

WEIMARER BEITRÄGE

ZEITSCHRIFT FÜR LITERATURWISSENSCHAFT, ÄSTHETIK
UND KULTURWISSENSCHAFTEN

1

2008

54. Jahrgang

Niketa Stefa Schiller und Hölderlin ■ *Oliver Kohns Zu Novalis'*
politischen Aphorismen ■ *Michael Mandelartz* Chemie und Physik
in Klingsohrs Märchen ■ *Peter Brandes* Ovids Pygmalion und
Eichendorffs »Marmorbild« ■ *Klaus F. Gille* Zum Kunstgespräch in
Büchners »Lenz« ■ *Anne-Kathrin Reulecke* Georges Perecs »Un
cabinet d'amateur« ■ *Martina Stemberger* Anne Garréras »Sphinx«

Passagen Verlag

WEIMARER BEITRÄGE

ZEITSCHRIFT FÜR LITERATURWISSENSCHAFT, ÄSTHETIK
UND KULTURWISSENSCHAFTEN

1

2008

54. Jahrgang

Herausgegeben von *Peter Engelmann* (Wien)
gemeinsam mit *Wendelin Schmidt-Dengler* (Wien) und *Michael Franz* (Berlin)
Redaktion *Karla Kliche*

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 Wendelin Schmidt-
Dengler und Michael Franz

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

Gefördert vom Bundesministerium für
Bildung, Wissenschaft und Kultur und
vom Bundeskanzleramt der Republik
Österreich

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: Karla Kliche
Redaktionsanschrift:
Schützenstraße 18
D-10117 Berlin
Telefon: (030) 20192-460 (bzw. -173)
Telefax: (030) 20192-154
E-Mail: kkliche@zfl.gvz-berlin.de

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

Inhalt

<i>Niketa Stefa</i> Schiller und Hölderlin. Die Bedeutung der Tragödie um 1800	5
<i>Oliver Kohns</i> Der Souverän auf der Bühne. Zu Novalis' politischen Aphorismen	25
<i>Michael Mandelartz</i> Die Herrschaft der Poesie. Chemie und Physik in Klingsohrs Märchen	42
<i>Peter Brandes</i> Das Leben der Bilder im Text. Ovids Pygmalion und Eichendorffs »Marmorbild«	63
<i>Klaus F. Gille</i> Zwischen Hundstall und Holzpuppen. Zum Kunstgespräch in Büchners »Lenz«	88
<i>Anne-Kathrin Reulecke</i> Fälschung und Intermedialität in Georges Perecs Roman »Un cabinet d'amateur«	103
<i>Martina Stemberger</i> »La Disparition« oder Auf der Suche nach dem verschwundenen Geschlecht. Anne Garréras »Sphinx«	117

Miszellen - Rezensionen

<i>Andrea Gnam</i> Das Interview bei Alexander Kluge. Präzision und Unbestimmtheit	134
<i>Kalina Kupczynska</i> Wie tötlich ist die Schrift? Direkte Kunst des Wiener Aktionismus gelesen mit John L. Austin	143
<i>Jochanan Trilse-Finkelstein</i> Vor fünfzig Jahren in Weimar bei Schiller und Thomas Mann	151
<i>Heinz Hamm</i> Birte Carolin Sebastian: Von Weimar nach Paris. Die Goethe-Rezeption in der Zeitschrift »Le Globe«	156
<i>Ortwin Lämke</i> Arnold Pistiak und Julia Rintz (Hg.): Zu Heinrich Heines Spätwerk »Lutezia«. Kunstcharakter und europäischer Kontext	159

Herausgeber

Peter Engelmann (Wien)

gemeinsam mit *Wendelin Schmidt-Dengler* (Wien)

und *Michael Franz* (Berlin)

Wissenschaftlicher Beirat

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

Autoren dieses Heftes

Brandes, Peter, Dr. – Efeuweg 26, D-22299 Hamburg

Gille, Klaus F., Dr. – Kastanjelaan 39, NL-2061 ES Bloemendaal

Gnam, Andrea, Dr. habil. – Ritterstraße 14, D-76227 Karlsruhe

Hamm, Heinz, Prof. Dr. – Reichardtstraße 20, D-06114 Halle

Kohls, Oliver, Dr. – Engelburgergasse 4, D-93047 Regensburg

Kupczynska, Kalina – Unterlindau 73, D-60323 Frankfurt/Main

Lämke, Ortwin, Dr. – Grüner Grund 3, D-48356 Nordwalde

Mandelartz, Michael, Prof. Dr. – Meiji University, Faculty of Arts and Letters, Chiyoda-ku, 101-8301 Tokyo, Kanda Surugadai 1-1, Japan

Reulecke, Anne-Kathrin, Dr. – Technische Universität Berlin, Fakultät I, Institut für Literaturwissenschaft, Straße des 17. Juni, D-10623 Berlin

Stefa, Niketa – Obere Augartenstraße 34, A-1020 Wien

Stemberger, Martina, Dr. – Seuttergasse 34/1/11, A-1130 Wien

Trilse-Finkelstein, Jochanan, Prof. Dr. – Dunckerstraße 16, VH, D-10437 Berlin

Redaktionsschluss: 15. Oktober 2007

Niketa Stefa

Schiller und Hölderlin

Die Bedeutung der Tragödie um 1800

Schillers praktische Idee der Tragödie. – Sein eigenes Leiden an den Existenzbedingungen des Menschen, der zwischen dem »Zustand«, der Gebundenheit an die Widersprüchlichkeiten des Daseins, und der »Person«, der befreienden Tätigkeit des Geistes, hin- und herschwebt, hat Hölderlin in Schiller meisterhaft widergespiegelt gesehen. Es ist aber Schillers Fähigkeit des Austragens dieser gespannten Existenzbedingung sowohl in seinen Werken als auch in seinem Leben, die Hölderlin am meisten bewundert hat. Mehr als die Warnungen Schillers vor einem übermäßigen Hang zur Abstraktion, die bei Hölderlin eher eine gegenteilige Wirkung auslösten, da Hölderlin seine dichterische Freiheit besonders Schiller gegenüber selbstbewußter behaupten wollte¹, bewirkt die Offenheit der Schillerschen Ästhetik gerade im unmittelbaren Geschehen der Leidensgebundenheit eine dauerhafte Faszination von Hölderlin bis zu den postmodernen Denkern und den gegenwärtigen Künstlern.

Wie aktuell der tragische Dualismus Schillers ist, zeigt die im Museum Franz Gertsch eingerichtete Ausstellung von zeitgenössischer Kunst, »The Sublime is now!«, die sich an die Darstellung des Erhabenen durch Texte Schillers annähert. Die Schillersche dramatische Spannung offenbart sich in der Lichtarchitektur, in der Farbfeldmalerei als Spannung zwischen Leere und Fülle der Farbfelder, zwischen einer trennenden und einer verbindenden Linie, zwischen der definitiven Funktion der Kunst und dem undefinierbaren unendlichen Schrei der Bewußtwerdung des Menschen und der Erkenntnis seiner Ohnmacht gegenüber der irdischen Leere². Der Betrachter spielt mit den Bildflächen. Er entfernt sich von den Bildflächen oder tritt ganz dicht an sie heran, so daß er in das Unendliche einzudringen scheint. Je näher er an die unendliche Farbe herantritt, je mehr die Größe ihn überwältigt, desto mehr erkennt er sich.

In das Spiel dieses überwältigenden Bezugs zum Unendlichen als Rückbezug zum Endlichen bezog schon Schiller den Zuschauer seiner Dramen ein. Je mehr dieser im Dramenvorgang sich verlor, desto mehr wurde er aufgerufen, die eigene Selbstbestimmung in Gang zu setzen. In der *Wallenstein*-Trilogie sogar, der bekannten aus der Zuschauerperspektive gedeuteten These von Hartmut Reinhardt³ zufolge, wird dem Zuschauer überlassen, die nur physische Selbstbehauptung der Helden in eine intelligible zu verwandeln. Daß der Akt der

Selbstbestimmung nicht gegenständlich vermittelt ist, zeigt das bekannte Entsetzen Hegels über die verfehlte Theodizee, über den Sieg des Todes über das Leben. Hegel aber hat seine Aufgabe als Zuschauer nicht wahrgenommen, denn »wenn das Stück endigt« ist keinesfalls »alles aus«¹, sondern das Stück wäre erst vom Zuschauer von sich aus zu vervollkommen. Daher würde das Drama einerseits seine tragische Wahrheit im Horizont des Zuschauerbewußtseins gewinnen, andererseits würde dieses allererst auf der Bühne selber entstehen. Mehr als eine Korrektur der falschen Wege des Dramas in der Rezeptionssphäre, an welche in der Tat der Aufruf zu intelligibler Selbstbestimmung gerichtet ist – wie die These Reinhardts lautet –, handelt es sich meines Erachtens um eine komplementäre Beziehung der aktiven Bühne zur passiven. Der dramatische Vorgang der Personen erfährt seine Unendlichkeit im Aufleuchten auf der subjektiven Ebene, während die Selbstverwirklichung des Subjekts am Rande der Selbstvernichtung in der Ganzheit hervortritt.

Diese Komplementarität von äußerer und innerer Ebene des Theaters wird im Abschluß der *Wallenstein*-Trilogie Schillers das dramatische Geschehen selbst konstituieren. Die komplementäre Binnenstruktur verbindet die Hochphase der lyrischen Kreativität Schillers, nämlich *Nänie*, mit der zeitgleich entstandenen (Spätherbst 1799) *Maria Stuart*. Die konsekutive Struktur zwischen ästhetischem Prozeß und moralischem Widerstand, die eher als ein Kantsches Residuum die Kunst an die pathetische Wirkung auf den Betrachter bindet (»Das erste Gesetz der tragischen Kunst war Darstellung der leidenden Natur. Das zweite ist Darstellung des moralischen Widerstandes gegen das Leiden«²), macht immer mehr einer simultanen Struktur Platz. Durch die Entgegensetzung der positiven grenzenlosen Kunstebene und der negativen des Betrachters ereignet sich die Kunst. Die Folge dieser Spiegelung der Dialektik Kunst-Zuschauerbewußtsein im künstlerischen Prozeß selbst ist die Einschließung der Distanz zwischen Kunst und Zuschauer in die einheitliche Struktur des Kunstrahmens. Indem die Kunst seiner unendlichen Gefüge bewußt werden will, reflektiert sie die Vergänglichkeit des eigenen Mediums mit. Schon im Gedicht *Spaziergang* wird die Unbeständigkeit des Göttlichen, der Verfall des heiligen Wortes betrauert:

Bleibend ist nichts mehr, es irrt selbst in dem Busen der Gott [. . .]
Deiner heiligen Zeichen, o Wahrheit, hat der Betrug sich
Angemaßt [. . .]⁶

und in *Wallenstein* über die Flüchtigkeit des Schönen reflektiert:

- Da kommt das Schicksal - Roh und kalt
Faßt es des Freundes zärtliche Gestalt
Und wirft ihn unter den Hufschlag seiner Pferde -
- Das ist das Los des Schönen auf der Erde!⁷

In beiden Fällen erwacht das Selbstbewußtsein in der Reflexion über die Erfahrung des Vergänglichen: »Aber wo bin ich? [...] Bin ich wirklich allein?«⁸, fragt sich das lyrische Ich im Gedicht *Spaziergang*, und das dramatische Ich fragt ausrufend in *Wallenstein*: »ich sollte leben!« und in *Maria Stuart*: »ich trag es, noch zu leben!«

