargestellten aufgrund des natürlichen Zeichenstatus der ästhetisch verwendeten Sprachzeichen entschieden vermindert ist. ¹⁰² Ebendiese Transformation der informativen Sprache der Bibel in eine ästhetische Sprache der Heiligen Poesie wird im Zusammenhang mit der Beschreibung der der Bibel zugrundeliegenden historischen Ereignisse als »Gemälde« hochbedeutsam. Auf diesem Wege wird das historische »Gemälde« nämlich zeichentheoretisch aufs Engste mit dem ästhetischen »Gemälde« der Heiligen Poesie verknüpft und überbietet so die ethisch-religiöse »Meldung« der als »Gemälde« beschriebenen biblischen Ereignisse entschieden. Dabei ist wichtig, dass es mit der programmatischen Annäherung des historischen Gemäldes als Referenz an das poetische Gemälde als ihre Nachahmung oder Darstellung (das sich im 18. Jahrhundert von der Nachahmung zur Darstellung wandelnde Mimesis-Paradigma steht hier noch in der Schwebe) offenbar nicht um eine Intransparenz der Zeichen geht, sondern um die Transparenz der Zeichen, die den Darstellungsgegenstand möglichst intuitiv und lebendig vor Augen führen soll.

Die Fronten liegen bei Klopstock demnach zwischen der Ästhetik einerseits und der religiösen Darstellung als symbolischer Repräsentations- und Erkenntnisform andererseits. ¹⁰³ Daher wird die ästhetische Sprache von Klopstock mit Eigenschaften besetzt, die der bildenden Kunst auf den ersten Blick in stärkerem Maß entsprechen als der Sprachkunst selbst, doch der poetischen Sprache als ästhetischem Sprachgebrauch wiederum eher eignen als der kommunikativ-informativen Darstellungsform der Bibel. ¹⁰⁴ Dabei stellt Klopstocks Rückgriff auf

die Malerei als Verfahren der Poesie eine prominente Denkfigur der Aufklärungspoetiken von Addison über Batteux bis Bodmer und Breitinger sowie Lessing dar.¹⁰⁵ Es lässt sich vor diesem Hintergrund festhalten, dass die Poetiken des 18. Jahrhunderts angesichts des Diskurses um die ästhetische Darstellungsform als Transformation arbiträrer Zeichen in natürliche¹⁰⁶ literarische Mimesis ganz einfach »deutlicher an der Malerei« als an genuin literarischen Phänomenen haben zeigen können.¹⁰⁷ Die im 18. Jahrhundert prominent ins Paradigma der Malerei gestellte Literatur soll eine lebendige Erkenntnis der biblischen Vergangenheit verbürgen, stellt aber mit der Identifizierung des historischen und ästhetischen Gemäldes neben zeichentheoretisch-ästhetischen Gesichtspunkten auch theologische Herausforderungen, die mit der poetischen Ausgestaltung der Heiligen Schrift aufkommen und nicht weniger an der Gemälde-Metapher ausgehandelt werden müssen.

Von der präziseren Darstellung der Religion hin zu neuen Referenzen. – Die Hierarchie zwischen Dichtung und Bibelmythos wird im ästhetischen Diskurs vom Kopf auf die Füße gestellt, da die Literatur die historischen Ereignisse zeichentheoretisch adäquater als die Bibel vergegenwärtigen kann. Eine weitere, geradezu häretische Dimension erfährt die Heilige Poesie aber mit Blick auf die poetische Souveränität in der inhaltlichen Ausgestaltung des biblischen »Grundrisses«.

Klopstock behauptet zwar, dass die Dichtung »mit genauer Sorgfalt in den Fußstapfen der Offenbarung bleiben«¹⁰⁸ soll, dass sie nicht in Widerspruch zur Heilsgeschichte treten dürfe, sondern lediglich demütige Konjekturen der Leerstellen in der »Schrift« zulasse,¹⁰⁹ und dass die Religion gegenüber den genuin ästhetischen Kriterien »Genie und [...] Geschmacke des Poeten«¹¹⁰ das letzte Wort über den Wert der Heiligen Poesie behalte (Klopstocks Zugeständnis an die Religion fällt allerdings weniger entschieden als geboten aus: »ein anderer Teil aber, und *vielleicht* der größte, gehört vor den Richterstuhl der Religion«¹¹¹). Dennoch hat die Forschung zu Recht darauf hingewiesen, dass sich angesichts der lückenhaften Darstellung der Bibel bei der Heiligen Poesie der Anspruch auf eine größere inhaltliche Genauigkeit eingestellt habe.¹¹² Auf diesem Weg überschreitet die Heilige Poesie ihren Status als darstellungstheoretische Herausforderung der Bibel und wird zum problematischen Gegenstand des theologischen Diskurses. Denn die Überlegungen zur poetischen Darstellung berühren unumgänglich Fragen nach dem poetisch Hervorgebrachten, d.h. nach den in der Darstellung versinnlichten, religiösen Inhalten, die im biblischen Paradigma bestenfalls als Potenzial in den Leerstellen angelegt sind. Das bedeutet, dass Heilige Poesie »Heiliges« notwendig auch hervorbringen muss. Denn die Heilige Poesie gewinnt ihre Inhalte unter anderem aus den Zwischenräumen der biblischen Mitteilung, sodass im Rahmen des kanonischen »Grundrisses«

Darstellungstoffe spekulativ entwickelt werden, die genau genommen positiv gar nicht vorliegen.¹¹³ Es handelt sich somit um eine produktive Rezeption, die über das Gegebene hinausgeht, insofern die Heilige Poesie Aussagen über etwas historisch Vergangenes auf Grundlage seiner defizitären »Meldung« abduktiv zu treffen beansprucht: »In der Abduktion bieten sich Hypothesen und Begriffe an, von denen im Moment der Abduktion nicht festgestellt werden kann, ob ihnen Gegenstände entsprechen.«¹¹⁴ Für die Heilige Poesie wird sich im folgenden Kapitel zum Heiligen Historiker noch herausstellen, wie stark die hypothetischen Ausführungen des biblischen »Grundrisses« hin zu dem »Gemälde«, wie die religiösen Ereignisse historisch »wirklich« geschehen sein sollen, zwischen Poesis und Referenzialisierbarkeit oszillieren, sodass das »ontogenetische Potenzial der Sprache«¹¹⁵ in seiner Geschichte bzw. historische Referenzen hervorbringenden Funktion besonders zutage tritt.

Der Heilige Poet als Heiliger Historiker oder Die Rettung der Poesie in der Referenz. – Klopstock beteuert zwar wiederholt, wenn auch nicht immer glaubwürdig, dass die theologische Billigkeit das letzte Wort in der poetischen Exegese der Heiligen Poesie behalte. Die Privilegierung der Dichtung gegenüber dem Bibeltext wird jedoch nicht ausschließlich stilistisch oder in Rücksicht auf mögliche Irritationen bei der Rezeption reflektiert.¹¹⁶ Viel wichtiger und zugleich subtiler verfolgt Klopstock unter Rekurs auf die religiösen Referenzereignisse und mit hin gerade im Bezug auf den eigentlichen Glaubensgehalt des Christentums die Überbietung der Bibel. Zugespitzt formuliert, behält das Wort Gottes – den ersten *Genesis*-Kapiteln des Sündenfalls vergleichbar – auch in der Heiligen Poesie nicht das letzte Wort. Der Dichter stellt die Autorität der Heiligen Schrift dagegen infrage, indem sich die der Offenbarung folgenden »Erdichtungen«¹¹⁷ zwischen Gesetz und Freiheit bewegen, zwischen dem Gehorsam gegen den kanonischen Text und der Versuchung des Weiter-, ja des Zu-weit-Dichtens. So schreibt Erich Auerbach schon über die biblischen Autoren, dass ihr »Glaube an die Wahrheit der Überlieferung« gefordert gewesen sei, dass aber »in jedem Fall« ihrer »freien, erfindenden oder ausmalenden Phantasie enge Schranken gesetzt [waren].«¹¹⁸ Die Frage nach der ästhetischen und theologischen Souveränität bzw. einem poetischen Sündenfall stellt sich vor diesem Hintergrund für die Heilige Poesie fast noch dringlicher.

Der narrativen Interpretation gemäß lässt sich zunächst festhalten, dass Klopstock Theologie und Ästhetik als zwei »verschiedene Weisen, über Religion nachzudenken«, versteht.¹¹⁹ Die poetische Auslegung der Heiligen Schrift ist aber, wie die *Gemälde-Metapher* zeigt, genau genommen eine ausmalende (Re-)Konstruktion ihrer historischen Referenz. Der Heilige Dichter versteht sich somit gerade auch als eine Art Historiker, der genauer als die Bibel darzustellen wisse, was realiter geschehen sei. Zur Fokussierung des Verhältnisses von Dichter

und Geschichtsschreiber muss auf Aristoteles' prominente und von Klopstock implizit zitierte Unterscheidung zwischen Poeten und Historikern aus dem Neunten Kapitel der *Poetik* zurückgegriffen werden:

Es ergibt sich auch aus dem Gesagten, daß es nicht die Aufgabe des Dichters ist, zu berichten, was geschehen ist, sondern vielmehr, was geschehen könnte und was möglich wäre nach Angemessenheit oder Notwendigkeit. Denn der Geschichtsschreiber und der Dichter unterscheiden sich [...] darin, daß der eine erzählt, was geschehen ist, der andere, was geschehen könnte.¹²⁰

Dieser Textauszug macht die komplexe Positionierung der Heiligen Poesie in Anlehnung und Abgrenzung zu Aristoteles' Definition der Dichter und Geschichtsschreiber augenfällig. Aristoteles unterscheidet sie hinsichtlich des ontologischen Status der dargestellten Ereignisse, zum einen wie sie wirklich geschehen sind und zum anderen wie sie wahrscheinlicher- oder notwendigerweise geschehen könnten.¹²¹ Klopstock lehnt sich an diese Bestimmung an, um sie gleichsam zu durchkreuzen – ein Verfahren, das als Ausdruck der Befreiung von der »ehrwürdigen und zugleich einengenden Tradition« des von Aristoteles entworfenen »poetologischen Regelgebäudes« im 18. Jahrhundert gedeutet werden kann.¹²² Denn Klopstock sieht die Aufgabe des Heiligen *Dichters* ja darin, das *historische* »Gemälde« der Ereignisse, »wie sie wirklich geschahn«, *poetisch* (wieder)zuvergegenwärtigen. Ihre poetologische Problematik wird indes nur vor dem Hintergrund der traditionellen Poetik verständlich: Der Heilige Poet wird nämlich zum Dichter einer historischen Wahrheit, die im Unterscheid zum kanonischen »Grundriß« nach den ästhetischen Kriterien der intuitiven Erkenntnis dargestellt werden soll, zu denen in den Aufklärungspoetiken die Aristotelischen Kriterien der Wahrscheinlichkeit und Notwendigkeit zählen.¹²³ Während aber Breitinger die Wahrscheinlichkeit der poetischen Darstellung als das »*poetische Wahre*« systematisch dem historisch Wahren gegenüberstellt,¹²⁴ kommt es bei Klopstock aufgrund des religiösen Darstellungsgegenstandes und des theologischen Verdachtes gegen die Dichtung zu einem Objektivierungsversuch der Poesie durch die Historiographie. Dies stellt freilich eine zentrale Abweichung von Breitingers Poetik dar, die gerade in der Darstellung »möglichelr Welten« das Charakteristikum der Poesie gesehen hat, während die Historiographie die »gegenwärtigen, [...] sichtbaren Gegenstände und Phänomene, den Lauff der Begebenheiten, [...] wie sie würcklich sind, nach ihrer Natur und Wahrheit zu erzehlen und zu beschreiben« habe.¹²⁵ Neben der Integration der historischen Wahrheit in die Heilige Poesie könnte die Annäherung des Dichters an den Historiker auch einen poetisch begründeten Zugewinn an Wahrscheinlichkeit nach sich ziehen. Das bedeutet, dass die bei Rousseau geltend gemachten ontologischen Zweifel an der Wahrscheinlichkeit biblischer Mythen durch die

narrative Bearbeitung der Bibelgeschichte durch die Heilige Poesie behoben werden könnten. Beides scheint mir in der Gemälde-Metapher angelegt zu sein.

Darüber hinaus ergibt sich vor dem Hintergrund der Heiligen Poesie ein weiterer Mehrwert der Verschränkung von poetischen und historiographischen Darstellungsansprüchen. Klopstocks Gemälde-Metapher zeigt nämlich, dass die Heilige Poesie eine Art »Zwischenstufell« zwischen einerseits der poetischen Autonomie und andererseits der »Historizität des Stoffs« und seinem dogmatischen Gehalt ausmacht.¹²⁶ Denn die Heilige Poesie wird gerade dadurch gerechtfertigt und problematisch, dass sie die »wahren« historischen Ereignisse so darstellen will, wie sie sich *en détail* zugetragen haben und wie sie die Heilige Schrift nicht habe darstellen können. Da der Heiligen Poesie der unmittelbare Zugang zur historischen Wirklichkeit aber verwehrt ist, sie diese ausschließlich über den Umweg der lückenhaften biblischen Erstfixierung nach den Kriterien von »Angemessenheit oder Notwendigkeit« (re)konstruieren muss, steht die Heilige Poesie in einem unübersehbaren Spannungsfeld zwischen Wahrheit und Wahrscheinlichkeit, zwischen Geschichtsschreibung und Poesie: »Einige andere [Taten, die geschehn sind] entwirft sie [die Bibell] mit so wenigen Worten, daß wir notwendig Umstände hinzudenken müssen, um sie uns vorzustellen. Dies sind die Gründe für die Wahrscheinlichkeit der Erdichtungen überhaupt.«¹²⁷ Angesichts dieses Spannungsverhältnisses hat die Forschung insbesondere die Legitimationsstrategien des Dichters als *poeta vates* an Milton und Klopstock herausgearbeitet.¹²⁸ Das *alter ego* des Heiligen Dichters aber, der in der enharmonischen Verwechslung zwischen Dichter und Geschichtsschreiber von Klopstock profilierte Heilige Historiker, ist darunter aus dem Blick geraten. Daher will ich im Folgenden zeigen, was Klopstock mit dem historiographischen Profil des Heiligen Dichters für sein Programm gewinnt und inwiefern diese Komponente einerseits in der Wortwahl der Gemälde-Metapher verankert und andererseits für die Heilige Poesie unverzichtbar ist.

Mimetische Historiographie als Gemälde und Versöhnung von Religion und Poesie. – Ein Blick auf das 18. Jahrhundert zeigt, dass nicht nur der Dichter, sondern auch der Historiker eng mit der Gemälde-Metapher verknüpft ist. Dies lässt sich beispielhaft an Rousseaus *Émile* nachweisen. Auch hier wird eine Gemälde-Metapher im Kontext der Historiographie herangezogen, um die mimetische Vergegenwärtigung historischer Ereignisse in Sprache zu beschreiben.¹²⁹ Nach Rousseau soll der Historiker nicht urteilen, sondern durch sein Auge sehen lassen (»il ne fait que voir par l'œil d'un autre«),¹³⁰ was den »aufklärerischen| Siegeszug des Auges«¹³¹ auf die Geschichtswissenschaften des 18. Jahrhunderts auszudehnen erlaubt. Wie stark Rousseau dabei Erzählen, Malen und Geschichtsschreibung miteinander verschränkt, wird an den von ihm bevorzugten antiken Historikern Thukydides und Plutarch deutlich. Denn

im Unterschied zu den zeitgenössischen Geschichtsschreibern hätten sie noch zu malen gewusst, ohne bloße Porträts anzufertigen (»savait peindre sans faire de portraits«).¹³² Es ist bemerkenswert, dass auch diese Formulierung des 18. Jahrhunderts Geschichtsschreibung antiaristotelisch wendet, indem sie gerade keine »portraits«, nicht das »Besondere«, was z.B. »Alkibiades tat oder erlebte«,¹³³ darstellen soll. Während Rousseau an Thukydides lobt, dass er ausdrücklich das Erzählte (»ce qu'il raconte«) unter den Augen des Lesers (»sous les yeux du lecteur«) erstehen lasse, sodass man eher zu sehen als zu lesen glaube (»on ne croit plus lire, on croit voir«),¹³⁴ findet sich das Malen als historiographisches Verfahren *expressis verbis* in Rousseaus Charakterisierung von Plutarch: »Il a un grâce inimitable à peindre les grands hommes dans les petites choses«, und nach einem kurzen Überblick über charakteristische Gesten z.B. Hannibals oder Cäsars wird zusammengefasst: »Voilà le véritable art de peindre.«¹³⁵ Rousseau hebt folglich die mimetische, sprachlich visualisierende Historiographie, die erzählend und zugleich malend sei, hervor. Über die von Rousseau konstatierte Analogie der griechisch-antiken Geschichtsschreibung und der Malerei hinaus, die schon Plutarch an Thukydides hervorgehoben hat¹³⁶ und die noch die deutschen Thukydideer des 19. Jahrhunderts wie Barthold Georg Niebuhr heranziehen,¹³⁷ wird im 18. Jahrhundert ein weiteres Argument für die Attraktivität der griechischen Geschichtsschreibung für Klopstocks Konzept der Heiligen Poesie geltend gemacht. In Voltaires Artikel über die *Éloquence* (1755) in der *Encyclopédie* bezeichnet er die Geschichtsschreibung zum einen als »peinture vraie & forte«¹³⁸ und konstatiert zum anderen, dass Thukydides »Geschichte und Rhetorik« miteinander vermengt habe.¹³⁹ Bei dieser Vermengung handelt es sich m.E. um eine für die mimetische Historiographie typische und für den Balanceakt zwischen Wahrheit und Wahrscheinlichkeit, den die Heilige Poesie ebenfalls zu meistern hat, hoch relevante. Diese Faktoren sollen an der an Thukydides orientierten Historiographie der hellenistischen und der römischen Kaiserzeit, insbesondere Dionysius von Harlikarnassos, der für Klopstock in poetologischer Hinsicht von zentraler Bedeutung gewesen ist und den er ebenso wie Thukydides übersetzt hat,¹⁴⁰ kurz herausgearbeitet werden.¹⁴¹

Für die Verwandtschaft zwischen Heiliger Poesie und mimetischer Geschichtsschreibung ist es aufschlussreich, dass beide einer Definition folgen, die in Abgrenzung zu Aristoteles' Unterscheidung von Dichtung und Geschichtsschreibung steht (»apparently runnig counter to Aristotle's distinction between poetry and history«).¹⁴² Für die Verbindung von Mimesis und Geschichtsschreibung auch bei Klopstock wird noch in *Von dem Range der schönen Künste und der schönen Wissenschaften* (1758) anschlussfähig herausgestellt, dass die unter anderem von der »Vorsehung«¹⁴³ handelnde Geschichte gemeinsam mit der Philosophie, Poesie und Rhetorik den »schönen Wissenschaften« angehöre,¹⁴⁴ was die weiteren Überlegungen zur mimetischen Historiographie als ästhetisch

verstandener Disziplin nahelegt. So wie die Heilige Poesie, so zielt auch die mimetische Geschichtsschreibung eine sinnliche Vergegenwärtigung historischer Szenen mit narrativen Mitteln an, die traditionellerweise – das bedeutet sowohl im Hellenismus als auch im 18. Jahrhundert Aristoteles' *Poetik* – dem Repertoire der Poesie zugeordnet werden.¹⁴⁵ Während die Historiographie z.B. Duris' von Samos¹⁴⁶ auf Kernelemente der bereits bei Thukydides angelegten *enargeia* zurückgreift und die ebenfalls bei Thukydides zu findende Affektorientierung bis ins »Sensationelle und Unglaubliche« gesteigert habe,¹⁴⁷ hat sich bereits gezeigt, dass der Heilige Poet des 18. Jahrhunderts ebenfalls auf Affekte setzt,¹⁴⁸ doch um keinen Preis unglaubwürdig werden darf. Vielmehr gilt sein besonderes Augenmerk der Wahrscheinlichkeit, die ihn gegenüber der religiösen Autorität der Wahrheit legitimieren soll. Dies gilt auch und gerade dann, wenn der Heilige Poet sich die Darstellung des Wunderbaren auf die Fahnen geschrieben hat, und obwohl die Forschung das Wunderbare zum Charakteristikum von Miltons epischer Dichtung bestimmt hat.¹⁴⁹ Denn die Wahrscheinlichkeit dürfte, wie eine Analyse der erklärenden Verwebung und Multiperspektivierung biblischer Erzählstränge z.B. in Miltons *Paradise Lost* verdeutlichen würde,¹⁵⁰ für den Heiligen Poeten ein zumindest ebenso bedeutsames und so wie das Wunderbare – in Miltons Fall – ebenfalls der italienischen Renaissancepoetik abgewonnenes Kriterium der Darstellung gewesen sein.¹⁵¹ Besonders Tassos »Zweite Abhandlung« *Über die Dichtkunst, insbesondere das Heldenepos* (1586) betont mehrfach die »Wahrscheinlichkeit im Ganzen«,¹⁵² die für den Dichter im Unterschied zum Historiker insofern relevant sei, als dieser die historischen Gegenstände »als wahre« erzähle, während der Dichter sie »als wahrscheinliche« nachahmen müsse.¹⁵³

Angesichts dieses Exkurses über den in den poetologischen Diskursen des 18. Jahrhunderts eher randständigen Tasso¹⁵⁴ und seinen Einfluss auf Miltons Heilige Poesie zeigt sich, dass die Aristotelische Opposition von Wahrheit und Wahrscheinlichkeit in der Heiligen Poesie bei Klopstock deutlich komplexer ausfällt. Es ist ja die spezifische Problemstellung der Heiligen Poesie, zwischen Wahrheit und Wahrscheinlichkeit zu stehen, die zur programmatischen Anbindung an die Geschichtsschreibung in der Tradition des Thukydides führt. Die Historiographie übernimmt hierbei eine für die Referenzialisierbarkeit der erzählten religiösen Inhalte entscheidende Funktion, wenn die nur über den Umweg des biblischen »Grundrisses« zugängliche Wahrheit in der Heiligen Poesie – genau besehen – nach Regeln der Wahrscheinlichkeit und Notwendigkeit nicht nur dargestellt, sondern auch hergestellt werden muss:

Wenn aber ein anderer [...] einwendet: Der Dichter bringt mich, durch seine mächtigen Künste dahin, daß ich [...] vergeße, daß es ein Gedicht ist. Ist es erlaubt, daß jemand mich und viele zu einer solchen Art zu denken verleite, daß wir unvermerkt

Geschichte, von denen [sic] wir nicht gewiß wissen, daß sie geschehen sind [sic]. für *Geschichte* von so großer Bedeutung, [...] für *Geschichte* der Religion, ansehen? Wenn jemand diesen Einwurf im Ernste machen könnte, würde ich sagen: Die Folgen, die er aus den *Geschichten* zieht, welche er [...] für *wahr hält*, sind seinem moralischen Charakter nicht schädlich. Sobald die *Geschichte* von einer Art wären [sic], daß sie dieses *sein könnten* [sic], so wird er gewiß, eh er darnach handelt, sich erinnern, daß es *Erdichtungen* sind.¹⁵⁵

Die Passage spielt vielsagend mit der historisch wahren Geschichte und den poetisch wahrscheinlichen Geschichten, da Klopstock die »Geschichte(n)« der »Geschichte« bis in die grammatikalische Uneindeutigkeit annähert. Das an dieser Stelle inszenierte Wechselspiel von Konstruktion und Wiedergabe schließt inhaltlich und textlogisch unmittelbar an die Gemälde-Metapher an. Sie verdeutlicht nachdrücklich, dass Klopstock hinter dem Vorwand rhetorischer und mimetischer Fragestellungen ontologische Gesichtspunkte in den Mittelpunkt seiner Auseinandersetzung rückt, sodass der bisherige Forschungsfokus auf die Wirkungsweise der Heiligen Poesie entscheidend erweitert werden muss. Wie verfährt Klopstock an dieser Stelle aber genau?

Klopstock zufolge lassen die Geschichten der Heiligen Poesie den Leser die dargestellten Inhalte für wahr halten, obwohl man von ihnen anders als von den biblisch verbürgten »historischen Wahrheiten«¹⁵⁶ nicht wisse, ob sie »geschehen sind«. Dass man sie aber für wahr halten könne, verdanken die Geschichten primär nicht ihrer Referenzialisierbarkeit, sondern ihrem illusionistischen Potenzial, das Inhalte so darzustellen vermag, dass sie wahr »sein könnten«.¹⁵⁷ Hierbei ist es auffällig und ungemein kühn, dass Klopstock angesichts einer für theologische und/oder ästhetische Konkurrenzsituationen so zentralen Auseinandersetzung von Fakten und Fiktionen die ontologische Unsicherheit noch forciert und von *der* »Geschichte« spricht, »von der wir nicht gewiß wissen, daß sie geschehen *sind*«. Es sind diese grammatikalisch überblendeten »Geschichte(n)«, die sowohl die »Geschichte der Religion« als auch die narrativen Produkte biblischer und Heiliger Poesie bezeichnen und ins Blickfeld rücken. Daher verdichten sich hier die Hinweise auf die religionsstiftende Funktion von heiliger Literatur im Allgemeinen. Denn so, wie die historische Bibelkritik der Aufklärungstheologie die Geschichten der Bibel und ihre Historizität zum Konstituens der religiösen Geschichte macht,¹⁵⁸ so konstruiert offenbar auch die Heilige Poesie die »Geschichte der Religion« und muss das »groß ausgebildete Gemälde« zuallererst »malen«.

Mit Blick auf die Historiographie der Spätantike zeigt sich erneut, dass sich die ontologische Grenzverwischung und Verschränkung von einerseits Poesie/Rhetorik und andererseits ontologischer Referenz an Dionysius' von Harlikarnassos Bestimmung der mimetischen Geschichtsschreibung anschließen lassen.

Dabei ist Klopstocks *Von der Wortfolge* nur eines der beredtesten, freilich poetologischen Beispiele für Dionysius' Einfluss auf Klopstock.¹⁵⁹ Für die Heilige Poesie ist an Dionysius' *Thukydides*-Schrift bemerkenswert, dass er ontologische Wahrheitsansprüche mit poetisch-rhetorischen Wahrscheinlichkeitsforderungen verknüpft hat. Dabei hat das Wahrheitspostulat für den Historiker zur Folge, dass er wiedergeben, nicht aber erfinden soll,¹⁶⁰ wohingegen das Wahrscheinlichkeitspostulat hellenistischer Geschichtsschreibung mit sich bringt, dass Dionysius Thukydides für die Verfehlung rhetorischer Kriterien belangen kann.¹⁶¹ Für Dionysius führt das rhetorische Kriterium der Angemessenheit letztlich sogar ins Zentrum der Historiographie und stellt diese mithin in unmittelbare Nähe zur Poesie.¹⁶² (Ihr Kernmerkmal der Angemessenheit entspricht dabei übrigens Aristoteles' Bezug auf das »Allgemeinell« poetischer Darstellung.¹⁶³)

Für die Heilige Poesie stellt sich das Problem der historischen Wahrheit allerdings dringlicher und anders als für die profane Geschichtsschreibung. Denn während der Historiker sich auf die Realität bezieht, sieht der Heilige Dichter bekanntlich das »Gemälde« der historischen Wirklichkeit, d.h. eine zwischen Reproduktion und Konstruktion terminologisch changierende Referenz religiöser Weltanschauung. Immerhin hängen von den biblischen Geschichten zwei Weltreligionen ab, die den »Wahrheitsanspruch der Bibel«, wie Auerbach schreibt, ziemlich »tyrannisch« erscheinen lassen; »er schließt alle anderen Ansprüche aus. [...] Die Geschichten der Heiligen Schrift werben nicht, [...] sie wollen uns unterwerfen, und wenn wir es verweigern, so sind wir Rebellen.«¹⁶⁴ Ein solcher Rebell scheint der Heilige Poet zu sein, insofern er über die Bibelgeschichten und ihre Geschichtsschreibung hinausverlangt und den religiös aufgeladenen Kollektivsingular der biblischen »Geschichte« sogar zu menschlich verfassten »Geschichten« zu relativieren wagt. Auffallend ist daran, dass Klopstock sich mit der Annahme eines narrativen Produktionsbedürfnisses der religiösen Geschichte erneut in direkter Nähe zu Thukydides bewegt, der die wiedergegebenen Personen, deren Aussagen direkt zu vernehmen er nicht in der Lage gewesen sei, ebenfalls nach Kriterien der Wahrscheinlichkeit reden und handeln lasse.¹⁶⁵ Auch bei Thukydides scheint die Wahrheit der Geschichte (wie sie geschah) somit auf poetische Kategorien der Wahrscheinlichkeit angewiesen zu sein (wie sie geschehen könnte), was die Forschung jüngst mit Blick auf die Motivationszuschreibung zu historischen Fakten zu klären versucht hat.¹⁶⁶ Dabei ist gezeigt worden, dass Thukydides kognitive und emotionale Motive womöglich konjunkturrell eingesetzt hat, um geschichtliche Verläufe zu begründen.¹⁶⁷ Die ohne solche Konjekturen auseinanderbrechende Ansammlung historischer Daten wird danach erst durch die Zuschreibung von Motiven zum Kontinuum, das sich einer poetischen und letztlich hypothetischen Narrativierung der Fakten verdankt. Dieses Verfahren erinnert ebenso an Hayden Whites historiographischen Ansatz, an Voltaires Beschreibung der rhetorischen Historiographie als »l'art

de préparer les événements¹⁶⁸ wie an die in der Heiligen Poesie veranschlagte historiopoetische Ausgestaltung des lückenhaften biblischen »Grundrisses«. Während für Thukydides in der aktuellen Forschung unentschieden bleibt, ob die Motivzuschreibungen auf Informationen oder Spekulationen zurückgingen¹⁶⁹ (Voltaire ist sich in seinem im selben Jahr wie *Von der heiligen Poesie* publizierten Artikel hingegen der Fiktionalität so mancher Rede in Thukydides' Geschichtsschreibung sicher¹⁷⁰), setzt der Heilige Poet angesichts lückenhafter Informationslagen für die (Re)Konstruktion der historischen Wahrheit programmatisch auf das konjekturale Moment. Klopstock fasst das Bedürfnis konzis zusammen, wenn er über die »Geschichte der Bibel« schreibt, dass sie »nur einige der großen Taten lenthältl, die geschehn sind, und sie sagt uns selbst in starken Ausdrücken, daß die meisten für uns [...] verloren sind.«¹⁷¹ Ganz so, wie neben Semler z.B. auch Lessing die Evangelien als historiographisches Werk versteht,¹⁷² so sieht offenbar auch Klopstock Jahre vor Lessings Klassifizierung der Evangelien als Geschichtsbücher und zumindest zwei Jahre vor Semlers 1757 publiziertem *Versuch einer nähern Anleitung* in der Bibel ein historisches Buch. Semler teilt dabei mit Klopstock die Problemstellungen zwischen Wahrheit und Wahrscheinlichkeit ebenso wie die des nicht mehr unmittelbaren Zugangs zu den in den Bibeltexten erwähnten historischen Ereignissen, da Semler sich mit der historisch-kritischen »Beurteilung der Glaubwürdigkeit des Berichtstatters« befasst.¹⁷³ Dadurch aber, dass Klopstock die »Geschichte der Bibel« bewusst zweideutig mit der Historie der religiösen Ereignisse und mit ihrem Narrativ verknüpft, fallen für Klopstock bemerkenswerterweise sowohl die Bibel als auch die Heilige Poesie in eine gemeinsame Kategorie der ab den 1750er Jahren auf Referenzialisierbarkeit oder »Mutmaßungll« geprüften heiligen Texte *tout court*.¹⁷⁴ Die Bibelautoren und die Heiligen Dichter als poetische Historiographen befinden sich so spätestens jetzt in einem Konkurrenzverhältnis angemessener Darstellung der historischen Wirklichkeit christlicher Geschichte.