Dieses Erwachen des Selbstbewußtseins der Kunst in der Trennung vom Leben konstituiert in *Nänie* und in der zweiten Fassung von *Die Götter Griechenlands*, wie schon bekannt, die ganze formale und syntaktische Struktur der Gedichte. So wie das negative »Auch« der Initialzeile in *Nänie*, verstärkt durch drei »Nicht« und das »Siehe!«, das die Augen zur Absenz des Schönen in der Gegenwart zu wenden imperativisch fordert, das positive »Auch« im Gedichtabschluß begründet, so wird die Kunst erst klangvoll, indem sie über ihr Transitorisches reflektiert. Das Vergehen des Schönen, das Sterben des Vollkommenen, wäre meines Erachtens mehr als eine »resignative Betrachtung des Schönen«⁹ in der antiken und modernen Welt – auch wenn Schiller das Erreichen des Idealschönen bereits hier und jetzt tatsächlich bezweifelt –, eine Selbstbetrachtung der Kunst. Schiller schreibt zu dieser Zeit der Abfassung von *Nänie* und von *Maria Stuart*: »Ich fange endlich an, mich des dramatischen Organs zu bemächtigen und mein Handwerk zu verstehen.«¹⁰ Die Bemächtigung der eigenen Produktion geht Hand in Hand mit der Reflexion des Produzierens, gerade wenn Schiller sich erstmals, oder besser endgültig auf den Weg der tragischen Kunst begibt. Dieses Unternehmen wäre dann als eine tiefere Betrachtung des schöpferischen Prozesses zu deuten, der die geleistete Balance zwischen Kunst und Scheitern konfrontiert, wie bei Segeln die Bemastung dem Wind ausgesetzt ist. Nicht nur weil die Wirklichkeit das Schöne mit seinem Scheitern, mit dem Erhabenen, konfrontiert, sondern weil die Kunst selber aus dieser sich ereignenden Entgegensetzung besteht. Die Entgegensetzung erscheint dabei poetologisch, indem sie als produktionsästhetische Voraussetzung des Dichtens reflektiert wird. Diese Konfrontation der Kunst mit sich selbst ist aber beim späten Schiller weder als Umsetzung einer in den philosophischen Schriften vorgegebenen Theorie der sentimentalischen Kunst, bzw. der tragischen Kunst¹¹, noch als eine von Schiller als Schriftsteller und Regisseur unabhängige Realisierung¹², sondern ist ein werkimmanentes ästhetisches Ereignis der Kunst: »Ich fange schon jetzt an, bei der Ausführung, mich von der eigentlich *tragischen* Qualität meines Stoffs immer mehr zu überzeugen.«¹³

Die Suche nach einer Theorie der tragischen Kunst im späten Werk Schillers kann sich also weder auf eine theoretische Abhandlung stützen noch auf eine exklusive theatralische Medialität¹⁴, sondern muß in den Prozeß des Hervorbringens der Kunst selbst eindringen: »Ich bin verlangend Ihre [Goethes] neuen Ideen über das Epische und Tragische zu hören. Mitten in einer tragischen Arbeit fühlt man besonders lebhaft, wie erstaunlich weit die beiden Gattungen

auseinander gehen. Ich fand dieß auf eine mir selbst überraschende Weise bei der Arbeit an meinem fünften Akte [von *Wallenstein*] l. . .] Aber so ist es mir ein Beweis mehr, daß die Tragödie nur einzelne ausserordentliche Augenblicke der Menschheit l. . .] behandelt.«¹⁵ Die Idee über das Tragische entsteht und wird lebhaft »mitten in einer tragischen Arbeit«. Das dramatische Tragische und das tragische Drama sind daher ineinander integriert¹⁶, und nur als solche machen sie aus der Kunst »ein in sich selbst organisiertes Ganzes«¹⁷.

Die Idee des Tragischen, als Theorie der Tragödie, ist »absolut nothwendig und wesentlich bey der Production selbst«, nur wenn sie »praktisch«¹⁸ aus der dramatischen Tragödie hervorgeht. Außerhalb dieser hat die Idee der Tragödie allein keinen »Anspruch auf Nothwendigkeit«. Sie wäre nicht poetisch, da »die Poesie eben darinn besteht, jenes Bewußtlose aussprechen und mitteilen zu können, d.h. es in ein Object überzutragen«.

Nicht poetisch wäre aber auch eine dramatische Tragödie, die »nicht aus dem Bewußtlosen anfängt, und nicht in demselben endigt.« Sie bliebe »nur ein Werk der Besonnenheit«, wenn sie auf dem Hervorbringen der Kunst »mit Bewußtsein und Nothwendigkeit« verharren würde, ohne daß sie aus einer »Totalidee« schöpfe, denn »das Bewußtlose mit dem Besonnenen vereinigt macht den poetischen Künstler aus.«¹⁹

Ein tragisches Werk ist folglich poetisch, bzw. überhaupt ein Kunstwerk, wenn es in ihm die ideale Tätigkeit, das heißt die Ideation des Tragischen, immergegenwärtig in der dramatischen Ausführung, wäre und gleichzeitig die ideale Tätigkeit in jene reale des Hervorbringens eines dramatischen Objekts überginge. In einer »poetischen« Tragödie ereignen sich also die ideale Tätigkeit und die reale Tätigkeit mit ihrem hervorgebrachten Objekt gleichzeitig.

Gegenüber einem gegebenen dramatischen Objekt rückt das »Poetische« die Tragödie in die Ferne, die so abhängig von der Tätigkeit des Beobachterstandpunktes, sei es des Autors, sei es des Zuschauers, wird. Der Autor bringt mit seinen Regieanweisungen – zum Beispiel jenen in der Königinnszene in *Maria Stuart*²⁰ – einerseits Stofftrieb und Formtrieb zusammen, die sonst im Drama getrennt bleiben, andererseits schwächt er die unmittelbare Wirkung der dramatischen Handlung durch die erzählerische Form – in *Maria Stuart* verwendet Schiller Blankverse sowohl für die vernunftgeleiteten Verse als auch für die emotionalen²¹ – und rückt so die Handlung in die Vergangenheit. Dem Autor selbst aber und dem Drama gegenüber setzt der Zuschauer seine Reflexion.

Im Gegensatz zu einer idealen Tätigkeit, das heißt zur reflexiven Tätigkeit versetzt die »poetische« Tragödie den Autor und den Zuschauer in ihr Objekt, in ihr jeweils besonderes tragischreales Drama, und hält dadurch den »allgemeinen Begriff« der Tragödie »immer beweglich«²². Das Tragische, der allgemeine Begriff der Tragödie, läßt sich so beim späten Schiller nur von seiner Realisation in der jeweils besonderen Tragödie her deuten.

Gegenüber einer realen Tätigkeit verweist das ›Poetische‹ das besondere tragische Drama auf seine ursprüngliche allgemeine Idee der Tragödie und auf die im tragischen Drama selbst werdende Idee, sei es ausgebreitet in den ganzen Umständen, wie in *Wallenstein*, sei es hingelegt in die Hauptfigur²³, wie in der *Jungfrau von Orleans*.

Ergebnis: Das ›Poetische‹ vereinigt die Idee der Tragödie mit ihrer Realisierung und dekliniert diese Vereinigung je nach dem dramatischen Stoff.

»Die höhere Tätigkeit«: von der pathetischen Wirkung zum Konstituens des Sentimentalischen. – Nirgendwo besser als in der ›poetischen‹ Tragödie, in der Vereinigung der Tragödientheorie mit der Tragödiendarstellung gelingt es Schiller, sich der Modernität, des Sentimentalischen seiner Kunst »zu bemächtigen und l. . .] zu verstehen«, gerade weil er dieses vom Inneren der Tragödie her selber liest, fragt, ausruft, beschweigt.

Gehört zum Wesen seiner sentimentalischen Kunst, »daß die Natur der Kunst und das Ideal der Wirklichkeit *entgegen gesetzt werde*«²⁴ und daß dabei »das Gemüth in Bewegung«²⁵ versetzt werde, um die verlorene Einheit »aus sich selbst wiederherzustellen«²⁶, so ist es ein Konstitutions- und Wirkungsprinzip der tragischen Kunst, daß sie uns »in eine höhere Tätigkeit«²⁷ versetzt, um »die Gemütsfreiheit, wenn sie durch einen Affekt gewaltsam aufgehoben worden list auf ästhetischem Weg wiederherzustellen.«²⁸ »In Herstellung« der Freiheit »durch die Kraft des Willens« eines erhabenen Charakters, gerade wenn die Freiheit durch die äußeren Affekte aufgehoben wird, beweist die Tragödie »ihre poetische Kraft«²⁹ und somit auch ihre Legitimation als Konstitution der sentimentalischen Kunst: »Das tragödientheoretische Basisproblem [die Theorie des Pathetischerhabenen] wird [in der Schrift *Über naive und sentimentalische Dichtung*] zum darstellungstechnischen Zentrum sentimentalischer Dichtung überhaupt umformuliert.«³⁰ In der späteren Schrift *Über das Erhabene* erweist sich die tragische Kunst auch als Konstruktion des Sentimentalischen in ihrer expliziten Aufgabe der Darstellung des Widerspruchs der Wirklichkeit mit dem Ideal: »Stirne gegen Stirn zeige sich uns das böse Verhängniß. Nicht in der Unwissenheit der uns umlagernden Gefahren – denn diese muß doch endlich aufhören – nur in der *Bekanntschaft* mit denselben ist Heil für uns. Zu dieser Bekanntschaft nun verhilft uns das furchtbar herrliche Schauspiel der alles zerstörenden und wieder erschaffenden und wieder zerstörenden Veränderung, des bald langsam untergrabenden, bald schnell überfallenden Verderbens, verhehlen uns die pathetischen Gemälde der mit dem Schicksal ringenden Menschheit, der unaufhaltsamen Flucht des Glücks, der betrogenen Sicherheit, der triumphierenden Ungerechtigkeit und der unterliegenden Unschuld, welche die Geschichte in reichem Maß aufstellt und die tragische Kunst nachahmend vor unsere Augen bringt.«³¹ Das Sentimentalische wäre demnach der tragischen

Kunst gegenüber kein übergeordneter Begriff, sondern entstünde in und mit dieser. Daher könnte meines Erachtens die Frage nach der Deckung des Sentimentalischen mit dem Erhabenen (Carsten Zelle³²) oder mit dem Elegischen (Jörg Schuster³³) eine Antwort bekommen, indem man den Unterschied zwischen der sentimentalischen Kunst im weiteren Sinn und dem Paradigma des Sentimentalischen im engeren Sinn vor Augen hätte: Das Sentimentalische im weiteren Sinn ist ja das Elegische, aber, pauschal ausgedrückt, nur im Elegischen im weiteren Sinn, als Wechsel zwischen Widerspruch und Harmonie, »energischer Bewegung« und »energischer Ruhe«. Das Sentimentalische im engeren Sinn ist ja das Erhabene, die Nicht-Identität, der Widerspruch, die Tätigkeit der tragischen Kunst, die aber nach der Entfaltung des Sentimentalischen im weiteren Sinn, nach der Wiederherstellung der Identität unter Bedingung der Freiheit strebt. Würde man diesen Unterschied betrachten, gäbe es dann einen gemeinsamen Nenner zwischen der Übereinstimmung des Sentimentalischen mit dem Erhabenen und dem Elegischen, nämlich ihre anspannende Entgegensetzung zwischen Ideal und Wirklichkeit, ihre Tätigkeit als ihre Eigenheit.

Diese Tätigkeit, die in den früheren Schriften Schillers ein Konstituens seiner Tragödientheorie ist und in den späteren zum Konstituens des Wesens des Sentimentalischen erweitert wird, hört auch im Sentimentalischen im weiteren Sinne bzw. im Elegischen, das »mehr bei dem Ideale verweilt«³⁴, nicht auf. Das Sentimentalische im weiteren Sinne als Wechselwirkung zwischen Ideal und Wirklichkeit, Schönem und Erhabenem erreicht den Zustand des Idealschönen weder theoretisch noch praktisch. Trotz der scheinbaren Widersprüchlichkeit des früheren Schiller zum späteren ist schon in einem früheren Vergleich mit der naiven Kunst das in der Tätigkeit bestehende Wesen des Sentimentalischen abgehoben: »Dem Begriffe nach ist die sentimentalische Dichtkunst freilich der Gipfel und die naive kann mit ihr nicht verglichen werden, aber sie kann ihren Begriff nie erfüllen, und erfüllte sie ihn, so würde sie aufhören eine poetische Art zu seyn. Der Wirklichkeit nach ist es aber eben so gewiß, daß die sentimentalische Poesie die naive nie erreicht.«³⁵ Es ist aber in der tragischen Kunst, daß sich theoretisch-praktisch darstellt, daß man im Hinblick auf das Poetische des Sentimentalischen nicht von einer Erfüllung des Idealschönen, von einem Zustand des Sentimentalischen, von endgültiger Befreiung aus der Erfahrung erlittener Nichtidentität herrührend, reden sollte, sondern vielmehr von deren tragischer Tätigkeit, »vom nicht stillgestellten Wechsel von Befreiungsversuch und realer Erfahrung von physischer Gewalt«³⁶.

Sogar bei einem scheinbar erfüllten idealschönen Zustand, dem geläuterten Zustand von Maria Stuart in ihrer letzten Szene, zeigt sich die immanente Temporalität, die Leiblichkeit des Lebens. Vom tragischen Scheitern ist die Überwindung der geschichtlichen Konflikte nicht nur definitiv in der Konklusi-

on des Trauerspiels³⁷, sondern während aller Versuche, in *Maria Stuart* die Versöhnung, den ästhetischen Zustand des Idealschönen zu erreichen, bedroht. Zutreffend wurde beobachtet, daß leitender Handlungsimpuls des Stücks sei, das Pathetischerhabene, bzw. das Tragische zu vermeiden. Alle Maßnahmen aber befördern es nur. Insofern sei das Tragische das »Nicht-Erreichen oder Nicht-Aufrechterhalten-Können oder als Nicht-Wirklich-Können dieses ästhetischen Zustandes«³⁸. Als Revers des Zustandes des Idealschönen und der damit verbundenen Vermittlungsbegriffe springt die Tragödientheorie über den Gattungsrahmen der Tragödie selbst und erweist sich dadurch als theoretisch-praktische Bestimmung des Sentimentalischen.

Also kein Setzen der sentimentalischen Kunst in ihren »höheren Zustand«, in das Idealschöne, sondern in ihre »höhere Tätigkeit«, in die theoretisch-praktische Tragödie. Ob tragisch – bzw. pathetischerhaben oder elegisch – diese Tätigkeit schlechthin zu nennen sein mag, je nach der Betrachtung des Sentimentalischen im engeren bzw. weiteren Sinn, bekannt ist, daß der Zustand des Idealschönen als absolute Identität keine entsprechende Gestalt in der Schillerschen Kunst findet, sondern nur als Bewegung, als tragischer Wechsel des Schönen und Erhabenen vorkommt. Die Übereinstimmung der Wirklichkeit mit dem Ideal – die Hochzeit von Herkules mit Hebe – hätte in der Tat die Aufhebung der Zeit und damit der Entgegensetzung von Erhabenem und Schönerm bedeutet. So wäre der Rahmen einer modernen Kunst verlassen. Aber die Idylle wird nicht dargestellt. Ihr praktisch-theoretisches Scheitern liegt in der Dissonanz zwischen ihrem in der Ruhe, in der Auflösung des Widerspruchs bestehenden Charakter und dem von der Bewegung, vom Widerspruch regierten Wesen der sentimentalischen Kunst, deren die Idylle doch Dichtungsart ist: »Aber eben darum, weil aller Widerstand hinwegfällt, so wird es hier [in der Idylle] ungleich schwieriger, als in den zwei vorigen Dichtungsarten [in der Satire und in der Elegie], die *Bewegung* hervorzubringen, ohne welche doch überall keine poetische Wirkung sich denken läßt.«³⁹ Die Bewegung zwischen Erhabenem und Schönerm bleibt daher immer erhalten. Das Ideal der Schönheit, als Begriff der Idylle, und das Pathetischerhabene, bzw. das Tragische, als Begriff der satirischen und elegischen Dichtung im engeren Sinn, schweben zwischen der absoluten Identität, dem Ruhezustand des Idealschönen, und deren absoluter Entgegensetzung, der tragischen Tätigkeit des Idealschönen, und verlassen auf diese Weise nie die der sentimentalischen Kunst innewohnende tragische Entgegensetzung.

Der Chor als »Idee der Menschheit«? – Eine theoretisch-dramaturgische Formulierung dieses Schwebens führt Schiller im Begriff des Chors in der Vorrede der Tragödie *Die Braut von Messina* weiter, wo er auf eine »mögliche« Bühne der absoluten Versöhnung/Entgegensetzung die Gegensätze Ideell/Sinnlich, Vernunft/Natur, Modern/Antik, Sentimentalisch im engeren Sinn/Naiv und die Bezie-

hung zwischen der Kunst selbst und dem Zuschauer/Leser stellen möchte. Der Chor der Tragödie sollte ein Kunstorgan sein, das »das Gleichgewicht nur durch eine *Schwankung* der beiden Schalen [Gegensätze]« zu leisten versucht. Gleichgewicht ist hier aber nicht als Identität zu verstehen, sondern als jene ästhetische Bestimmbarkeit, die jede Realität ohne Übergewicht eines Bestimmten vereinigen sollte. Schiller hat sich des Bildes der Waage schon in *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen* bedient, um die Determination eines Zustandes »zugleich zu vernichten und beizubehalten, welches nur auf die einzige Art möglich ist, daß man *ihr eine andere entgegensetzt*.«⁴⁰ Dieses Entgegensetzen zweier verschiedener Zustände wäre durch den Chor dramatisch zu erschaffen, das heißt durch die Möglichkeit jedes Zustandes, sich dem anderen zu öffnen. Die Gültigkeit des jeweiligen Zustandes besteht darum nicht in der jeweiligen »Existenz, sondern [in dem] durch die Existenz kund gewordenen Vermögen«⁴¹ sich dem anderen entgegenzusetzen. Dieses Entgegensetzungsvermögen ist das Poetische überhaupt. Je mehr der Chor die Gegensätze von ihrer exklusiven Existenz absondert, desto mehr würde er ihr poetisches Vermögen hervorbringen. Die innere Möglichkeit des jeweiligen Gegensatzes, sich dem anderen gegenüberzustellen, sogar sich in den anderen zu »verwandeln«, ist die »poetische Freiheit«, die die Gegensätze gemeinsam haben und gleichzeitig ihre Wesenseigentümlichkeit bewahrt. Dieses »Vermögen [als] das poetische«⁴² wäre im Chor zu verkörpern, würde es ihm gelingen, dem sentimentalischen »Bestreben, auch unter den Bedingungen der Reflexion die naive Empfindung, dem Inhalt nach, wiederherzustellen«⁴³, »schöne und hohe Ruhe«⁴⁴ zu bringen. Der Chor, begriffen als »ideale Person«, sollte durch die Reflexion über die Handlung die absolute Möglichkeit innerhalb der menschlichen Gegensätze entdecken – die Form der Kunst würde folglich nicht erst in der Reflexion des Zuschauers entstehen, sondern in der Reflexion, angekündigt durch den Chor, in der Kunst selbst, so daß man im Chor ein vorreflexives Zuschauerbewußtsein veranschaulicht sehen könnte. Der Chor, begriffen aber als »sinnlich mächtige Masse«, sollte »über die Möglichkeit selbst noch hinauszugehen«⁴⁵ verhindern und damit das Absolute als das Poetische innerhalb der Menschheit, innerhalb des Inhalts der sentimentalischen Moderne bewahren. Es scheint mir, daß Schiller im ausbalancierten Organ des Chors, wenigstens in der Theorie, den Ort gefunden hat, jenen in der Schrift *Über naive und sentimentalische Dichtung* erwähnten »höhern Begriff, der sie [die Gegensätze] beide unter sich faßt«, das heißt die Idee der Menschheit in ihrer ganzen Laufbahn von Antikem, Modernem und Zukünftigem, in einer »eigenen Ausführung [. . .] weiter zu verfolgen«⁴⁶. Diese Idee ist aber nicht mit der elysischen Ruhe der absoluten Identität, dem Idealschönen zu verwechseln. Vielmehr ist es ein Vermögen der tragischen Kunst, das heißt des Sentimentalischen in seiner Tätigkeit begriffen, den Zustand des Idealschönen zu erreichen, und ein Vermögen des Idealschönen,

das heißt des Sentimentalischen in seinem Ruhezustand begriffen, den Bezug zu den menschlichen Gegensätzen nicht zu verlassen. Dieses Vermögen ist dem »doppelten Charakter«⁴⁷ des Chors in der theoretischen Abhandlung inne.

Ob dieses Vermögen dann nicht nur theoretisch, sondern auch tatsächlich auf der Bühne der tragischen Handlung in der Gestalt des Chores sich realisiert, bleibt offen. Die Forschung neigt heute mehrheitlich dazu, die Differenz zwischen der theoretischen Abhandlung über den Chor und der handelnden Gestalt des Chors im Drama abzuheben. Jene »Idee der Menschheit«, die die Gegensätze unter sich fassen sollte, wird, sobald sie mit der Wirklichkeit in Konfrontation tritt, »eine alles offen lassende Sentenz i. . . i. die keine ist«⁴⁸. Die Sentenzen des Chors über die Handlung variieren von einer subjektiven⁴⁹, sozialbedingten⁵⁰ und situationsbedingten⁵¹ Stellungnahme zur völligen Entsagung einer eigenen Stellungnahme (»Erschüttert steh' ich, weiß nicht, ob ich ihn / Bejammern oder preisen soll sein Loos«⁵²). Nicht so sehr das Fassen der Gegensätze unter der Idee der Menschheit ereignet sich so auf der Bühne, sondern vielmehr das Sentimentalische im engeren Sinn als die tragische Entgegensetzung dieser Idee mit der Wirklichkeit der gegensätzlichen menschlichen Natur. Der Dramaturg Schiller experimentiert im handelnden Chor mit der Relativierung seines Idealismus, während der Philosoph Schiller seinen Idealismus in der *Vorrede* nachträglich wiederherzustellen versucht. Die Modernität des Verzichts auf eine allumfassende, unbedingte Reflexion ist in der wirklichen Tragödie aufgeschlagen, um dann in der abstrakten Tragödientheorie wieder korrigiert zu werden als eine Reflexion, die die Gegensätze des Ideellen und Sinnlichen vermitteln sollte.

Die Beziehung von Hölderlins Begriff des Chors zum Chor bei Schiller. – Obwohl Hölderlin den Begriff des Chors in keiner eigenen Abhandlung wie Schiller behandelt, konstituiert der Chor in seinen Sophokleischen Anmerkungen und in der »Metrischen Tafel zum ersten Chor der Antigonä« mehr als nur ein Veranschauungsmittel seiner Theorie des Tragischen oder seines poetologischen Gesetzes vom »Wechsel der Töne«. Mit dem Chor schließt Hölderlin jeden Akt vom Dritten Entwurf und vom Plan zur Fortsetzung seiner hesperischen Tragödie *Empedokles*. Diese Situierung erlaubt dem Chor über die vorangespielte tragische Handlung dadurch zu reflektieren, daß im Fragen (»Aber wo ist er?«) der Sinnfaden des Tragischen gezogen und gleichzeitig einer »neuen Welt«⁵³, einer »Zukunft«⁵⁴ geöffnet wird. Die Schrift *Das untergehende Vaterland*, in der Hölderlin seine Arbeit am *Empedokles* theoretisch quasi fortsetzt, knüpft an das vom Chor erkannte Abschließen des tragischen Untergangs der bestimmten Vereinigung (Tod Empedokles als Untergang der individuellen momentanen Vereinigung mit dem Weltall) und gleichzeitig konjekturale Öffnen zur bestimmbareren Vereinigung (zukünftige allgemeine Vereinigung mit dem Weltall) durch die