Fazit. – Die »Geschichte der Bibel«, verstanden sowohl als die poetische Erzählung als auch als die historische Referenz der Bibel, bringt die komplexe Beziehung von Religion, Poesie und Historiographie in der heiligen Literatur generell und der Heiligen Poesie speziell auf den Punkt. Zu diesem Zweck habe ich zu zeigen versucht, dass die in der Forschung nur oberflächlich interpretierte Gemälde-Metapher in *Von der heiligen Poesie* für die Charakterisierung des Heiligen Poeten von zentraler Bedeutung ist. Was gewinnt Klopstock aber – zusammengefasst – durch die Gemälde-Metapher für sein Programm? Es ist nicht die wirkungs- und rezeptionsästhetische *Aktualisierung* der religiösen Botschaft, die am Anfang der Programmschrift steht. Dagegen ist es ein ämulativer *Rückbezug* auf die religiösen Ursprungsereignisse. Dabei dient die Gemälde-Metapher einerseits dazu, die größere »medienphysiologische« bzw. semiotische Adäquatheit

ästhetischer Darstellungsformen für die religiöse Wirklichkeit zu etablieren und so die Heilige Poesie gegenüber der Heiligen Schrift darstellungstheoretisch zu privilegieren. Hierbei habe ich auf die Parallelen zum und Abweichungen vom semiotischen und ästhetischen Diskurs der Aufklärung hingewiesen, die in der Gemälde-Metapher verdichtet sind und vor allem das Gemälde der historischen Geschehnisse von der bei Breitingen zu findenden Natur als Urbild unterscheiden musste. Andererseits ermöglicht es die Gemälde-Metapher, die für theologische Fragen brisante ontologische Differenz von religiöser Wahrheit und poetischer Wahrscheinlichkeit zu nivellieren, indem das »Gemälde« sowohl die religiöse Referenz als auch das poetische Produkt bezeichnet. Auf diesem Weg konnte ein poetischer Historiograph am Heiligen Dichter entdeckt werden, der die »Geschichte« des Christentums in seinen »Geschichten« nur scheinbar rekonstruiert, tatsächlich aber erzählend stiftet, was für die Bibel ebenso wie für die nachbiblische Heilige Poesie zu gelten schien.

Als Diskursbeitrag an der sensiblen Grenze zwischen religiöser Autorität und poetischer Freiheit ist die semantische Mehrdeutigkeit und Subtilität der Programmschrift von 1755, zu der besonders die enharmonische Verwechslung von Historiographie und Poesie zählt, ernst zu nehmen. Die autonome Dichtung wird nämlich nicht frank und frei zum sinnstiftenden Erben der Religion erklärt,¹⁷⁵ sondern in ihrer angeblichen Referenzialisierbarkeit vor der »diskursiven »Polizei«¹⁷⁶ der theologischen Vorherrschaft legitimiert. Dabei hat sich gezeigt, dass es sich bei der bisherigen Forschungsmeinung einer im Rahmen der Heiligen Poesie erfolgten wechselseitigen Verschiebung aus dem theologischen in den ästhetischen Diskurs mit dem Ziel einer Sakralisierung der Poesie und Ästhetisierung der Heiligen Schrift um eine verkürzte Perspektive handelt. Neben der Ästhetik und der Theologie bietet nämlich gerade die Historiographie eine Möglichkeit, Wahrheit und Wahrscheinlichkeit, historische Referenz und Poesie im religiösen Spannungsfeld zwischen ethisch-religiösen Gehalten und ästhetischen Darstellungsbedürfnissen miteinander zu versöhnen. Aus dieser Perspektive konnte die von Klopstock in die Heilige Poesie integrierte Historiographie als Schlüsseldisziplin für die Befreiung der Literatur vom theologischen Grundverdacht gedeutet werden. Nur so konnte Klopstocks Programm auf der Diskursgrenze zwischen Theologie und Ästhetik bestehen, ohne dass die Heilige Poesie des Sündenfalls restloser Autonomie bezichtigt werden könnte und somit vom Diskurs um die Darstellung religiöser Inhalte ausgeschlossen würde. Es bleibt meiner These zufolge also nur aufgrund diskursdiplomatischer Strategien unklar und trotz und wegen dieser sich in der orthodoxen Theologie gar nicht erst stellenden Unklarheit wiederum hohtendenziös, ob der Heilige Poet als mimetischer Historiograph die christliche »Geschichte« mit seinen »Geschichten« zuallererst hervorbringen bzw. als Maler des »Gemäldes« das religiöse Ursprungs- »Gemälde« zuallererst ermalen muss.

Anmerkungen

- 1 August von Platen, *Memorandum meines Lebens. Eine Auswahl aus den Tagebüchern*, hg. von Gert Mattenklott und Hansgeorg Schmidt-Bergmann, Frankfurt/Main 1996, 84.
- 2 Vgl. z.B. Manfred Koch, *Der Sündenfall ins Schöne. Drei Deutungen der Paradiesesgeschichte im 18. Jahrhundert (Kant, Herder, Goethe)*, in: Wolfgang Braungart u.a. (Hg.), *Ästhetische und religiöse Erfahrungen der Jahrhundertwenden I: um 1800*, Paderborn u.a. 1997, 97–114.
- 3 Bernadette Malinowski, »Das Heilige sei mein Wort«. *Paradigmen prophetischer Dichtung von Klopstock bis Whitman*, Würzburg 2002, 58.
- 4 John Milton, *Paradise Lost*, hg. von Christopher Ricks, New York 1968, Book I, V. 15f.
- 5 G. K. Hunter, *Paradise Lost*, London u.a. 1982, 27.
- 6 Vgl. Erich Auerbach, *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, 7. Aufl., Bern 1982, 10.
- 7 Auch David Loewenstein, *Milton - Paradise Lost*, Cambridge 1993, 31, macht auf das Erklärungsdefizit des Mythos aufmerksam; für Miltons *Paradise Lost* verweist er auf den Fall der Engel als Erstursache und auf die mythische Unmotiviertheit des Bösen als sprechende Schlange sowie die erst narrativ ausgebauten Psychologie Evas vor der Versuchung. Was sich mir nicht erschließt, ist Loewensteins Behauptung, »Eva seems to be alone when the serpent confronts her (the Bible is somewhat ambiguous here)«, wo es in Gen 3,6 doch heißt: »[...] and gaue also vnto her husband with her, and hee did eate« (Hervorhebung von mir). Luther übersetzt entschieden: »gab ihrem Mann, der bei ihr war«, und nach der Elberfelder 1905 heißt es: »[...] und sie gab auch ihrem Manne mit ihr«, was ein räumliches »mit ihr« wahrscheinlicher macht als ein »mit ihr« im Sinne von »auch«.
- 8 Vgl. dazu konzip an Klopstock aufgezeigt Joachim Jacob, *Heilige Poesie. Zu einem literarischen Modell bei Pyra. Klopstock und Wieland*, Tübingen 1997, besonders 112–125 im Kapitel »Heiliger Wettstreit«.
- 9 Harold Bloom, *Einfluss-Angst. Eine Theorie der Dichtung*, übers. von Angelika Schweikert, Basel–Frankfurt/Main 1995, 21.
- 10 Vgl. dazu Harold Fisch, *Prophet und Publikum. Ein gescheiterter Vertrag*, übers. von Daniel Weidner, in: Hans-Peter Schmidt und Daniel Weidner (Hg.), *Bibel als Literatur*, München 2008, 175–186.
- 11 Vgl. Joachim Dyck, *Athen und Jerusalem. Die Tradition der argumentativen Verknüpfung von Bibel und Poesie im 17. und 18. Jahrhundert*, München 1997.
- 12 George Bataille, *La littérature et le mal*, Paris 1957, 65.
- 13 Vgl. ebd.
- 14 Ebd.
- 15 Vgl. dazu u.a. Hans-Peter Schmidt, Daniel Weidner (Hg.), *Bibel als Literatur*, München 2008; Daniel Weidner, *Bibel und Literatur um 1800*, München 2011; Dyck, *Athen und Jerusalem*, z.B. 7.
- 16 Wolfhart Pannenberg, *Späthorizonte des Mythos in biblischer und christlicher Überlieferung*, in: Manfred Fuhrmann (Hg.), *Terror und Spiel. Probleme der Mythenrezeption [= Poetik und Hermeneutik IV]*, München 1971, 474.
- 17 Peter-André Alt, *Ästhetik des Bösen*, München 2010, 32, weist hinsichtlich der für Milton relevanten, biblischen Ursprungserzählungen vom Bösen, dem Sündenfall der Genesis und dem Sturz Lucifers aus dem apokryphen Bartholomäus-Evangelium, darauf hin, dass ihre Leistung nicht darin liege, »die Anfänge des Bösen im kausalen

- Sinn zuverlässig zu beschreiben«, und dass hier »die Funktion der Erklärung in den Hintergrund tritt«.
- 18 Vgl. dazu v.a. Hans Blumenberg, *Arbeit am Mythos*, Frankfurt/Main 2006, der der menschlichen Ausgesetztheit in der Wirklichkeit unter anderem im mythischen Erzählen einen distanzierenden Gegenpol setzt, der »eine unbekannte Welt bekannt, ein ungegliedertes Areal von Gegebenheiten übersichtlich [...] macht!« (ebd., 13f). Eine zentrale Stelle in diesem Kontext ist die folgende: »Die Grenze zwischen Mythos und Logos ist imaginär und macht es nicht zur erledigten Sache, nach dem Logos des Mythos im Abarbeiten des Absolutismus der Wirklichkeit zu fragen. Der Mythos selbst ist ein Stück hochkarätiger Arbeit des Logos« (ebd., 18).
 - 19 Vgl. zur Beglaubigung und Begründung im Sinne von Fundierung Pannenberg, *Späthorizonte*, 475.
 - 20 Vgl. ebd.
 - 21 Vgl. zum Verhältnis von Mythos und Kultus u.a. ebd., 476; auch Blumenberg, *Arbeit am Mythos*, 165.
 - 22 Pannenberg, *Späthorizonte*, 476 und Blumenberg, *Arbeit am Mythos*, 168.
 - 23 Ich sage bewusst »gewöhnlich«, da es freilich auch und gerade im Rahmen der Kunstreligionen, wie etwa im George-Kreis, kultische Lesepraktiken gegeben hat; vgl. Wolfgang Braungart, *Ästhetischer Katholizismus. Stefan Georges Rituale der Literatur*, Tübingen 1997, z.B. 205ff.
 - 24 Vgl. dazu z.B. Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (Zweite Fassung)*, in: ders., *GS I.2*, Frankfurt/Main 1980, 476ff.
 - 25 Friedrich Gottlieb Klopstock, *Von der Sprache der Poesie*, in: ders., *Ausgewählte Werke*, hg. von Karl August Schleiden, Darmstadt 1962, 1018.
 - 26 Friedrich Gottlieb Klopstock, *Von dem Range der schönen Künste und der schönen Wissenschaften*, in: ders., *Ausgewählte Werke*, 987.
 - 27 Vgl. dazu beispielhaft die Studien zu Johann Salomo Semler von Andreas Lüder, *Historie und Dogmatik. Ein Beitrag zur Genese von Johann Salomo Semlers Verständnis des Alten Testaments*, Berlin-New York 1995, 1-7 zum geistigen Umfeld in der Mitte des 18. Jahrhunderts, und Gottfried Hornig, *Johann Salomo Semler. Studien zu Leben und Werk des Hallenser Aufklärungstheologen*, Tübingen 1996.
 - 28 Jean-Jacques Rousseau, *Émile ou de l'éducation*, Paris 1966, 385 und 410.
 - 29 Beispielhaft für die Reihung von Fragen ebd., 398f.
 - 30 Ebd., 387f.
 - 31 Vgl. ebd., 388, 398f.
 - 32 Ebd., 385.
 - 33 Vgl. z.B. Gabriele Wacker, *Poetik des Prophetischen. Zum visionären Kunstverständnis in der klassischen Moderne*, Berlin, Boston 2013, z.B. 421, 424f., zu Werfels nicht zuletzt durch die Moses-Figur angeregte poetische Reflexion über autonomie- und heteronomieästhetische Gesichtspunkte der (prophetischen) Dichtung.
 - 34 Rousseau, *Émile*, 399f.
 - 35 Vgl. z.B. Hornig, *Johann Salomo Semler*, 230ff., 271 zur Bibelkritik der Aufklärungstheologie, die sich im Kontext der Natur- und Geschichtswissenschaften etabliert.
 - 36 Lüder, *Historie und Dogmatik*, 5f.
 - 37 Rousseau, *Émile*, 289.
 - 38 Zur Verbindung von Autorität und Autorschaft z.B. Andreas Pietsch, *Hoeret myne Kinderen. Autorisierungsstrategien von prophetischen Autoren in der Radikalen Reformation*, in: Christel Meier Christel und Martina Wagner-Egelhaaf (Hg.), *Autorschaft. Ikonen - Stile - Institutionen*, Berlin 2011, 213-230.

- 39 Rousseau, *Émile*, 396.
40 Ebd., 403.
41 Vgl. Harold Fisch, *The Biblical Presence in Shakespeare, Milton, and Blake. A Comparative Study*, Oxford 1999, 158ff.; Bernd Auerochs, *Die Entstehung der Kunstreligion*, Göttingen 2006, 150–182; Frank Kermode, *Der Drang zu wachsen. Narrative Interpretation und Erweiterung in den Passionsgeschichten*, übers. von Daniel Weidner, in: Hans-Peter Schmidt, Daniel Weidner (Hg.), *Bibel als Literatur*, 261–279.
42 Hunter, *Paradise Lost*, 46.
43 Fisch, *The Biblical Presence*, 174.
44 Jacob, *Heilige Poesie*, 3.
45 Vgl. ebd., 2ff.; auch Bernadette Malinowski, »Das Heilige sei mein Wort«, 63ff.
46 Vgl. Jacob, *Heilige Poesie*, 7.
47 Vgl. beispielhaft Auerochs, *Entstehung der Kunstreligion*, 38 zur nicht-diskursiv entschiedenen »Wahrheit« und »Autorität der heiligen Texte«.
48 Vgl. Jacob, *Heilige Poesie*, 149.
49 Vgl. Hornig, *Johann Salomo Semler*, 229.
50 Vgl. ebd., 261ff.
51 Vgl. zur rhetorischen Mustergültigkeit der Bibel in der europäischen Geistesgeschichte besonders des 17. Jahrhunderts Dyck, *Athen und Jerusalem*, 64ff., und für den poetischen Wert der Bibel und die Rechtfertigung der Poesie durch die Bibel seit der italienischen Renaissance um Petrarca bis Scaliger und Sidney ebd., 35ff. Noch Klopstock, *Von der Sprache der Poesie*, 1025, spricht von den »Verfassern des Alten Testaments (ich betrachte hier ihre Werke bloß als menschliche)«.
52 Vgl. auch Malinowski, »Das Heilige sei mein Wort«, 51, die von einem »Kunstgriff der doppelten Transformation – der Sakralisierung der Dichtung und der Ästhetisierung der Offenbarung –« spricht.
53 Vgl. dazu Dyck, *Athen und Jerusalem*, 24ff und 35ff.
54 Johann Gottlieb Klopstock, *Gedanken über die Natur der Poesie*, in: ders., *Ausgewählte Werke*, 995.
55 Johann Gottlieb Klopstock, *Von der heiligen Poesie*, in: ders., *Ausgewählte Werke*, 998.
56 Ebd.
57 Vgl. zum hermeneutischen Problem von Stellen in der Literatur- und Kulturgeschichte die anregenden Essays von Wolfgang Braungart und Joachim Jacob, *Stellen, schöne Stellen. Oder: Wo das Verstehen beginnt*, Göttingen 2012.
58 Auerochs, *Entstehung der Kunstreligion*, 185.
59 Vgl. Malinowski, »Das Heilige sei mein Wort«, 58
60 Jacob, *Heilige Poesie*, 137 (Hervorhebung von mir).
61 Ebd.
62 Ebd., 139.
63 Vgl. z.B. Malinowski, »Das Heilige sei mein Wort«, 80, und Auerochs, *Entstehung der Kunstreligion*, 186.
64 Johann Jakob Breitinger, *Critische Dichtkunst. Der dritte Abschnitt. Von der Nachahmung der Natur*, in: Johann Jakob Bodmer und Johann Jakob Breitinger, *Schriften zur Literatur*, hg. von Volker Meid, Stuttgart 1980, 84.
65 Ebd., 93 (Hervorhebung von mir).
66 Näher zu untersuchen wäre freilich Breitingers Bezeichnung der Natur als einer »grossten Künstlerin« (ebd., 85).
67 Die Nachahmung der Kunst im Unterschied zur Naturnachahmung spielt ja auch in einem anderen, ebenfalls 1755 veröffentlichten Aufsatz eine entscheidende Rolle,

- in Winkelmanns *Gedanken ueber die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst*, wenngleich es sich hier bekanntlich um die Nachahmung der griechischen edlen Einfachheit und stillen Größe handelte. Klopstock, *Von der heiligen Poesie*, 1005, weist auf den Unterschied der Nachahmung der Religion gegenüber der der Natur ebenfalls hin.
- 68 Vgl. Auerchs, *Entstehung der Kunstreligion*, 54f. und 197, Malinowski, »Das Heilige sei mein Wort«, 81f. und ebenfalls zur wirkungsästhetischen Lebendigkeit durch die Wortstellung und »Schnelligkeit« Jacob, *Heilige Poesie*, 143 und 152.
- 69 Vgl. z.B. den Hinweis bei Hildegard Benning, *Ut Pictura Poiesis - Ut Musica Poiesis. Paradigmenwechsel im poetologischen Denken Klopstocks*, in: Kevin Hilliard und Katrin Kohl (Hg.), *Klopstock an der Grenze der Epochen*, mit Klopstock-Bibliographie 1972-1992 von Helmut Riege, Berlin-New York 1995, 80.
- 70 Vgl. dazu z.B. Breiting, *Critische Dichtkunst*, 84, 92, auch zur lebendigen Darstellungsform.
- 71 Vgl. zur Poetizität der Sprache z.B. Klopstock, *Von der Sprache der Poesie*, 1016f., und 1019 die Gegenüberstellung von »prosaische[n] Skribent« und »Poet«.
- 72 Gotthold Ephraim Lessing, *Laokoon: oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*, in: ders., *Werke 1766-1769 (Werke und Briefe in zwölf Bänden Bd. 5/2)*, hg. v. Wilfried Barner, Frankfurt/Main 1990, 113.
- 73 Vgl. zu der damit verknüpften Versinnlichungsbewegung im 18. Jahrhundert die hervorragende Studie von Lothar van Laak, *Hermeneutik literarischer Sinnlichkeit*, Tübingen 2003.
- 74 Vgl. Jürgen Brokoff, *Geschichte der reinen Poesie. Von der Weimarer Klassik bis zur historischen Avantgarde*, Göttingen 2010, 163ff., v.a. 165f. zu Klopstocks Reinigungsansätzen zu einer genuin poetischen Sprache.
- 75 Benning, *Ut Pictura Poiesis*, 83.
- 76 Vgl. z.B. Klopstock, *Von der Sprache der Poesie*, 1023 zum »Leben« und zum »Fleischigen«, zum Pygmalion-Effekt der Vivifizierung z.B. ders., *Von der Darstellung*, 1037, zur Identifizierung der Poesie mit der Malerei z.B. ders., *Gedanken über die Natur der Poesie*, 994, und zur lebhaften Affizierung der Sinne in der Malerei ders., *Von dem Range der schönen Künste*, 983; in den Kontext lebendiger Erfahrung analog zur Ästhetik, der abstrahierten Bibeldarstellung und dem religiösen Ursprungsereignis fällt auch die Beschreibung der zeitgenössischen Religiosität als »Gerippe«, das die religiösen »Lehrbücher« aus der nach Klopstocks Meinung ursprünglich einem »gesunde[n] männliche[n] Körper« zu vergleichenden Religion gemacht hätten (ders., *Von der heiligen Poesie*, 1005).
- 77 Benning, *Ut Pictura Poiesis*, 87.
- 78 Vgl. dazu David E. Wellbery, *Lessing's Laocoon. Semiotics and aesthetics in the Age of Reason*, Cambridge 1984 – für diesen wichtigen Literaturhinweis danke ich herzlich Prof. Dr. Michael Franz.
- 79 Breiting, *Critische Dichtkunst*, 99; ähnlich schon Baumgarten nach Wellbery, *Lessing's Laocoon*, 30.
- 80 Ebd., 194.
- 81 Lessing, *Laokoon*, 113.
- 82 Wellbery, *Lessing's Laocoon*, besonders 17-42; vgl. auch Van Laak, *Hermeneutik literarischer Sinnlichkeit*.
- 83 Wellbery, *Lessing's Laocoon*, z.B. 17ff., 22; vgl. dazu auch David E. Wellbery, *Das Gesetz der Schönheit. Lessings Ästhetik der Repräsentation*, in: Christian L. Hart Nibbrig (Hg.), *Was heißt »Darstellen«?*, Frankfurt/Main 1994, 189.

- 84 Ders., *Lessing's Laocoon*, 22.
- 85 Vgl. ebd., 23f., 24: »A sign which is no genuine sign [d.h. nicht auf eine definierte Idee bezogen] but only ›an empty tone‹ can still seduce speaker and listener into believing that the discourse is really about something«.
- 86 Der epistemische Versuch, die natürlichen, sich selbst ausdrückenden und von Gott als Elemente der Naturordnung in die Welt gesetzten Zeichen mit den vom Menschen hervorgebrachten Zeichen zu erfassen, ist Wellbery zufolge das »ideal« (ebd., 29) der Aufklärung: »the system of natural signs is the telos of all our culturally instituted systems of arbitrary signs« (ebd., 28); vgl. auch ders., *Gesetz der Schönheit*, 131.
- 87 Ders., *Lessing's Laocoon*, 29.
- 88 Ebd., 29f.
- 89 Vgl. ebd., 30 zu den wesentlichen und expressiven Zeichentypen z.B. bei Meier, Mendelssohn und Lessing.
- 90 Stephen Halliwell, *The Aesthetics of Mimesis. Ancient Texts and Modern Problems*, Princeton 2002, 160; neben der »similarity or analogy« heißt es: »Aristotle surely knew the explicit occurrence in Plato's *Cratylus* of the principle, exemplified by the use of color in painting, that mimetic likenesses share by nature (not convention) some of their properties with the things they signify«.
- 91 Wellbery, *Lessing's Laocoon*, 7.
- 92 Vgl. ebd., 225ff. zum Laokoon, Zitat auf 227.
- 93 Vgl. Winfried Menninghaus, »Darstellung«. *Friedrich Gottlieb Klopstocks Eröffnung eines neuen Paradigmas*, in: Christian L. Hart Nibbrig (Hg.), *Was heißt »Darstellen«?*, 203; eine Rolle spielt die Schnelligkeit in der Darstellungsform aber freilich schon in *Von der heiligen Poesie*.
- 94 Vgl. Wellbery, *Lessing's Laocoon*, 191f.
- 95 Menninghaus, *Darstellung*, 213, 212 mit ausdrücklichem Bezug zur Naturalisierung künstlicher Zeichen.
- 96 Klopstock, *Von der heiligen Poesie*, 1003.
- 97 Ebd., 1002.
- 98 Ebd.
- 99 Ebd., 1003.
- 100 Vgl. dazu den hervorragenden Sammelband von Hans-Jürgen Schings (Hg.), *Der ganze Mensch. Anthropologie und Literatur im 18. Jahrhundert*, Stuttgart-Weimar 1994.
- 101 Vgl. Klopstock, *Von der heiligen Poesie*, 1004f.
- 102 Vgl. Wellbery, *Lessing's Laocoon*, 194.
- 103 Vgl. dazu auch Klopstock, *Von der heiligen Poesie*, 1005.
- 104 Vgl. nicht mit Bezug auf Klopstock für die Unterscheidung symbolischer und intuitiver Erkenntnis in den Aufklärungsästhetiken bei Lessing Wellbery, *Lessing's Laocoon*, 211.
- 105 Vgl. zum Mimesis-Diskurs der Aufklärungspoetiken Gottfried Willems, *Anschaulichkeit. Zu Theorie und Geschichte der Wort-Bild-Beziehungen und des literarischen Darstellungsstils*, Tübingen 1989, 293ff., auch Benning, *Ut Pictura Poiesis*, 87.
- 106 Vgl. noch einmal Wellbery, *Lessing's Laocoon*, 198–202 zu Lessing.
- 107 Willems, *Anschaulichkeit*, 295.
- 108 Klopstock, *Von der heiligen Poesie*, 1005.
- 109 Ebd., 1006f.
- 110 Ebd., 999.
- 111 Ebd. (Hervorhebungen von mir).

- 112 Zur inhaltlichen und typologischen Überbietung Jacob, *Heilige Poesie*, z.B. 120ff. zur Trias der Bibel, Milton und Klopstock, der wiederum Miltons alttestamentliches durch ein neutestamentliches Sujet überbieten will.
- 113 Vgl. zur produktiven Rezeptionsästhetik z.B. Roman Ingarden, *Der ästhetische Wert und das Problem seiner Fundierung im Kunstwerk*, in: ders., *Erlebnis, Kunstwerk und Wert. Vorträge zur Ästhetik 1937-1967*, Tübingen 1969, 146; in radikalerer Form die spekulative, Referenzen produzierende Poetik in Armen Avanessian und Anke Hennig, *Metanoia. Spekulative Ontologie der Sprache*, Berlin 2014, 53.
- 114 Ebd., 169.
- 115 Ebd., 53.
- 116 Vgl. Klopstock, *Von der heiligen Poesie*, 1007, wonach nicht die »Schreibart der Offenbarung« nachgeahmt werden soll, und ebd., 998f.
- 117 Ebd., 998.
- 118 Auerbach, *Mimesis*, 16.
- 119 Ebd.
- 120 Aristoteles, *Poetik*, übers. von Olof Gigon, Stuttgart 1961, 36.
- 121 Zum ontologischen Status des Erzählens vgl. jüngst Albrecht Koschorke, *Wahrheit und Erfindung. Grundzüge einer Allgemeinen Erzähltheorie*, Frankfurt/Main 2012, besonders 16ff. zur ontologischen Indifferenz fiktionaler Darstellung.
- 122 Helmut Pape, *Der halbierte Dichter? »Hohe Poesie« und profane Welt. Wandlungen einer literarischen Konzeption bei Friedrich Gottlieb Klopstock*, Frankfurt/Main 2010, 32.
- 123 Vgl. Willems, *Anschaulichkeit*, 283ff.
- 124 Breiting, *Critische Dichtkunst*, 89.
- 125 Ebd., 86f., vgl. auch 88f. Das Verständnis der Poesie als Geschichtsschreibung »möglicher Welten« (vgl. ebd., 88) unterscheidet sich aufgrund des fehlenden Bezugs auf die wirkliche Geschichte m.E. ebenfalls von Klopstocks Objektivierungsversuch der Poesie in der Historiographie.
- 126 Willems, *Anschaulichkeit*, 290 ohne Bezug aber auf die Heilige Poesie.
- 127 Klopstock, *Von der heiligen Dichtung*, 1006.
- 128 Vgl. z.B. John Spencer Hill, *John Milton. Poet, Priest and Prophet*, London 1979, 77ff. oder Malinowski, »Das Heilige sei mein Wort«, v.a. 74ff.
- 129 Vgl. zur Vergegenwärtigung Klopstock, *Von der Darstellung*, 1032.
- 130 Rousseau, *Émile*, 311.
- 131 Peter Utz, *Das Auge und das Ohr im Text. Literarische Sinneswahrnehmung in der Goethezeit*, München 1990, 24.
- 132 Rousseau, *Émile*, 311.
- 133 Aristoteles, *Poetik*, 36.
- 134 Rousseau, *Émile*, 311.
- 135 Ebd., 313.
- 136 Vgl. Klaus Meister, *Thukydides als Vorbild der Historiker. Von der Antike bis zur Gegenwart*, Paderborn u.a. 2013, 76, 78.
- 137 Vgl. ebd., 172.
- 138 Voltaire, *Éloquence*, in: *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, hg. v. Denis Diderot u. Jean-Baptiste le Rond d'Alembert, Paris 1755, Bd. 5, 530, Sp. 2.
- 139 Meister, *Thukydides*, 163.
- 140 Vgl. den Kommentar in *Klopstocks Arbeitstagebuch*, hg. v. Klaus Hurlebusch, Berlin 1977, 336.