wörtliche Wiederaufnahme des Ausdrucks »eine neue Welt«⁵⁵ an. Die weiteren Erklärungen der Schrift dienen dazu, diese »neue Welt«, diese »neue, aber besondere Wechselwirkung« abzuleiten, bis sie am Ende zu ihr in der Gestalt eines neuen Individuellen, entwickelt aus der tragischen Verbindung zwischen Vereinigung und Wechselseitigem, wiederkehren. Erreicht die tragische Vereinigung die Ruhe, hört der Übergang auf, dann ist dieser Zustand ein »mythischer«⁵⁶. Damit meint Hölderlin die Vollendung der Vereinigung zwischen Unendlichem und Endlichem, eine mythische Vermählung, ein Brautfest zwischen Menschen und Göttern⁵⁷, so wie Schiller sich den völlig aufgehobenen Kampf, den idealschönen Zustand, als »Vermählung des Herkules mit der Hebe«, vorgestellt hatte. Ist diese absolute Identität an sich nicht tragisch – nach Ulrich Gaier der vollendete Zustand der siebten Stufe –, stellt sie sich doch nicht im Zustand der Vereinigung, sondern in deren Tätigkeit dar. »Das Alles in Allen« durchläuft die »gradweise verschiedenen« Vereinigungen, die zwischen einander »harmonisch entgegengesetzt Eines« sind. In den *Anmerkungen zur Antigonä* kommt dieses harmonische Entgegengesetzten dem Chor zu: »Beede [das Gesetzlose und das Gesetztel, in sofern sie entgegengesetzt sind, gleich gegen einander abgewogen und nur der Zeit nach verschieden.«⁵⁸ Eine ähnliche Funktion des Gleichgewichts spricht Schiller dem Chor zu, wenn auch in einer deutlicheren und dezidierteren Formulierung als jener Hölderlins. So wie für Hölderlin der »Chor, als reinste Allgemeinheit und als eigentlichster Gesichtspunkt, wo das Ganze angefasst werden muß«, »die höchste Unparteilichkeit der zwei entgegengesetzten Charaktere« enthält, so leistet der Chor für Schiller das Poetische qua »Indifferenzpunkt des Ideellen und Sinnlichen«, »indem er die Reflexion von der Handlung absondert und eben durch diese Absonderung sie selbst mit poetischer Kraft ausrüstet«⁵⁹. »Die höchste Unparteilichkeit« oder »der Indifferenzpunkt« »ist das im höchsten bestimmte Eine, das Einzige, was für die ganze Dichtung das von ihr voraus Zu-Dichtende bleibt.« Heideggers Auslegung der Wahrheit des Chors nach den *Anmerkungen zur Antigonä*, die im dichterischen Sagen des Seinkönnens, »als ein Zu-Dichtendes und dichterisch Entscheidbares«⁶⁰ liegt, könnte auch auf die ästhetische Wahrheit des Chors nach Schiller bezogen werden, die im Hervorbringen der Poesie⁶¹ qua Vermögen⁶², in der poetischen Entscheidbarkeit bzw. Bestimmbarkeit besteht.

Auch wenn, chronologisch betrachtet, die Abhandlung Schillers über den Chor quasi gleichzeitig mit den Überlegungen Hölderlins darüber entstanden ist, so ist die Hintergrundidee des Gleichgewichts zwischen dem Gesetzlosen, dem Unförmlichen, dem Ungesagten und dem Gesetzten, dem Förmlichen, dem Gesagten – jene, die Heidegger »die innere Mitte der Tragödiendichtung als Dichtung«⁶³ nennt – ganz Schillerisch.

»Die Nüchternheit in der Begeisterung« zu behalten und sich dabei nicht »in einen gekünstelten Ausdruck zu verirren«⁶⁴, ist aber, wie bekannt, eine schon

frühere Belehrung Schillers an Hölderlin. Die positive Idee der vom chorischen Gefüge geleisteten Balance, die aus dem Verzicht auf die Parteinahme zwischen entgegengesetzten Charakteren, die mit Nüchternheit oder Begeisterung handeln, entspringt und zur poetischen Kunst führt, ist also unmittelbar mit Schiller verbunden.

Hölderlins letzte Bedeutung der Tragödie: von Schiller her und über Schiller hinaus. – Als einen Weisen, der in der Nacht der Begeisterung oder der Wirrnis, »helle zu bleiben«⁶⁵ vermag, verehrt Hölderlin das Bild Schillers auch in seiner späten Poetologie: »Sehr oft, Verehrungswürdiger! Dankt' ich in solchen Lagen [der Nacht] an Ihnen im Innersten.«⁶⁶ Für Hölderlin ist Schiller also die Verkörperung der Begeisterung unter Besonnenheit, der Freude mit Bestimmung, des hohen Zusammenhangs mit einer aus freier Wahl erkorenen Welt.⁶⁷

Der Schillersche Weg zur Bestimmung aus dem Gleichgewicht, der die bestimmten Grenzen bewahrt und den Übergang zur Einheit ermöglicht, hinterläßt Spuren⁶⁸ bis in die späte Poetologie Hölderlins:

- als Chor, der »Gegensatz gegen das Allzuinnige«,
- als Aufheben »des ursprünglichen Übermaßes der Innigkeit«⁶⁹ von Empedokles,
- als »äußere Sphäre«, aus der die in der intellektuellen Anschauung reine Harmonie zwischen Subjekt und Objekt zur Erkennbarkeit geöffnet wird, so daß das Herausgehen aus der zu innigen Verbundenheit ermöglicht wird,
- und als »nothwendige Gleichheit nothwendig verschiedener höchster Prinzipien und reiner Methoden l. . . l., was im ganzen Zusammenhange und den rechten Gränzlinien«⁷⁰ darzustellen ist.

Die wahre Kunst, die Schiller lehrt, versetzt also »nicht bloß in einen augenblicklichen Traum von Freiheit«⁷¹, in die »Identität der Begeisterung«, in den »göttlichen Moment«⁷², in die substantielle unmittelbare Einheit im mythischen Zustand, sondern macht »wirklich und in der Tat frei« dadurch, daß sie über diese Einheit und über sich selbst reflektiert. Eine alltägliche Vollendung beginnt mit der Betrachtung, als dem »ersteln[liberalen] Verhalten[des Menschen zu dem Weltall«⁷³, und steigert sich bis zur erhabenen Kraft der Erfassung der »reinen ästhetischen Einheit«, bzw. für Hölderlin, der Erkenntnis der »reinen poetischen Individualität«.

Die Kunst ist nicht eins weder mit ihrer Materie, noch mit deren Übergang, noch mit deren Vereinigung, sondern ist eine Zuschauerin ihrer selbst. Sie individualisiert die harmonische Entgegensetzung, indem sie diese »als Gegenstand (als Nichtich)«⁷⁴ betrachtet, oder, mit Schiller gesagt, »in eine objektive Ferne« rückt, »in ein freies Werk unseres Geistes« verwandelt. Gerade darin zeigt sich die Sentimentalität (Schiller) bzw. das Hesperische (Hölderlin) der Kunst um 1800. Der Moment des auflösenden Übergangs »vom Unendlichen zum Endlichen«, der absoluten Einheit zum Bewußtsein, ist gleichzeitig ihre Belebung im

»transzendentalen schöpferischen Akt« des neuen Individuellen. Die Erkenntnis der Allegorie der Einheit zwischen Göttern und Menschen bedeutet nicht dieser Einheit reale Schwächung und Tod, sondern ihr ideales »Aufleben« und »Wachstum« in einer bewußten Reproduktion. Es ist also keine reale Auflösung, sondern eine ideale, eine »furchtlose«⁷⁵, die den Sinn der schmerzenden Offenbarung erkannt hat und sie in der idealischen Erinnerung insoweit gesetzt, gesichert hat, als es sie in einem neuen Zustand, jenem des Bewußtseins, nachahmt.

Hier tritt wieder Schillers »Akt von Selbstthätigkeit« zutage, der darum ringt, »das wirkliche Leiden« der vergeschichtlichten ursprünglichen Einheit »in eine erhabene Rührung aufzulösen«⁷⁶, damit die Annäherung an die »Schreckbilder« des »Sinnlich-Unendlichen« »furchtlos und mit schauerlicher Lust«⁷⁷ wird.

Das pathetischerhabene Leiden an der Auflösung der gegebenen Schöpfungsharmonie oder der innigen menschlichen Harmonie ist daher ein Erwecken der freien Selbstthätigkeit des Menschen, sich auch im wirklichen Leiden behaupten zu können. Spitzt sich die Erfahrung solchen wirklichen Leidens bis zu jener des Todes zu, welches »die tragische Kunst nachahmend vor unsre Augen bringt«⁷⁸, bekundet dann der Mensch seine Freiheit in einem letzten Akt, indem er dem wirklichen Leiden dadurch zuvorkommt, daß er seinen Tod will. Die Helden Schillers und Hölderlins eilen so, sich mit dem tödlichen Verschlingen ihrer Ideale in der Geschichte zu konfrontieren, bevor die Wirklichkeit sie unfreiwillig verschlingt.

Der Tod prüft demzufolge in seiner negativen Tragik die Bejahung des freien Vermögens, das im Menschen steckt. Er ist keine Buße der Hybris, der Selbstvergötterung als Selbstverfehlung – besonders in den späten Fassungen des *Empedokles* und in den Dramen Schillers ab *Wallenstein*⁷⁹ –, sondern die äußerste Möglichkeit der Realisierung der Freiheit: »Der dem Tod ins Angesicht schauen kann, / I. . . ist der freie Mann.«⁸⁰ Walter Rehms Urteil über Schillers Werk, daß es »eine fortwährende, ringende Auseinandersetzung mit dem Tode«⁸¹ sei, bringt Schillers Bemühen auf den Punkt, dem Tod als allerletzte Affirmationsmöglichkeit der Freiheit des Menschen eine Bedeutung zu geben. Die Bedeutung des Todes liegt also nicht im faktischen Tod, sondern in der Freiheit zum Tod. Der Tod der Helden Schillers wie Max Piccolomini, Thekla, Maria Stuart, Johanna ist weder Selbstzweck, noch ein Durchgang in ein ideales Jenseits. Sie gehen alle für die gegenwärtige, sinnliche Anschauung des Ideals unter.⁸²

Gerade hier aber tritt die Besonderheit des Hölderlinschen allerletzten Begriffes des Tragischen hervor. Für Schiller ist die letzte Erfahrung des Tragischen, der Tod, eine Versinnbildlichung des Begriffes der absoluten Freiheit durch die tragische Kunst, durch die Bühnenrealisierung. Bei Hölderlin dagegen läßt sich dieser Begriff in einem partikularen und gegenwärtigen Bild der Kunst nicht verfestigen:

Es offenbart die göttliche Natur
Sich göttlich oft durch Menschen, so erkennt
Das vielversuchende Geschlecht sie wieder,
Doch hat der Sterbliche, dem sie das Herz
Mit ihrer Wonne füllte, sie verkündet,
O laßt sie dann zerbrechen das Gefäß,
Damit es nicht zu andrem Brauche dien',
Und Göttliches zum Menschenwerke werde.
Laßt diese Glücklichen doch sterben [.]⁸³

Das Darzustellende ist nicht mehr in einer äußeren Sphäre, in einem fremden Stoff, »wie in einem Gefäße, zu bewahren«⁸⁴, wie noch im *Grund zum Empedokles*:

Denn nirgend bleibt er.
Es fesselt
Kein Zeichen.
Nicht immer
Ein Gefäß ihn zu fassen.⁸⁵

Das Darstellungsgefäß ist besonders ab 1802⁸⁶ immer mehr »schwach«⁸⁷, bis es, völlig zerbrochen, »0«⁸⁸ wird. Es verweist nicht mehr auf das Darzustellende, das, nach dem Schillerschen Begriff der tragischen Kunst, im Bewußtsein nachgeahmt sein sollte, um dort die ursprüngliche Einheit als das vom Chor geleistete Gleichgewicht wiederherzustellen. Das Darstellungsgefäß ist »leer«⁸⁹. Die tragische Begeisterung der Darstellung steht wohl im »Gleichgewicht« mit der Nüchternheit der Reflexion, aber anders als bei Schiller »im Tragischen«⁹⁰ als Zeichen der Leere. Der Chor leistet keine substantielle Übertragung mehr von der Einheit zur Trennung und vice versa, sondern ist selber ein *leidendes Organ*⁹¹. Die »Leere des tragischen Transports als die Leere des Zeichens«⁹² ergibt sich daher aus der Unterbrechung jenes vom Chor balancierten Gefüges der Tragödie. In dieser Erfahrung des Bruchs wird die Bestimmung des Chors und überhaupt der Kunst, die Gegensätze in seinem Rhythmus der Wechselbestimmung zeichenhaft zu balancieren, in Frage gestellt. Bei Hölderlin ahnt jene Schillersche Reproduktion der ursprünglichen Einheit im Rhythmus des Selbstbewußtseins ihre Differenz mit dem Inhalt der Reproduktion und damit ihre Zwecklosigkeit, indem sie sich suspendiert. Diese Suspension, diese gegenrhythmische Unterbrechung, ist notwendig, um sowohl den reproduktiven Akt an seinem »Summum« zu erfassen, die Vorstellung selber erscheinen zu lassen⁹³, als auch auf den Inhalt der Reproduktion, nämlich die darzustellende harmonische Entgegensetzung, hinzudeuten. Nicht nur wie Schiller aus dem Spiel zwischen der Ferne der Reflexion und der Nähe der Begeisterung begreift Hölderlin das Tragische,

sondern vielmehr »aus dem Paradoxon«⁹⁴. Damit die Kunst in ihrem unendlichen Rhythmus zwischen Verbindung und Trennung sich selber erscheint und gleichzeitig das Dargestellte erscheinen läßt, muß sie aus der Stille, aus einer anderen Gegenwart, die eine andere als diejenige des Selbst des Bewußtseins ist, begriffen werden.

Wenn Schiller aus der Fern- bzw. Nahperspektive die dramatische Darstellung und das Dargestellte in der Gegenwart des Selbstbewußtseins umfaßt, denkt Hölderlin an die Bedeutungslosigkeit jeder Perspektive, um gerade darin »die Bedeutung der Tragödien« zu ergründen. Wenn Schiller sich um ein Bild der Kunst bemüht, das in der Wechselwirkung zwischen den teilenden, tragischen Linien und den verbindenden, schönen Linien angemessen das ursprüngliche Ideal darzustellen vermag, reduziert Hölderlin dieses Bild, bis es ein Reiß, ein *zip*⁹⁵, – ausgedrückt mit einer Definition der zeitgenössischen Kunst des Sublimen, – wird. In diesem Paradoxon der Bild- und Klanglosigkeit der Kunst, in der Zäsur, im *zip*, ist »das Ursprüngliche gerade heraus«⁹⁶.

Zusammengefaßt: Während die frühere Hölderlinsche Produktion das Signifikat, den Geist, so denkt, daß sie den Signifikanten, den Stoff in sich aufnehmen kann, und den Stoff so schafft, daß er geeignet ist, den Geist zu empfangen, so wie die Schillersche Produktion dem Signifikat eine bewußte und praktisch wirksame Form erst im Signifikanten gibt, entdeckt die spätere Hölderlinsche Produktion das Signifikat im Verweigern des Signifikanten.

Diese letzte Produktion Hölderlins fängt folglich erst dort an, wo Schiller endet, nämlich bei jener »Idee der Tragödie«⁹⁷, – der Bejahung der Idee der Menschheit durch das Scheitern, durch den Tod hindurch⁹⁸, – die nur »praktisch«⁹⁹, aus der Tragödie selbst heraus,¹⁰⁰ sein und werden kann. An dieser werkimmanenten¹⁰¹ und werkgenetischen¹⁰² Idee der Tragödie Schillers setzt Hölderlin an, um sie in der Gedankenwelt zu verwurzeln. Die Bedeutung der Tragödie ist für Hölderlin nicht »gerade insoweit, als sie praktisch ist«¹⁰³, denn »absolut nothwendig und wesentlich bei der Production«¹⁰⁴, sondern absolut notwendig und wesentlich an sich.

Für Hölderlin ist also »die Einführung des Chors« nach Schiller nicht mehr »der letzte, der entscheidende Schritt«¹⁰⁵. Er verfährt immer mehr katalektisch, bis er vollständig aufhört, zum Signifikat hinzudeuten. »Das Ungeheure, wie der Gott und Mensch sich paart«¹⁰⁶, das Brautfest, der mythische Zustand »kann im Gedichte nicht leben und bleiben«¹⁰⁷, im Zeichen nicht gefesselt, im Selbstbewußtsein nicht reproduziert werden. Es ist gerade »in der Gestalt des Todes, gegenwärtig«¹⁰⁸, in der Auflösung jeder zeichenhaften Hinweisstruktur und jeder immediaten Wirkungskunst. Sein Zeichen ist still am donnernden Himmel.¹⁰⁹ Genauso erscheint die Kunst sich selber nicht im Selbstbewußtwerden des Dargestellten, sondern in der Stille, in der sie sich des Unterschieds mit dem Dargestellten selbst bewußt wird: »Unterschiedenes ist gut«¹¹⁰. Je mehr sie

Augenblicke solcher asyndetischen Beziehung mit dem Dargestellten erfährt, desto mehr wird sie »reines Wort«. Hölderlin erhebt demnach keine Klage über die Vorläufigkeit der Kunst wie Schiller, sondern ergründet sie gerade darin. Daher besteht die Tätigkeit der Kunst eher im Nullsetzen als im balancierten Entgegensetzen zwischen tragischer Trennung und idealschöner Vereinigung.

Aus der Nichtsetzung des Zeichens, aus der bildlosen kantischen Intelligibilität haben Schiller und Fichte eine selbstbewußte Entgegensetzung gemacht, bzw. das Intelligible in die geschichtlichen Bilder gesetzt. Hölderlin dagegen kehrt die Entgegensetzung zur Nullsetzung, zum Aorgischen wieder um, aber nicht zu jenem aller Entgegensetzung vorausliegenden und alle Entgegensetzung ermöglichenden – »das Theilbare Unendlichere Aorgische, in welchem alles organische enthalten sein muß« und »nach Trennung« strebt¹¹, das an den bestimm- baren ästhetischen Zustand von den *Ästhetischen Briefen* Schillers anklingt –, sondern zu jenem, die Entgegensetzung selbstbewußt Nullsetzenden und in der Nullsetzung alle mögliche Entgegensetzung Ahnenden. Hölderlins letzte Konzeption des Tragischen verweigert also insoweit die Konfrontation des Zeichens mit dem Bezeichneten, bis das Bezeichnete »unendlicher Deutung voll«¹² erscheint. Gerade in dieser konjekturalen Deutung des Bezeichneten wird zugleich das Zeichen selber erscheinen.

Anmerkungen

- 1 Vgl. Momme Mommsen: *Lebendige Überlieferung. George, Hölderlin, Goethe*. Bern 1999, S. 53–106.
- 2 Barnett Newman: *The First Man Was An Artist*, in: *Tiger's Eye*, Oktober 1947.
- 3 Hartmut Reinhardt: *Die Wege der Freiheit. Schillers »Wallenstein«-Trilogie und die Idee des Erhabenen*, in: *Friedrich Schiller. Kunst, Humanität und Politik in der späten Aufklärung*, hg. von Wolfgang Wittkowski, Tübingen 1982.
- 4 Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Über Wallenstein*, in: Hegel: *Werke*, Frankfurt/Main 1971, Bd. 1, S. 618–620.
- 5 *Über das Pathetische*, in: *NA*, XX, S. 199.
- 6 *Der Spaziergang*, in: *NA*, II, 1, S. 312, V. 148, 157–158.
- 7 *Wallenstein*, in: *NA*, VIII, S. 318, IV/12, V. 3177–3180.
- 8 *Der Spaziergang*: *NA* II, 1, S. 313, V. 173, 185.
- 9 Dieter Martin: *Gedichtete Gedanken. Schillers poetologische Lyrik*, in: *Schiller. Werk- Interpretationen*, hg. von Günter Sasse, Heidelberg 2005, S. 241.
- 10 An Körner, 16. 6. 1800, in: *NA*, XXX, S. 162.
- 11 Schillers Klage über die Vagheit der theoretischen Philosophie wird, wie bekannt, ab 1800 ganz laut (»Aus der Idee aber kann ohne die That gar nichts werden«: An Goethe, 27. III. 1801, in: *NA*, XXXI, S. 26; »Unsere Philosophie in der Anwendung l. . . hinkt«: An Christian Gottfried Schütz, 22. 1. 1802, in: *NA*, XXXI, S. 94; »Die spekulative Philosophie, wenn sie mich je gehabt hat, hat mich durch ihre hohle Formeln verschleucht l. . .«: An Wilhelm von Humboldt, 2. IV. 1805, in: *NA*, XXXII, S. 208), so daß er auch an seinen ästhetischen Briefen die »viel zu dogmatische Ausführung« (An Schelling, 12 [und 13]. V. 1801], in: *NA*, XXXI, S. 35) aussetzt.

- 12 Daß die Voraussetzung der Idee der Tragödie der Ausführung der Kunst der Tragödie notwendig ist, zeigt deutlich der folgende Auszug aus seinem Brief an Goethe (27. III. 1801, in: *NA*, XXXI, S. 24): »In der Erfahrung fängt auch der Dichter nur mit dem Bewußtlosen an, ja er hat sich glücklich zu schätzen, wenn er durch das klarste Bewußtseyn seiner Operationen nur insoweit kommt, um diese erste dunkle Total-Idee seines Werks in der vollendeten Arbeit ungeschwächt wieder zu finden. Ohne eine solche dunkle, aber mächtige Totalidee, die allem technischen vorhergeht, kann kein poetisches Werk entstehen.« – Daß aber die Idee der Tragödie der tragischen Kunst nicht nur vorauszusetzen, sondern auch gleichzusetzen, bzw. im Inneren der tragischen Kunst zu setzen sei, läßt sich zwar aus Mangel an einer theoretischen Abhandlung nach dem *Wallenstein* nicht belegen, wohl aber aus dem immerwährenden Interesse Schillers für die Theorie, bzw. praktische Theorie annehmen: »Deswegen werde ich, wenn der *Wallenstein* mir gelungen ist, beim Drama bleiben und in den übrigen Stunden theoretische und kritische Arbeiten treiben.« An Körner, 15. VIII. 1798, in: *NA*, XXIX, S. 262.
- 13 An Goethe, 18. VI. 1799, in: *NA*, XXX, S. 61.
- 14 »Ich halte es allerdings für möglich, daß ich zweckmäßige Stücke für das Theater schreiben könnte l. . . J. Aber für einen Zweck, der außer meinem poetischen Interesse liegt, habe ich mein Lebenlang nichts tun können.« An August Wilhelm Iffland, 22. IV. 1803, in: *NA*, XXXII, S. 31.
- 15 An Goethe, 24. VIII. 1798, in: *NA* XXIX, S. 265.
- 16 Vgl. Peter Szondi: *Schriften II*, Frankfurt/Main 1978, S. 136: »Seinem wesentlich kantisch-aristotelischen, psychologisch-praktischen Standpunkt entsprechend, gebraucht Schiller das Wort ›tragisch‹ meist im Sinn von dramatisch-bühnenwirksam, während er in den Noten zum *Demetrius* oft gerade dort von einem ›dramatischen Charakter‹ spricht, wo die tragische Dialektik hervortritt.«
- 17 An Christian Gottfried Schütz, 22. I. 1802, in: *NA*, XXXI, S. 94.
- 18 Ebd., S. 95.
- 19 An Goethe, 27. III. 1801, in: *NA*, XXXI, S. 25.
- 20 Matthias Luserke-Jaqui (Hg.): *Schiller Handbuch*, Stuttgart-Weimar 2005, S. 163.
- 21 Ebd.
- 22 An Goethe, 26. VII. 1800, in: *NA*, XXX, S. 176.
- 23 Matthias Luserke-Jaqui: *Über Schillers Jungfrau von Orleans als Zeugnis eines Epochenbruchs*, in: Luserke-Jaqui: *Über Literatur und Literaturwissenschaft. Anagrammatische Lektüren*, Tübingen-Basel 2003, S. 79.
- 24 *Über naive und sentimentalische Dichtung*, in: *NA*, XX, S. 449.
- 25 Ebd., S. 474.
- 26 Ebd., S. 473.
- 27 *Tragödie und Komödie*, in: *NA*, XXI, S. 92. – Als »zur Tätigkeit auffordernd« hat Schiller die Wirkung der Tragödie schon in der früheren Schrift *Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen* bezeichnet. Gerade in dieser dynamischen Wirkung der tragischen Empfindung sieht Ernst-Richard Schwinge (*Schillers Tragikkonzept und die Tragödie der Griechen*, in: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft*, 47 (2003), S. 123-124) den Unterschied der Tragikkonzeption Schillers von jener Mendelssohns und Lessings.
- 28 *Über naive und sentimentalische Dichtung*, in: *NA*, XX, S. 445.
- 29 Ebd.
- 30 Carsten Zelle: *Über naive und sentimentalische Dichtung*, in: Luserke-Jaqui (Hg.): *Schiller Handbuch*, S. 469.