- 141 Vgl. Meister, *Thukydides*, 42f. und 69ff.
- 142 Vgl. Halliwell, *Aesthetics of Mimesis*, 289: »Around the core of this ›aesthetic‹ conception of mimesis as a set of art forms, other uses of mimetic terminology either continued or developed. Among new developments was the idea, never found in a text from the classical age, and apparently running counter to Aristotle's distinction between poetry and history [...], that mimesis is both possible and desirable in historiography.«
- 143 Klopstock, *Von dem Range der schönen Künste*, 989.
- 144 Ebd., 981.
- 145 Vgl. Halliwell, *Aesthetics of Mimesis*, 290.
- 146 Vgl. Meister, *Thukydides*, 42.
- 147 Ebd., 43.
- 148 Vgl. Dyck, *Athen und Jerusalem*, 93 u. 97 über die der Bibel als ›morgenländischer Poesie‹ abgesehene, anticlassizistische Affektorientierung, Jacob, *Heilige Poesie*, z.B. 233f. zur affektorientierten Heiligen Poesie.
- 149 Vgl. Linda Simonis, *Mythos und Epos in Miltons Paradise Lost*, in: Linda und Annette Simonis (Hg.), *Mythen in Kunst und Literatur. Tradition und kulturelle Repräsentation*, Köln 2004, 299.
- 150 Vgl. Hunter, *Paradise Lost*, 27: »his capacity to set up divergent interrelations, converging points of view, multiple choices for the reader«; vgl. auch Lucy Newlyn, *Paradise Lost and the Romantic Reader*, New York 2001, 122, wo auf die Subjektivierung und die Zurücksetzung des autoritativen bzw. sakrosankten Anspruchs durch die kaleidoskopartige Perspektivierung der »monolithic biblical authority« aufmerksam gemacht wird.
- 151 Vgl. Simonis, *Mythos und Epos*, 298, zum Einfluss Tassos auf Milton.
- 152 Torquato Tasso, *Über die Dichtkunst, insbesondere das Heldenepos*, in: ders.: *Werke und Briefe*, hg. und übers. von Emil Staiger, München 1978, 751.
- 153 Ebd., 753.
- 154 Vgl. Maria Moog-Grünwald, *Torquato Tasso in den poetologischen Kontroversen des 18. Jahrhunderts*, in: Achim Aurnhammer (Hg.), *Torquato Tasso in Deutschland. Seine Wirkung in Literatur, Kunst und Musik seit Mitte des 18. Jahrhunderts*, Berlin–New York 1995, 382.
- 155 Klopstock, *Von der heiligen Poesie*, 998f. (Hervorhebungen von mir); diese Passage weicht an den grammatikalisch für uns brisanten Stellen nicht ab vom Erstdruck als Vorrede zu *Der Messias. Erster Band*, Kopenhagen 1755, X (die Paginierung übernehme ich von https://www.uni-due.de/lyriktheorie/texte/1755_klopstock.html).
- 156 Klopstock, *Von der heiligen Poesie*, 998.
- 157 Vgl. ähnlich auch Breitingen, *Critische Dichtkunst*, 92 sowie das von ihm geprägte »poetisch Wahre«.
- 158 Vgl. Hornig, *Johann Salomo Semler*, 250, und zur Klärung der Verfasserfrage bei biblischen Quellen ebd., z.B. 252.
- 159 Vgl. den Kommentar zu Friedrich Gottlieb Klopstock, *Die deutsche Gelehrtenrepublik*, hg. von Horst Gronemeyer, Berlin–New York 1979, Bd. 2, 904.
- 160 Halliwell, *Aesthetics of Mimesis*, 292.
- 161 Vgl. ebd. und Meister, *Thukydides*, 70f.
- 162 Halliwell, *Aesthetics of Mimesis*, 292f.
- 163 Aristoteles, *Poetik*, 36: »Denn die Dichtung redet eher vom Allgemeinen [...]. Das Allgemeine besteht darin, was für Dinge Menschen von bestimmter Qualität reden oder tun nach Angemessenheit oder Notwendigkeit.«

- 164 Auerbach, *Mimesis*, 17.
165 Halliwell, *Aesthetics of Mimesis*, 293.
166 Vgl. Melina Tamiolaki, *Ascribing Motivation in Thucydides. Between Historical Research and Literary Representation*, in: Melina Tamiolaki, Antonis Tsamakis (Hg.), *Thucydides Between History and Literature*, Berlin-Boston 2013, 41–72.
167 Ebd., 69 u. 70.
168 Voltaire, *Éloquence*, 530, Sp. 2.
169 Tamiolaki, *Ascribing Motivation*, 70.
170 Vgl. Voltaire, *Éloquence*, 530, Sp. 2: »L'éloquence de Démosthène ne convient pas à Thucydide; une harangue directe qu'on met dans la bouche d'un héros qui ne la prononça jamais, n'est guère qu'un beau défaut.«
171 Klopstock, *Von der heiligen Poesie*, 1006.
172 Vgl. zu Lessing Eve-Marie Becke, *Das Markus-Evangelium im Rahmen antiker Historiographie*, Tübingen 2006, 37f.
173 Hornig, *Johann Salomo Semler*, 283.
174 Johann Salomo Semler, *Versuch einer nähern Anleitung*, Halle 1757, 191; Vgl. dazu Hornig, *Johann Salomo Semler*, 282f.
175 Vgl. dazu grundsätzlich Siegfried J. Schmidt, *Selbstorganisation des Sozialsystems Literatur im 18. Jahrhundert*, Frankfurt/Main 1989, 421.
176 Zum Begriff Michel Foucault, *Die Ordnung des Diskurses. Inauguralvorlesung am Collège de France, 2. Dezember 1970*, übers. von Walter Seitter, mit einem Essay von Ralf Konersmann, 11. Aufl., Frankfurt/Main 2010, 25, 25ff. führt die Diskurs kontrollierenden und restringierenden Möglichkeiten aus.

Caroline Sauter

Engel

Figuren der Sprache

Engel sprechen. Sie sind, in allen ihren Erscheinungsformen und in beinahe allen Religionen, stets An- und Verkündiger, Vermittler und Boten. Somit besteht ein tiefer Zusammenhang zwischen Engelfiguren und den Problemen der Vermittlung und der Übertragung, der Relationalität und der Medialität, die die Sprache ausmachen. Deshalb möchte ich im Folgenden verschiedene Engelfiguren als Figuren der Sprache betrachten. Dafür werde ich in drei Schritten vorgehen und anhand verschiedener theoretischer und literarischer Texte untersuchen, wie die Engelfiguren in ihnen jeweils spezifische Probleme der Sprache verkörpern. Zunächst soll (1) unter Rückgriff auf Michel de Certeaus Essay *Le parler angélique* (1985) anhand einer Verkündigungsszene aus dem neutestamentlichen Evangelium nach Matthäus deutlich gemacht werden, dass sich die Rede des Engels als Figuration des Sprechaktes selbst lesen lässt. Sodann werde ich (2) die Tradition des *angelus interpres*, des Deute-Engels, anhand des biblischen Prophetenbuches Sacharja und in der apokryphen Metatron-Sage im sog. *Hebräischen Henochbuch* umreißen. Abschließend soll (3) ausgehend von Michel Serres' philosophisch-literarischem Werk *La légende des anges* (1993) dargestellt werden, dass die Engelrede auch im Wortsinn als Sprach-Figur verstanden werden kann, nämlich als die rhetorische Figur der Prosopopöie, und dass sie als solche zutiefst literarisch ist.

1. Engelszungen. – Im Französischen klingen *langue* – die Sprache, die Zunge – und *l'ange* – der Engel – beinahe zum Verwechseln ähnlich. Und so ist es nicht verwunderlich, dass eine Theorie der unbedingten Sprachlichkeit des Engels und eine Theorie seiner Rede – des *parler angélique*, des engelhaften Sprechens – sehr prägnant auf Französisch formuliert worden ist. Der jesuitische Kulturhistoriker und Philosoph Michel de Certeau hat 1985 in *Le parler angélique* – einem Vortragstext, dessen Untertitel programmatisch *Figures pour une poétique de la langue* lautet – den engen Zusammenhang zwischen der Figur des Engels und den Problemen der Sprachlichkeit deutlich herausgestellt. Er gibt zunächst eine Definition der Engelsrede, welche schlichtweg besagt, dass der Engel *sagt*: »L'ange dit qu'il y a du ›dire‹. [...] Est donc ›angélique‹ ce qui, d'un discours, d'un corps ou d'un paysage, est parlant [...]«¹ »Der Engel *sagt*, dass es ein ›Sagen‹ gibt. [...] ›Engelhaft‹ ist also dasjenige, was in einer Rede, einem Körper oder einer Landschaft

spricht [...]! Der Engel wäre demnach die Figur der reinen Vermittlung, und das macht ihn, de Certeau zufolge, zu einer Figur der Rede überhaupt. Wenn er spricht, sagt er, was auch immer er sagt, vor allem, *dass* er sagt. Der Inhalt seines Sprechens ist folglich unbedeutend. Die Mitteilung, die Aussage oder die Information, die er vermittelt, tritt hinter der Tatsache seiner Rede zurück. Der Engel ist deshalb eine Figuration des Sprechaktes selbst. De Certeau schreibt weiter: »Le message, c'est l'énonciation même« [»die Botschaft ist der Sprechakt selbst«].² *Dass* der Engel spricht, ist die wahre Botschaft, die er verkündet – nicht das, *was* er sagt. Dies wiederum bedeutet im Umkehrschluss, dass für die Sprachtheorie de Certeaus nicht die Übermittlung des ›Inhalts‹ der Rede, sondern vielmehr die Form der Rede selbst entscheidend ist. Diese besteht laut de Certeau im konkreten Sprechen der Sprache (»énonciation«), d.h. in der Vermittlung. Rede beruht also auf Vermittlung – und seine vermittelnde Funktion ist es folglich, die den Engel als Figur der Sprache auszeichnet.

Jedoch zeigt sich in seiner Rede ein tiefgreifendes Problem, wenn wir nun in einem zweiten Schritt nicht nur die Tatsache betrachten, *dass* der Engel sagt, sondern auch das ansehen, *was* er sagt. Doch kann ein Engel überhaupt von sich aus etwas sagen? Kann er zum Beispiel ›Ich‹ sagen? In seiner Rede kann, wie de Certeau zeigt, kein Engel von sich sprechen, wenn er nichts ist als reine Vermittlung. In der Tat kann er von sich selbst aus nichts (außer das Sagen) sagen. Er muss sich völlig durchsichtig machen, damit sein Sprechen – das in erster Linie in der Vermittlung selbst besteht – gelingt, sofern er einen Inhalt transportiert. Wenn daher seine eigene Funktion nur darin besteht, den Sprechakt selbst zu sagen, dann muss das, was er sagt, notwendig fremde Rede, d.h. die Rede eines Anderen sein. Mit der meist wörtlichen Übermittlung seiner Botschaft eines Anderen, löscht der Engelbote sich selbst als Figur aus; in de Certeaus Worten: »il s'efface avec la parole qu'il transmet«.³ Denn er selbst wäre nichts als das Sprechen – sobald er aber etwas sagt, was über das Sprechen hinausgeht, d.h. sobald er den Inhalt einer Rede transportiert, ist der Engel als Figur der Vermittlung durchsichtig geworden.

Die Funktion des Engels in der Sprache besteht darin, für einen Anderen zu stehen, und die Funktion seiner Rede ist es, von sich und seiner Vermittlerrolle weg und auf einen sprechenden Anderen zu verweisen. Aus der Natur dieses Anderen, der im Falle der Engel meist Gott ist, ergibt sich aber ein weiteres Problem der Rede des Engels: der Referent seiner Rede ist unaussprechlich. Harold Bloom hat noch einmal deutlich gemacht, dass Engel von Gott losgelöst völlig bedeutungslos wären, denn Botschafter sind nutzlos, wenn niemand sie sendet.⁴ Auch de Certeau schreibt: »le Je qu'il parle n'est pas le sien, mais celui de Dieu« [»das ›Ich‹, welches er spricht, ist nicht das seinige, sondern Gottes ›Ich‹«].⁵ Ob nun ein Engel mit diesem ›Ich‹, welches Gott bezeichnen soll, jemanden meint oder bezeichnen kann, der überhaupt zu bezeichnen wäre, kann berechtigterweise bezweifelt werden. Das heißt, der Engel stünde mit seiner

Rede vom ›Ich‹ ein für ein ›Ich‹, das transzendent und demnach nicht direkt zu bezeichnen wäre.

Es ist grundsätzlich problematisch, über Transzendenz zu sprechen: Jedes Sprechen über Unaussprechliches führt sogleich in eine Aporie. Dies hat Michael Sells gezeigt: In dem Moment, in dem gesetzt wird: »x ist unaussprechlich« kann, sofern es sich hierbei um eine wahre Aussage handelt, x nicht mit dem Namen »x« benannt und demnach nicht ausgesprochen werden. Wenn allerdings daran die Aussage »es kann also nicht x genannt werden« anschließt, ist dieses »es« selbst äußerst problematisch, denn als Pro-Nomen steht es für einen Namen und eben dieser soll, sofern x unaussprechlich ist, ebenfalls unaussprechlich sein.⁶ Eine Sprache, die über Unaussprechliches spricht, ist deshalb eine prekäre Sprache des Ent-Sagens (*apo-phasis*).⁷ Der Rede des Engels nun entspricht, wenn er ›Ich‹ sagt, nichts, was aussprechlich wäre. Das ›Ich‹ des Engels selbst wäre folglich nichts als apophatisches *Pro-Nomen*: Für-Name, Name für jemanden oder für etwas, ohne jedoch dieser Name sein zu können. So schreibt auch de Certeau, das ›Ich‹ des Engels sei »kein gegebener Name, oder vielmehr wäre er lediglich das Wort, das dem Unnennbaren als Emblem dient« [»pas de nom donné, ou bien ce sera seulement le mot qui sert d'emblème à l'innomable«].⁸ Wenn der Engel also ›Ich‹ sagt, dann steht sein ›Ich‹ für das unaussprechliche ›Ich‹ eines Anderen. Somit ist es strukturell defizitär: Der Engel sagt, wenn er ›Ich‹ sagt, was er *nicht* ist, denn sein ›Ich‹ bezeichnet nicht *sein* Ich. De Certeau schreibt: »Il l'angel est le ›dire‹ de ce qu'il n'est pas« [»Der Engel ist *das* ›Sagen‹ dessen, was er nicht ist«].⁹ Damit hat die Rede des Engels eine allegorische Struktur. Walter Benjamin (den de Certeau oft explizit, und ebenso häufig implizit, zitiert) definiert die Allegorie, am Beispiel des »schlechthin Böseln«, wie folgt: es »bedeutet etwas anderes als es ist. Und zwar bedeutet es genau *das Nichtsein dessen, was es vorstellt*.«¹⁰ Wie die Engelrede bei de Certeau verweist die Allegorie bei Benjamin darauf, dass sie sich an die Stelle dessen, was sie vorstellt, gesetzt hat und somit dessen Platz einnimmt. Folglich gerät in der Sprache der Engel jedes stabile Konzept von Bedeutung (z.B. die Bedeutung von ›Ich‹) ins Wanken.

Folgendes Textbeispiel eines sprechenden Engels illustriert, was wir mit de Certeau über die Problematik der Engelrede herausgearbeitet haben: die neutestamentliche Szene der Verkündigung am leeren Grab des auferstandenen Christus im Evangelium nach Matthäus. In der Übersetzung Martin Luthers lautet die Verkündigungsszene wie folgt:

Denn der Engel des HERRN kam vom Himmel herab, trat hinzu und wälzte den Stein von der Tür und setzte sich darauf. Und seine Gestalt war wie der Blitz und sein Kleid weiß wie Schnee. Die Hüter aber erschrakten vor Furcht und wurden, als wären sie tot. Aber der Engel antwortete und sprach zu den Weibern: »Fürchtet euch nicht! Ich weiß, daß ihr Jesus, den Gekreuzigten, sucht. Er ist nicht hier; er ist auferstanden,

wie er gesagt hat. Kommt her und seht die Stätte, da der HERR gelegen hat. [...] Und siehe, er wird vor euch hingehen nach Galiläa; dort werdet ihr ihn sehen. Siehe, ich habe es euch gesagt.« (Mt. 28.2-7)

An dieser Szenerie fallen in erster Linie verweisende Redestrukturen und uneigentliches Sprechen auf: Vergleiche, Metaphern und Allegorien. Diese beziehen sich zum einen auf die Beschreibung des Engels und des von ihm ausgelösten Ereignisses: Die »Gestalt« des Engels, so heißt es, »war *wie* der Blitz«, sein Gewand »weiß *wie* Schnee«. Der Blitz, der Schnee und der Tod sind Sprach-Bilder; sie stehen für dasjenige an der Engelgestalt, welches unausgesprochen bleiben muss, weil es das (unaussprechliche) Göttliche verkörpert: seine (göttliche) Strahlkraft, seine (göttliche) Mächtigkeit, die sich in seinem Strahlen und in seiner Reinheit manifestiert. Der Engel scheint in den Attributen der Gottheit, an deren Stelle er hier tritt, nicht beschreibbar, sondern die göttliche Glorie (*shekhina*) und die göttliche Reinheit, für die er steht, sind wiederum nur abbildbar durch Vergleiche mit Bekanntem: Blitz und Schnee, die nicht den Engel beschreiben, sondern wiederum lediglich verweisend für ihn stehen. Auch seine Wirkung auf die Grabwächter ist derart überwältigend, dass die Sprache auf das Unbekannte schlechthin ausweichen muss, um ein Bild zu finden: den Tod. Die Wächter fallen vor Furcht leblos zu Boden, »*als wären* sie tot«.

Zum anderen bezieht sich die Struktur uneigentlichen Sprechens nicht nur auf die Rede über den Engel, sondern sie kennzeichnet auch die Rede des Engels selbst: Der Engel spricht entweder Vor-Worte, die ein Geschehen in die Zukunft projizieren, oder Nach-Worte, die sich auf ein bereits Gesagtes beziehen. Der Engel verweist dazu zugleich zurück auf die vergangene Rede des abwesenden Gekreuzigten (»wie er *gesagt hat*«) und voraus auf eine noch zu kommende Zukunft, in der der Abwesende anwesend sein wird (»Und siehe, er *wird* vor euch hingehen nach Galiläa; da *werdet* ihr ihn sehen.«). Die Rede des Engels bezieht sich kurzum auf etwas, was nicht »da« ist, d.h. sie bezieht sich explizit auf das Fehlen eines Referenzobjektes. Dies sagt der Engel in der Verkündigungsszene sogar wortwörtlich: »er ist *nicht hier*«. Das Einzige, worauf das Sprechen des Engels also referiert, ist konsequenterweise, der Logik der uneigentlichen Rede folgend, eine Leerstelle: die Stelle, an der der Leichnam *nicht* liegt; die Lücke, die Vakanz, das Fehlen eines physischen Objektes (»seht die Stätte, da der HERR gelegen hat«), nämlich des Körpers dessen, der »nicht hier« ist, der (in der Vergangenheit) gesprochen hat und der (in der Zukunft) zu sehen sein wird.

Der Inhalt der Engelsbotschaft ist darüber hinaus mehr oder weniger unbedeutend, denn er ist bereits bekannt und sogar als bekannt vorausgesetzt: »*ich weiß*, daß ihr Jesus [...] sucht«, setzt der Engel ein; und er führt aus: »er ist auferstanden, *wie er gesagt hat*«. Auch de Certeau stellt fest: »Son contenu n'est pas l'essentiel du message angélique« | ihr Inhalt ist nicht das Wesentliche der Botschaft des

Engels.¹¹ Häufig zitieren Engel, meist eine Heilige Schrift oder eine Glaubenswahrheit, oder sie geben die bereits bekannte Rede einer Gottheit abermals wieder. So auch in unserem Fall der Verkündigung am leeren Grab: Jesus hat in den vorhergehenden Kapiteln des Matthäusevangeliums bereits mehrfach von seiner kommenden Auferstehung gesprochen und sie angekündigt¹² – die Auferstehung, welche der Engel hier lediglich konstatiert (»er ist auferstanden ...«), ist demnach keine faktisch neue Information. Der Engel rückt jedoch den eigenen Sprechakt sowie den Sprechakt des Anderen wieder und wieder in den Vordergrund, sodass das Sagen selbst zum Leitmotiv seiner Rede wird und diese wortwörtlich einrahmt (»wie er gesagt hat [...] Siehe, ich habe es Euch gesagt«). Das Entscheidende an der Rede des Engels ist also nicht das, *was* der Engel sagt, sondern die Tatsache, *dass* er sagt. Der Sprechakt selbst ist das, was die Engelsrede ausmacht.

2. ›*Angelus interpretes*‹. – Die Rede des Engels ist, wie wir gesehen haben, nichts als reine Vermittlung. Sie besitzt jedoch darüber hinaus in vielen Traditionen und Erzählungen zwei spezifische vermittelnde Funktionen: der Engel ist häufig zuständig für die Deutung und für die Übersetzung. Neben den kanonischen Darstellungen des Engels des Herrn (*mal'ak adonaj*, *angelos kyriou*) in den Schriften der Hebräischen Bibel sowie des Neuen Testaments – also desjenigen Engels, der sich selbst durchsichtig macht, um auf die Rede eines Anderen zu verweisen, den wir im ersten Abschnitt behandelt haben – wimmelt es sowohl in der Bibel als auch in der talmudischen und rabbinischen Literatur und nicht zuletzt in der jüdischen und christlichen Mystik auch von explizit deutenden und übersetzenden Engeln. Etwa in den Visionen des Sehers Johannes auf Patmos in der neutestamentlichen *Apokalypse* (Offenbarung) treten Engel als Vermittler, Interpreten, Dolmetscher und Übersetzer der visionären Bilder in menschliche Sprache auf.¹³ Hier bezeichnet sich der *angelus interpretes* explizit selbst als »einlenl Mitknecht mit dir [Johannes] und deinen Brüdern, den Propheten, und derer, die da halten die Worte dieses Buches« (Offb. 22,9). Die vom Deute-Engel hergestellte Nähe zwischen sich und den Propheten stellt die Aufgabe der Vermittlung sowie der Deutung von Zeichen und Träumen in den Vordergrund seiner Mission. Auch schon in der Hebräischen Bibel werden Engel expressis verbis mit dem Deuter und dem Übersetzer identifiziert. So etwa im Buch *Hiob*: »Kommt dann zu ihm ein Engel (*mal'ak*), ein Mittler (*melijz*), einer aus tausend, kundzutun dem Menschen, was für ihn recht ist [...]« (Hiob 33,23). Das hebräische *melijz* bedeutet neben »Mittler« (wie Luther übersetzt) unter anderem auch »Dolmetscher« oder eben »Übersetzer«.¹⁴ Hier ist also der Engel als Vermittler gedacht, der dem Menschen eine Rede Gottes übersetzt und somit die »höchstmögliche Differenz«, nämlich die zwischen Gott und dem Menschen, mit Hilfe seiner Rede überbrückt.¹⁵

In der christlich-jüdischen Tradition macht die ›Engelkategorie‹ des Deute- oder Dolmetscher-Engels, *angelus interpretes*, die Problemlage des Übersetzens, Dolmet-

schens, Mittels und Deutens besonders deutlich. Besonders in den – enigmatischen und äußerst deutungsbedürftigen – Prophetenbüchern der Hebräischen Bibel treten bisweilen Deute-Engel auf; so etwa im Buch des Propheten Sacharja, welches eine nähere Betrachtung lohnt.

Die Kommunikationsstruktur ist in diesem biblischen Buch in der Tat außerordentlich komplex und verläuft auf zahlreichen Ebenen: Zunächst heißt es, »es geschah das Wort des HERRN zu Sacharja« (Sach 1,7). Unter dieser Voraussetzung jedoch folgt zunächst erstaunlicherweise keine Rede, d.h. kein »Wort des Herrn«, sondern stattdessen ein Bild: das erste von acht Visionen oder »Nachtgesichtern« (Sach 1,8). Die »Nachtgesichter« werden jeweils durch einen Engel begleitet, der hier als Vermittler und Deuter fungiert. An ihn richtet Sacharja folgerichtig die Fragen, die die (in der Tat sehr rätselhaften) Visionen bei ihm aufwerfen: »Ich [Sacharja] sprach: Mein Herr, wer sind diese?« (Sach 1,9). Auf Sacharjas Frage antwortet jedoch merkwürdigerweise nicht der Engel, sondern vielmehr die in Sacharjas Vision auftretenden Personen oder Traumfiguren. Ihre Antwort auf dessen Frage richten sie allerdings wiederum nicht an Sacharja, sondern an den ihn begleitenden Engel (»sie aber antworteten dem Engel des HERRN [...] und sprachen [...]«; Sach 1,11), der in Reaktion auf ihre Antwort auf Sacharjas Frage schließlich das Wort an Gott richtet, während Sacharja zum stillen Beobachter des verschlungenen Weges wird, den seine Frage nimmt: »Da hob der Engel des HERRN an und sprach: HERR Zebaoth, [...]!« (Sach 1,12). Der »HERR«, heißt es, »antwortete dem Engel, der mit mir [Sacharja] redete, freundliche und tröstende Worte« (Sach 1,13), und der *angelus interpres* übersetzt diese wiederum an Sacharja. Doch übersetzt er sie in eine Aufforderung zur Wiedergabe der Rede Gottes, die freilich nicht an Sacharja, sondern an den Engel als Mittlerinstanz gerichtet gewesen war – und so erfahren wir nun womöglich auch den Wortlaut der Rede, von der wir zuvor nur wissen, dass sie »freundlich und tröstend« gewesen sei: »Und der Engel, der mit mir redete, sprach zu mir: Predige und sprich: So spricht der HERR Zebaoth: Ich eifere für Jerusalem [...]« (Sach 1,14).

An dieser Stelle handelt es sich um eine vielfach vermittelte und mit zahlreichen Interferenzen übertragene Botschaft, deren Angelpunkt der Engel ist. Ihr wörtlicher »freundlicher und tröstender« Inhalt wird während der vielen Akte der Vermittlung dabei hinter der – hier auch leitmotivisch über die verschiedenen Verben des Sagens, Redens und Sprechens hervorgehobenen – reinen Tatsache des Redens merkwürdig zurückgenommen. Was der Engel, der die Rede Gottes an Sacharja in eine Aufforderung zur Predigt übersetzt, tatsächlich sagt, wird immer und immer wieder ausgespart, um einen neuen Akt der Vermittlung, Deutung oder Übersetzung »zwischenzuschalten«. Mit anderen Worten: Der Text verschiebt das, *was* der Engel im Namen Gottes sagt, immer weiter nach hinten, um immer wieder deutlich zu machen, *dass* er sagt und zum Sprechen fordert (»Und der

Engel, der mit mir *redete, sprach* zu mir: *Predige* und *sprich*: So *spricht* der HERR Zebaoth: Ich [d.i. der Herr] eifere für Jerusalem [...]«; Sach 1,14).

Exemplarisch zeigt sich also bei Sacharja, dass der Akt der Übermittlung, Übertragung, Deutung oder Interpretation durch einen *angelus interpres* ein komplexes Relationsgeflecht ist, das auf vielen Teilübertragungen unterschiedlicher Instanzen beruht. Dies geht auf das Problem der notwendigen Vermitteltheit seiner Rede zurück. Was dem Volk durch Sacharja schließlich als das Wort Gottes mitgeteilt werden wird, ist also zuvor vielfach übersetzt, gedeutet, übermittelt und erklärt worden. Das von der Formel »so spricht der HERR« sanktionierte Prophetenwort an das Volk ist also letztlich das Ergebnis eines komplexen hermeneutischen Prozesses, den die Figur des Engels als *angelus interpres* darstellt oder sogar verkörpert. Entscheidend dabei ist jedoch, dass nicht er selbst als Figur deutet, interpretiert und übersetzt, sondern dass er diese Akte der Deutung, Übersetzung usw. durchführt, indem er wiederum jeweils mit der Stimme eines anderen – hier etwa Gottes, Sacharjas und der Traumfiguren – spricht. Es zeigt sich also: auch in der Funktion als Dolmetscher, Übersetzer und Interpret ist der *angelus interpres* nichts anderes als die reine Medialität. Seine Rede ist das Medium der Deutung und der Übersetzung.

Etwas anders stellt sich die Funktion des *angelus interpres* in der Metatron-Sage im apokryphen Hebräischen Henochbuch¹⁶ (auch *3 Henoch* abgekürzt) dar, das wahrscheinlich in der nachtalmudischen Ära, also im frühen Mittelalter, entstanden ist.¹⁷ Hier wird der in einer surrealistisch anmutenden Vision in den Himmel entrückte Rabbi Jischma'el von einem Deute-Engel namens Metatron in Empfang genommen (*3 Hen.* 1,9) und durch die verschiedenen Himmelsbereiche geleitet. Dort wird der Rabbi, in Gesprächen mit dem Engel, in die Geheimnisse der Schöpfung, des Kosmos, der Buchstaben und vor allem des Gottesnamens und nicht zuletzt auch in die Tiefen der Angelologie eingeführt. Jedes Kapitel beginnt dabei mit der expliziten Konstatierung der Vermitteltheit der soeben gehörten bzw. gelesenen Rede – leitmotivisch wiederholt sich jeweils am Kapitelbeginn die Satzfolge »Rabbi Jischma'el sagte: Metatron sagte zu mir [...]« –, welche sich meist erst auf einer vierten Vermittlungsebene auf die direkte Rede Gottes bezieht. Allerdings antwortet dieser Engel, anders als bei Sacharja, direkt auf die Fragen des Rabbis und tritt mit geradezu megalomanischer Präsenz als von sich selbst sprechende Figur in Erscheinung.¹⁸ Dies liegt an der Beschaffenheit dieses besonderen Deute-Engels, denn der *angelus interpres* Metatron entpuppt sich sehr bald als der entrückte – oder vielmehr: als der in den Himmel *übersetzte*¹⁹ – Henoch aus der Zeit der Sintflut. Über diesen heißt es in der Genesis: »Und Henoch wandelte mit Gott. Und nachdem er Metuschelach gezeugt hatte, lebte er 300 Jahre und zeugte Söhne und Töchter, dass sein ganzes Alter ward 365 Jahre. Und weil er mit Gott wandelte, nahm ihn Gott hinweg und er ward nicht mehr gesehen.« (Gen 5,22–24)

Henoch ist also, laut der biblischen Erzählung, niemals gestorben. Sein Über-Leben umgeht also die Zäsur des Todes. Es ist ein Über-Leben durchaus im Sinne

von Derridas *sur-vie*: Jacques Derrida spricht vom Über-Leben (*sur-vie*) als von einer »Spur, von der das Leben und der Tod nur Spuren und Spuren von Spuren wären«; er kennzeichnet es ferner als »ein Überleben, dessen Möglichkeit von vornherein die Identität mit sich [...] in Unordnung bringt«. ²⁰ Metatron wäre in diesem Sinn als eine Spur Henochs zu verstehen, aber ob Henoch/Metatron in diesem Über-Leben noch mit sich identisch ist und folglich ohne Weiteres von sich als »Ich« sprechen kann, muss fraglich bleiben. Der ontologische Status des Henoch/Metatron changiert demzufolge in seiner einzigartigen Ungestorbenheit zwischen den Sterblichen (Menschen) und dem unsterblichen Ewigen (Gott). Vielmehr: Er ist in seinem Über-Leben *zugleich* Gott und Engel und Mensch: wiederholt wird er im Hebräischen Henochbuch als der »kleine JHWH« bezeichnet (vgl. *3 Hen*, 15) und sogar von einem gelehrten Rabbi mit JHWH selbst verwechselt (*3 Hen*, 20). ²¹ Dies unterscheidet ihn ontologisch von allen anderen, von Gott als Engel geschaffenen, Engeln. Mit anderen Worten: als Ungestorbener verkörpert Henoch/Metatron die Grenze zwischen dem Menschlichen und dem Göttlichen: er selber *ist* diese Demarkationslinie.

Daraus ergeben sich Konsequenzen für seine Rede, denn anders als andere Deute-Engel, denen wir etwa bei Sacharja oder im Neuen Testament begegnet sind, gehört Henoch/Metatron weder dem Bereich der Engel noch dem Bereich der Menschen noch auch dem Bereich Gottes eindeutig zu. Er selbst ist, anders ausgedrückt, eben dasjenige Dazwischen, welches andere, von Gott geschaffene, Engel (etwa der *angelus interpres* bei Sacharja) mit ihrer Rede darstellen. Das bedeutet, Henoch/Metatron *selbst* ist das Mittel, das Medium, zwischen Gott und Mensch. Seine *Rede* muss folglich kein Medium mehr sein. Er ist selbst in seiner Körperlichkeit auf Grund seines Über-Lebens die Verkörperung der Grenze zwischen dem Menschlichen und dem Göttlichen. Dies wiederum bedeutet, dass Henoch/Metatron, im Unterscheid zu anderen Engeln, mit seiner eigenen Stimme sprechen kann. Er gibt niemandes Worte wieder und macht sich nicht zum Sprachrohr, denn seine physische Stimme selbst ist die Stimme der Grenze.