- 31 *Über das Erhabene*, in: *NA*, XXI, S. 52.
- 32 Carsten Zelle: *Die doppelte Ästhetik der Moderne. Revisionen des Schönen von Boileau bis Nietzsche*. Stuttgart-Weimar 1995, S. 207-218; Zelle: *Über naive und sentimentalische Dichtung*, S. 464-471.
- 33 Jörg Schuster: *Poetologie der Distanz. Die klassische deutsche Elegie 1750-1800*, Freiburg im Breisgau 2002, S. 175. – Bereits einstimmig überwunden scheint in der Schillerforschung die Formulierung Szondis: »Das Naive ist das Sentimentalische« (Peter Szondi: *Poetik und Geschichtsphilosophie I/2*, Frankfurt/Main 1974, S. 149-183; Ders.: *Schriften II*, Frankfurt/Main 1978, S. 59-105), da das Wesen des Sentimentalischen nicht die Synthesis, sondern die Entgegensetzung ausmacht.
- 34 *Über naive und sentimentalische Dichtung*, in: *NA*, XX, S. 441.
- 35 An Humboldt, 25. XII. 1795, in: *NA*, XXVIII, S. 145.
- 36 Luserke-Jaqui (Hg.): *Schiller Handbuch*, S. 159.
- 37 Vgl. Michael Hofmann: *Schiller. Epoche - Werk - Wirkung*, München 2003, S. 166.
- 38 Bernhard Greiner: *Tragödie als Negativ des »ästhetischen Zustands«*. Schillers *Tragödienentwurf jenseits des »Pathetischerhabenen«* in »*Maria Stuart*«, in: *Geschichtserfahrung im Spiegel der Literatur*, hg. von Cornelia Blasberg und Franz-Josef Deiters, Tübingen 2000, S. 89-107.
- 39 *Über naive und sentimentalische Dichtung*, in: *NA*, XX, S. 473.
- 40 *Ueber die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*: *NA* XX, S. 375.
- 41 *Ueber das Pathetische*, in: *NA*, XX, S. 218.
- 42 Ebd.
- 43 *Ueber naive und sentimentalische Dichtung*, in: *NA*, XX, S. 474.
- 44 *Ueber den Gebrauch des Chors*, in: *NA*, X, S. 14.
- 45 *Ueber naive und sentimentalische Dichtung*, in: *NA*, XX, S. 481.
- 46 Ebd., S. 437.
- 47 *An Körner. 10. III. 1803*: *NA* XXXII, S. 19.
- 48 Karl Guthke: »*Die Braut von Messina*«. *Endspiel des Idealismus*, in: Guthke: *Schillers Dramen. Idealismus und Skepsis*, Tübingen-Basel 1994, S. 271.
- 49 »Erster Chor. (Cajetan.) Du würdest wohl thun, diesen Platz zu leeren. / Zweiter Chor. (Bohemund.) Ich will's, wenn befre Männer es begehren.« (*NA*, X, S. 80, V. 1706-1707).
- 50 »Was auch genehm ist, das ist mir gerecht, / Ihr seid die Herrscher, und ich bin der Knecht.« (*NA*, X, S. 35, V. 437-438).
- 51 In einer labilen Situation des Friedens erinnert sich der erste Chor an den ursprünglichen Fluch, der über dem Haus der Fürsten von Messina hängt: »Und der Ahnherr schüttete im Zorne / Grauvoller Flüche schrecklichen Samen / Auf das sündige Ehebett aus. / Gräueltaten ohne Namen, / Schwarze Verbrechen verbirgt dies Haus« (*NA*, X, S. 53, V. 964-968). In einer scheinbar umgekehrten Situation widerlegt der zweite Chor die Aussage des ersten Chores: »(Roger.) Dreifaches Heil dir! / Mit glücklichen Zeichen, / Glückliche, trittst du / In ein götterbegünstigtes, glückliches Haus, / Wo die Kränze des Ruhmes hängen, / Und das goldene Scepter in stetiger Reihe / Wandert vom Ahnherrn zum Enkel hinab.« (*NA*, X, S. 61, V. 1183-1188).
- 52 *NA*, X, S. 126, V. 2835-2836.
- 53 *Empedokles. Dritter Entwurf*, in: *FHA*, XIII, S. 946/*SLA*, IV, S. 141.
- 54 *Empedokles. Plan zur Fortsetzung*, in: *FHA*, XIII, S. 947/*SLA*, IV, S. 167.
- 55 »*Das untergehende Vaterland*...«, in: *FHA*, XIV, S. 174/*SLA*, IV, S. 282.
- 56 Ebd., *FHA*, XIV, S. 177/*SLA*, IV, S. 286.

- 57 Vgl. »Der Rhein - Entwürfe«, in: *StA*, II, 1, S. 147, V. 180; *Der Vatikan*, in: *StA*, II, 1, S. 252, V. 44-45.
- 58 *Anmerkungen zur Antigonä*, in: *FHA*, XVI, S. 416-417/*StA*, V, S. 268-269.
- 59 *Ueber den Gebrauch des Chors*, in: *NA*, X, S. 13.
- 60 Martin Heidegger: *Hölderlins Hymne »Der Ister«*, hg. von Walter Biemel, Vittorio Klostermann, Frankfurt/Main 1984, Bd. 53[?], S. 151.
- 61 *Ueber den Gebrauch des Chors*, in: *NA*, X, S. 11.
- 62 Vgl. *Ueber das Pathetische*, in: *NA*, XX, S. 218.
- 63 Heidegger: *Hölderlins Hymne »Der Ister«*, S. 148. Über Heideggers Verständnis der vermittelnden Deutung des Chors in den *Anmerkungen zur Antigonä* Hölderlins vgl. Iris Buchheim: *Wegbereitung in die Kunstlosigkeit. Zu Heideggers Auseinandersetzung mit Hölderlin*, Würzburg 1994, S. 306-307.
- 64 Schiller an Hölderlin, 24. <25.?) XI. 1796, in: *NA*, XXIX, S. 13.
- 65 Vgl. »Der Rhein - Entwürfe«, in: *StA*, II, 1, S. 148, V. 209.
- 66 Hölderlin an Schiller, 2. VI. 1801, in: *StA*, VI, 1, S. 421-422.
- 67 Vgl. Gottfried Willems: *Der dichterische Enthusiasmus und die Macht der Negativität*, in: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft*, Stuttgart 1988.
- 68 Die Spuren der Schillerschen Lehre der »Nüchternheit in der Begeisterung« sind sogar in der apollinischen Lenkung des dionysisch-rauschhaften Schaffens durch die Distanz der Beobachtung bei Nietzsche zu sehen: »Es ist etwas Ähnliches, wenn man träumt und zugleich den Traum als Traum spürt. So muß der Dionysosdiener im Rausche sein und zugleich hinter sich als Beobachter auf der Lauer liegen.« Dieses distanznehmende Schaffen des Dionysischen nennt Nietzsche ganz Schillerisch »ein Spiel«. Friedrich Nietzsche: *Die dionysische Weltanschauung*, in: Nietzsche: *Unzeitgemäße Betrachtungen*, hg. von Giorgio Colli, Mazzino Montinari, 2. Aufl., Berlin-New York 1988 (KSA, D), S. 555.
- Die verdienstvolle Hervorhebung des umformenden, distanzierenden Vorganges des Dionysischen bei Nietzsche in den Studien von Andrea Vierle (a.a.O., S. 333) wäre m.E. mit dem Bezug zu Schiller zu ergänzen.
- 69 *Empedokles*, in: *FHA*, XIII, S. 874/*StA*, IV, S. 157.
- 70 Hölderlin an Schiller, 2. VI. 1801, in: *StA*, VI, Nr. 232, S. 422.
- 71 *Ueber den Gebrauch des Chors*, in: *NA*, X, S. 8.
- 72 »Wenn der Dichter einmal des Geistes mächtig...«, in: *FHA*, XIV, S. 311/*StA*, IV, S. 251.
- 73 *Ueber die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*, in: *NA*, XX, S. 394. -Von den Ausführungen von Pott, die die Beziehungen zwischen *Ueber die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen* und der *Verfahrungsweise des poetischen Geistes* untersuchen, muß hier die Ähnlichkeit des Begriffes der bestimmten Bestimmbarkeit, die die Schillersche Ästhetik charakterisiert, mit dem Hölderlinschen Begriff des *Zugleichseins* des von der äußeren Sphäre Bestimmteins und des freien Bestimmens der äußeren Sphäre hervorgehoben werden. Allerdings wäre meines Erachtens dieses freie Bestimmen, die Wahl des Stoffs, nur in einer ersten Phase der Entfaltung der Freiheit mit der Schönheit, mit dem Spiel, zu identifizieren, da die Revelation der freien Bestimmung des Menschen an sich erhaben ist. Vgl. Hans-Georg Pott: *Schiller und Hölderlin*, Frankfurt/Main-Berlin-Bern-Bruelles-New York-Oxford-Wien 2002, S. 18-19.
- 74 *Das untergehende Vaterland . . .*, in: *FHA*, XIV, S. 178/*StA*, IV, S. 287.
- 75 Ebd.: *FHA*, XIV, S. 175/*StA*, IV, S. 283.
- 76 *Ueber das Erhabene*, in: *NA*, XXI, S. 51.
- 77 Ebd., S. 47.

78 Ebd., S. 52.

79 Vgl. Gerhard Kaiser: *Vergötterung und Tod. Die thematische Einheit von Schillers Werk*. Stuttgart 1967. – Zirka fünf Monate nach den Weimarer Aufführungen von *Wallenstein* zwischen Oktober 1798 und April 1799 und während der Vorbereitung seiner Druckfassung, bekennt Hölderlin, Schiller gegenüber, die Exekution jenes Tons, der seiner »natürlichen ungestörten Sinnesart am nächsten zu liegen« scheint, »in der tragischen Form«, nämlich in der Tragödie *Empedokles*, und gesteht sein Studium der »tragischen Schönheit« von Schillers Dramen, aber vor allem sein Interesse für die »übrigen«, das heißt die neuen Tragödien Schillers (An Schiller, Anfang September 1799, in: *StA*, VI, Nr. 194, S. 364–365). Darin, daß Schiller den Brief Hölderlins nicht beantwortet und damit Hölderlin nicht auf den neuesten Stand seiner Poetik der Tragödie gebracht habe, liegt nach Ulrich Gaier der poetologische Grund für die Aufgabe des *Empedokles*-Projekts (Ulrich Gaier: *Hölderlin. Eine Einführung*. Tübingen–Basel 1993, S. 317–318). Das erklärt aber nicht, wieso nach der Druckfassung von *Wallenstein* (Juni 1800) Hölderlin den dritten Entwurf seiner Tragödie *Empedokles* vom Frühherbst 1800 aufgegeben hat – angenommen, daß hier überhaupt über eine »Aufgabe« der poetischen Form der Tragödie zu sprechen wäre und nicht vielmehr über eine progressive Konzentration des Tragischen in der progressiven »Kürze« (An Neuffer, 3. VII. 1799, in: *StA*, VI, Nr. 183, S. 340) der tragischen Form.

80 *Wallensteins Lager*: NA VIII, 11, S. 52.

81 Walter Rehm: *Der Todesgedanke in der deutschen Dichtung vom Mittelalter bis zur Romantik*. Halle 1928, S. 348.

82 Vgl. Gerald Maier: *Schiller und Fichte: Die Unterscheidung des Menschen von sich selbst als Thema der philosophischen Aufgabe im Denken der Freiheit des Selbstbewußtseins*, Frankfurt/Main–Berlin–Bern–New York–Paris–Wien 1993, S. 143, Fußnote 26.