Allerdings hören wir diese Stimme nicht. Stattdessen lesen wir sie. Die Unmittelbarkeit der Grenzfigur vermittelt sich uns mittelbar, in geschriebenen Buchstaben. Interessanterweise thematisiert das Hebräische Henochbuch die Geschriebenheit des Engels, seiner Deutungen und seiner Offenbarungen, selbst: Der *angelus interpres* Henoch/Metatron weiht Rabbi Jischma'el in die Geheimnisse der Schöpfung (*3 Hen*, 41) sowie der vergangenen und zukünftigen Geschichte ein (*3 Hen*, 45). Dass Henoch/Metatron sowohl in die Vergangenheit zurück- als auch in die Zukunft vorgreifen kann, macht sein liminales Dasein geradezu anschaulich; zugleich weist es auf einen intrikaten Aspekt der Zeitlichkeit des Über-Lebens hin, auf den auch Derrida aufmerksam macht: in einer Figur, die das Über-Leben verkörpert – hier Henoch/Metatron, bei Derrida (und übrigens auch Benjamin) der Geist oder das Gespenst –, gerät die Linearität der Zeit, wie Derrida Shakespeares

Hamlet (in der deutschen Übersetzung nach Schlegel/Tieck) wiederholt zitiert, »aus den Fugen«. ²²

Die Geheimnisse sowohl der Urzeit als auch der messianischen Zukunft nun sind im Hebräischen Henochbuch jeweils untrennbar mit der Schrift und mit den Buchstaben des hebräischen Alphabets verwoben – *verwoben* sogar in einem wortwörtlichen Sinn, denn die vergangenen und zukünftigen Ereignisse sind im Henochbuch auf dem »Vorhang des Maqom [der göttlichen Majestät! ...] eingegraben« (3 Hen, 45, 1). Sie sind, aus dem Lateinischen ins Deutsche übersetzt gesagt, ganz literal ein Text: Gewebe, *textum*, Textur. Die Buchstaben der in den Vorhang vor dem Höchsten eingewebten Schrift sind zugleich auch der Stoff, aus dem sogar der Vorhang, der diese verzeichnet, gemacht ist: sie sind ein Text, der sich selber schreibt. Mit anderen Worten: Alles, was im Henochbuch in Erscheinung tritt – »Himmel und Erde, Meere und Flüsse, Berge und Hügel, Bäume und Kräuter, Planeten und Sternbilder« (3 Hen, 41,1), »der Thron der Herrlichkeit und die Räder der Merkaba« (3 Hen, 41,3) – ist nichts als Text: es sind »Buchstaben, durch die« alle Erscheinungen »geschaffen sind« (3 Hen, 41,1). Der *angelus interpretes* Henoch/Metatron, der in seinem prekären ontologischen Status die Grenze zwischen Gott und Mensch verkörpert, offenbart demnach nicht nur die tiefsten Geheimnisse, sondern zugleich auch, dass er und alle diese Geheimnisse und Visionen, nichts sind als Text, d.h. nichts als Schrift und Literatur, indem er wieder und wieder auf die Geschriebenheit alles dessen verweist, was die Welt, in der er lebt, ausmacht: »er zeigte mir [Rabbi Jischma'ell all jene Buchstaben« (3 Hen, 41,4). Er inszeniert sich selbst in seiner Literarizität und Textualität.

3. Pre-Positionen und Post-boten. – Engel treten, wenn sie sprechen, in den meisten Fällen als Vermittler, als Interpreten und als Übersetzer auf. Ihre Rede begründet also die Verhältnisse zweier Relata zueinander. Demnach zeigen sich in der Figur des Engels Probleme der Verhältnishaftigkeit, der Relationalität. Mit Verhältnissen im weitesten Sinn, und mit Verhältnissen der Übertragung im Besonderen, beschäftigt sich das Werk des französischen Philosophen Michel Serres. In seiner *Légende des anges* (1993) wird der Engel darum zur zentralen Figur einer Theorie, die am richtigsten wohl als Relationsphilosophie, als Philosophie des Verhältnisses oder vielmehr der Verhältnishaftigkeit, beschrieben werden könnte. Dies zeigt sich bereits in der gewählten Form der Darstellung: *La légende des anges* ist ein philosophisches Werk in erzählerischer Dialogform. Hier greift Serres natürlich auf die Sokratesreden der platonischen Tradition zurück, in denen Philosophie aus Rede und Gegenrede entwickelt wird, zugleich aber bedient er sich mit dem Dialog der paradigmatischen Form beziehungsstiftender und -konsolidierender Kommunikation: Martin Buber hat in *Ich und Du* aus dem Diktum »Im Anfang ist die Beziehung« heraus bekanntlich eine Theorie der universalen Dialogizität entwickelt. ²³

Der Dialog in *La légende des anges* entwickelt sich zwischen Pia (wörtlich über-

setzt: »die Fromme«), einer Flughafenärztin, und ihrem Geliebten Pantope (wörtlich übersetzt: »der Allort«), einem Inspektor der Air France, dessen Beruf darin besteht, im Auftrag der Fluggesellschaft durch die ganze Welt zu reisen. Die beiden treffen am Flughafen Paris Charles de Gaulle nach einer langen Asienreise Pantopes wieder zusammen und entwickeln an diesem paradigmatischen Durchgangsort in einem ununterbrochenen Gespräch ihre Theorie der umfassenden Beziehunghaftigkeit. Pia sieht überall Engel und erklärt sämtliche Beziehungen und Beziehungsgeflechte – sei es Liebe, Kommunikation, Sprache, Gesellschaft oder Wissenschaft – mit ihrer Hilfe; Pantope hingegen muss von diesem Modell erst überzeugt werden. Pias sechsjährige Nichte Angélique hilft ihrer Tante bei der Überzeugungsarbeit, denn sie glaubt an Pias Engel. Am Schluss steht ein abschließender Dialog namens »La légende«, in dem nicht mehr die bisherigen Protagonisten, sondern *l'auteur* (der Autor) und *le lecteur* (der Leser) die Frage nach dem Schlüssel zur Lektüre des soeben gelesenen Buches erörtern und somit in der Tat die, natürlich fiktionale, »Bildlegende« zu den hier entworfenen (Sprach-)Bildern liefern. Denn den reinen Text ergänzen (teils von Michel Serres selbst angefertigte) Fotografien, Collagen, Gemälde und Schaubilder, die mit dem Text ebenfalls in einen Dialog treten.

Im Nachwort zu dieser *Légende*, »la légende«, schreibt jemand, der sich *l'auteur* nennt (der aber eigentlich nichts anderes als ein Deute-Engel ist, der den Leser durch Serres enigmatische Engellegende führt), Folgendes: »Chaque Ange porte une ou plusieurs relations: or il en existe des myriades et nous en inventons, tous les jours plusieurs milliards: nous manquons d'une philosophie de telles relations. Jeder Engel ist Träger einer oder mehrerer Relationen; nun gibt es aber Myriaden von Relationen, und jeden Tag erfinden wir Milliarden neue; was uns fehlt, ist eine Philosophie dieser Relationen, eine Verhältnisphilosophie.«²⁴

Eine Philosophie dieser Verhältnisse oder eine Philosophie der Verhältnishaftigkeit überhaupt wäre, wie ich nun abschließend zeigen möchte, nicht zuletzt ein Problem der Literatur. Denn die Engelrede muss, wenn sie eine Figur der Theorie der Sprache ist, etwas darüber zu sagen haben, was die Sprache und die Rede überhaupt sind und wie sie organisiert sind. Die Verhältnisfähigkeit und Verhältnishaftigkeit der Engel bringt Serres deshalb in einen direkten Zusammenhang mit einigen Überlegungen zur Struktur der Sprache. Dabei bedient er sich eines Wortspiels im Französischen – er spielt die Ähnlichkeit zweier Begriffe, einen geradezu amtlichen und einen grammatikalischen Begriff gegeneinander aus: *préposé* (Briefträger, Postbote, Gehilfe) und *préposition* (Präposition). Präpositionen, so Serres (via Angélique), sind die Engel der Sprache – die »kleinen Wörter«, die zwischen dem behäbigen »großen Wörtern« herumflitzen und auf denen also alles beruht, weil sie die »großen« Wörter, Nomina und Verben, zu verknüpfen und zu verändern imstande sind. Diese Worte legt Serres der kleinen Angélique in den Mund: »Je vois les grands mots comme le Bon Dieu, le Pape et les Saints, lents, guindés, empesés, empotés comme dans le défilé du couronnement de la reine

d'Angleterre, avec son carrosse en forme de citrouille, mais pendant ce temps, sautent et chahutent les tous petits mots volants, qui changent Cendrillon en princesse. Dis, Pia, voilà les Anges de mon nom ! [Für mich sind die großen Worte wie ›der liebe Gott‹ oder ›der Papst‹ oder ›die Heiligen‹ ganz langsam, bedächtig, gewichtig und schwerfällig wie im Krönungszug der englischen Königin mit ihrer Kutsche, die aussieht wie ein Kürbis, aber dazwischen tummeln sich ausgelassen die ganz kleinen fliegenden Wörtchen, die Aschenputtel in eine Prinzessin verwandeln. Das sind doch die Engel, von denen mein Name kommt, Pia.]²⁵

Pia erwidert: »Les noms et les verbes président ou règnent, entourés de leurs ministres, sur leur trône ou leur fauteuil, alors que les prépositions, légères, courent comme des facteurs, par les rues, pour distribuer les lettres, veillent aux portes, comme des douaniers, ou voyagent comme des commis: préposés. [Die Substantive und die Verben präsidieren oder regieren, umgeben von ihren Ministern, auf ihrem Thron oder in ihrem Sessel, während die Präpositionen leichtfüßig wie Postboten durch die Straßen laufen und die Lettern – Briefe, Buchstaben – austragen, oder wie Zöllner an den Toren wachen oder wie Handelsvertreter durch die Lande reisen: eben wie *préposés*, Vor-Boten.]²⁶

Was *préposés* und *prépositions* miteinander verbindet, ist Folgendes: Beide – der Postbote wie die Präposition – sind unscheinbar, leicht zu übersehen; sie sagen nichts oder beinahe nichts, aber verändern alles, weil sie als Boten der Relationen agieren und die Verhältnisse dadurch zuallererst konstituieren und sodann konsolidieren. Entscheidend ist sowohl an den *préposés* als auch an den *prépositions* das Prä-fix *pré-* (deswegen möchte ich in meiner Übersetzung von Michel Serres das Wort *préposé* auch nicht widersprüchlich mit *Post-*, übersetzt *Nach-Bote*, sondern richtiger eher mit *Vor-Bote* übersetzen). Die Prä-Positionen gehen als Vor-Setzung einer jeglichen Position, also einer jeden Setzung, voraus. Das heißt, sie müssen auch der Sprache selbst vorausgestellt und vorangesetzt sein, sofern die Sprache eine setzende ist. Deshalb bezeichnet Serres, hier mit den Worten von Pias Bruder Jacques, die Engel, d.h. die Präpositionen der Sprache, als »*préposés à la Parole*«,²⁷ d.h. wörtlich: als Vor-Boten der Sprache, Vor-Boten des Wortes, *pro-logoi*.

Die sechsjährige Angélique formuliert daraus ein Theologumenon: »Pia, les anges sont les prépositions de Dieu«,²⁸ die Engel sind die Präpositionen Gottes. Wenn Engel die Präpositionen Gottes sind, dann sind sie die Manifestationen der Relationen, die Gott unterhalten kann, d.h. die Möglichkeiten, wie sich Gott in Verhältnisse setzen kann. Gott kann, in der Gestalt von Engeln, etwa *auf, in, für, bei, an, über, zu, zwischen, in, vor, nach, über, hinter, angesichts, ausgenommen, während, mittels, dessen ungeachtet ...* sein. Das heißt, Engel sind als seine *pro-logoi*, als seine Prä-Positionen, sogar wortwörtlich die Voraus-Setzung Gottes!

Die Engel als *préposés*, sind demnach reine Vorgängerzeichen – oder vielmehr, Zeichen reiner Vorgängigkeit. Serres schreibt, hier mit Pias Worten sprechend: »*Déjà là, présents, toujours et partout ... l...l. Tissant l'espace, construisant le temps,*

ils anticipent toute présence ... les préposés sont là, osé-je dire, avant même l'être-là. [Immer schon da, gegenwärtig, immer und überall ... [...]. Sie weben den Raum, konstruieren die Zeit, antizipieren sie jegliche Gegenwart. Fast möchte ich sagen, diese Vor-Boten [préposés] sind bereits da, bevor das Da-sein selbst da ist.]²⁹

Anders gesagt: Engel konstituieren die Möglichkeit von Verhältnissen, so vor allem auch von Sprachverhältnissen. In diesem Sinn spricht Serres – wiederum mit Pias Worten – von den Engeln als rhetorischen Figuren; vielmehr: als Figuren der Sprache: »Alors les Anges sont figures de la Parole: messagers, voici ses métaphores; en nombre, armées ou légions, sa répétition litannique et ses acclamations; apparatus, son euphémisme ou ses hyperboles; ses ellipses, sa litote à leur disparition ... [...]. Prosopopée des prépositions et figures de la divine rhétorique, ils font le style de Dieu. [Die Engel sind Figuren der Sprache: als Boten sind sie die Metaphern der Sprache; in ihrer Vielzahl, als Heerscharen oder Legionen, sind sie ihre litaneihaften Wiederholungen und ihre Akklamationen; wenn sie erscheinen, sind sie ihr Euphemismus oder ihre Hyperbeln; wenn sie verschwinden, ihre Ellipsen und ihre Litote ... [...]. Als Prosopopöie der Präpositionen und Figuren der göttlichen Rhetorik bilden sie den Stil Gottes.]³⁰

Die Prosopopöie ist eine rhetorische Figur, die anzeigt, dass etwas spricht, dem »eigentlich« keine (faktische) Stimme zukommt. Die Prosopopöie ist weiterhin eine Figur, die genau genommen jede Literatur beschreibt: in der Literatur sprechen (wie wir an Henoch/Metatron gesehen haben) unausgesetzt Figuren oder gar Personen, die es niemals gegeben hat oder geben wird, mit Stimmen, die niemals hörbar waren und niemals hörbar sein werden.³¹ Wenn Serres – via Pia – also die Engel als Prosopopöie der Präpositionen bezeichnet, dann bezeichnet er damit zugleich ein Problem der Literatur. Mit anderen Worten ist Serres' Argument: Engel sind stumm, aber sie sprechen als Präpositionen. Sie sind *pré-posés*, d.h. wort-wörtlich Vor-Gesetzte, die als Vor-Boten oder Ankündiger der Möglichkeit eines Verhältnisses bereits da sind, bevor es zu ihren Manifestationen, d.h. zu den Verhältnissen selbst – etwa in einem literarischen Text – kommen kann. Diese Potentialität, diese Vor-Voraus-Setzung (*Prä-Prä-Position*) der Rede, ist die Voraus-Setzung (*Prä-Position*) für das Zustandekommen von Sprache, d.h. also für das Zustandekommen von Verhältnissen, und des Weiteren für die Möglichkeit von Literatur.

Anmerkungen

- 1 Michel de Certeau, *Le parler angélique. Figures pour une poétique de la langue*, in: Sylvain Auroux u.a. (Hg.), *La linguistique fantastique*, Paris 1985, 114–136, hier 118 | Hervorhebung im Original. Alle deutschen Übersetzungen aus diesem Text stammen von mir, C.S.I.
- 2 De Certeau, *Le parler angélique*, 118.
- 3 Ebd., 120.
- 4 Harold Bloom, *Omens of Millenium. The Gnosis of Angels, Dreams, and Resurrection*, London 1996, 71, 74.

- 5 De Certeau, *Le parler angélique*, 120.
- 6 Michael A. Sells, *Mystical Languages of Unsaying*, Chicago-London 1994, 2f.
- 7 Sells, *Mystical Languages of Unsaying*, 3f.
- 8 De Certeau, *Le parler angélique*, 118.
- 9 Ebd., 120 [Hervorhebung im Original].
- 10 Walter Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, in: ders., *Gesammelte Schriften*, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Bd. I.1, Frankfurt/Main 1978, 406 [Hervorhebung C.S.I.].
- 11 De Certeau, *Le parler angélique*, 118.
- 12 Vgl. Mt 16,21; Mt 17,22; Mt 20,17ff.
- 13 Vgl. beispielsweise Offb. 17,1, Offb. 10,9ff.; Offb. 14,6–11; Offb. 21,9; Offb. 22,1,6.
- 14 Vgl. Wilhelm Gesenius, *Hebräisches und Aramäisches Handwörterbuch über das Alte Testament*, unveränderter Neudruck der 1915 erschienenen 17. Aufl., Berlin 1962, 386.
- 15 Sybille Krämer, *Medium, Bote, Übertragung. Kleine Metaphysik der Medialität*, Frankfurt/Main 2008, 125.
- 16 Eine deutsche Übersetzung von *3 Hen* lieferte Helmut Hofmann, *Das sogenannte hebräische Henochbuch (3 Henoch). Nach dem von Hugo Odeberg vorgelegten Material zum erstenmal ins Deutsche übersetzt*, Königstein-Bonn 1984. Hofmanns Übersetzung ins Deutsche stützt sich auf die Übertragung ins Englische durch Hugo Odeberg (*Hugo Odeberg, 3 Enoch or The Hebrew Book of Enoch*, Cambridge 1928). Alle Zitate aus dem Hebräischen Henochbuch stammen im Folgenden aus Hofmanns deutscher Übersetzung und werden im Fließtext mit der Sigle *3 Hen* sowie Kapitel- und Versangaben nachgewiesen.
- 17 Hofmann datiert *3 Hen* etwa im 6./7. Jahrhundert n.Chr., vgl. Hofmann, *Henochbuch*, IX; Harold Bloom hingegen nimmt eine frühere Entstehungszeit um das 5. Jahrhundert an (vgl. Bloom, *Omens of Millenium*, 48).
- 18 Vgl. z.B. *3 Hen*, 3,1–2.
- 19 Der erste englische Übersetzer des hebräischen Henoch-Buches, R.H. Charles (1917), übersetzt im 4. Kapitel: »Metatron is identical with Enoch who was translated to Heaven«.
- 20 Jacques Derrida, *Marx' Gespenster: Der Staat der Schuld, die Trauerarbeit und die neue Internationale*, übersetzt von Susanne Lüdemann, Frankfurt/Main 1995, 13.
- 21 Vgl. auch Bloom, *Omens of Millenium*, 50, der von einer »man-God reintegration« bei Henoch/Metatron spricht.
- 22 Siehe Derrida, *Marx' Gespenster*, 34ff.
- 23 Vgl. Martin Buber, *Ich und Du*, 15. Aufl. Gütersloh 2010, 25.
- 24 Michel Serres, *La légende des anges*, Paris 1999, 241. Die deutsche Übersetzung ist zitiert nach Michel Serres: *Die Legende der Engel*, übersetzt von Michael Bischoff, Frankfurt/Main 2001, 239, allerdings mit leichten Modifikationen.
- 25 Serres, *La légende des anges*, 117; ders., *Die Legende der Engel*, 140.
- 26 Serres, *La légende des anges*, 120; ders. *Die Legende der Engel*, 145 [Übersetzung modifiziert].
- 27 Serres, *La légende des anges*, 121.
- 28 Ebd., 120.
- 29 Serres, *La légende des anges*, 121; ders., *Die Legende der Engel*, 146 [Übersetzung modifiziert].
- 30 Serres, *La légende des anges*, 121; ders., *Die Legende der Engel*, 146 [Übersetzung modifiziert].
- 31 Vgl. Bettine Menke, *Prosopopoiia. Stimme und Text bei Brentano, Hoffmann, Kleist und Kafka*, München 2000.

Jörn Glasenapp

Vom Urvater zum Prothesengott

Freuds Technikanthropologie und ihr religionspsychologisches Fundament

Das Schicksal – das Privileg und die Ehre – des Menschen
ist es, niemals ganz zu erreichen, was er sich vornimmt
und bloßer Anspruch, lebendige Utopie zu sein.
Immer schreitet er der Niederlage entgegen
und schon ehe er in den Kampf eintritt,
trägt er die Wunde an der Schläfe.

José Ortega y Gasset, *Glanz und Elend der Übersetzung*¹

1. Das Ungeheuer oder: Understanding prostheses. – »Eigentlich können wir auf nichts verzichten, wir vertauschen nur eines mit dem andern; was ein Verzicht zu sein scheint, ist in Wirklichkeit eine Ersatz- oder Surrogatbildung.«² Die kühne Behauptung, mit der Sigmund Freud in seiner Abhandlung *Der Dichter und das Phantasieren* (1908) dem Leser entgegentritt, fand er unter anderem im Rauchen bestätigt. Es sei ein Ersatz für die Onanie, den Prototyp aller Süchte, so erklärte er,³ der Raucher par excellence, der bereits in jungen Jahren nikotinabhängig war und es bis zum Ende seines Lebens bleiben sollte⁴ – und dies, obgleich er im Alter von 67 Jahren, aller Wahrscheinlichkeit nach seines exzessiven Tabakkonsums wegen, an Gaumenkrebs erkrankte. Infolgedessen musste er sich zahlreichen, zum Teil schweren Operationen unterziehen, bei denen eine Resektion des größeren Teils des rechten Oberkiefers, eines beträchtlichen Teils des Unterkiefers, des rechten weichen Gaumens sowie der Backen- und Zungenschleimhaut vorgenommen wurde.⁵ Seitdem musste Freud eine Kieferprothese tragen, die für ihn zu einer niemals versiegenden Quelle von Schmerzen und anderem Ungemach wurde. Einen Eindruck hiervon vermittelt uns sein Schüler Ernest Jones, in dessen Freud-Biografie es wie folgt heißt:

Die gewaltige Prothese, eine Art vergrößertes Gebiß oder Obturator, durch den der Mund gegen die Nasenhöhle abgeschlossen wurde, war etwas Schreckliches; sie bekam den Namen »das Ungeheuer«. Erstens ließ sie sich sehr schwer herausnehmen und wiedereinsetzen, weil Freud außerstande war, den Mund weit zu öffnen. So wollte es einmal den vereinten Anstrengungen von Freud und seiner Tochter, die sich eine halbe Stunde lang abmühten, nicht gelingen, sie einzusetzen; man mußte

den Chirurgen holen. Dann hatte das Instrument, um seinen Zweck zu erfüllen, das heißt um den Hohlraum darüber abzuschließen und so das Sprechen und Essen möglich zu machen, ziemlich fest anzusetzen. Dadurch bildeten sich aber infolge der beständigen Reizung wunde Stellen, die bis zur Unerträglichkeit schmerzten. Wenn man es jedoch für länger als ein paar Stunden herausnahm, schrumpften die Gewebe ein, und dann ließ sich das Gebiß ohne Änderung nicht wieder einsetzen. Von jetzt an wurde Freuds Sprechen sehr mangelhaft; je nach dem Sitz des Gebisses ging es manchmal besser, manchmal schlechter. Es tönte nasal und schwer, etwa wie bei jemandem mit Spaltgaumen. Auch das Essen war eine Prüfung, bei der er am liebsten allein blieb.⁶

Angesichts seiner leidigen Erfahrungen mit dem »Ungeheuer« dürfte kein allzu großer Zweifel daran bestehen, dass Freud sehr genau wusste, was er unter einer Prothese zu verstehen hatte – und zwar das, was auch die landläufige Meinung in ihr erkennt: einen künstlichen Ersatz, der an das unwiederbringlich verloren gegangene Ersetzte nicht im Mindestens heranreicht, es durch seine Defizienz ihm gegenüber jedoch stetig präsent hält und somit gleichsam zum Anwesend-Abwesenden werden lässt. Dass der Prothese eine auf Ergänzung, Erweiterung oder gar Verbesserung des Bestehenden abzielende Qualität innewohnen könnte – immerhin geht der Begriff nicht zuletzt auf das griechische *próthesis* (»das Hinzufügen«) zurück –, bleibt hierbei komplett außen vor. Und doch fällt, wenn ebendiese Qualität zur Sprache kommt bzw. vom so genannten *prothetic impulse* die Rede ist,⁷ mit schöner Regelmäßigkeit der Name Freuds, was sich einer Passage, oder vielleicht sollte man besser sagen: einer Lesart einer Passage aus dessen 1930 erschienenem Spätwerk *Das Unbehagen in der Kultur* verdankt, in welcher der mit seinen technischen »Hilfsorganen« ausgestattete Mensch als »eine Art Prothesengott«⁸ tituiert wird.

Vor allen Dingen bei medientheoretisch Interessierten verfängt diese Lesart, die es ihnen ermöglicht, den »Vater der Psychoanalyse« als einen Vorläufer des »Vaters der Medienwissenschaft«, Marshall McLuhan, zu reklamieren. Zu Recht, könnte man meinen. Denn hatte Freud nicht bereits längst ausgeführt, was McLuhan erst ab Mitte der 1960er Jahre fortwährend konstatieren sollte – nämlich, dass es sich bei Techniken jedweder Couleur um Körperausweitungen bzw., wie es der Untertitel von *Understanding Media* (1964) formuliert, »extensions of man« handelt, die den menschlichen Handlungs-, Wahrnehmungs- und Erkenntnisraum ausdehnen, das heißt die Körperfunktionen erheblich effizienter erfüllen.⁹ Zweifel hieran muten angesichts folgender Behauptung Freuds einigermaßen unangebracht an: »Mit all seinen Werkzeugen vervollkommnet der Mensch seine Organe – die motorischen wie die sensorischen – oder räumt die Schranken für ihre Leistung weg.«¹⁰ Platziert sind diese Worte direkt vor einem halbseitigen Prothesenkatalog, der dem Leser diverse technische Errun-

genschaften als Körperextensionen vorstellt und auf den ersten Blick nicht viel mehr zu tun scheint, als das Konstatierte (und damit Freuds Vorreiterrolle in Bezug auf McLuhan) zu bestätigen. So ist denn unter anderem von »Motoren« die Rede, welche »ihm [dem Menschen] riesige Kräfte zur Verfügung [stellen], die er wie seine Muskeln in beliebige Richtungen schicken kann«, von Schiff und Flugzeug, mittels deren er die ihm fremden Sphären Luft und Wasser erobert, vom Mikroskop, das ihn die »Grenzen der Sichtbarkeit« überwinden hilft, oder aber vom Telefon, durch das er »aus Entfernungen [hört], die selbst das Märchen als unerreichbar respektieren würde.«¹¹ Keine Frage: Bis hierhin klingt der Katalog nicht nur für Freuds Verhältnisse nachgerade euphorisch; ja, man könnte meinen, es ginge dem Autor darum, zu zeigen, dass es der Mensch auf seinem Vervollkommnungskurs schon enorm weit gebracht hat und auf dem besten Weg ist, sein Ziel, die totale Naturbeherrschung, zu erreichen.

Doch dann wendet sich das Blatt auf einmal, führt uns die Aufzählung plötzlich in eine unerwartete, das Vorangegangene revidierende Richtung – und zwar mit ihrem letzten Glied, dem Verweis auf das »Wohnhaus«.¹² Denn obgleich sich dieses, wie es uns McLuhan in *Understanding Media* vorführt, problemlos analog zur Kleidung als Verstärkung der menschlichen Haut begreifen ließe und es damit innerhalb des Körperextensionenkatalogs einen durchaus passenden Platz fände,¹³ wählt Freud einen dezidiert anderen Weg, um sich ihm zu nähern. Ihm nämlich gilt das Haus als »ein Ersatz für den Mutterleib, die erste, wahrscheinlich noch immer ersehnte Behausung, in der man sicher war und sich so wohl fühlte.«¹⁴ Das heißt, jene geradezu technikbegeistert anmutende Aufzählung, die das menschliche Prothesenarsenal im prosthetischen Sinne als Erweiterungs- und Vervollkommnungssystem versteht, stellt am Ende selbst ihr technikanthropologisches Kernargument in Frage, indem sie auf jenes übliche Prothesenverständnis zusteuert, dem wir bereits im Zusammenhang mit dem »Ungeheuer« begegnet sind. Ihm zufolge hat die Prothese als ein das Ersetzte eher schlecht als recht substituierender und dadurch die Sehnsucht nach ihm wachhaltender Ersatz zu gelten, mithilfe dessen der selbstredend zum Scheitern verurteilte Versuch unternommen wird, einen verloren gegangenen Idealzustand zu restituieren. Denn was sollte schöner sein als das einstige Leben im Mutterleib?¹⁵ Oder anders gesagt: Mag es auch noch so viele Artefakte und Errungenschaften geben, die als Erweiterungen durchgehen können; in letzter Konsequenz handelt es sich bei ihnen um Veräußerlichungen regressiver psychischer Bedürfnislagen, haben wir es bei der Prothetik nicht mit einem in die Zukunft weisenden Bemühen um stete Perfektibilisierung zu tun, sondern, ganz im Gegenteil, mit der grundsätzlich vergeblich bleibenden Arbeit an der Rückkehr. Als ersten Etappenbefund können wir demnach festhalten: Der eigentliche Motor des technischen Voran ist die unbewusste Sehnsucht nach dem Zurück.

Getrost dürfen wir hierin eine Parallele zum Triebgeschehen erkennen, wie es Freud bereits zehn Jahre zuvor in seiner hoch umstrittenen Abhandlung *Jenseits des Lustprinzips* (1920) vorgestellt hatte, die als entscheidendes Scharnier zum düsteren Spätwerk des Autors und damit auch und vor allem zu *Das Unbehagen in der Kultur* betrachtet werden kann. Ausgehend von der grundsätzlich »konservativen Natur des Lebenden«¹⁶ sowie der Erkenntnis, »daß alle Triebe Früheres wiederherstellen wollen«,¹⁷ also ihrem Wesen nach regressiv sind, lehnt Freud die immer wieder vorgebrachte Vorstellung, der zufolge dem Menschen ein Vervollkommnungstrieb innewohne, kategorisch als »wohlthuende Illusion« ab. »[W]as man an einer Minderzahl von menschlichen Individuen als rastlosen Drang zu weiterer Vervollkommnung beobachtet«, so führt er aus,

läßt sich ungezwungen als Folge der Triebverdrängung verstehen, auf welche das Wertvollste an der menschlichen Kultur aufgebaut ist. Der verdrängte Trieb gibt es nie auf, nach seiner vollen Befriedigung zu streben, die in der Wiederholung eines primären Befriedigungserlebnisses bestünde; alle Ersatz-, Reaktionsbildungen und Sublimierungen sind ungenügend, um seine anhaltende Spannung aufzuheben, und aus der Differenz zwischen der gefundenen und der geforderten Befriedigungslust ergibt sich das treibende Moment, welches bei keiner der hergestellten Situation zu verharren gestattet, sondern nach des Dichters Worten »ungebändigt immer vorwärts dringt« [...]. Der Weg nach rückwärts, zur vollen Befriedigung, ist in der Regel durch die Widerstände, welche die Verdrängungen aufrecht halten, verlegt, und somit bleibt nichts anderes übrig, als in der anderen, noch freien Entwicklungsrichtung fortzuschreiten, allerdings ohne Aussicht, den Prozeß abschließen und das Ziel erreichen zu können.¹⁸

Es handle sich um nichts anderes als eine »Flucht nach vorn«,¹⁹ so Paul Ricoeur zu der von Freud beschriebenen Bewegung, die es auch und vor allem dann im Auge zu behalten gilt, wenn der Prothesengott zur Diskussion steht. Der schillernde Begriff bezeichne den durch seine Körperextensionen (fast) zum Gott vervollkommenen Menschen, so die übliche Lesart, die gewiss nicht falsch ist. Allerdings übersieht sie für gewöhnlich, was für Freud schlussendlich das Entscheidende ist: nämlich, dass der technisch »aufgerüstete« und dadurch vergottete Mensch gleichsam sich selbst als Prothese bzw. Ersatz dient, um die Lücke zu schließen, die durch den Tod Gottes bzw. dessen Abtreten infolge der Säkularisierung entstanden ist, dass es sich beim Prothesengott also zunächst und zuvorderst um eine Gottprothese bzw. einen Gottersatz handelt. Kurz: Weil die Rückkehr zu Gott (und mit ihm, wie wir sehen werden, zum Vater) verstellt ist, schreitet der Mensch voran und wird (beinahe) selbst zum Gott.²⁰

Das Gesagte in Rechnung gestellt, sollte hinreichend deutlich geworden sein, dass man Freuds technikanthropologischen Auslassungen über einen an McLuhans Extensionsaxiom geschulten medientheoretischen Zugriff nicht im

Entferntesten gerecht wird. Vielmehr hat man sie im Kontext bzw. als Bestandteil von Freuds trieb-, vor allem aber religionstheoretischen Überlegungen zu betrachten – und genau dies soll im Folgenden geschehen. Hierbei wird meine Argumentation einen weiten Bogen schlagen und von jener illustren Gestalt ihren Ausgang nehmen, auf die Freud zufolge so gut wie alles – und damit auch alles den Prothesengott Betreffende – zurückzuführen ist: dem Urvater.

2. *Der Urvater und die progressive Regression.* – Sein nicht anders als spektakulär zu nennendes Debüt auf der psychoanalytischen Bühne feierte der Urvater bekanntlich 1913 in *Totem und Tabu*, der ersten großen kultur- und religionstheoretischen Schrift Freuds, in der es diesem unter anderem um die Psychogenese der Religion geht. Zahlreiche weitere Auftritte sollten folgen, kurze wie etwa in *Zeitgemäßes über Krieg und Tod* (1915),²¹ *Übersicht der Übertragungsneurosen* (1915),²² *Eine Teufelsneurose im siebzehnten Jahrhundert* (1923),²³ *Die Zukunft einer Illusion* (1927)²⁴ oder *Das Unbehagen in der Kultur*,²⁵ längere wie in *Massenpsychologie und Ich-Analyse* (1921)²⁶ oder *Der Mann Moses und die monotheistische Religion* (1939).²⁷ Ja, man könnte meinen, dass seit *Totem und Tabu* Freud, wann immer er sich Fragen der Kultur, Gesellschaft oder Religion annimmt, auf den Urvater zu sprechen kommt – nicht eben zur Freude großer Teile der Forschung. Die nämlich tut das, was in *Der Mann Moses und die monotheistische Religion* als »Urvatertragödie«²⁸ bezeichnet wird und laut Freud das Initial jeglicher Form von Kulturbildung darstellt, gemeinhin als das Produkt einer allzu hochfliegenden Phantasie ab, das keinerlei Anspruch auf historische Wahrhaftigkeit erheben kann.²⁹ Reichlich respektlos und sichtlich alliterationsverliebt spricht Friedrich Kittler gar von »blühendem Blödsinn«.³⁰ Uns freilich soll es nicht interessieren, ob die Kritik berechtigt ist oder nicht, denn für unsere Bemühungen, das religionspsychologische Fundament von Freuds Technikanthropologie freizulegen, ist der Umstand, dass dieser dem primordialen Gründungsgeschehen den Status eines realen Faktums unterstellt, allemal hinreichend.

Genau genommen stellt der Urvater einen Import dar. Exporteur ist der von Freud seit früher Jugend verehrte Charles Darwin,³¹ dessen Abhandlung *The Descent of Man* (1871) unter anderem mit der Hypothese von der Urhorde aufwartet. Ihr zufolge lebte die Menschheit anfänglich primatengleich in kleinen Gruppen, die als durch und durch patriarchale Gebilde jeweils von einem tyrannischen und gewalttätigen Vater angeführt wurden. Eifersüchtig reklamierte dieser die weiblichen Mitglieder für sich und vertrieb die heranwachsenden Söhne. Schon zu Darwins Zeiten war dieser Nullpunkt der Vergesellschaftung *in realiter* nicht mehr beobachtbar. Stattdessen galt als die »primitivste« noch existierende Organisationsform menschlichen Zusammenlebens der aus gleichberechtigten Mitgliedern bestehende Männerverband. Dieser wiederum sei, so

Freud, aus der vaterdominierten Urhorde hervorgegangen, und zwar durch den Mord an ihrem Anführer, den uns Freud geradezu szenisch vergegenwärtigt:

Eines Tages taten sich die ausgetriebenen Brüder zusammen, erschlugen und verzehrten den Vater und machten so der Vaterhorde ein Ende. Vereint wagten sie und brachten zustande, was dem einzelnen unmöglich geblieben wäre. (Vielleicht hatte ein Kulturfortschritt, die Handhabung einer neuen Waffe, ihnen das Gefühl der Überlegenheit gegeben.) Daß sie den Getöteten auch verzehrten, ist für den kannibalen Wilden selbstverständlich. Der gewalttätige Urvater war gewiß das beneidete und gefürchtete Vorbild eines jeden aus der Brüderschar gewesen. Nun setzten sie im Akte des Verzehrns die Identifizierung mit ihm durch, eigneten sich ein jeder ein Stück seiner Stärke an.³²

Freilich können die Mörder die Ernte ihrer Tat nicht einfahren. Grund hierfür ist zunächst einmal ihre Gefühlsambivalenz dem Ermordeten gegenüber. Schließlich waren sie diesem nicht nur in Hass, sondern auch in Liebe verbunden, wobei letztere, vor und während der Tat noch unterdrückt, nach derselben machtvoll zurückflutet und das Gefühl des Triumphs in eines der Reue umschlagen lässt. Ein Schuldbewusstsein entsteht, dem Freud, weil es zum Generator alles Weiteren avanciert, das Attribut »schöpferisch«³³ zuweist. Sein erster »Effekt« ist ein »nachträgliches Gehorsam«³⁴ der Söhne bzw. deren Verinnerlichung der Herrschaft des Vaters, der nun, als Toter, mächtiger ist, als er es als Lebender je war – auch und vor allem deshalb, weil die Option der Flucht vor ihm nun nicht mehr besteht. Wer hier bereits Konturen des einige Zeit später auf den Plan tretenden Über-Ichs sich abzeichnen sieht, liegt natürlich vollkommen richtig. Ebendies findet seine Bestätigung in *Das Ich und das Es* (1923), wo es unter Rekurs auf die in *Totem und Tabu* gemachten Befunde heißt, dass »[d]as Über-Ich [...] aus jenen Erlebnissen [entstand], die zum Totemismus führten.«³⁵ Pointierter und mit Blick auf die ihm inhärente Ironie ließe sich der Sachverhalt auch wie folgt fassen: Das Über-Ich als grenzsetzende Instanz verdankt seine Genese in letzter Konsequenz dem Urvatermord, also einem Akt der Grenzüberschreitung, und dessen psychischen Folgen.³⁶

Doch zurück zu den reuigen Söhnen: Vom internalisierten Vater unterjocht, widerrufen sie ihre Tat, indem sie zum einen die Tötung des Vaterersatzes, des Totentiers, zum anderen den sexuellen Kontakt mit den Frauen des Clans unter Verbot stellen. Das heißt, sie initiieren ein Tabu-Duo, das Freuds individualpsychologisch entwickeltes ödipales Modell der Subjektwerdung als ein auch auf phylogenetischer Ebene wirksames bestätigt.³⁷ Zudem kann es als erster Grundpfeiler eines ethisch fundierten, also auf Triebverzicht fußenden,³⁸ Gesellschaftskörpers gelten und wird über die Jahrtausende zu einem vollständigen System von Einschränkungen ausgebaut. Im Zuge dessen erfährt das zunächst nur dem Totem geltende Tötungsverbot eine Ausweitung zum

allgemeinen »Du sollst nicht töten«,³⁹ wandelt sich der Totem zum Gott, wobei »aus der Wurzel aller Religionsbildung, der *Vatersehnsucht*«,⁴⁰ allmählich »rechte« Religionen entstehen, darunter die christliche, die uns durch die Tatsache, dass Christus durch seinen Tod die Menschen von der Erbsünde befreite, »zu dem Schlusse [zwingt], daß diese Sünde eine Mordtat war.«⁴¹ Spätestens jetzt liegt die berühmte und nach wie vor als Zumutung empfundene Pointe von Freuds Argumentationsgang offen zutage: Am Anfang der Kultur steht kein auf Vernunft gegründeter Gesellschaftsvertrag, sondern ein »gräßliches, alle unsere Gefühle beleidigendes Verbrechen.«⁴² Oder anders formuliert: Den Sprung zum *Homo sapiens* schafft *Homo* als *Homo necans*,⁴³ als tötender bzw. schlachtender Mensch, der freilich – und dies wird in der Forschung gern übersehen – zur Liebe und damit zu »schöpferischen« Schuldgefühlen ob seiner Mordtat imstande ist.⁴⁴

Doch warum kommt es überhaupt zur Mordtat? Welche Erwartungen knüpfen die Söhne an ihr Tun, welchen Zweck verfolgen sie mit ihm? Reicht ihr diesbezüglicher Horizont weiter als die Befreiung von der väterlichen Unterdrückung und das mit ihr verbundene Leid? Wenn ja, haben sie bereits eine neue Gesellschaftsordnung als Ziel vor Augen, als sie sich zu der Tat entschließen, oder erhofft sich jeder einzelne von ihnen, nach dem Tod des Vaters dessen Erbe antreten zu können? Gewiss haben wir von letzterem auszugehen, so Freud, der wiederholt zu bedenken gibt, dass sich der Übergang von der prä-totemistischen Vaterhorde zum totemistischen Brüderelan nicht allein der Gefühlsambivalenz bzw. der dem Vater entgegengebrachten Liebe und Verehrung verdankt, sondern dass darüber hinaus praktische Gründe mit im Spiel sind: »Es ist anzunehmen, daß nach der Vaternötung eine längere Zeit folgte, in der die Brüder mit einander um das Vatererbe stritten, das ein jeder für sich allein gewinnen wollte.«⁴⁵ Da aber »kein Überstarker mehr da [war]«,⁴⁶ mussten sie schlussendlich zu der Einsicht gelangen, dass allein der Verzicht eines jeden auf die Privilegien des Vaters den Fortbestand der Gruppe garantieren konnte.⁴⁷ Gemäß dieser Argumentation kommt es zur Ersetzung der alten Gesellschaftsform durch eine andere, bloß weil die Ersetzung des Urvaters durch einen anderen nicht realisierbar ist, verändert sich alles, weil sich ein kleiner Teil nicht verändern lässt. Wir haben es also erneut mit jener gewissermaßen paradoxen Form von Fortschritt zu tun, die wir oben bereits kennengelernt haben: Da die Rückkehr versperrt ist bzw. der alte Zustand nicht wiederhergestellt werden kann, geht es voran, wobei das utopisch gewordene Einst als unbewusster Sehnsuchtsort stets präsent bleibt.

Deutlich wird dies auch und vor allem in *Der Mann Moses und die monotheistische Religion*, wenn Freud, an die paläoanthropologischen Überlegungen aus *Totem und Tabu* anschließend, die diversen aufeinander folgenden Surrogate des Urvaters Revue passieren lässt, angefangen beim Totemtier über den Heros sowie den Göttervater des Polytheismus bis hin zum alleinigen und allmächtigen Gott des Monotheismus. Mit letzterem »war die Herrlichkeit des Urhordenvaters

wiederhergestellt, und die ihm geltenden Affekte konnten wiederholt werden«,⁴⁸ so der Autor, dessen kurz vor seinem Tod veröffentlichtes Buch auf die folgende, nicht anders als extravagant zu nennende Behauptung zuläuft: Die zwingende Evidenz der beiden großen monotheistischen Religionen, des Judentums und des Christentums, ist ihrer »historischen Wahrheit«,⁴⁹ das heißt der Tatsache, geschuldet, dass durch sie die tief ins Menschheitsgedächtnis eingesenkte Erinnerung an die primordiale Tragödie aus ihrer Jahrtausende alten Latenz gerissen und der Urvater, in Gestalt des einen allmächtigen Gottes, erneut in seine Rechte eingesetzt wird. Oder mit Yosef Hayim Yerushalmi: »Die ungeheure Wirkung dessen, was Moses den Israeliten offenbarte, beruhte [...] auf einem Schock des Wiedererkennens, auf dem tiefen Gefühl der Wiedervereinigung und Versöhnung mit dem lange verlorenen Vater, nach dem die Menschheit sich unbewußt immer gesehnt hatte.«⁵⁰

Was bei Freud unerwähnt bleibt, nämlich dass dieses monotheistische Rück- und Wiederkehrszenario zutiefst unheimliche Züge trägt, ließe sich, und zwar mit Freud selbst, problemlos explizieren. Denn bekanntlich gilt ihm das Unheimliche als »nichts Neues oder Fremdes, sondern etwas dem Seelenleben von alters her Vertrautes, das ihm nur durch den Prozeß der Verdrängung entfremdet worden ist.«⁵¹ Wir freilich verzichten darauf, dieser Spur nachzugehen, und wollen stattdessen wieder verstärkt Kurs auf den Prothesengott nehmen. Zuvor allerdings sei die für unser Argument zentrale Erkenntnis dieses Abschnitts noch einmal in forcierter Form herausgestellt: Der von jedem einzelnen gehegte Wunsch, den Urvater zu ersetzen, treibt die Söhne an, diesen umzubringen. Weil aber nach vollbrachter Tat keiner von ihnen imstande ist, die Stelle des Getöteten einzunehmen, wird letzterer, nach dem die Sehnsucht weiterbesteht, durch die Urvaterprothese Gott ersetzt. In gewisser Weise geschieht dies, um das Alte zu reinstallieren, doch entsteht hieraus letztlich das Neue. Einmal mehr bestätigt sich demnach: Prothetik nach Freud ist progressive Regression.

3. Der Gott Logos und der Prothesengott. – Sich dem Prothesengott über Freuds Religionstheorie und -psychologie zu nähern, rechtfertigt nicht nur der Begriff selbst, sondern auch der Umstand, dass er im dritten Abschnitt von *Das Unbehagen in der Kultur* fällt. Immerhin gehen diesem zwei Kapitel voraus, in denen sich der Autor mit gedanklichen Nachträgen zu *Die Zukunft einer Illusion* befasst, jener nur drei Jahre zuvor erschienenen Schrift, mit der der geradezu wütende Atheist Freud seine vehementeste Attacke gegen die Religion führt – und zwar als »loyaler Sohn der Aufklärung«,⁵² der die klassische aufklärerische Religionskritik eines Ludwig Feuerbach oder Karl Marx mit psychologischen Mitteln fortschreibt und die Glaubens- und Lehrsätze der Kirche als pure »Illusionen« und »Erfüllungen der ältesten, stärksten, dringendsten Wünsche der Menschheit«⁵³ deklariert. Das religiöse Bedürfnis sei entsprechend nichts

weiter als der Ausdruck einer Vatersehnsucht, die nicht nur, wie in *Totem und Tabu* ausgeführt, phylogenetisch, sondern darüber hinaus ontogenetisch motiviert ist. Das heißt, Gott habe dem Gläubigen zum einen den Vater der menscheitsgeschichtlichen Kindheit, den Urvater, zum anderen den Vater der eigenen Kindheit zu ersetzen. »[D]er schreckende Eindruck der kindlichen Hilflosigkeit«, so führt Freud hierzu aus,

hat das Bedürfnis nach Schutz – Schutz durch Liebe – erweckt, dem der Vater abgeholfen hat, die Erkenntnis von der Fortdauer dieser Hilflosigkeit durchs ganze Leben hat das Festhalten an der Existenz eines – aber nun mächtigeren – Vaters verursacht. Durch das gütige Walten der göttlichen Vorsehung wird die Angst vor den Gefahren des Lebens beschwichtigt, die Einsetzung einer sittlichen Weltordnung versichert die Erfüllung der Gerechtigkeitsforderung, die innerhalb der menschlichen Kultur so oft unerfüllt geblieben ist, die Verlängerung der irdischen Existenz durch ein zukünftiges Leben stellt den örtlichen und zeitlichen Rahmen bei, in dem sich diese Wunscherfüllungen vollziehen sollen.⁵⁴

Unmissverständlich wird deutlich: Was für Gott gilt – dass es sich bei ihm um eine Prothese handelt –, gilt auch für die Religion insgesamt, die sich dem Gläubigen, so Freud, durch Tröstungen empfiehlt, deren »Wirkung [...] der eines Narkotikums gleichgesetzt werden darf.«⁵⁵ Ebendies wird in *Das Unbehagen in der Kultur* mit einem der Religion ausgestellten Zeugnis bestätigt, das nicht schlechter hätte ausfallen können: »Ihre Technik besteht darin, den Wert des Lebens herabzudrücken und das Bild der realen Welt wahnhaft zu entstellen, was die Einschüchterung der Intelligenz zur Voraussetzung hat. Um diesen Preis, durch gewaltsame Fixierung eines psychischen Infantilismus und Einbeziehung in einen Massenwahn gelingt es der Religion, vielen Menschen die individuelle Neurose zu ersparen.«⁵⁶ Dass diesen Preis zu entrichten die Menschheit immer weniger zu zahlen bereit ist und die Vormachtstellung der Religion zunehmend und, wie er schreibt, unaufhaltsam erodiert, nimmt Freud zufrieden zur Kenntnis. Einmal mehr setzt er dabei Ontogenese und Phylogenese zueinander in Beziehung und behauptet, dass analog zum Kind und dessen Entwicklung von der infantilen Hilflosigkeit zum unabhängigen Erwachsenen auch die Gesellschaft reifen und sich ihre Abkehr von der Religion »mit der schicksalsmäßigen Unerbittlichkeit eines Wachstumsvorganges«⁵⁷ vollziehen werde.

Als Katalysator dieses Säkularisierungsprozesses fungiere das wissenschaftliche Denken, das Freud, der durch und durch Wissenschaftsgläubige, mit gehörigem Pathos als Gegengott der Religion, als »Gott Logos«,⁵⁸ in Stellung bringt. Unter dessen Ägide, so ist er überzeugt, »[können] wir unsere Macht steigern«;⁵⁹ zudem »[wird] [d]ie uns gestellte Aufgabe der Versöhnung der Menschen mit der Kultur [...] weitgehend gelöst werden.«⁶⁰ Man sieht: Freuds Abrechnung mit der Religion in *Die Zukunft einer Illusion* geht bruchlos in eine Apotheose der wissenschaftlichen

Ratio über, deren Verdienste für die Kultur, so führt er aus, sich immer deutlicher zu erkennen geben und schon jetzt kaum überschätzt werden können. Dieser – gerade für den alten Freud durchaus ungewöhnliche – Optimismus hat sich freilich wenige Jahre später in *Das Unbehagen in der Kultur*, dem düstersten Buch des Autors, vollständig verfliegen bzw. ist der Erkenntnis gewichen, dass das im Titel geführte Leid eine Konstante der *conditio humana* darstellt. Schließlich bestehe keinerlei Hoffnung, dass wir die drei zentralen Leidquellen, »die Übermacht der Natur, die Hinfälligkeit unseres eigenen Körpers und die Unzulänglichkeit der Einrichtungen, welche die Beziehungen der Menschen zueinander in Familie, Staat und Gesellschaft regeln«,⁶¹ zum Versiegen werden bringen können.

Mag Freud die Ablösung bzw. Ersetzung der religiösen durch die wissenschaftliche Weltanschauung auch zumeist – und zumal in *Die Zukunft einer Illusion* sowie der letzten der *Neuen Folge der Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse* – als einen klaren Cut profilieren, so sollte aus dem bisher Gesagten bereits kenntlich geworden sein, dass hiervon allenfalls bedingt ausgegangen werden kann. Im Neuen erhält sich stets das Alte, so auch in diesem Fall, was Freud an anderer Stelle selbst bestätigt. Hingewiesen sei beispielsweise auf den dritten Abschnitt von *Totem und Tabu*, wo der Autor im Stile von Auguste Comtes Dreistadiengesetz die drei bisherigen Weltanschauungen, die animistische bzw. vor-religiöse, die religiöse und die wissenschaftliche, und ihr jeweiliges Verhältnis zur Allmacht der Gedanken in den Fokus rückt, jenes Prinzip also, das die animistische Denkweise, aber auch jene von Kindern und zahlreichen Neurotikern bestimmt, wie Freud unter anderem in seiner Behandlung des »Rattenmannes« feststellen konnte.⁶² »Im animistischen Stadium«, so führt er diesbezüglich aus,

schreibt der Mensch sich selbst die Allmacht zu; im religiösen hat er sie den Göttern abgetreten, aber nicht ernstlich auf sie verzichtet, denn er behält sich vor, die Götter durch mannigfache Beeinflussungen nach seinen Wünschen zu lenken. In der wissenschaftlichen Weltanschauung ist kein Raum mehr für die Allmacht des Menschen, er hat sich zu seiner Kleinheit bekannt und sich resigniert dem Tode wie allen anderen Naturnotwendigkeiten unterworfen. Aber in dem Vertrauen auf die Macht des Menschengestes, welcher mit den Gesetzen der Wirklichkeit rechnet, lebt ein Stück des primitiven Allmachtglaubens weiter.⁶³

Freud hebt somit die Doppelgesichtigkeit der wissenschaftlichen Ratio hervor, die in den Dienst der Illusionszerstörung und damit der Abkehr vom Vorangegangenen tritt, die zugleich aber auch als Residuum des Einst fungiert. Folglich bestätigt sie, was Freud wieder und wieder und unter anderem im eingangs verwendeten Zitat aus *Der Dichter und das Phantasieren* betont: dass der Mensch höchst unwillig ist, einmal eingenommene psychische Positionen (samt ihrer Lustversprechen) – in diesem Fall den Glauben an die eigene Allmacht – aufzugeben.⁶⁴

Als Produkt der wissenschaftlichen Weltanschauung ist der Prothesengott ein prägnanter Ausdruck dieser Weigerung, was Freud explizit vermerkt, indem er der Einführung des Begriffs eine kurze Reflexion über die menschliche Idealvorstellung von Allmacht und Allwissen voranstellt. Lange Zeit, im religiösen Stadium, hätten sie die Götter verkörpert, die so zu »Kulturideale[n]«⁶⁵ avanciert seien. Diesen selbst gerecht zu werden, schicke sich der zum Prothesengott aufgerüstete Mensch derzeitig – natürlich vergebens! – an, um so den theologischen Prozess zu seinem Abschluss zu bringen und damit im Umgang mit Gott gleichsam das zu tun, was einst dem Brüderclan mit Blick auf Gottes Urbild, den Urvater, misslang: nach dem Mord den Ermordeten zu ersetzen.

4. *»Ahead to the past«* oder: *Fazit*. – Überall sieht die freud'sche Psychoanalyse Substitutionslogiken am Werk: So gilt ihr der Traum als »entstellte[r] Ersatz für etwas anderes, Unbewußtes«,⁶⁶ das Symptom als »Anzeichen und Ersatz einer unterbliebenen Triebbefriedigung«,⁶⁷ das Ichideal als »Ersatz für den verlorenen Narzißmus« der frühen Kindheit, in der der Mensch noch »sein eigenes Ideal war«,⁶⁸ und die Kultur als Produkt, das entsteht, weil Anteile des Sexualtriebs unausgelebt bleiben und stattdessen sublimiert werden.⁶⁹ Der Sohn will im Bett der Mutter den Vater ersetzen, den der »kleine Hans«, der Protagonist aus der *Analyse der Phobie eines fünfjährigen Knaben* (1909), meint, wenn er sich vor Pferden fürchtet.⁷⁰ Und schließlich ersetzt, wie wir aus der 1909 erschienenen Schrift *Der Familienroman der Neurotiker* erfahren, die Phantasietätigkeit neurotischer Kinder die leiblichen Eltern gern durch vornehmere – ein Vorgang, der undankbar und treulos erscheinen mag, es aber nicht ist. Vielmehr sei die Ersetzung als »Ausdruck der Sehnsucht des Kindes nach der verlorenen glücklichen Zeit« zu verstehen, »in der ihm sein Vater als der vornehmste und stärkste Mann, seine Mutter als die liebste und schönste Frau erschienen ist.«⁷¹ Hiermit wiederum wird ein Argumentations- und Interpretationsmuster in Anschlag gebracht, das die Ersatzbildung dezidiert mit einem rückwärtsgewandten Begehren versieht, sie also als Veränderung im Dienste der Vergangenheitsrestituierung begreift. Seine schwerlich zu überschätzende Bedeutung für Freuds Sicht auf den Menschen wird sich freilich erst in den nächsten Jahren und Jahrzehnten zur Gänze offenbaren, genauer: in seinen kultur- und religionstheoretischen bzw. -psychologischen Schriften, angefangen bei *Totem und Tabu* über *Die Zukunft einer Illusion* und *Das Unbehagen in der Kultur* bis hin zu *Der Mann Moses und die monotheistische Religion*. Wie die vorangegangene Auseinandersetzung mit ihnen deutlich gemacht haben sollte, setzen sie alle prominent psychische Bewegungen in Szene, denen eine fundamentale Paradoxie eignet – eine Paradoxie, welche sich in Anlehnung an den Titel von Hollywoods berühmter Zeitreisekomödie *Back to the Future* (Robert Zemeckis, 1985) wie folgt fassen ließe: *Ahead to the past*.

Anmerkungen

- 1 José Ortega y Gasset, *Glanz und Elend der Übersetzung* (1942), in: ders., *Vom Menschen als utopischem Wesen. Vier Essays*, übersetzt von Gustav Kilpper und Gerhard Lepiorz, Stuttgart 1951, 93–130, hier 96.
- 2 Sigmund Freud, *Der Dichter und das Phantasieren* (1908), in: ders., *Gesammelte Werke*, Bd. 7, Frankfurt/Main 1999, 211–223, hier 215.
- 3 Vgl. Peter Gay, *Freud: Eine Biographie für unsere Zeit*, übersetzt von Joachim A. Frank, Frankfurt/Main 2006 (1989), 480.
- 4 Zur Nikotinsucht Freuds vgl. Max Schur, *Sigmund Freud: Leben und Sterben*, Frankfurt/Main 1982 (1972), 56–82, passim.
- 5 Vgl. hierzu ebd., 431.
- 6 Ernest Jones, *Sigmund Freud: Leben und Werk*, Bd. 3, München 1984 (1957), 119–120. Vgl. zur Prothese und den mit ihr verbundenen Problemen auch Schur, *Sigmund Freud*, 433.
- 7 Vgl. hierzu Marquard Smith, Joanne Morra (Hg.), *The Prosthetic Impulse: From a Posthuman Present to a Biocultural Future*, Cambridge 2006.
- 8 Sigmund Freud, *Das Unbehagen in der Kultur* (1930), in: ders., *Gesammelte Werke*, Bd. 14, Frankfurt/Main 1999, 419–506, hier 451.
- 9 »Das Leitmotiv dieses Buches«, lässt McLuhan den Leser von *Understanding Media* wissen, »ist der Gedanke, daß alle Techniken Ausweitungen unserer Körperorgane und unseres Nervensystems sind, die dazu dienen, Macht und Geschwindigkeit zu vergrößern.« (Marshall McLuhan, *Die magischen Kanäle: Understanding Media*, übersetzt von Meinrad Ammann, Dresden–Basel 1995 [1964], 142) – Hingewiesen sei darauf, dass neben Freud noch zahlreiche weitere Denker – unter ihnen Ralph Waldo Emerson, Ernst Kapp und Arnold Gehlen – McLuhan bezüglich dessen Körperextensionsthese vorausgingen. Vgl. hierzu Sven Gramp, *Marshall McLuhan: Eine Einführung*, Konstanz 2011, 74–89.
- 10 Freud, *Das Unbehagen in der Kultur*, 449–450.
- 11 Ebd., 450.
- 12 Ebd.
- 13 »Wenn die Kleidung«, so vermerkt McLuhan, »eine Ausweitung unserer eigenen Haut zur Speicherung und Verteilung unserer Körperwärme und Energie darstellt, so ist die Wohnung ein Kollektivmittel zur Erreichung desselben Zieles für die Familie oder Gruppe. Die Wohnung als Schutz ist eine Ausweitung des Wärmehaushaltsmechanismus unseres Körpers – eine Kollektivhaut, ein Gemeinschaftskleid.« (McLuhan, *Die magischen Kanäle*, 191).
- 14 Freud, *Das Unbehagen in der Kultur*, 450.
- 15 Zum Mutterleib als Schnuschtsort vgl. auch Sigmund Freud, *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse* (1917), in: ders., *Gesammelte Werke*, Bd. 11, Frankfurt/Main 1999, 84–85.
- 16 Sigmund Freud, *Jenseits des Lustprinzips* (1920), in: ders., *Gesammelte Werke*, Bd. 13, Frankfurt/Main 1999, 1–69, hier 38.
- 17 Ebd., 39.
- 18 Ebd., 44–45.
- 19 Paul Ricœur, *Die Interpretation: Ein Versuch über Freud*, übersetzt von Eva Moldenhauer, Frankfurt/Main 1974 (1965), 298.
- 20 Vgl. hierzu auch Oliver Decker, *Der Prothesengott: Subjektivität und Transplantationsmedizin*, Gießen 2004, 8 und 49.