83 *Empedokles*, in: *FHA*, XIII, S. 750, V. 1593–1600/*StA*, IV, S. 73, V. 1749–1757.

84 *Grund zum Empedokles*, in: *FHA*, XIII, S. 869/*StA*, IV, S. 151.

85 »Denn nirgend bleibt er . . .«, in: *StA*, II, 1, S. 325.

86 Über den Entwicklungsweg der Hölderlinschen Konzeption des Tragischen vgl. eine wohlbekannte, aber immer noch aktuelle Studie von Friedrich Strack: »*Freie Wahl*« oder »*Willkür des Zeus*«. *Hölderlins Weg vom Schönen zum Tragischen*, in: *Hölderlin-Jahrbuch 19/20* (1975–77).

87 *Brod und Wein*/*Der Weingott*«, in: *FHA*, VI, S. 244/*StA*, II, 1, S. 93, V. 113.

88 »*Die Bedeutung der Tragödien* . . .«, in: *FHA*, XIV, S. 383/*StA*, IV, S. 274.

89 *Anmerkungen zum Ödipus*, in: *FHA*, XVI, S. 250/*StA*, V, S. 196.

90 Ebd.

91 *Anmerkungen zu Antigonä*, in: *FHA*, XVI, S. 419/*StA*, V, S. 270.

92 Rodolphe Gasché: *Der unterbrechende Augenblick: Hölderlin über Cäsar, Zeit und Gefühl*, in: »*Es bleibt aber eine Spur/Doch eines Wortes*«. *Zur späten Hymnik und Tragödientheorie Friedrich Hölderlins*, hg. von Christoph Jamme, Anja Lemke, München 2004, S. 436.

93 Die vollständige Formulierung von den *Anmerkungen zum Ödipus* lautet: »Dadurch wird in der rhythmischen Aufeinanderfolge der Vorstellungen, worin der Transport sich darstellt, das, was man im Sylbenmaafse Cäsar heißt, das reine Wort, die gegenrhythmische Unterbrechung nothwendig, um nemlich dem reißenden Wechsel der Vorstellungen, auf seinem Summum, so zu begegnen, daß alsdann nicht mehr der Wechsel der Vorstellung, sondern die Vorstellung selber erscheint.« (*FHA*, XVI, S. 250/*StA*, V, S. 196)

- 94 ›Die Bedeutung der Tragödien . . .‹, in: *FHA*, XIV, S. 383/*StA*, IV, S. 274.
- 95 Das Verschwinden der Bildoberfläche, bis sie ein schmaler Riß, ein *zip* wird, der statt die unterteilten Farbflächen darzustellen, die Unterteilung selber ist, zeigt das Werk Newmans *The Wild* (1950).
- 96 ›Die Bedeutung der Tragödien . . .‹, in: *FHA*, XIV, S. 383/*StA*, IV, S. 274.
- 97 Schiller an Goethe, 13. III. 1801, in: *NA*, XXXI, S. 15.
- 98 Vgl. Wolfdietrich Rasch: *Tragik und Tragödie. Bemerkungen zur Gestaltung des Tragischen bei Kleist und Schiller*, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, XXI (1943), S. 287–306.
- 99 Schiller an Christian Gottfried Schütz, 22. I. 1802, in: *NA*, XXXI, S. 95.
- 100 Ebd., S. 94.
- 101 Die ganze Stelle der praktischen Theorie Schillers der tragischen Kunst lautet: ›Ein poetisches Werk muß, in so fern es, auch nur in hypothesi, ein in sich selbst organisirtes Ganze ist, aus sich selbst heraus, und nicht aus allgemeinen, und eben darum hohlen, Formeln beurteilt werden; denn von diesen ist nie ein Übergang zu dem Factum.‹ Schiller an Christian Gottfried Schütz, 22. I. 1802, in: *NA*, XXXI, S. 94.
- 102 ›Man muß, [. . .] sich durch keinen allgemeinen Begriff feßeln, sondern es wagen, bei einem neuen Stoff die Form neu zu erfinden, und sich den Gattungsbegriff immer beweglich erhalten.‹ Schiller an Goethe, 26. VII. 1800, in: *NA*, XXX, S. 176; ›Die Idee eines Trauerspiels muß immer beweglich und werdend sein.‹ Schiller an Körner, 28. VII. 1800, in: *NA*, XXX, S. 181.
- 103 Marie-Christin Wilm: *Die Jungfrau von Orleans, tragödientheoretisch gelesen*, in: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft*, 47 (2003), S. 149.
- 104 Schiller an Christian Gottfried Schütz, 22. I. 1802, in: *NA*, XXXI, S. 95.
- 105 *Ueber den Gebrauch des Chors*, in: *NA*, X, S. 11.
- 106 *Anmerkungen zum Ödipus*, in: *FHA*, XVI, S. 257/*StA*, V, S. 201.
- 107 *Buonaparte*, in: *FHA*, V, S. 418/*StA*, I, 1, S. 239, V. 9.
- 108 *Anmerkungen zur Antigonä*, in: *FHA*, XVI, S. 417/*StA*, V, S. 269.
- 109 Vgl. *Patmos*, in: *StA*, II, 1, S. 171, V. 203–204.
- 110 ›Die Entscheidung‹, in: *StA*, II, 1, S. 327.
- 111 ›Das lyrische dem Schein nach idealische Gedicht . . .‹, in: *FHA*, XIV, S. 371/*StA*, IV, S. 269.
- 112 ›Sonst nemlich, Vater Zeus‹, in: *StA*, II, 1, S. 226, V. 8.

Oliver Kohns

Der Souverän auf der Bühne

Zu Novalis' politischen Aphorismen¹

Die politischen Aphorismen des Novalis erfreuen sich nach wie vor einer hohen Aufmerksamkeit durch die institutionelle Literaturwissenschaft. Längst geht es dabei nicht mehr, wie noch in der älteren Forschungsdiskussion,² in erster Linie um die Frage, ob man die politische Position des Romantikers nun als »konservativ« oder als »progressiv« zu bewerten hat. Hermann Kurzkes resigniertes Urteil, es gebe »keine richtige Interpretation«³, sondern nur die kontingente Möglichkeit einer »konservativen« und einer »modernistischen« Lektüre der politischen Aphorismen des Novalis⁴, scheint beinahe das letzte Wort behalten zu haben.

Ethel Matala de Mazzas Untersuchung *Der verfasste Körper*⁴ wurde in den letzten Jahren häufig zitiert und erreicht möglicherweise den Rang eines »Standardwerks«⁵, den eine Rezension verheißt. Matala de Mazza geht einer expliziten politischen Bewertung etwa von *Glaube und Liebe* sichtbar aus dem Weg. In dieser Abstinenz und auch in ihrer Lektürepraxis erscheint die Studie als charakteristisch für zahlreiche neuere Arbeiten im Zeichen einer »kulturwissenschaftlich« orientierten Literaturwissenschaft. Matala de Mazza konstatiert einen fundamentalen »Widerspruch« zwischen einer Verweigerung der »transzendenten Herrschaftsbegründung« des absolutistischen Staats einerseits – und der Beibehaltung des »absolutistischen Souveräns« als Zentrum des Staates andererseits.⁶ Die politischen Texte Novalis' hätten damit eine *sowohl* »konservative« *als auch* »progressive« Stoßrichtung, und die Schwierigkeit der Entscheidung erscheint als innere Ambivalenz der Texte. Zumindest implizit jedoch kann eine Bewertung der politischen Ausrichtung nicht vermieden werden. Eine solche Bewertung ist bereits die Einordnung der politischen Aphorismen in die Traditionslinie der »organischen« Gemeinschaftstheorie, die über Ferdinand Tönnies' *Gemeinschaft und Gesellschaft* (1887) bis zu den totalitären Gemeinschaftsentwürfen des Nationalsozialismus reicht. Eine solche Bewertung geschieht auch dann, wenn Novalis' Herrschaftsfiktion als »absolutistischer Staatskörper«⁷ bezeichnet wird.

Es ist das wichtige Verdienst von Martin Schierbaums Studie *Friedrich von Hardenbergs poetisierte Rhetorik*, auf die Bedeutung des Zeichens und der Repräsentation für die politischen Texte Novalis' aufmerksam gemacht zu haben.⁸

Tatsächlich versteht Novalis den Staat, wie ein Fragment der *Vermischten Bemerkungen* belegt, wesentlich als *Schauhandlung* und *Schauspiel* – und also als eine ästhetische Repräsentation seiner selbst: »Im Staat ist alles Schauhandlung – Im Volk alles Schauspiel. Das Leben des Volks ist ein Schauspiel.«⁹ Insofern das Konzept der Repräsentation, der Zurschaustellung und Darstellung, für Novalis folglich den Kern des Staatlichen überhaupt ausmacht, verspricht es einen besseren Zugriff auf seine politischen Texte als die Metaphorik des Organischen.

Meine folgenden Überlegungen werden versuchen, den Charakter der Repräsentation in Novalis' politischen Aphorismen näher zu beleuchten. Die These Schierbaums, der »Theaterstaat« des Novalis sei wesentlich als eine immanent widersprüchliche »Staatskomödie« zu begreifen, die den Staat als ästhetische Illusion herstellt und durch die bewußte Ausstellung des Illusionscharakters zugleich »desillusioniert«,¹⁰ greift meines Erachtens zu kurz. Der entscheidende Punkt in Novalis' Staatstheater ist nicht nur eine Reflexion über den imaginären Charakter des Staatlichen. In *Glauben und Liebe* geht es, so meine These, um eine Politik der Repräsentation, die alle Staatsbürger – und noch den Monarchen selbst – auf eine »ästhetische« Betrachtungsweise ihrer Person und ihrer Rolle im Staat festzulegen versucht. Die politischen Aphorismen stellen, mit anderen Worten, den Entwurf einer Verfassung dar, die – unter der Maskierung als Herrscherlob und der mythisierenden Verklärung des Monarchen – eine fundamentalpolitische Festschreibung der Grundlagen und Grenzen seiner Herrschaft darstellt.

Diese These möchte ich im folgenden vor allem in einer möglichst präzisen Auseinandersetzung mit einigen Aphorismen aus *Glauben und Liebe* entwickeln, vor allem mit der Allegorie des »Theaterstaats« im 39. Aphorismus. Dieser wird in den neueren Abhandlungen zu den politischen Aphorismen des Novalis zwar angesprochen, aber weder Matala de Mazza noch Schierbaum unternehmen eine genauere Lektüre dieses Abschnitts.¹¹ Dazu möchte ich zunächst (I.) knapp die Idee des »Theaterstaats« und seine ästhetischen Implikationen beschreiben. Sodann wird der politische Hintergrund insbesondere des Problems der *Repräsentation* erörtert (II.) sowie der Anschluß an Diskurse der Souveränität bei Bodin und Hobbes (III.). Schließlich (IV.) möchte ich die politischen Implikationen der Beschreibung des Souveräns als »Künstler der Künstler« und also die repräsentationslogische Rolle des Monarchen im Theaterstaat untersuchen.

I. Der 39. Aphorismus der Sammlung *Glauben und Liebe* verbindet die Elemente der *Poesie* und des *Staats* in der Allegorie des Staates als Theater. »Ein wahrhafter Fürst ist der Künstler der Künstler; das ist, der Director der Künstler. Jeder Mensch sollte Künstler seyn. Alles kann zur schönen Kunst werden. Der

Stoff des Fürsten sind die Künstler, sein Wille ist sein Meißel: er erzieht, stellt und weist die Künstler an, weil nur er das Bild im Ganzen aus dem rechten Standpunkte übersieht, weil ihm nur die große Idee, die durch vereinigte Kräfte und Ideen dargestellt, exekutiert werden soll, vollkommen gegenwärtig ist. Der Regent führt ein unendlich mannichfaches Schauspiel auf, wo Bühne und Parterre, Schauspieler und Zuschauer Eins sind, und er selbst Poet, Director und Held des Stücks zugleich ist.« (II, 303) Novalis' »poëtischer Staat« zeigt sich in diesem Aphorismus, so könnte man sagen, als ein *Theaterstaat*. Das entscheidende Merkmal dieser Inszenierung des Staates als Schauspiel ist die Aufhebung der Grenze zwischen Bühne und Zuschauern: Auf der Bühne können die Zuschauer vielmehr »das Bild im Ganzen« betrachten, »die große Idee« – und das schließt notwendig *sie selbst* mit ein. Der Theaterstaat ist wesentlich eine Form der Selbstanschauung und Selbstreflexion.