- 21 Sigmund Freud, *Zeitgemäßes über Tod und Krieg* (1915), in: ders., *Gesammelte Werke*, Bd. 10, Frankfurt/Main 1999, 324–355, hier 346.
- 22 Sigmund Freud, *Übersicht der Übertragungsneurosen: Ein bisher unbekanntes Manuskript*, Frankfurt/Main 1985, 76–80.
- 23 Sigmund Freud, *Eine Teufelsneurose im siebzehnten Jahrhundert* (1923), in: ders., *Gesammelte Werke*, Bd. 13, 315–353, hier 330 und 332.
- 24 Sigmund Freud, *Die Zukunft einer Illusion* (1927), in: ders., *Gesammelte Werke*, Bd. 14, 323–380, hier 365–366.
- 25 Freud, *Das Unbehagen in der Kultur*, 459–460, 490 und 502.
- 26 Sigmund Freud, *Massenpsychologie und Ich-Analyse* (1921), in: ders., *Gesammelte Werke*, Bd. 13, 71–161, hier 136–143.
- 27 Sigmund Freud, *Der Mann Moses und die monotheistische Religion* (1939), in: ders., *Gesammelte Werke*, Bd. 16, Frankfurt/Main 1999, 186–196 und 239–245, passim.
- 28 Ebd., 244.
- 29 Exemplarisch hingewiesen sei in diesem Zusammenhang auf Alfred L. Kroeber, einen namhaften und der Psychoanalyse durchaus gewogenen Anthropologen, dessen 1920 erschienene Besprechung von *Totem und Tabu* sich als ungemein wirkungsmächtig erwies und maßgeblich dazu beitrug, dass das Buch nicht nur bei Ethnologen und Anthropologen letztlich bis heute einen schweren Stand hat. Vgl. Alfred L. Kroeber, »*Totem and Taboo*«: *An Ethnologic Psychoanalysis* (1920), in: ders., *The Nature of Culture*, Chicago–London 1972, 301–305.
- 30 Friedrich Kittler, *Eine Kulturgeschichte der Kulturwissenschaft*, München 2001 (2000), 200–201.
- 31 Zum Einfluss Darwins auf Freud vgl. Lucille B. Ritvo, *Darwin's Influence on Freud: A Tale of Two Sciences*, New Haven–London 1990.
- 32 Sigmund Freud, *Totem und Tabu: Einige Übereinstimmungen im Seelenleben der Wilden und der Neurotiker* (1912/13), in: ders., *Gesammelte Werke*, Bd. 9, Frankfurt/Main 1999, 171–172. Bleibt es in *Totem und Tabu* letztlich offen, ob sein Verfasser mit der Erzählung vom Urvatermord ein singuläres Geschehen postuliert, wird das Narrativ ein Vierteljahrhundert später in *Der Mann Moses und die monotheistische Religion* als ein Verdichtungsgebilde ausgegeben. Es erzähle, »als ob sich ein einziges Mal zugetragen hätte, was sich in Wirklichkeit über Jahrtausende erstreckt hat und in dieser langen Zeit ungezählt oft wiederholt worden ist.« (Freud, *Der Mann Moses und die monotheistische Religion*, 186).
- 33 Freud, *Totem und Tabu*, 191.
- 34 Ebd., 173.
- 35 Sigmund Freud, *Das Ich und das Es* (1923), in: ders., *Gesammelte Werke*, Bd. 13, 235–289, hier 266.
- 36 Diesen Hinweis verdanke ich meiner Kollegin Iris Hermann.
- 37 Hierin Carl Gustav Jung folgend, geht Freud bei seinen Überlegungen von der biogenetischen Grundregel des Zoologen Ernst Haeckel aus, der zufolge die Ontogenese die Phylogenese, das heißt die Entwicklung des einzelnen Lebewesens dessen stammesgeschichtliche Entwicklung, rekapituliert. Gemäß dieser Logik, so Freud, wiederholt die individuelle Psyche in der Kindheit überwundene Entwicklungsphasen der menschlichen Frühzeit, wodurch es uns gestattet sei, Erkenntnisse, die das Seelenleben des Kindes (bzw. das des psychisch zu guten Teilen infantil gebliebenen Neurotikers) betreffen, für das Begreifen der psychischen Fassung des prähistorischen Menschen nutzbar zu machen. Dies in Rechnung gestellt, kann Freud denn auch behaupten, »daß im Ödipus-Komplex die Anfänge von Religion,

- Sittlichkeit, Gesellschaft und Kunst zusammentreffen.« (Freud, *Totem und Tabu*, 188).
- 38 Vgl. hierzu Freud, *Der Mann Moses und die monotheistische Religion*, 226: »Ethik ist [...] Triebeinschränkung.«
- 39 Vgl. Freud, *Totem und Tabu*, 176.
- 40 Ebd., 178.
- 41 Ebd., 185.
- 42 Ebd., 192. Angemerkt sei an dieser Stelle, dass Freud, indem er vom Urvatermord als einem »Verbrechen« spricht, diesen nach Maßstäben bemisst, die zum Zeitpunkt der Tat noch gar nicht bestanden haben, sondern sich erst als Konsequenz derselben herausbildeten. Als die Bruderschar den Mord beging, war dieser schlicht natürlich. Vgl. hierzu Karsten Fischer, »*Verwilderte Selbsterhaltung*: Zivilisationstheoretische Kulturkritik bei Nietzsche, Freud, Weber und Adorno«, Berlin 1999, 62.
- 43 Vgl. hierzu Walter Burkert, *Homo Necans: Interpretationen altgriechischer Opferriten und Mythen*, Berlin–New York 1972.
- 44 Vgl. hierzu Herbert Will, *Gewalt, Schuldgefühl und Religionsbildung - 100 Jahre nach »Totem und Tabu«*, in: Eberhard Th. Haas (Hg.), *100 Jahre »Totem und Tabu«: Freud und die Fundamente der Kultur*, Gießen 2012, 151–176, hier 156–157.
- 45 Freud, *Der Mann Moses und die monotheistische Religion*, 187.
- 46 Freud, *Totem und Tabu*, 174.
- 47 Später, in *Das Unbehagen in der Kultur*, wird Freud diese Einsicht zum Ausgangspunkt des Rechts und damit entscheidenden kulturbildenden Schritt erklären: »Das menschliche Zusammenleben wird erst ermöglicht, wenn sich eine Mehrheit zusammenfindet, die stärker ist als jeder Einzelne und gegen jeden Einzelnen zusammenhält. Die Macht dieser Gemeinschaft stellt sich nun als »Recht« der Macht des Einzelnen, die als »rohe Gewalt« verurteilt wird, entgegen. Diese Ersetzung der Macht des Einzelnen durch die der Gemeinschaft ist der entscheidende kulturelle Schritt. Ihr Wesen besteht darin, daß sich die Mitglieder der Gemeinschaft in ihren Befriedigungsmöglichkeiten beschränken, während der Einzelne keine solche Schranke kannte.« (Freud, *Das Unbehagen in der Kultur*, 454–455).
- 48 Freud, *Der Mann Moses und die monotheistische Religion*, 242.
- 49 Vgl. hierzu ebd., 236–240.
- 50 Yosef Hayim Yerushalmi, *Freuds Moses: Endliches und unendliches Judentum*, übersetzt von Wolfgang Heuß, Frankfurt/Main 1999 (1991), 62.
- 51 Sigmund Freud, *Das Unheimliche* (1919), in: ders., *Gesammelte Werke*, Bd. 12, Frankfurt/Main 1999, 227–268, hier 254.
- 52 Peter Gay, »*Ein gottloser Jude*: Sigmund Freuds Atheismus und die Entwicklung der Psychoanalyse«, übersetzt von Karl Berisch, Frankfurt/Main 1999 (1987), 39.
- 53 Freud, *Die Zukunft einer Illusion*, 352.
- 54 Ebd. Hingewiesen sei an dieser Stelle auch auf den Text *Über eine Weltanschauung*, der die *Neue Folge der Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse* (1933) beschließt. Klarer als anderswo wird hier der infantile Kern der Religion inklusive der Gottesvorstellung offengelegt, weswegen die entsprechende Passage *in extenso* zitiert sei: »[D]ieselbe Person, der das Kind seine Existenz verdankt, der Vater (richtiger wohl, die aus Vater und Mutter zusammengesetzte Elterninstanz) hat auch das schwache, hilflose, allen in der Außenwelt lauern den Gefahren ausgesetzte Kind beschützt und bewacht; in seiner Obhut hat es sich sicher gefühlt. Selbst erwachsen geworden, weiß sich der Mensch zwar im Besitz größerer Kräfte, aber auch seine Einsicht in die Gefahren des Lebens hat zugenommen, und er schließt mit Recht, daß er im Grunde

- noch ebenso hilflos und ungeschützt geblieben ist wie in der Kindheit, daß er der Welt gegenüber noch immer Kind ist. Er mag also auch jetzt nicht auf den Schutz verzichten, den er als Kind genossen hat. Längst hat er aber auch erkannt, daß sein Vater ein in seiner Macht eng beschränktes, nicht mit allen Vorzügen ausgestattetes Wesen ist. Darum greift er auf das Erinnerungsbild des von ihm so überschätzten Vaters der Kinderzeit zurück, erhebt es zur Gottheit und rückt es in die Gegenwart und in die Realität. Die affektive Stärke dieses Erinnerungsbildes und die Fortdauer seiner Schutzbedürftigkeit tragen miteinander seinen Glauben an Gott.« (Sigmund Freud, *Neue Folge der Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*, in: ders., *Gesammelte Werke*, Bd. 15, Frankfurt/Main 1999, 175–176) Vgl. in diesem Zusammenhang auch ders., *Eine Teufelsneurose im siebzehnten Jahrhundert*, 330–331 sowie Ernest Jones, der im argumentativen Fahrwasser der freud'schen Religionspsychologie vermerkt: »Das religiöse Leben stellt eine ins Kosmische projizierte Dramatisierung der Gefühle, der Angst und der Sehnsucht dar, die aus der Beziehung des Kindes zu seinen Eltern entstehen.« (Ernest Jones, *Religionspsychologie* [1926], in: ders., *Zur Psychoanalyse der christlichen Religion*, Frankfurt/Main 1970, 7–14, hier 12).
- 55 Freud, *Die Zukunft einer Illusion*, 372.
- 56 Freud, *Das Unbehagen in der Kultur*, 443–444.
- 57 Freud, *Die Zukunft einer Illusion*, 367. Vgl. auch ebd., 377.
- 58 Ebd., 378.
- 59 Ebd., 379.
- 60 Ebd., 368.
- 61 Freud, *Das Unbehagen in der Kultur*, 444.
- 62 Vgl. Sigmund Freud, *Bemerkungen über einen Fall von Zwangsneurose* (1909), in: ders., *Gesammelte Werke*, Bd. 7, 379–463, hier 450–451, aber auch ders., *Totem und Tabu*, 106.
- 63 Ebd., 108–109.
- 64 Vgl. hierzu auch Sigmund Freud, *Zur Einführung des Narzissmus* (1914), in: ders., *Gesammelte Werke*, Bd. 10, 137–170, hier 161, ders., *Trauer und Melancholie* (1916), in: ders., *Gesammelte Werke*, Bd. 10, 427–446, hier 430 sowie ders., *Neue Folge der Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*, 178.
- 65 Freud, *Das Unbehagen in der Kultur*, 450.
- 66 Freud, *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*, 112.
- 67 Sigmund Freud, *Hemmung, Symptom und Angst* (1926), in: ders., *Gesammelte Werke*, Bd. 14, 111–205, hier 118.
- 68 Freud, *Zur Einführung des Narzissmus*, 161.
- 69 Hier eine der klassisch gewordenen Darstellungen dieses Sachverhalts: »Er [der Sexualtrieb] stellt der Kulturarbeit außerordentlich große Kraftmengen zur Verfügung, und dies zwar infolge der bei ihm besonders ausgeprägten Eigentümlichkeit, sein Ziel verschieben zu können, ohne wesentlich an Intensität abzunehmen. Man nennt diese Fähigkeit, das ursprünglich sexuelle Ziel gegen ein anderes, nicht mehr sexuelles, aber psychisch mit ihm verwandtes, zu vertauschen, die Fähigkeit zur Sublimierung.« (Sigmund Freud, *Die »kulturelle« Sexualmoral und die moderne Nervosität* (1908), in: ders., *Gesammelte Werke*, Bd. 7, 141–167, hier 150.
- 70 Vgl. hierzu Sigmund Freud, *Analyse der Phobie eines fünfjährigen Knaben* (1909), in: ders., *Gesammelte Werke*, Bd. 7, 241–377, passim.
- 71 Sigmund Freud, *Der Familienroman der Neurotiker* (1909), in: ders., *Gesammelte Werke*, Bd. 7, 225–231, hier 231.

Manfred Voigts

Jugend und Welt

*Zwei Jugend-Jahrbücher, herausgegeben von
Rudolf Arnheim und Edith Jacobsohn*

1928 und 1929 erschienen zwei Jahrbücher für Kinder und Jugendliche unter dem Titel *Jugend und Welt*, herausgegeben von Rudolf Arnheim und, unter ihrem Geburtsnamen E. L. Schiffer, von Edith Jacobsohn; zu den Herausgebern zählte im ersten Jahrgang zudem noch Cläre With, die vor allem durch Beschreibungen ferner Länder und während der Nazi-Jahre als Schriftleiterin der Zeitschrift *Koralle*¹ bekannt wurde. Ausgeliefert wurden die Bücher, wie die beiden Rezensionen in der *Weltbühne* zeigen, offenbar schon Ende 1927 und 1928, damit sie noch in den Weihnachtsverkauf kommen konnten. Kinder- und Jugendliteratur wurden sehr lange als eine Art niedriger und dem klassischen Kanon nicht zugehörige Literatur angesehen. Fast könnte man sagen, sie sei als eine Art Gebrauchsliteratur angesehen worden, wurden die Bücher doch von den Kindern oft bemalt, wenig pfleglich behandelt und später sehr oft einfach weggeworfen. Nur selten fanden diese Bücher den Weg in eine öffentliche Bibliothek, auf dem Antiquariatsmarkt waren dagegen gut erhaltene Exemplare für Liebhaber sehr teuer – was auch für die beiden Bände *Jugend und Welt* gilt. Dennoch überrascht es, dass sie in das außerordentlich umfangreiche Gesamtverzeichnis der deutschen Kinder- und Jugendliteratur, das Aiga Klotz 1990 bis 2000 herausgegeben hat, nicht aufgenommen wurden.² Einige Texte bekannter Personen aus Literatur und Publizistik, die hier zu finden sind, wurden inzwischen nachgedruckt oder bibliographisch erfasst, die Jahrbücher selbst aber blieben unbeachtet.

Auch der heute bekannte Name Rudolf Arnheim half nicht: Die wissenschaftliche Beschäftigung mit seinem Lebenswerk konzentriert sich auf seine Filmtheorie, verbunden mit seiner Ausdruckspsychologie und Gestalttheorie. Außerdem erschienen die Jahrbücher, als Arnheim 24, 25 Jahre alt war und gerade seine Dissertation beendet hatte.³

Seit 1926 war Arnheim einer der wichtigsten Autoren der Wochenschrift *Die Weltbühne*, die nach dem Tod ihres Gründers Siegfried Jacobsohn von dessen Frau Edith Jacobsohn weitergeführt wurde. Diese hatte 1924 mit Edith und Annie Williams den Kinderbuchverlag Williams & Co. Verlag⁴ gegründet, in dem *Jugend und Welt* verlegt wurde. Schon 1925 zogen sich beide Namensgeberinnen aus dem Verlag zurück, und so übernahmen Edith und Siegfried Jacobsohn den

Verlag, in dem 1926 *Doktor Dolittle* und 1927 *Pu der Bär* erschienen (beide übersetzt von Edith Jacobsohn alias E. L. Schiffer). Und so lag es nahe, diese Titel auch in *Jugend und Welt* zu präsentieren. Wie eng die Zusammenarbeit von Arnheim und der *Weltbühne* bei den beiden Jahrbüchern war, zeigt der große Anteil an Autoren der Zeitschrift, der etwa ein Drittel betrug. Nach 1933 übernahm die Verlagsmitarbeiterin Cecilie Dressler den Verlag und gründete 1941 den noch heute tätigen Cecilie Dressler Verlag.

Nach dem Ersten Weltkrieg gab es ein gesteigertes Interesse an Kinderliteratur, vor allem eine »offensichtliche Zunahme der Märchenbücherproduktion«. Diese Entwicklung dauerte bis zur Mitte der zwanziger Jahre. »Ab 1926/27 erscheint hingegen eine Flut von neuen, realistischen Kinder- und Jugendbüchern, die hauptsächlich für Kinder im sogenannten »Robinsonalter« konzipiert werden.«⁵ *Jugend und Welt* gehörte zweifellos in diese neue Entwicklung, ging aber gleichzeitig einen deutlichen Schritt weiter.

Die Jahrbücher bieten ein buntes Durcheinander von Beiträgen unterschiedlichsten Charakters – kurze Abenteuergeschichten stehen neben kurzen technischen Darstellungen, denen wieder längere Erzählungen folgen. Im Inhaltsverzeichnis wird etwas Ordnung geschaffen, die Beiträge wurden in fünf Themenbereiche einsortiert (Erzählungen, Entwicklung und Zeit, Ulk, Technik und Sport), und diese werden zusammengefasst aufgeführt, sodass es kein fortlaufendes Inhaltsverzeichnis gibt, sondern nur gesonderte Verzeichnisse der Themenbereiche. Die Beiträge werden häufig mit besonders hervorgehobenen und mit Zeichnungen versehenen Titeln eingeleitet. Fotos und Bilder lockern die Texte auf.

Die Besonderheiten dieser Jahrbücher sind einmal die große Spanne der Altersstufen, die hier angesprochen wird. Hermann Kasack, der das zweite Jahrbuch in der *Weltbühne* rezensierte, schrieb, es sei gedacht für Kinder »von neun bis sechzehn Jahren.«⁶ *Pu der Bär* aber ist eher für Sechsjährige geschrieben. Die Aufsätze z.B. über die Herstellung eines Streichinstrumentes von Julius Levin (1, 238–242)⁷ oder über die Französische Revolution von Carl von Ossietzky (2, 214–226) sind durchaus anspruchsvoll. Dadurch deckten die Jahrbücher mehrere Altersstufen ab, und das war für Jugendbücher sicher ungewöhnlich. In einigen Beiträgen für die älteren Leser überschritt dieses Jugendjahrbuch die Grenzen des Genres. Sowohl der Anspruch an das Verständnis der Leser als auch die Deutlichkeit, in der die Widersprüche der modernen Welt thematisiert wurden, widersprachen der in bürgerlichen Kreisen damals herrschenden Auffassung eines geschützten Raumes von Kindheit und Jugend. Den Verlockungen der technisierten modernen Welt wurden immer wieder ihre Widersprüche und Gefahren zur Seite gestellt.

Sport. – Oft gelang es Rudolf Arnheim und Edith Jacobsohn, für die Beiträge Persönlichkeiten zu gewinnen, die nicht nur Fachleute, sondern auch in der Öffentlichkeit bekannte Personen waren. Bei den Beiträgen, die sich mit dem

Sport befassten, berichtete Paula von Rezicek im ersten Band darüber, wie sie zum Tennisspielen kam (1, 307–308). Als der zweite Band erschien, hatte sie die Internationalen Tennismeisterschaften von Deutschland gewonnen, wenig später wurde sie die Frau des Rennfahrers Hans Stuck. Ebenfalls im ersten Band stellte Kurt Doerry *Hockey als Jugendspiel* vor (1, 280–282). Doerry war erfolgreicher Leichtathlet und Sportjournalist. Er wies auf die Ähnlichkeit von Hockey und Fußball im Spielaufbau und bei den Spielregeln hin, kritisierte aber den Fußball, denn dieser »züchtet, gerade in seinem heutigen Betriebe, allzu leicht jenes Gefühl einer gewissen Eitelkeit und persönlichen Überheblichkeit, das manchem hervorragenden Spieler eigen zu sein pflegt« (1, 201). Als Doerry dann im zweiten Band über den Fußball schrieb, war davon nichts zu lesen, stattdessen betonte er »die feinere Technik, die höhere Intelligenz«, die das Spiel leiten sollten: »Gewiß soll der Körper keineswegs ausgeschaltet werden, aber doch dem Geist untergeordnet werden.« (2, 258)

Im zweiten Band sind zwei Beiträge von besonderem Interesse: Erwin Egon Kisch machte sich Gedanken über das Verhältnis von *Rekord und Sport* (2, 89ff.), Lion Feuchtwanger versuchte sich in den Leutnant Victor Crecy während dessen tödlich verlaufendem *Höhenflugrekord* hineinzusetzen (2, 94–97) – auf diesen Text wird später einzugehen sein. Der Beitrag von Kisch war – wie einige andere auch – nicht für *Jugend und Welt* geschrieben worden, sondern als Vorwort für das von Willy Meisl herausgegebene Buch *Der Sport am Scheidewege*,⁸ zu dem auch Bertolt Brecht einen Text beigetragen hatte. Kisch begann seinen Artikel mit dem Satz: »Es ist unzweifelhaft richtig, daß die Meßbarkeit der Leistung den Sport von allen anderen menschlichen Lebensäußerungen heraushebt, daß sie seine schönste Seite ist.« (2, 89) In einer Zeit, da in Deutschland die Taylorisierung, die Messung und »Optimierung« jedes fabrikmäßigen Arbeitsganges, in großer Breite eingeführt wurde, mag sich dies zunächst seltsam anhören, aber hier war nur die »maschinelle« Feststellung des Siegers im Sport gemeint. So sehr Kisch sich hier für den Rekord aussprach, so scharf zog er die Grenzen: »Aber es gibt eine Art von Rekorden, die nichts mehr mit dem Sport zu tun hat, die nur der Sensationslust und der Unvernunft entspringt und in ihrer Auswirkung Mord ist.« (2, 90) Ausführlicher ging er auf die Versuche ein, den Atlantik mit einem Flugzeug zu überqueren und wies auf den damals kaum bekannten finanziellen Anreiz von 25.000 Dollar hin. Charles Nungesser und François Coli, »zwei französische Kriegsflyer«, wollten Geld und Ruhm: »Sie flogen ab, und nie ist von Nungesser und Coli eine Spur gefunden worden.« (2, 91) Dieser Flug hatte am 7. und 8. Mai 1927 stattgefunden. Am 20. Mai startete Charles Lindbergh seinen Rekordversuch, und er landete am 21.5.1927 in Paris. Dieses Ereignis wurde sofort in ganz Europa gefeiert, die Zeitungen waren voller Berichte, Kisch aber verschwieg es hier – aus schwer nachvollziehbaren Gründen –, obwohl schon im ersten Band auf Lindbergh hingewiesen worden war (1, 1 und 1, 10 mit Bild).

Dennoch war natürlich sein Aufruf, die »Eroberung der Luft« nur mit Fluggeräten voranzutreiben, wenn »die Sicherheit der Apparate erprobt war« (2, 91), richtig.

Kisch kritisierte auch das damals außerordentlich beliebte Sechstagerennen: »Das ist kein gesunder Sport, sondern eine zwecklose Menschenschinderei, und deshalb abzulehnen!« Er sah den Sport am »Scheidewege«: der eine Weg führe zu »Weltmeistertiteln und Weltruhm«, auf dem anderen Weg könne man »die Kraft des Körpers steigern und gesunde, widerstandsfähige Menschen heranbilden.« Jeder »denkende Sportsmann« müsse entscheiden, welcher Weg einzuschlagen sei, »und einen anderen Sportsmann als den denkenden sollte es nicht geben.« (2, 93) Wie Doerry appellierte auch Kisch an Einsicht und Verstand.

Sportler oder Extremsportler, wie man sie heute nennt, gelten oft als Helden, und in *Über Helden und Heldentum* versuchte Carl von Ossietzky die Jugendlichen über den Helden-Begriff des Sports – aber auch den des Militärs – hinauszuführen.⁹ Es gebe zwar »verwegene Männer«, die versuchten, »auf kleinen, der Gewalt der Elemente gegenüber lächerlich schwachen Flugzeugen Ozeane und Wüsten« zu überqueren (1, 47), aber jeder Rekord sei nur »Tagesruhm«, denn »jeder Rekord ist dazu da, um überboten zu werden« (1, 48). Und wenn man vom Heldentum der Soldaten spreche, solle man das tägliche Heldentum nicht vergessen: Unser Leben laufe nur deshalb so »ungestört und ungefährdet« ab, »weil viele, viele Menschen gegen kargen Lohn einen Beruf ausüben, der Leben und Gesundheit ständig bedroht.« (1, 48) Es gebe »Heldentum, Todesverachtung, Mut vor der Gefahr« nicht nur im Krieg und bei Versuchen, Rekorde zu erreichen, sondern auch im normalen Berufsleben. Die »Annehmlichkeiten« des Lebens beruhten darauf, »daß Abertausende ihr Leben wagen [...] nur des Broterwerbs wegen.« (1, 49) Am Schluss schrieb Ossietzky von der Forschungsreise Wilhelm Filchens, dieser sei in Tibet möglicherweise ermordet worden, und Freunde Filchers gingen davon aus, dass er seine gefährliche Reise unbewaffnet unternommen habe, weil er im Krieg »Bluttat und Gewalttat hassen gelernt« habe (1, 50). Tatsächlich kehrte Filcher im Juni 1928 von seiner Reise zurück; leider wurde dies im zweiten Band nicht mitgeteilt.

Unter »Ulk« wurde der Beitrag *Klettersport* von Eric Walter White (2, 190–193) im Inhaltsverzeichnis aufgeführt, richtig einzuordnen ist er eigentlich nicht. Der Engländer White, der 1929 mit drei Texten in der *Weltbühne* vertreten war, begann gerade seine Karriere als Journalist und Biograph von Strawinski und Benjamin Britten. Er berichtet hier über seine Studienzeit in Oxford und die Möglichkeiten, nach mitternächtlichem Toresschluss in das College hineinzukommen. Wer keine Angst vor dem Klettern hatte, konnte über die Mauern benachbarter Colleges und über Mauervorsprünge zurückfinden, und die Abenteuerlustigsten gründeten sogar einen geheimen Club, dessen Ehrenmitglied T. E. Lawrence bekannt war als Lawrence von Arabien.

Technik. – Einen weit größeren Raum als die Texte über Sport nahmen die über Technik ein. Gleich der erste Text im ersten Jahrbuch beschreibt die »technische Bewältigung des Flugproblems« *Von Ikarus bis Lindbergh* (1, 1–10). Der Autor Walter Kreiser schrieb für diesen ersten Band noch über *Raketenschiffe* (1, 155–157) und für den zweiten Band über *Flugstrassen um die Erde* (2, 23–34). Kreiser war Flugzeugkonstrukteur und Journalist, in seinem ersten Beitrag schrieb er am Schluss über Lindbergh, erwähnte aber Nungesser und Coli nicht. Wenn die Sicherheit erhöht werde, könne das »Flugwesen« eine »weit bedeutendere Stellung im Verkehrswesen einnehmen« (1, 10).

Im März 1929 veröffentlichte Kreiser unter dem Pseudonym Heinz Jäger in der *Weltbühne* einen Artikel über die Luftfahrt und den Aufbau einer militärischen Luftflotte: *Windiges aus der deutschen Luftfahrt*. Das Militär, das die pazifistische *Weltbühne* und den Herausgeber von Ossietzky schon lange zum Schweigen bringen wollte, strengte einen Prozess an, der zweieinhalb Jahre dauerte. Kreiser floh aus Deutschland, Ossietzky wurde zu 18 Monaten Haft verurteilt.¹⁰

Weitere neun Beiträge können dem Thema Technik zugerechnet werden, zwei über Automobile (1, 231 und 2, 238), je einer über Motorräder (1, 85), Ozeandampfer (2, 185), über das Radio (1, 278), zwei über das Photographieren (2, 305), davon einer von Rudolf Arnheim (1, 324–326), und der schon erwähnte Aufsatz über den Bau von Streichinstrumenten (1, 238–242). Immer wieder wird hier auf den technischen Fortschritt und die Notwendigkeit von Erfindungen hingewiesen. Die US-amerikanische Erzählerin Grace Humphrey stellt in *Ein Erfinder und sein Lohn* dar, wie Charles Goodyear das Vulkanisieren des Gummis erfand, aber keinen finanziellen Erfolg erreichen konnte (1, 76–84). Im zweiten Band beschrieb der Heimatschriftsteller Kurt Arnold Findeisen die Erfindung des Holzschliff-Papiers durch Gottlob Keller, der ebenfalls keinen Wohlstand durch seine jahrelange Arbeit erwerben konnte (2, 79–86). Wenn Kinder hieraus etwas lernen sollten, dann konnte es nur die Bedeutung wirtschaftlicher und finanzieller Kenntnisse auch für Erfinder sein.

In dem Beitrag *Die Lampe* beschreibt Sonja Okun die Entwicklung der Lichtquellen von der Öllampe, der Erfindung des Dochtes und des gläsernen Lampenzylinders bis zur Elektrolampe (2, 293–297). Am Schluss sprach sie das Problem an, das die Technik in den letzten Jahren zu lösen versuchte: Licht ohne Wärme. »Kalt Licht« – darüber müssen die Erfinder jetzt nachdenken, und sie müssen dem Glühwürmchen sein Geheimnis entlocken, – wieso es ohne Flamme und ohne Glut leuchten kann.« (2, 297) Dass Sonja Okun diesen Beitrag geschrieben hat, war bislang unbekannt,¹¹ und er ist wohl ihre einzige Veröffentlichung. Sie war die Geliebte des Regisseurs und Brecht-Freundes Erich Engel;¹² sie weigerte sich trotz Krankheit und unmittelbarer Bedrohung, Deutschland zu verlassen, wurde nach Theresienstadt deportiert und starb 45-jährig in Auschwitz. Als enge Freundin von Gershom Scholems späterer

Frau Elsa Burchardt kannte sie diesen und bat ihn um Auskunft über Oskar Goldbergs Buch *Die Wirklichkeit der Hebräer*, da Engel die philosophischen Diskussionsabende besuchte, die Goldbergs Schüler Erich Unger leitete.¹³ Die schriftliche Antwort Scholems vom August 1928 ist inzwischen veröffentlicht.¹⁴

Ferne Länder. – Ein wichtiger Themenkreis waren fremde Völker, Abenteuerreisen in die Wildnis und die Vermittlung der ›höheren‹ europäischen Kultur an zivilisationsferne Menschen. Im ersten Band können diesem Kreis sechs Beiträge zugerechnet werden, im zweiten nur noch drei. Von fast wissenschaftlichen Erörterungen über Reiseberichte bis zu abenteuerlichen Erzählungen ist hier alles vertreten – und ähnlich unterschiedlich waren die gesellschaftspolitischen Einstellungen der Autoren (Autorinnen sind in beiden Bänden wenig vertreten). Gleich der erste mit Fotos bebilderte Text *Mit unseren Kindern durch Afrika* von Colin Roß ist problematisch. Der Feststellung, es gebe weder ›Wilde‹ noch Menschenfresser in Afrika, folgt die Präzisierung, es gebe allerdings Negerstämme – das Wort ›Neger‹ wird erst seit einigen Jahren als *political incorrect* eingestuft –, die die in ihr Gebiet kommenden Weißen am liebsten »massakrieren und vielleicht auch verspeisen« würden, dies aber wegen der sicher folgenden Strafaktion nicht täten (1, 18). Es geht in dem Beitrag vor allem um Großwildjagd, die ›Eingeborenen‹ (1, 23) treten nur als Träger und Hilfskräfte auf. Fast um dieser Tendenz ein Gegengewicht zur Seite zu stellen, folgt 25 Seiten später ein kurzer Text von Johann Gottfried Herder, in dem erzählt wird, dass Alexander der Große eine Gerichtsverhandlung in Afrika erlebte, bei der weitaus humaner und gerechter geurteilt wurde als im heimatischen Griechenland (1, 50). Colin Roß, der erfolgreiche Kriegsberichterstatter und Reiseschriftsteller, der den Mitarbeitern der *Weltbühne* wohl als Reisefilmer bekannt¹⁵ wurde, war später zusammen mit Baldur von Schirach leitend in der Hitlerjugend tätig, er widersetzte sich aber dem Antisemitismus.

Auch die Abenteuer-Erzählung *Simba, die Löwenjägerin* des Tierfotografen und Erzählers Cherry Kearton hat die unübersehbare Tendenz, die Eingeborenen, mit denen er auf Löwenjagd ging, als rückständig darzustellen (1, 201ff.). Hier wird die Löwenjagd geschildert, bei der sich Keartons Hund den Namen ›Simba‹ (Löwe) erwarb. Dies war übrigens eine erste Übersetzung aus dem englischen Buch *My Dog Simba*, das dann 1935 auf Deutsch erschien.

Ebenso abenteuerlich ist die Geschichte *Scheich Mitkahls weisse Kamele* des amerikanischen Schriftstellers und Abenteurers William Buehler Seabrook (2, 247–255), in dem es um die besonderen Kamele eines Beduinen-Scheichs geht. Und auch Charles Mayer, ein amerikanischer Großtierjäger, der mit zwei Beiträgen vertreten ist (1, 320 und 2, 282), erzählt von Ereignissen, bei denen das Sensationelle im Vordergrund steht.

Aus bereits veröffentlichten Büchern wurden zwei Beiträge nachgedruckt. Dem 1926 in Zürich erschienenen Buch *Persienflug* von Walter Mittelholzer wurde

Flugpanne zwischen Bagdad und Teheran entnommen (1, 299–306). Der Luftfahrtpionier Mittelholzer hat mehrere Bücher über seine Flugreisen veröffentlicht. Im selben Jahr wurde im Berliner S. Fischer Verlag das Buch *Das unruhige Asien. Reise durch Indien - China - Japan* von Arthur Holitscher herausgegeben, aus dem das 35. Kapitel *Kuli 204* aufgenommen wurde (2, 48–53). Hier stand nicht mehr das Abenteuer im Vordergrund, sondern das sozialpolitische Interesse an den fremden Ländern. Das Leben eines Rikscha-Fahrers im kommunistischen Peking wird lebendig und auch für Jugendliche nachvollziehbar dargestellt.

Hierzu passt der Aufsatz *Chinesisches Kinderleben* von Hansin Liao (1, 139–142). Es wird das chinesische Spielzeug beschrieben, das nun nach dem Sieg der Kommunisten endlich abgeschaffte Bandagieren der Füße von Mädchen, das alte Unterrichtssystem, das nun modernisiert werde. Leider habe sich aber »seit einigen Jahren« etwas eingebürgert, was in Deutschland verboten sei, »man läßt nämlich Kinder in Fabriken arbeiten, besonders in Spinnereien und Streichholzfabriken«, weil die »ausländischen Fabrikherren« (1, 141) den ohnehin geringen Lohn nicht zahlen wollten. Kinder verdienten im teuren Schanghai die Hälfte des Erwachsenenlohnes und hätten kaum Urlaubstage. Auch sie seien nun zunehmend in Gewerkschaften organisiert, und seit der großen Revolution hätten sich die Zustände schon verbessert.

Karl With, ein Kunsthistoriker mit dem Spezialgebiet Ostasien, erklärt eine kleine hier abgebildete Figur eines alten, auf eine Krücke gestützten Chinesen, *Li mit der eisernen Krücke* (1, 213–216). Dem Europäer erscheine sie lächerlich, im buddhistischen Glauben aber sei sie »heilig und verehrungswürdig« (1, 213). With stellt die unterschiedlichen Geschichten dar, die sich mit dieser Figur verbinden, und weist dabei auf die Grundlagen der Lehren Lao-tses hin, um am Ende zu fragen, ob uns das Bild von Li »immer noch lächerlich und hässlich« erscheine (1, 216).

Kinderlektüre. – Diese Beiträge waren vor allem für Jugendliche der mittleren der hier angesprochenen Jahrgänge geeignet. Für die Jüngeren gab es fast ausschließlich phantasievolle oder märchenhafte Erzählungen, und ein großer Teil von ihnen war schon meist kurz zuvor veröffentlicht worden. Die erste allerdings war von Edith Jacobsohn unter ihrem Mädchennamen für das Jahrbuch geschrieben: *Der grüne Kater*, illustriert mit Scherenschnitten von Lotte Reiniger (1, 145–154), die 1928 zusammen mit Paul Dessau, Kurt Weill und Paul Hindemith den Trickfilm *Dr. Dolittle und seine Tiere* herstellte. Schon die nächste Geschichte, *Die Trolle vom grauen Berge*, war aus dem Schwedischen übersetzt worden von Pia Budde (1, 180f.), die selbst im zweiten Band mit *Die verhexten Klingeln* vertreten war (2, 181–184). Die Trolle wurden 1927 als Märchenspiel gedruckt und sicherlich auch aufgeführt. 1926 war von O. Henry eine Sammlung von Erzählungen unter dem Titel *Bluff* erschienen, ihr wurde

Das Lösegeld des roten Häuptlings entnommen (1, 264–277), eine der erfolgreichsten Erzählungen O. Henrys. Zwanzig Seiten später beginnt *Die Grantchester Postkutsche* (1, 292–296), die dem neuesten Band der Dolittle-Reihe von Hugh Lofting entnommen war. Die letzte Geschichte für die Jüngeren hat Arthur Rundt geschrieben über Postkarten, die so vorgedruckt waren, dass man nur noch Häkchen bei den zutreffenden Begriffen machen musste – der Zeitersparnis wegen (1, 309–313). Schwer einzuordnen ist der zweite Beitrag von Rundt in diesem Band: *Gespräch auf dem Gletscher* (1, 284–288). Es geht um einen Vater und den Freund seines Sohnes. Beide machen eine Pause beim Bergsteigen und führen ein sehr realistisches, lakonisches Gespräch, dargestellt aus der Perspektive des Vaters, immer halb aneinander vorbei: Kein Generationenkonflikt ist hier zu erkennen, ebenso wenig aber auch eine Verbrüderung der Generationen. Ein seltsamer, ein irritierender, aber anregender Text.

Im zweiten Band sind deutlich mehr Texte für die Jüngeren zu finden. Von dem englischen Novellisten und Journalisten Archibald Marshall sollte in London gerade der Sammelband *Simple Stories* erscheinen und hier wurde schon daraus eine Geschichte übersetzt: *Binkie* (2, 35–39), die Geschichte eines Hundes. Von Charles Dickens wurde *Die Zaubergräte* gedruckt mit der Anmerkung, diese märchenhafte Erzählung sei »unseres Wissens hier zum ersten Male in deutscher Sprache« erschienen (2, 98); erst 1971 wurde sie in Prag und München in einer illustrierten Ausgabe als Buch herausgegeben. Fritz Zielesch berichtete von den *Strassenjungenclubs* in den USA, die vor allem soziale Arbeit und Hilfe leisteten (2, 119–125); dies war der Nachdruck aus Zieleschs Buch *Im Lande der Jugend. Ein Amerikabuch* (2, 320). Wolf Zucker, der später ein ständiger Mitarbeiter der *Weltbühne* wurde, behandelte in *Der Bund der Sieben* das Problem der Gruppenzugehörigkeiten und das dadurch verstärkte Konkurrenzverhalten bei Jugendlichen. Nach der schon angesprochenen Geschichte über *Die verhexten Klingeln* von Pia Budde, in der es um einen gewitzten Jungen-Streich geht, folgt wieder eine Erzählung aus den USA. Der Amerikaner Ellis Parker Butler schrieb neben seinem Beruf in der Bank viele Bücher und zahllose Kurzgeschichten, von denen *Schwein bleibt Schwein* (2, 227–237) die bekannteste wurde – er starb 1937. Die Frage, ob ein Meerschwein auch in die Kategorie »Schwein« einer Speditionsfirma gehört, löst einen Vorgang aus, der überall als scharfe Kritik an der Bürokratie erkannt wurde. Von Tucholsky – hier Peter Panter – wurde der Text »*Wir von der Unter-Tertia*« gedruckt (2, 260–264), in dem er auf den oben erwähnten Text von Wolf Zucker Bezug nahm; am 24.11.1928 wurde er dann auch in die *Vossische Zeitung* aufgenommen. Gleich anschließend folgte *Pu der Bär*, der vom Verlag gerade als Buch herausgegeben wurde, mit der Geschichte, in der eine Überschwemmung Ferkel in große Gefahr bringt. (2, 265–272). Grete Wels, die seit 1924/25 gelegentlich für die *Weltbühne* schrieb und im März 1925 mit einem satirischen Angriff auf den Antisemitismus aufgefallen

war,¹⁶ erzählte die von ihr selbst illustrierte Geschichte eines Marders, der *Matz* genannt wurde und bei einer Familie lebte (2, 310–316).

Die Breite dieser für die jüngeren Leser bestimmten Texte ist beeindruckend. Von märchenhaften Phantasien über problemorientierte Geschichten bis zu fast reportagehaften Berichten wird hier über die Bücher verstreut für jeden Leser etwas Passendes geboten.

Sachthemen. – Die Texte, die erkennbar für Ältere gedacht sind, unterliegen schon der allgemeinen Teilung des Geisteslebens: Sachorientierte Texte einerseits und literarisch-künstlerische andererseits. Und hier spielte auch die politische Orientierung eine Rolle – angesichts einer Situation in Deutschland, die in diesen Jahren politisch gespannt, widersprüchlich und kämpferisch war wie nie zuvor.

Gegen Ende des zweiten Bandes schreibt ›Professor F. Freundlich‹ – wahrscheinlich Erwin Finlay-Freundlich, der damals an der Berliner Universität arbeitete – über *Die Stellung der Erde in der Welt der Gestirne* (2, 273–281). Hier wird nicht nur eine Einführung in die sich überall bewegende Welt der Gestirne gegeben. Dieser sehr lebendig geschriebene Aufsatz, dem zwei Abbildungen von Spiralnebeln beigegeben wurden, deutet die neuesten Erkenntnisse der Astrophysik und ihre künftigen Ziele an.

Im ersten Band beschreibt Carl Koch, wahrscheinlich ein Geograph, der 1931 das mehrfach aufgelegte Buch *Die Alpen rufen!* herausgegeben hat, wie die Menschen über die Kontinente wanderten und wie die natürlichen Grenzen von Ozeanen, Meeren und Gebirgen zur Ausbildung verschiedener Menschentypen beitragen. Nur selten seien diese Hemmnisse überwunden worden; so seien die Hunnen und Avarn bis nach West-Europa vorgedrungen. Umgekehrt habe es den Zug Alexanders des Großen gegeben, einen »kriegerisch-politischen Einzelvorstoß in einen andersgearteten menschenüberfüllten Raum«, der »natürlich ohne Folgen« geblieben sei (1, 291). Das, was sich hier als deutliche Unterschätzung der kulturellen Bedeutung des ›Alexanderzuges‹ darstellt, setzt sich im zweiten Band fort. Hier schreibt Koch über die besonders tiefe Verschiedenheit innerhalb des deutschen Sprachgebietes, über die »bejammerte Zersplitterung« in »unzählige Kleinstaaten, Parlamente und Regierungen«. Die Ursache fand er in der »Unmasse von großen und kleinen Gebirgen«, der »Boden Mitteleuropas ist der vielgestaltigste der Erde« (2, 298). Dass es unter Karl dem Großen und anderen Herrschern große Reichseinheiten gab, die von eigensüchtigen Fürsten und Königen zerschlagen wurden, dass also die Zersplitterung vor allem Deutschlands politische und keine geographischen Ursachen hatte, wird hier schlicht unterschlagen. Der Weg »aus der Zersplitterung zu einem größeren Ganzen« (2, 300) ist für Koch daher nicht politisch erreichbar, sondern nur durch die Entwicklung der modernen Verkehrsmittel.

Der problematischste Beitrag in diesen Jahrbüchern ist der von Willfried

Zeller über *Körperbau und Charakter* (2, 243–246). Der Titel geht auf das 1921 von Ernst Kretschmer verfasste Buch zurück, in dem bewiesen werden sollte, dass der Körperbau, die Konstitution, für den Charakter entscheidend sei. »Es könnte sein, daß Menschen, die sich äußerlich in den Formen ihres Gesichts und ihres Körpers ähnlich sind, auch ähnliche Charaktereigenschaften haben.« (2, 243) Zeller beruft sich dann ausdrücklich auf Ernst Kretschmer, der in den NS-Jahren die Euthanasie unterstützte, dessen ungeachtet aber nach dem Krieg als Ordinarius an der Universität Tübingen tätig war.¹⁷ Kretschmer unterschied zwei Haupttypen, den Pykniker und den Leptosomen – also nur »weisse«, europäische »Menschentypen«. Den zweiten Typ beschrieb Zeller (nach Kretschmer) so: »unharmonische Körperbildung, [...] vorspringende Nase und zurückfliehende Stirn und Kinnpartie, [...] feinfühlig empfindliche Nerven, [...] ungesellig, leicht zu kränken. Sie passen sich schnell an und wissen ihr Benehmen, oft auch ihre Ansichten nach Belieben zu ändern. [...] Sie sind selten warmherzig, sondern neigen zur Selbstsucht und beurteilen alles leicht von ihrem eigenen Standpunkt aus.« (2, 245) Zeller wies dann auf herausragende Persönlichkeiten – wohl nur Männer – beider Konstitutionstypen hin und wandte sich an die jungen Leser: »Ihr seht, es sind auf beiden Seiten viele bedeutende Männer zu finden, und es wäre ungerecht, eine der beiden Arten vor der anderen zu bevorzugen.« (2, 246) Es ist offensichtlich, dass viele Eigenschaften des geschilderten Typus aber schon damals in das antisemitische Bild des Juden aufgenommen waren und dieses durch so eine »Typologie« den Rang wissenschaftlicher Erkenntnis erhielt.

Es stellt sich hier die Frage, ob die Herausgeber die Gefährlichkeit zumindest dieses Artikels nicht erkannt haben – auch die beiden Beiträge von Carl Koch waren ja durchaus bedenklich. Mir erscheint dies allerdings unwahrscheinlicher als die Möglichkeit, dass die Herausgeber diese Beiträge aus taktischen Gründen aufgenommen haben, denn die allgemeine politische Orientierung dieser Jahrbücher war – was sich im Folgenden noch klarer zeigen wird – linksgerichtet und sozialistisch. Die Erfahrungen in der *Weltbühne* werden den Herausgebern verdeutlicht haben, dass sie unter besonderer Beobachtung der Justiz standen. Außerdem sollte dieses Jugend-Jahrbuch sicher nicht in den Ruf kommen, es sei politisch einseitig.

In beiden Büchern findet sich je ein Text zur Geschichte: Im ersten Band schrieb Alfons Goldschmidt auf 21 Seiten über *1000 Jahre Amerika* (1, 158–179), im zweiten Carl von Ossietzky über die *Französische Revolution* (2, 214–226) auf immerhin elf Seiten – andere Beiträge waren fast immer deutlich kürzer. Goldschmidt wurde durch den Krieg zum Sozialisten, war Journalist, aber auch Hochschullehrer in Mexiko, und ständiger Mitarbeiter der *Weltbühne*. Seine Darstellung der Geschichte Amerikas setzte andere Schwerpunkte als damals üblich. Er unterstrich die materiellen Ziele, die Kolumbus mit seiner Entdeckungsfahrt verband, er stellte die »Entdeckung« von der Seite der Eingeborenen dar: Weil die

Spanier und Portugiesen die besseren Waffen hatten, eroberten sie die Länder und Güter der Eingeborenen und »zwangen sie zur Arbeit für die Interessen der Eindringlinge und zerstörten die alten Kulturen.« (1, 163) Auch die Eroberung Nordamerikas durch die Europäer wird realistisch dargestellt, die Gewalt auf beiden Seiten – wobei die eine Seite eroberte, während die andere verteidigte –, die materiellen Interessen der Engländer, die Sklaverei, die soziale Lage der Arbeiter während der Industrialisierung – noch heute ist diese Darstellung lesenswert. Am Schluss tritt Goldschmidt der Illusion entgegen, die technischen Entwicklungen seien immer positiv zu bewerten: »Die Freiheit hängt nicht von der Technik ab, die Technik kann im Gegenteil die Freiheit töten, wenn die Menschen sie nicht im Sinne der Freiheit anwenden.« (1, 179) Hier war ein deutlicher Kontrapunkt gegen die in diesen Jahrbüchern verbreitete Technikbegeisterung gesetzt.

Ossietzky's Darstellung der Französischen Revolution ist für Jugendliche mit Vorkenntnissen eine ebenso packende wie informative Lektüre. Über das Manifest des Herzogs von Braunschweig vom 25.7.1792, in dem die bedingungslose Kapitulation Frankreichs gefordert wurde, schrieb er: »Viel hatte in diesen schicksalsvollen Jahren menschliche Unzulänglichkeit verschuldet, aber eine solche an Wahnsinn grenzende Torheit war noch nicht dagewesen. Die Wirkung war schrecklich. Einschüchtern wollte der Braunschweiger, statt dessen erweckte er alle Elemente der Abwehr. Von diesem Augenblick an ist Frankreich eine gefüllte Ekstrasitbombe, bereit, bei der ersten Berührung ganz Europa in die Luft zu sprengen. Der erste Erfolg des Manifestes ist der Sturz Ludwig XVI.« (2, 221) Ossietzky stellt immer wieder die einzelnen Akteure mit ihren Fähigkeiten und Schwächen dar, von denen in diesen Jahren mehr als in anderen abhing und die ihre Macht ausschöpften. Und das Ergebnis der Revolution ist ernüchternd: »An die Stelle der alten Aristokratie tritt der reiche Bürgerstand. Die kleinen Leute in den Vorstädten, die ihre Schlachten geschlagen haben, sind vergessen, werden bald als Rebellen behandelt werden.« (2, 255) Am Schluss weist Ossietzky auf die folgenden Revolutionen von 1830, 1848 und 1871 hin, die alle scheiterten. »Was in Frankreich nicht gelang, bricht viel später siegreich im Osten durch. Lenin gründet 1917 in Russland den ersten sozialistischen Staat.« (2, 226) Diese Einschätzung war schon damals sehr umstritten und ist in einem Jugendbuch vorgetragen sicher problematisch.

1902 erschien in London ein Buch von Peter Kropotkin, das Gustav Landauer 1904 ins Deutsche übersetzte und veröffentlichte: *Gegenseitige Hilfe in der Tier- und Menschenwelt*. Im ersten Band schrieb die Mitherausgeberin des ersten Bandes Cläre With nun über die *Gegenseitige Hilfe in der Tierwelt* (1, 194–198). Kropotkin, dessen Buch With vorstellt (1, 195), ging es nicht in erster Linie um die Tierwelt, sondern um eine gesellschaftspolitische Grundfrage der Zeit: Darf man die Erkenntnisse Darwins im Zuge einer einseitigen Interpretation als wissenschaftliche Begründung des Konkurrenzkapitalismus ausgeben? »Es heißt:

Der Kampf ums Dasein oder der Kampf Aller gegen Alle!« (1, 194) Mit Kropotkin verneint With diese Übertragung, aber nicht, weil man das Sozialverhalten der Tiere nicht auf das der Menschen übertragen könne, sondern weil es in der Tierwelt dieses Konkurrenzverhalten nicht gebe. Er schließt daher seinen ebenfalls antikapitalistisch gemeinten Artikel mit Kropotkins Worten: »Streitet nicht! – Streit und Konkurrenz ist der Art immer schädlich, und Ihr habt reichlich die Mittel, sie zu vermeiden! Vereinigt Euch – übt gegenseitige Hilfe!« (1, 198)¹⁸

Wolf Zucker, der erzählerisch den *Bund der Sieben* und dessen Probleme beschrieben hatte, lieferte auch einen Sach-Beitrag über *Die Zeitung* (1, 254–263). Ausgehend von einem Eisenbahnunglück verfolgt er den Weg von der Entstehung der Nachricht bis zum Druck und der Verteilung der Zeitung. Die Rolle der Nachrichtenagenturen, der organisatorische Aufbau der Redaktionen, aber auch die gesellschaftliche Verantwortung des »gedruckten Wortes« werden dargestellt. Zusammen mit einer kurzen Geschichte der Zeitung seit dem 17. Jahrhundert bis zu den Versuchen der modernen Parteien, Einfluss auf Zeitungen zu nehmen, ist es Zucker gelungen, eine ausgezeichnete Einführung in die Gesamtproblematik zu geben. Die Zeitung war gerade in der Weimarer Republik das wichtigste gesellschaftliche Medium, die großen Zeitungen erschienen zumindest in Berlin täglich in zwei Ausgaben und daneben gab es noch Mittags-Zeitungen.

Unter seinem Pseudonym Morus war Richard Lewinsohn einer der wichtigsten Autoren der *Weltbühne*. In diesen Jahren war er als Leiter der Wirtschaftsredaktion an der *Vossischen Zeitung* tätig. Im Jahrbuch schrieb er über *Geld* (2, 112–118). Vom Jahre 1968 lässt er einen alten Mann auf die 20er Jahre zurückblicken und erzählen, dass er Milliardär war, sich aber nicht satt essen konnte. Es wird die Funktion des Geldes erklärt, die Inflation und die Entstehung des bargeldlosen Verkehrs. Die Bedeutung und Entwicklung des Geldwesens aus dem Tauschhandel aber ließ er durch Sun Yat Sen darstellen – ein Drittel des Beitrages besteht aus einem Zitat aus Karl August Wittfogels Buch über diesen chinesischen Revolutionsführer und ersten Präsidenten der Neuen Republik China von 1927. Obwohl in diesem langen Zitat keine politische Position herausgelesen werden konnte, war die Position des Autors, der mit der Kommunistischen Internationale zusammengearbeitet hatte, bekannt, und da Lewinsohn auch leicht einen anderen Wirtschaftswissenschaftler zu dieser Thematik hätte heranziehen können, war schon allein der Name ein Politikum.

Zu den Sachthemen gehören auch zwei lange Beiträge von Rudolf Arnheim. Ein kürzerer Beitrag von ihm über Tricks beim Fotografieren mit dem Titel *Die Idiotenkiste* (1, 324–326) wurde schon kurz erwähnt, ein zweiter kurzer Beitrag *Dumm und Klug* (2, 175–180) erklärt, dass Klugheit nicht darin besteht, viel zu wissen, sondern darin, Probleme lösen zu können, wobei es Arnheim vor allem darauf ankam, den Lesern klar zu machen, dass sie eingeschliffene Denkmuster und gewohntes Verhalten überprüfen sollten.

Arnheims Beitrag über *Die gute Form* (1, 59–75) beginnt genau an diesem Punkt. Ein Kleinkind muss sich zuerst die vorhandene Welt lernend aneignen, aber der Erwachsene gehe den Schritt zur eigenständigen Formung nur selten: »In Allem ist der Mensch ein Gewohnheitstier.« (1, 59). Auch im Handwerk werde »blindlings Gutes und Schlechtes« (1, 60) weitergegeben. Schnell aber sprach er die historischen Umstände an, denn es gebe Epochen der Geschichte, die starr an der Überlieferung festhielten, und andere, die revolutionären Veränderungen offen stünden. »Es scheint, als ob auch wir heute in einer Zeit der Umwälzung leben.« (1, 62). Arnheim beschrieb dann, ohne diesen Begriff zu nennen, den stilistischen Historismus, die auf den äußeren Eindruck zielende Architektur und die überladenen Inneneinrichtungen der Kaiserzeit. All dies sei unpraktisch und passe »zu Menschen, die verächtlich auf die arbeitenden Schichten des Volkes herabsehen, die den Adel verehren, auch wenn er bloß angeboren ist, und den Reichtum, auch wenn er bloß ererbt ist.« (1, 64) Heute aber gebe es einen »Hang zur Sachlichkeit«, zur Zweckmäßigkeit und Funktionalität. Vielen sei dies aber zu unpersönlich und ungemütlich. Die neuen Häuser und Möbel, die im Staatlichen Bauhaus in Dessau entworfen seien, erfüllten das Kriterium der Schönheit, »allerdings in einem ganz neue Sinne: nicht geputzt und reich und bunt verziert, sondern reinlich, anständig, ehrlich, übersichtlich und beruhigend.« (1, 66) Außen und innen soll nun ein Haus nach den Prinzipien der Zweckmäßigkeit gebaut werden und das bedeutet: »gebaut wird in erster Linie nach hygienischen und sozialen Gesichtspunkten.« (1, 70) Architektur, Innenausstattung, Möbel, Kleidung – all dies solle nicht etwas Individuelles und Besonderes ausdrücken sondern einen Zweck, und »der Zweck eines Stuhls ist ja für alle Menschen der gleiche.« (1, 73) Von dieser betont demokratischen Position aus begrüßte Arnheim die Bestrebungen der Industrie, für die Produkte standardisierte Normen anzustreben (DIN, Deutsche Industrie-Norm). So, wie die demokratische Einstellung die sachliche Form fordert, so fordert die sachliche Form die demokratische Einstellung: »Es gehören Menschen dazu, die sich als das Glied einer großen Gesellschaft fühlen, deren Bedürfnisse und Aufgaben gemeinsam und nicht für jeden Menschen einzeln gelöst werden. [...] Und so fordern gute Geräte auch eine gute Gesinnung!« (1, 74) Wenn die Menschen den Grundsätzen der Sachlichkeit und Zweckmäßigkeit folgten, dann werde die Zukunft »eine schöne Zeit werden.« (1, 75)

Dieser sehr anschaulich geschriebene und durch acht Fotografien bebilderte Beitrag war sicher geeignet, den Jugendlichen den Zusammenhang von Architektur, Stil, Sozialwelt und politischen Grundentscheidungen deutlich zu machen.

In seinem zweiten großen Aufsatz setzte Arnheim einen anderen Schwerpunkt. Hier sollte die Frage beantwortet werden: *Was ist das - Kunst?* (2, 54–72) Diese erschließt sich nicht »jedermann ohne weiteres« (2, 54), man müsse sich mit der Frage, was Kunst sei, auseinandersetzen, und das sei »ernsthafte Arbeit«

(2, 72), wie Arnheim am Schluss schrieb. Die grundlegenden Fragen will er am Beispiel der Malerei behandeln, denn die Erkenntnisse ließen sich auf alle Erscheinungsformen der Kunst übertragen. Arnheim geht in zwei Schritten vor. Zunächst setzt er die »primitive Kulturstufe« der Menschheit entsprechend dem »biogenetischen Grundgesetz« (2, 56) mit Kinderzeichnungen auf eine Stufe. Die Äußerungen des Darstellungstriebes seien bei beiden zwar keine Kunst, aber bei Zeichnungen zeige sich ein »wohlgefällig anzuschauendes Gleichgewicht« (2, 57). Dieses »Streben nach wohlgefälliger Form« sei die »Haupteigenschaft der Kunst« (2, 60). Außerdem könne man bei dieser Vorstufe der Kunst sehen, dass die naturgetreue Abbildung keineswegs nötig ist, um Bild und Abgebildetes in Verbindung zu bringen, denn das »Vorbild in der Natur und die Strichzeichnung auf der Zeichenfläche – sie sind völlig dasselbe Ding auf zwei verschiedenen Gebieten!« (2, 62) Diese Abweichung vom Vorbild sei sogar dann notwendig, wenn das Wesentliche, das mit dem Abbild gezeigt werden solle, nur durch solch eine Abweichung dargestellt werden könne – was Arnheim an einem ägyptischen Relief erklärt. Im zweiten Schritt wird der Übergang zur eigentlichen Kunst erklärt. War bisher das »Formgefühl ganz ohne das Wissen des Künstlers tätig«, so entwickelt sich langsam die bewusste Anwendung des Formgefühls und damit die »künstlerische Absicht« (2, 66). Die Bedeutung des gemalten Vorbildes wird immer unwichtiger und die Form selbst, zur Komposition erweitert, tritt hervor. »Das Streben nach der richtigen Form [...] hat die Oberhand in der künstlerischen Arbeit bekommen.« (2, 66) Das ändere aber an der Aufgabe der Kunst, das Wesentliche eines Vorbildes darzustellen, nichts, denn das Vorbild sei nun »ein bestimmtes Formmotiv, das der Künstler in der Natur ausgedrückt findet.« Der Künstler versuche »das Wesentliche seines Eindrucks auf der Leinwand wiederzugeben« (2, 68). Nun kommt es nicht mehr auf die Genauigkeit an, mit der das natürliche Vorbild wiedergegeben wird, sondern »es kommt darauf an, welche Aufgaben der Künstler sich gestellt hat.« (2, 70) Kunst ist damit individualisiert, jeder Künstler stellt sich seine Aufgaben, und Arnheim stellt zur Demonstration eine Reihe von Malern und ihre Besonderheiten vor. »Reichstes persönliches Innenleben und unablenkbare, stets zielgerichtete Arbeit – an diesen beiden Eigenschaften erkennen wir das Genie!« (2, 71)

Bei genauem Lesen wirft dieser Aufsatz mehr Fragen auf, als er beantwortet, und das kann auch nicht anders sein, wenn man mehrere tausend Jahre Kultur- und Kunstgeschichte auf 15 Druckseiten abhandeln will. Es ist die Frage, ob man von der Malerei tatsächlich auf alle anderen Kunstgattungen schließen darf, es fehlt bis auf einen versteckten Hinweis – auf die »äußeren Gründe« (2, 66) der Auswahl von Themen – jeder Hinweis auf die Jahrhunderte vorherrschende Auftragskunst, es fehlt der kunstgeschichtlich bedeutsame Vorgang, dass das »Vorbild« von Kunst sehr oft seinerseits ein Kunstwerk war, es fehlt auch ein Hinweis darauf, dass die Autonomisierung der Kunst, auf die Arnheims Aufsatz

hinzielt, erst Mitte des 18. Jahrhunderts begann. Dies alles ist, so wünschenswert es wäre, in einem so kurzen Aufsatz gar nicht darstellbar, aber den Zweck, ein intensiveres Nachdenken über Kunst anzuregen, hat Arnheim sicher erreicht.

›*Erwachsenenliteratur*‹. – Zuletzt sind nun die literarischen Beiträge vorzustellen, von denen sich die meisten im zweiten Band finden lassen. Dort werden sie eingeführt durch einen Beitrag von Wolf Zucker: *Spannendes aus Vaters Bücherschrank* (2, 40–47). Hier sollen die Jugendlichen von den Indianer- und Detektivgeschichten, der ›Schundliteratur‹, zur großen Literatur herangeführt werden. So stellt Zucker Romane über Kinderschicksale vor, über spannende oder schaurige Themen und Abenteuerromane der Weltliteratur, die alle mit ein paar Sätzen schmackhaft gemacht werden sollen. Von Grimms Hausens *Simplizius Simplizissimus* über Schillers *Geisterseher* und E. T. A. Hoffmanns *Das Fräulein von Scuderi* geht es über Edgar Allan Poes *Goldkäfer* und Charles Dickens *David Copperfield* zu Robert Louis Stevensons *Doktor Jekyll und Mr. Hyde*, um bei Jack Londons *König Alkohol* und *Abenteuer des Schienenstranges* zu enden. Irgendetwas hiervon werde man schon in Vaters Bücherschrank finden. Zucker schließt mit dem Hinweis: »Und vergeßt, wenn ihr euch müde gelesen habt, nicht, das Licht auszudrehen.« (2, 47)

Die literarischen Beiträge begannen gleich im ersten Band mit dem zweiten Text, Brechts *Der Lebenslauf des Boxers Samson-Körner* (1, 11–16), ein Ausschnitt aus dem gleichnamigen Lebensbericht dieses Boxers,¹⁹ der 1926 erschienen war. Ohne jede Einführung oder Erklärung war der Text sicher nicht leicht zu verstehen, er war ja auch gar nicht für Kinder geschrieben. Brecht wurde von Edith Jakobsohn gebeten, auch für den zweiten Band etwas zur Verfügung zu stellen, und sie bot als Honorar 100,00 Mark an. Brecht antwortete, der Preis für seinen Beitrag betrage 250,00 Mark, und ihr Angebot, das offenbar für alle Beiträge gelte, habe ihn »im Hinblick auf die Lasker-Schüler beunruhigt.«²⁰ Es war bekannt, dass Else Lasker-Schüler große finanzielle Probleme hatte.

Auch in einem anderen Fall wurde nur ein Ausschnitt eines Werkes geboten, nämlich aus *Faustina* von Jakob Wassermann. Erstmals war dieses *Gespräch über die Liebe* 1908 in der *Neuen Rundschau* erschienen²¹ und dann 1908 separat veröffentlicht. Als problematisch bei diesem Ausschnitt, der *Die Trägheit des Herzens* (2, 126) überschrieben ist, muss angemerkt werden, dass er nicht, wie zu vermuten wäre, eine Aussage Wassermanns selbst ist, sondern aus einem literarischen Dialog herausgenommen wurde, was der Leser nur aus der leicht zu übersehenden Quellenangabe erfahren kann (2, 320). Mit einem kurzen einleitenden Satz hätte dies behoben werden können.

Der Text *Höhenflugrekord* (2, 94–97) von Lion Feuchtwanger liest sich wie eine – fiktionale? – Konkretisierung der Warnungen, die Kisch in seinem Beitrag über *Rekord und Sport* formuliert hatte. Beschrieben wird der Versuch von

Victor Crecy, den Höhenflugrekord zu brechen. Hatte Kisch beklagt, dass die lebensgefährlichen Rekordversuche sogar »unter Aufsicht der Sportbehörden« vorgenommen werden (2, 91), so wollte hier der im Krieg ausgezeichnete Leutnant die Beweise seiner Leistung der »Internationalen Aeronautischen Föderation in Paris« vorlegen (2, 95). In dem knapp vier Seiten langen Text beschrieb Feuchtwanger die Folgen der in der Höhe ungeheuren Kälte und des unzureichenden Schutzes des Piloten, die sich langsam verstärkenden Wahnvorstellung, er fliege in den Tiefen des Ozeans, und den Absturz. Das Flugzeug wurde schnell auf dem Wasser treibend gefunden, die Instrumente zeigten, dass der tote Pilot den Höhenrekord um 447 Meter höher geschraubt hatte (2, 97). Der Graphiker und Maler Rudolf Schlichter trug mit einem ganzseitigen Bild, das Flugzeug und Pilot von Fischen umgeben zeigt, zur Eindringlichkeit des Textes bei.

Als 1956 der *Höhenflugrekord* in dem Buch *Centum Opuscula*, einer Auswahl aus Feuchtwangers Gesamtwerk, nachgedruckt wurde, erinnerte er sich nicht mehr an dieses Jugendbuch und gab an, der Text sei erstmals 1932 im *Berliner Tageblatt* erschienen²² und danach öfters nachgedruckt worden. Mit diesen Angaben wurde er 2003 in den von Marcel Reich-Ranicki betreuten »Literatur-Kanon« aufgenommen.²³

Mit zwei Gedichten ist Berta Lask im zweiten Band vertreten. Dies war, obwohl sich die Gedichte erkennbar an Kinder wendeten, durchaus brisant. Berta Lask war Mitglied der KPD, ihre Theaterstücke waren verboten worden, es wurde ein Ermittlungsverfahren wegen Vorbereitung zum Hochverrat eingeleitet,²⁴ das im Sommer 1927 aber niedergeschlagen wurde. Berta Lask in diese Jugendbücher aufzunehmen war ein Politikum und es war wohl auch so gemeint, denn die beiden Gedichte stellen sich auf die Seite der Arbeiterkinder. Ihr Sohn Ludwig heiratete übrigens Dora Diamant, die letzte Liebe Franz Kafkas.²⁵

Else Lasker-Schüler, die gelegentlich Gedichte in der *Weltbühne* veröffentlichte, konnte – anders als Brecht – auf das Geld nicht verzichten und trug im ersten Band *St. Laurentius* (1, 235–237) und im zweiten *Der Inkas* (2, 73–75) bei. In der großen Ausgabe ihrer *Werke und Briefe* sind beide Texte enthalten, und es werden verschiedene veröffentlichte Fassungen einschließlich die in *Jugend und Welt* wiedergegeben; für *St. Laurentius* wird als Erstdruck die *Vossische Zeitung* vom 27.5.1928 angegeben,²⁶ bei *Der Inkas* handelt es sich um den Erstdruck. Die erste Geschichte erzählt Vorkommnisse aus ihrer Kindheit, die sich locker an die katholische St. Laurentius-Prozession anschlossen. Der zweite Text baut sich ähnlich um ein anderes Zentrum herum, einen aus Südamerika mitgebrachten Schmetterling namens Inkas. So ähnlich die Grundstruktur, so verschieden die imaginierte Welt: Hier eine Heimatstadt, dort eine Urwaldwelt. Es kann und soll hier keine Interpretation dieser Texte vorgenommen werden, aber es kann auf einen Grundzug ihres Werkes hingewiesen werden: Realwelt und Phantasiewelt sind in ihrem Werk kaum zu trennen, weshalb ihren Texten

eine besondere ›Kindlichkeit‹ innewohnt. Diese Eigenart setzt aber das Artificielle der Texte nicht herab, sondern erhöht es sogar. Selbstverständlich können auch Jugendliche diese Texte auf ihre Art verstehen, wohl kaum aber ihren ganzen Reichtum an Bedeutungsnuancen erschließen, auch diese Kunst erfordert die von Arnheim geforderte ›ernsthafte Arbeit‹. Gerade zu dieser Einsicht sollten diese Texte wohl auch hinführen.

Unter seinem Pseudonym Michael Osten schrieb Moritz Goldstein die beiden längsten Erzählungen: *Robinson in der Grossstadt* (1, 90–138) im ersten und *Die glückliche Insel* (2, 127–174) im zweiten Band. Dem Publikum war der Name Goldstein nicht geläufig, es sei denn, man erinnerte sich an die Aufsehen erregende ›Kunstwart-Debatte‹ von 1912, die durch seinen Aufsatz *Deutsch-jüdischer Parnaß* angestoßen wurde.²⁷ Bekannt war er allerdings als ›Inquit‹, der für die *Vossische Zeitung* Gerichtsreportagen schrieb.²⁸ Und unter dem Namen ›Michael Osten‹ waren 1927 im Berliner Martin Wasservogel Verlag zwei kleine Bände mit Erzählungen erschienen: *Die zerbrochene Erde* und *Katastrophe*. In der *Weltbühne* hat er unter allen drei Namen geschrieben.

Robert, ein fünfzehnjähriger Junge, der ganz auf sich selbst gestellt ist, wacht in einem nur für die Nachtstunden gemieteten Bett in einem Arbeiterviertel Berlins auf – so beginnt die Geschichte. Die Wirtin bringt aber nicht wie gewohnt das Frühstück, und langsam dämmert ihm, als er durch Haus und Straßen geht, dass er allein ist. Er ist Robinson, aber in einer Großstadt. Es wird ebenso lebendig wie nachvollziehbar erzählt, wie dieser Junge versucht, sich in dieser Situation zurecht zu finden, und er erkennt mehr und mehr, wie abhängig er von anderen Menschen war. Woher Essen nehmen, wenn nichts verkauft wird? Wie Licht bekommen, wenn die Elektrizitätswerke menschenleer sind? Nach und nach richtet er sich ein, ein Hund läuft ihm zu, und dann findet er doch noch einen anderen Menschen, eine Art kränkenden Einsiedler. Zu zweit machen sie Pläne, dieser für sie vollkommen unverständlichen Situation zu entkommen, was aber nicht gelingt. Dann aber kommt die Rettung, ein Doppeldecker landet auf dem Pariser Platz und fliegt sie aus. Was war passiert? Die sich aus Asien unheimlich schnell verbreitende Pest hatte die gesamte Berliner Bevölkerung gezwungen, die Stadt über Nacht zu verlassen, nur der elternlose Robert und der Einsiedler waren zurückgeblieben. Hans Siemsen schrieb damals: »Das ist [...] (wie der Original- und Ur-Robinson es war) eine richtige kleine Einführung in Aufbau und Betrieb des sozialen Lebens von heute. Sehr einfach, sehr klar und ganz leicht verständlich.«²⁹

Ging es hier um die Darstellung der Gesellschaft sozusagen ex negativo, so ging es in der zweiten Geschichte um eine Gegen-Gesellschaft zu der damaligen sozialen Welt. Ein junger Mann namens Marcel segelt einer jungen Frau hinterher in ein Atoll, das als unzugänglich und unbewohnbar gilt. Dort findet er eine von der Umwelt fast vollständig abgeschottete agrarische Gemeinschaft, die ohne Technik und in einer Art Ur-Demokratie auf einer ›glücklichen Insel‹

lebt. Marcel lebt sich hier ein und wird durch einen Eid in die Gemeinschaft aufgenommen. Aber sehr schnell wird er dieses Lebens überdrüssig: »Es ist so schön, daß einem übel werden könnte. Überall schön. Alle Tage von morgens bis abends schön. Das hält ja kein vernünftiger Mensch aus.« (2, 158) Es bildet sich eine Gruppe um Marcel, die sich für eine Änderung, eine Modernisierung der Verhältnisse einsetzt, der Konflikt eskaliert, die Gegner bewaffnen sich, Marcel trägt die Verantwortung. »Der Bürgerkrieg grinst ihm entgegen, eine Welle roten Menschenblutes schien aus dem Boden zu quellen und rauschend über ihn fortzutoben.« (2, 169) Bevor aber eine bewaffnete Auseinandersetzung beginnen kann, erschüttert ein Seebeben die Insel, die so, wie sie aus dem Meer emporgestiegen war, wieder in diesem versinkt. Marcel aber kann sich retten.

Neben der Handlung gibt es viele Dialoge, in denen es zahlreiche Anknüpfungspunkte für Überlegungen gibt, die sich mit Grundfragen gesellschaftlichen Zusammenlebens befassen. Stationäre Gesellschaft und Fortschritt stehen einander gegenüber, daneben Treue und selbstverantwortliches Handeln. Der Schluss, so abrupt er kommt, lässt dem Leser die Freiheit, sich auszumalen, wie es ohne Seebeben hätte weitergehen können. Diese Erzählung ist sicher geeignet, Jugendliche in einige Grundprobleme von Gesellschaft und Politik einzuführen.

Ein scheiterndes Konzept. – Wenn wir nun auf die beiden Jahrbücher zurückblicken – es wurden die allermeisten Texte genannt bzw. vorgestellt –, dann wird die Ausnahmestellung dieser Jugendjahrbücher deutlich. Die Reihe von Personen, die hier zur Mitarbeit gewonnen werden konnte, ist beeindruckend und für Jugendbücher sicherlich einmalig: bekannte Sportler, Fachleute, Weltreisende, daneben auch Publizisten und Schriftsteller – möglich wurde dies durch die enge Verbindung zur *Weltbühne*.

Leider gibt es im Nachlass von Rudolf Arnheim keine Aufzeichnungen über dieses Projekt, die Aufschluss über seine pädagogischen Überlegungen erlaubte.³⁰ Rudolf Arnheim und Edith Jacobsohn verfolgten offensichtlich das Konzept, jüngere Leser an die Welt ihrer älteren Freunde oder Geschwister heranzuführen. Eingang wurde darauf hingewiesen, dass diese Jahrbücher für mehrere Altersstufen eingerichtet wurden. Genau genommen müsste man zu den Adressaten dieser Jahrbücher auch Erwachsene hinzunehmen. Schon der zweite Text, Bertolt Brechts *Der Lebenslauf des Boxers Samson-Körner*, war nicht für Kinder gedacht. Dasselbe gilt für die Texte von Jakob Wassermann und Else Lasker-Schüler. Hans Siemsen, der den ersten Band rezensierte, schrieb nur von »Jugendchriftstellern« und übergang diese wichtige Tatsache.³¹ Es wurden aber auch Texte von Kindern aufgenommen. Solch eine Spannweite ist wohl in keinem anderen Jugendbuch zu finden. Es kann aber wohl davon ausgegangen werden, dass die Rezensionen in der *Weltbühne* das zentrale Anliegen beschrieben: »Dies neue Jugend-Jahr-Buch will nicht lügen. Es versucht, schon die Kinder

auf das wirkliche Leben hinzulenken und ihnen die Wahrheit darüber zu sagen. Das unterscheidet es von anderen Jugend-Büchern.«³² Hermann Kasack bezog sich auf das klassische Jugendbuch *Der gute Kamerad* und schrieb: »Um wie viel besser, weil wirklichkeitsnäher, ist ›Jugend und Welt‹ zusammengestellt.«³³ Diese Wirklichkeitsnähe ging so weit, dass ein zweiseitiger Text von Kurt Tucholsky mit dem Titel *Geschichte* aufgenommen wurde, der die Gräueltaten des (Ersten) Weltkrieges in einer kaum zu ertragenden Intensität schilderte (1, 243f.),³⁴ und man kann mit guten Gründen fragen, ob sich dieser Text für ein Jugendbuch eignet.

Mit dem Konzept, jüngere Leser zu Texten hinzuführen, die für ältere bestimmt waren, konnten technikbegeisterte Beiträge für die Jüngeren durch technikkritische für Ältere korrigiert werden. Nicht nur innerhalb der Texte gab es hier Anlässe zum kritischen Nachdenken, sondern auch zwischen ihnen. Wenn die Jahrbücher auch mit Märchen und Geschichten für kleine Kinder beginnen, das Ziel war die Hinführung zum nicht verlogenen, zum wahren und wirklichen Leben, zur Wirklichkeit in ihrer ganzen Widersprüchlichkeit, wie Hans Siemsen schrieb. Sehr deutlich kann man das sehen in der Zusammenstellung des Beitrages von Cläre With über die gegenseitige Hilfe im Tierreich, der auf die gegenseitige Hilfe bei den Menschen zielt, und des Beitrages von Kurt Tucholsky, der für dieses Jugendbuch den neuen Titel *Geschichte* erhielt, in dem ein Vater sich an den Weltkrieg erinnerte: ein Kamerad lag schwer verletzt in einem Bombenrichter und er konnte wegen des feindlichen Beschusses nicht helfen und musste die Schreie hören bis zu seinem Tod. Dieses Konzept durchbrach die Grenzen, die damals dem Kinder- und Jugendbuch gezogen waren. Allerdings scheiterte es nach dem zweiten Jahrgang.

Nach Arnheims Beitrag *Dumm und klug* stellte das Jahrbuch eine Preisaufgabe: »Wer erzählt den schönsten Fall von dummem oder klugem Verhalten?« (2, 180) Ganz am Schluss wird noch einmal auf das Preisausschreiben hingewiesen und es werden die Preise genannt (2, 317) – ein dritter Band war also geplant. Wo könnten die Gründe für dieses Scheitern gefunden werden? Die gesellschaftspolitische Richtung war sozialistisch, auch wenn mit einigen Texten konservative bzw. nationalistische Kreise angesprochen werden sollten. Es scheint fraglich, ob Eltern, die ihr Kind mit Pu dem Bären oder mit Dr. Dolittle bekannt machen wollten, gleich Kropotkin und Sun Yat Sen mitkaufen wollten. Breite Schichten des Bürgertums, das teurere und anspruchsvollere Kinder- und Jugendbücher kaufen konnte, fielen als Käufer hier wohl deshalb aus. Außerdem hat die Bandbreite der angebotenen Texte wahrscheinlich dazu geführt, dass keine der Zielgruppen sich so unmittelbar angesprochen fühlte, dass sie ein Jahrbuch kaufen würde, mit dem sich ihre Kinder doch nur teilweise würden identifizieren können. Das pädagogische Konzept, darf man wohl annehmen, war finanziell nicht erfolgreich.

Eine letzte Frage, deren Beantwortung aber nur angedeutet werden kann,

bleibt noch: Beide Herausgeber und ein großer Teil der Autoren kamen aus dem Judentum; warum gab es keinen einzigen Text, der sich mit dem Antisemitismus befasste? Alle an diesen Jahrbüchern Beteiligten, die jüdische Vorfahren hatten, fühlten sich dem Judentum als Religion nicht mehr zugehörig, denn sie waren der Aufklärung und Klassik in Philosophie und Kunst verbunden. Den seit Ende des 19. Jahrhunderts (pseudo-)wissenschaftlich begründeten rassistischen Antisemitismus nahmen sie offenbar nicht ernst – was den Beitrag über *Körperbau und Charakter* so problematisch macht. Antisemitismus jeder Art scheint für sie ein Relikt aus dem Mittelalter gewesen zu sein, das auf dem Wege der Verbesserung der sozialen Verhältnisse von selbst verschwinden werde. Der von ihnen zwar gesehene und kritisierte Antisemitismus rangierte in seiner Bedeutung weit hinter dem Klassenkampf, der Klassenjustiz und den Belangen der Arbeiterschaft. Mit der Lösung dieser Konflikte, so ihre Hoffnung, werde auch der Antisemitismus beendet. Für sie war die sozialistische Tendenz der Jahrbücher in diesem Sinne zugleich ihr Beitrag zum Kampf gegen den Antisemitismus.

Anmerkungen

- 1 Die Zeitschrift *Koralle. Wochenschrift für Unterhaltung, Wissen, Lebensfreude* erschien ab 1925 im Berliner Ullstein-Verlag, ab Mai 1933 in Neuer Folge; 1944 wurde das Erscheinen eingestellt.
- 2 Aiga Klotz, *Kinder- und Jugendliteratur in Deutschland 1840 bis 1950. Gesamtverzeichnis der Veröffentlichungen in deutscher Sprache*, Stuttgart 1990–2000. Auch in Norbert Hopster (Hg.), *Die Kinder- und Jugendliteratur in der Zeit der Weimarer Republik*, 2 Teile, Frankfurt/Main u.a. 2012, werden die Bücher nicht erwähnt.
- 3 Für den Hinweis hierauf und weitere Hilfen danke ich Helmut Diederichs.
- 4 Siehe Frank Flechtmann, *Mein Schöner Verlag. Williams & Co. Erinnerungen an Edith Jacobsohn. Über einen vergessenen Verlag berühmter Bücher*, Berlin 1997.
- 5 Birte Tost, »Moderne« und »Modernisierung« in der Kinder- und Jugendliteratur der Weimarer Republik, Frankfurt/Main 2005, 46.
- 6 Hermann Kasack, *Jugend und Welt* [Rezension], in: *Die Weltbühne*, 24. Jg., 1928, 2. Halbjahr, 935.
- 7 Die Nachweise stehen unter Angabe des Bandes und der Seitenzahl jeweils eingeklammert im Fließtext.
- 8 Willy Meisl (Hg.), *Der Sport am Scheidewege*, Heidelberg 1928, 7–18.
- 9 Der Text ist aufgenommen in: Carl von Ossietzky, *Ein Lesebuch für unsere Zeit*, Berlin 1993.
- 10 Siehe Kurt R. Grossmann, *Ossietzky. Ein deutscher Patriot*, Frankfurt/Main 1973, 195f.
- 11 Carmen Renate Köper, *Das kurze Leben der Sonja Okun. Geliebt - verlassen - vernichtet*, Frankfurt/Main 2007, hatte hiervon keine Kenntnis. Siehe schon: Dies., *Wer war Sonja Okun?*, in: *Jüdischer Almanach* 1999/5759 des Leo Baeck Instituts, hg. von Jakob Hessing und Alfred Bodenheimer, Frankfurt/Main 1998, 118–134.
- 12 C. R. Köper zeichnete ein sehr kritisches Bild von Erich Engel, dem dessen Sohn Thomas Engel mit guten Gründen widersprach (nicht veröffentlicht). Er hätte sich auch auf Gershom Scholem berufen können: »Er hat sich in der Nazizeit wunderbar

- zu Rosa (von ihm stets Sonja genannt) benommen«. Gershom Scholem, *Von Berlin nach Jerusalem. Jugenderinnerungen*. Erweiterte Fassung, Frankfurt/Main 1994, 21f.
- 13 Siehe Manfred Voigts, *Oskar Goldberg. Der mythische Experimentalwissenschaftler*, Berlin 1992, 153ff.
- 14 Gershom Scholem, *Briefe*, Bd. I: 1914-1947, hg. von Itta Schedletzky, München 1994, 235ff.
- 15 Siehe Frank Warschauer, *Filme*, in: *Die Weltbühne*, 21. Jg., 1925, 1. Halbjahr, 64; den Hinweis hierauf verdanke ich Helmut Diederichs.
- 16 Siehe W. B. van der Grijn Santen, *Die ›Weltbühne‹ und das Judentum*, Würzburg 1994, 246f.
- 17 Siehe: Ernst Klec, *Das Personenlexikon zum Dritten Reich. Wer war was vor und nach 1945*, 2. aktualisierte Aufl., Frankfurt/Main 2005, 339.
- 18 Siehe: Peter Kropotkin, *Gegenseitige Hilfe in der Tier- und Menschenwelt*, mit einem Nachwort neu hg. von Henning Ritter, Frankfurt/Main u.a. 1975, 83.
- 19 Siehe: Bertolt Brecht, *Der Lebenslauf des Boxers Samson-Körner*, in: ders., *Werke*. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe, hg. von Werner Hecht u.a., Bd. 19, Berlin und Frankfurt/Main 1997, 226-231.
- 20 Bertolt Brecht, *Briefe*, hg. und kommentiert von Günter Glaeser, Frankfurt/Main 1981, 131.
- 21 Jakob Wassermann, *Faustina. Ein Gespräch über die Liebe*, in: *Die neue Rundschau*, XIX. Jg., 1908, 2. Bd., 530-556, hier 554.
- 22 Lion Feuchtwanger, *Centum Opuscula. Eine Auswahl*, hg. von Wolfgang Berndt, Rudolstadt 1956, 629.
- 23 *Der Kanon. Die deutsche Literatur*, Bd. 7: *Erzählungen. Robert Musil bis Franz Werfel*, Frankfurt/Main und Leipzig 2003, 309-312. Die bibliographische Angabe in: *Der Kanon. Die deutsche Literatur. Die Erzählungen und ihre Autoren*. Mit einer Einführung und Kommentaren von Marcel Reich-Ranicki, Frankfurt/Main und Leipzig 2003, 57.
- 24 Siehe Berta Lask, *Hochverrat der Buchhändler*, in: *Die Weltbühne*, 23. Jg., 1927, 1. Halbjahr, 273f.
- 25 Siehe Kathi Diamant, *Kafkas letzte Liebe. Die Biografie von Dora Diamant*, Düsseldorf 2013, 220 (das Personenregister verzeichnet hier leider falsche Vornamen).
- 26 Else Lasker-Schüler, *Werke und Briefe*. Elf Bände, Bd. 4 in zwei Teilbänden: *Prosa 1921-1945*, Frankfurt/Main 2001; vgl. zu *St. Laurentius*: Bd. 4.1, 155f. und Bd. 4.2, 140-146; zu *Der Inkas*: Bd. 4.1, 161ff. und Bd. 4.2, 147.
- 27 *Menora. Jahrbuch für deutsch-jüdische Geschichte, 2002: Deutsch-jüdischer Parnaf, Rekonstruktion einer Debatte*, Berlin-Wien 2002.
- 28 Moritz Goldstein, »George Grosz freigesprochen«. *Gerichtsreportagen aus der Weimarer Republik*, hg. von Manfred Voigts und Till Schicketanz, Hamburg 2005.
- 29 Hans Siemsen, *Ein neues Jugendbuch* [Rezension], in: *Die Weltbühne*, 23. Jg., 1927, 2. Halbjahr, 910.
- 30 Nach Auskunft von Helmut Diederichs.
- 31 Hans Siemsen, *Ein neues Jugendbuch*, 909.
- 32 Ebd.
- 33 Hermann Kasack, *Jugend und Welt* [Rezension].
- 34 Dieser Text war unter dem Titel *Jemand besucht etwas mit seinem Kind* in der *Weltbühne* vom 10.3.1925 veröffentlicht worden (350f) und wurde 1928 in den Band *Mit 5 PS* aufgenommen (81-83); ich danke Friedhelm Greis für diesen Hinweis.

Weimarer Beiträge
Zeitschrift für Literaturwissenschaft, Ästhetik
und Kulturwissenschaften

60. Jahrgang
Jahresinhaltsverzeichnis 2014

AUFsätze - DISKUSSION

<i>Arabatzis, Stavros</i> Doxologien der Schaltungen und Heterosexualität der Medien. Friedrich Kittler und die Unwahrheit der technischen Welt (99–116)	1/2014
<i>Auerochs, Bernd</i> Menschenmäckelei. Über Lessings »Nathan der Weise« (5–21)	1/2014
<i>Axer, Eva</i> Der »Geist der Volkslied-Formen«. Heine zur Frage der Echtheit des Volkslieds (36–47)	1/2014
<i>Bernauer, Hermann</i> »Mühelose Seligkeit des Vorbesitzes« vs. »Spannung des Unerreichten«. Zu den Konjunktionen in Musils »Grigia« und »Tonka« (165–202)	2/2014
<i>Bonn, Klaus</i> Vorstadt und Verfall. Zur Figuration von Haus, Familie und Melancholie in John Cheevers Roman »Bullet Park« (370–385)	3/2014
<i>Delabar, Walter</i> Kollateralschäden der Gerechtigkeit. Das Krimigenre inszeniert Gerechtigkeit als Rechtsverstoß und personalisierte Gewalt als legitim. Eine konsequente Entwicklung (266–275)	2/2014
<i>Dubbels, Elke</i> Informationsdrama. Zur Zirkulation von Nachrichten und Gerüchten in Schillers »Wallenstein« (22–35)	1/2014
<i>Engel, Amir</i> Über den Abgrund hinweg. Barbara Honigmann, Gershom Scholem und die deutsch-jüdische Kultur nach der Shoah (68–81)	1/2014
<i>Gatti, Luciano</i> Erinnerungen an die Revolution. Heiner Müllers »Quartett« und das Brecht'sche Lehrstück (344–369)	3/2014
<i>Gebert, Sigbert</i> Philosophie der Musik (117–129)	1/2014
<i>Glaserapp, Jörn</i> Vom Urvater zum Prothesengott. Freuds Technikanthropologie und ihr religionspsychologisches Fundament (581–595)	4/2014
<i>Görner, Rüdiger</i> »Nebenan lockte Musik ...«. Zur Bedeutung des Beiläufigen in Stefan Zweigs Erzählen (203–215)	2/2014

<i>Hainz, Martin A.</i> Anfangen (452–463)	3/2014
<i>Hennig, Matthias</i> Zur Philosophie des Umwegs bei Ernst Bloch (442–451)	3/2014
<i>Kavoulakos, Konstantinos</i> Essayistische Weltanschauungssuche durch Literaturkritik. Versuch einer neuen Lektüre von Georg Lukács' »Die Seele und die Formen« (404–425)	3/2014
<i>Klein, Wolfgang</i> »Die Widersprüche der modernen Menschheit«. Zur Aufklärung in der deutschen und französischen Öffentlichkeit nach 1945 (234–244)	2/2014
<i>Köpp, Ulrike</i> Karl Kneschke und die Beweggründe zum Kulturbund für demokratische Erneuerung Deutschlands (245–265)	2/2014
<i>Küpper, Achim</i> Text und Experiment. Die Experimentalszene als mediale Konfiguration im Werk E.T.A. Hoffmanns (386–403)	3/2014
<i>Landgren, Gustav</i> »Weiter kann man kaum noch gehen, um zu veran- schaulichen, dass das, was man erzählen will, eigentlich unerbählbar ist.« Die schwedischen Essays von Peter Weiss (426–441)	3/2014
<i>Lübcke, Sebastian</i> Umschreiben des Sündenfalls. Heilige Poesie zwi- schen Malerei und Historiographie in Klopstocks Gemälde-Metapher in »Von der heiligen Poesie« (537–567)	4/2014
<i>Lützeler, Paul Michael</i> Genese eines Exilprojekts: Hermann Brochs Entwürfe zur »Massenwahntheorie« (216–233)	2/2014
<i>Mehring, Reinhard</i> Geschichtsphilosophie in nuce. Die brasilianischen Reisetagebücher von Ernst Jünger und Silvio Vietta (617–620)	4/2014
<i>Meyer-Sickendiek, Burkhard</i> Die »tendresse amoureuse«. Zur Liebesdi- daktik des empfindsamen Theaters (521–536)	4/2014
<i>Pabst, Philipp; Wilhelms, Kerstin</i> Lebensraum und Bürgerklasse. Mythi- sche Topographien in Walter Benjamins »Berliner Kindheit um neun- zehnhundert« (48–67)	1/2014
<i>Porath, Erik</i> Urszenen im Spiegel der Schrift. Wie »das Mediale« als Text einer kulturwissenschaftlich informierten Philologie erscheint. An- merkungen zu Christian Kienings und Ulrich Johannes Beils »Urszenen des Medialen« (298–302)	2/2014
<i>Sauter, Caroline</i> Engel. Figuren der Sprache (568–580)	4/2014
<i>Storch, Wolfgang</i> Der Mediävist und der Enzyklopädist. Zum Wirken von Peter Wapnewski und Karlheinz Barck (485–520)	4/2014
<i>Voigts, Manfred</i> Jugend und Welt. Zwei Jugend-Jahrbücher, herausgege- ben von Rudolf Arnheim und Edith Jacobsohn (596–616)	4/2014
<i>Voss, Dietmar</i> Architektur und Albtraum. Erkundungen zu Horrorhäu- sern, Geisterstädten und metaphysischen Türmen (276–297)	2/2014
<i>Weissmann, Dirk</i> Erfahrung des Fremden oder Einübung des Eigenen? Antoine Berman als Leser Schleiermachers – ein rezeptionsgeschichtli- cher Problemaufriss (82–98)	1/2014

Ziolkowski, Theodore Lukrez in der deutschsprachigen Literatur des
zwanzigsten Jahrhunderts (325-343)3/2014

BERICHT – REZENSIONEN

Albert, Claudia Maurizio Pirro (Hg.): Salomon Gessner als europäisches
Phänomen. Spielarten des Idyllischen (136-141)1/2014
Bischoff, Doerte Vivian Liska: Fremde Gemeinschaft. Deutsch-jüdische
Literatur der Moderne (147-149)1/2014
Boden, Petra Carsten Dutt (Hg.): Gadammers philosophische Hermeneutik
und die Literaturwissenschaft (632-636)4/2014
Bremer, Kai Claudia Lieb, Christoph Strosetzki (Hg.): Philologie als Lite-
ratur- und Rechtswissenschaft. Germanistik und Romanistik 1730-1870
(464-466)3/2014
Bremer, Kai Peter-Henning Haischer: Historizität und Klassizität. Chris-
toph Martin Wieland und die Werkausgabe im 18. Jahrhundert (141-143) 1/2014
Ellenbürger, Judith Klaus Nüchtern: Buster Keaton oder die Liebe zur
Geometrie. Komik in Zeiten der Sachlichkeit (307-309)2/2014
Gremler, Claudia Hamid Tafazoli und Richard T. Gray (Hg.): Außen-
raum – Mitraum – Innenraum. Heterotopien in Kultur und Gesellschaft
(467-469)3/2014
Guerra, Gabriele Gerhard Schaub: Hugo Ball – Kurt Schwitters. Studien
zur literarischen Moderne (474-477)3/2014
Haas, Claude Christian Weber: Max Kommerell. Eine intellektuelle Bio-
graphie (627-632)4/2014
Hahn, Hans-Joachim Sylvia Jaworski und Vivian Liska (Hg.): Am Rand.
Grenzen und Peripherien in der europäisch-jüdischen Literatur (150-153) 1/2014
Hantzsch, Valerie Peter Wöhrle: Sprechen, Staunen, Schweigen. Inge-
borg Bachmann und Max Frisch im Vergleich (314-318)2/2014
Hennig, Matthias Hansjörg Bay, Wolfgang Struck (Hg.): Literarische Ent-
deckungsreisen. Vorfahren – Nachfahrten – Revisionen (620-623)4/2014
Jander, Simon László F. Földényi: Starke Augenblicke. Eine Physiogno-
mie der Mystik (158-160)1/2014
Klawitter, Arne Jörg Robert (Hg.): »Ein Aggregat von Bruchstücken«.
Fragment und Fragmentarismus im Werk Friedrich Schillers; Jörg Ro-
bert und Friederike F. Günther (Hg.): Poetik des Wilden. Festschrift für
Wolfgang Riedel (469-473)3/2014
Landgren, Gustav Jessica Nitsche, Nadine Werner (Hg.): Populärkultur,
Massenmedien, Avantgarde 1919-1933 (303-307)2/2014

<i>Lübcke, Sebastian</i> Gabriela Wacker: Poetik des Prophetischen. Zum visionären Kunstverständnis in der klassischen Moderne (153-158) ...	1/2014
<i>Markwardt, Nils</i> Brigitte Prutti: Festzertrümmerungen. Thomas Bernhard und seine Preise (310-314)	2/2014
<i>Meierhofer, Christian</i> Hilary Brown: Luise Gottsched the Translator (133-136)	1/2014
<i>Möbius, Thomas</i> Carmen Ulrich: »Bericht vom Anfang«. Der Buchmarkt der SBZ und frühen DDR im Medium der Anthologie (1945-1962) (477-480)	3/2014
<i>Podewski, Madleen</i> Eva Lezzi: »Liebe ist meine Religion!«. Eros und Ehe zwischen Juden und Christen in der Literatur des 19. Jahrhunderts (624-627)	4/2014
<i>Riedel, Volker</i> Katharina Mommsen: »Orient und Okzident sind nicht mehr zu trennen«. Goethe und die Weltkulturen (143-147)	1/2014
<i>Schröder, Thomas</i> Richard Weisberg: Rechtsgeschichten. Über Gerechtigkeit in der Literatur (318-320)	2/2014
<i>Zupfer, Simone</i> »Die Gegenwart erzählen – Ulrich Peltzer und die Ästhetik des Politischen«. Tagung mit Abendveranstaltung im Literaturforum im Brecht-Haus am 5. Dezember 2013 (130-133)	1/2014