Vermittelt wird diese Selbstanschauung über die Figur des »Fürsten«. Der Monarch steht im Zentrum des Staates, auf ihn ist die Darstellung der Bühne ausgerichtet. Novalis' Theaterstaat zeigt sich damit der absolutistischen Bühnenarchitektur des 17. Jahrhunderts verpflichtet. In der Zeit Ludwigs XIV. wurden die Fluchtpunkte der zentralperspektivischen Illusion einer Bühnendarstellung auf den Platz des Königs ausgerichtet. Der Ort des Königs wurde, da die Bühnenperspektive auf ihn ausgerichtet war, als »idealer Augpunkt« bezeichnet.¹² Der »Sonnenkönig« übernahm demnach die Rolle des alles sehenden, alles überblickenden Gottes auf Erden. Auch bei Novalis ist es der Fürst allein, der »das Bild im Ganzen aus dem rechten Standpunkte übersieht«.

Mit der engen Verbindung von Herrschaft und Repräsentation schließt Novalis zunächst eng an die Diskurse des 17. Jahrhunderts, des »klassischen Zeitalters« in Frankreich, an. Louis Marin hat in seiner Studie *Le Portrait du roi* (1981) eine Beschreibung des Systems der Repräsentation um Ludwig XIV. unternommen, und kommt zu dem radikalen Ergebnis, daß der absolutistische Herrscher letztlich seinerseits abhängig und unterworfen ist von der Repräsentation seiner Person und seiner Politik. »Wahrhaft König, will sagen Monarch«, schreibt Marin, »ist der König nur in Bildern. Sie sind seine *reale Präsenz*: ein Glaube an die Wirksamkeit und Operativität *seiner* ikonischen Zeichen ist obligatorisch, oder der Monarch entleert sich mangels Transsubstantiation all seiner Substanz.«¹³ Auch – und gerade – der souveräne »Sonnenkönig« ist nur dann wirklich souverän, wenn es ihm gelingt, die Illusion einer Übereinstimmung seiner realen Person mit der Repräsentation seiner Person zu vermitteln. Erst von hier aus erklärt sich der immense Aufwand, der am Hofe Ludwigs XIV. um die akkurate Darstellung des Monarchen in Bild, Schrift, Stein und Ton betrieben wurde.¹⁴

Trotz der offenkundigen Parallelen zwischen dem absolutistischen Monarchen und seiner obsessiven Beschäftigung mit dem Problem der Repräsentation

zeigen sich deutliche Unterschiede zwischen dem »barocken« Modell und dem »Theaterstaat« des Novalis. Zwar steht der Monarch auch bei Novalis sichtbar im Zentrum der Darstellung, aber seine Fähigkeit liegt wesentlich darin, sich *selbst* erblicken zu können. Der Fürst *verdoppelt* sich in einen dargestellten Fürsten und einen darstellenden. Er stellt so nicht nur die Handlungen eines Monarchen dar, sondern wesentlich die Fähigkeit desselben zur Übersicht des *Ganzen* und also auch zum Blick auf das eigene Ich. Der Monarch erblickt im Theater die Repräsentation seiner selbst, ja *er ist* wesentlich die Fähigkeit, sich selbst zu erblicken. Er stellt sich auf der Bühne des Staates dar – er stellt auch *den Staat* auf der Bühne dar –, aber zugleich inszeniert und repräsentiert er auch das Prinzip der Repräsentation selbst.

II. Der 39. Aphorismus versammelt damit prägnant einige Themen und Topoi, die für Novalis' Entwurf des »poëtischen Staats« insgesamt charakteristisch sind. Dazu zählt einerseits die Idee des Blicks auf das *Ganze*, andererseits die Ableitung einer bestimmten Form der Repräsentation dieser Ganzheit durch den »Fürsten«. Der Staat, insbesondere die Gesamtheit und Ganzheit des Staates, erscheint hier als eine Schöpfung (im künstlerischen und geradezu auch demiurgischen Wortsinn) des Monarchen. Die Gesamtheit des Staatlichen wird als Fiktion bestimmt (*»ein unendlich mannichfaches Schauspiel«*), aber als eine notwendige und weiterhin schöpferische Fiktion, die immer weitere Künstler hervorbringt.

Die Einheit und Gesamtheit der Nation als Fiktion: Dieser Gedanke ist in der Kulturwissenschaft in den letzten Jahren breit diskutiert worden. Exemplarisch kann dafür Benedict Andersons Buch *Imagined Communities* (1983) genannt werden, das die These entfaltet, »alle Gemeinschaften, die größer sind als die dörflichen mit ihren Face-to-face-Kontakten«, seien »vorgestellte« – das heißt: eingebildete, eminent fiktionale – Gemeinschaften.¹⁵

Tatsächlich stellt diese These allerdings bereits im Diskurs der politischen Philosophie des 18. Jahrhunderts nahezu einen *common sense* dar. Im 49. Fragment der Aphorismensammlung *Blüthenstaub* (1798) definiert Novalis beispielsweise den Begriff des Volkes: »Das Volk ist eine Idee. Wir sollen ein Volk werden. Ein vollkommener Mensch ist ein kleines Volk.« (II, 247)

In der transzendentalphilosophischen Terminologie, die man bei dem Kantleser Novalis zugrunde legen muß, ist eine Idee ein »notwendiger Vernunftbegriff, dem kein kongruenter Gegenstand in den Sinnen gegeben werden kann«¹⁶ und also eine Vorstellung, deren Objekt notwendigerweise jede Erfahrung und Erfahrbarkeit überschreitet. Als »Idee« ist das Volk demnach nicht etwas, was es einfach »gibt«, was man in der Welt der Empirie vorfinden und sehen könnte. Der zweite Satz des Fragments (*»Wir sollen ein Volk werden«*) beschreibt die Existenz des »Volks« vielmehr als *telos*, als Zielpunkt einer noch zu vollziehen-

den Entwicklung. Solange das Volk eine Idee ist und also etwas, das jede Möglichkeit der Erfahrung übersteigt, kann es niemals wie etwas sinnlich Greifbares schlicht wahrgenommen werden. Es gibt allerdings, so schließt das Fragment, die Möglichkeit eines »vollkommenen Menschen«, der »ein kleines Volk« ist.

Eine ausführlichere Theorie dieses »vollkommenen Menschen« entwickelt Novalis in *Glauben und Liebe*. Der »Fürst« des Theaterstaats, von dem der 39. Aphorismus spricht, ist genau dieser vollkommene Mensch, der ein »kleines Volk« ist, insofern er es repräsentiert, sichtbar und damit für andere – auch weniger vollkommene Menschen – greifbar macht. Die Einheit der Nation und des Volkes ist eine Idee, aber diese läßt sich (durch einen »vollkommenen« Repräsentanten der Idee) darstellen und – im Modus der Fiktion – sichtbar machen.

Die politische Brisanz und Dringlichkeit dieser Fragen darf nicht übersehen werden. Die Frage, was das »Volk« ist, wie seine Einheit bestimmt (und repräsentiert!) werden kann, stellt sich in dem Moment, in dem es als das Subjekt staatlichen Handelns gedacht wird. Sie stellt sich, seit Rousseau das Prinzip der staatlichen Souveränität in seinem *Contrat Social* (1762) von dem Monarchen auf das Volk selbst übertragen hat und seit die Französische Revolution nur wenige Jahre später den Versuch unternahm, diese Übertragung buchstäblich und revolutionär in politische Handlung umzusetzen.¹⁷

Die Einheit des Volkes scheint für Rousseau unproblematisch zu sein. Im *Contrat Social* wird diese Einheit an mehreren Stellen durch die Vorstellung einer organischen Analogie zwischen dem menschlichen Körper und dem Körper des Volkes suggeriert. Im Moment der Vergesellschaftung, schreibt Rousseau, entsteht »anstelle der Einzelperson jedes Vertragspartners« ein »gemeinsamer sittlicher Körper *lun corps moral et collectif*, der aus ebenso vielen Gliedern besteht, wie die Versammlung Stimmen hat«.¹⁸

Derart unproblematisch ist die Einheit und Einheitlichkeit des allgemeinen Willens (*volonté générale*) jedoch nur im Augenblick seiner unmittelbaren Manifestation. Rousseau lehnt jede Form der *Repräsentation* des allgemeinen Willens als dessen Verfälschung ab: »Die Souveränität kann nicht repräsentiert werden [...] sie besteht wesentlich im Gemeinwillen, und der Wille läßt sich nicht vertreten: er ist er selbst, oder aber er ist ein anderer«.¹⁹ Rousseaus wiederholter Rekurs auf *Urszenen* der Gemeinschaft – das »öffentliche Fest«, das Zusammenkommen der Menschen am Brunnen – können jedoch nicht darüber hinwegtäuschen, daß die Annahme einer unmittelbaren Manifestation des Gemeinschaftswillens kaum mehr sein kann als eine heuristische Fiktion.²⁰ In der politischen Rezeption der Gemeinschaftsphilosophie Rousseaus zeigt sich, daß einerseits immer wieder einzelne Positionen und Meinungen als Gemeinwille ausgegeben werden können; andererseits aber wird keine (vermeintliche) Äußerung des allgemeinen Willens mehr den Verdacht der illegitimen Vereinnah-

mung desselben abschütteln können.²¹ Der politische Jakobinismus und der Terror der Revolutionsjahre erscheinen in dieser Perspektive als Folge eines philosophischen Problems: des ungeklärten Verhältnisses zwischen einem als unmittelbar gedachten *volonté générale* und der nichtsdestotrotz notwendigerweise *vermittelten* Willensbildung und -äußerung.

Im Gefolge von Rousseau sieht Novalis die Einheit und Ganzheit der Nation als bedeutende Aufgabe für eine politische Poetik: für die Fiktion eines Staates. Während Rousseau die Einheit des Volkes jedoch stets als eine unvermittelte Willensäußerung denkt, wird sie bei Novalis zu einem Problem der *Darstellung* durch einen »vollkommenen Menschen«, der in *Glauben und Liebe* in der Maske des Fürsten die Bühne betritt. Mit seiner grundsätzlichen Ablehnung jeder Form der politischen und ästhetischen Repräsentation begründet Rousseau eine Tradition der Sehnsucht nach »Ernsthaftigkeit« und »Eigentlichkeit.«²² Die *Unvermeidlichkeit* der Repräsentation, die dieser Tradition von avancierten Literaturtheoretikern vorgerechnet wird, ist bei Novalis bereits berücksichtigt. Der Staat als »Idee« findet seine Verwirklichung und Einheit nur in seiner Repräsentation als »Theaterstaat«.

Innerhalb der Sammlung *Glauben und Liebe* verweist bereits das 16. Fragment auf die politische Zielsetzung der Notizen. Nur scheinbar betreiben die Fragmente ein bloßes Herrscherlob, tatsächlich geht es von Anfang an um den Entwurf eines buchstäblich *idealen* Staats, eines Staates als Idee und ästhetische Vorstellung. Zuständig und kompetent für den Entwurf dieses Staates ist damit nicht zufällig der Schriftsteller, dessen Texte nicht weniger als die Verfassung eines ästhetischen Staats darstellen. Im 16. Fragment spricht Novalis von einer kommenden medientechnischen Revolution, die zugleich eine gesellschaftliche Umwälzung mit sich bringen wird: »Meinethalben mag jetzt der Buchstabe an der Zeit seyn. Es ist kein großes Lob für die Zeit, daß sie so weit von der Natur entfernt, so sinnlos für Familienleben, so abgeneigt der schönsten poetischen Gesellschaftsform ist. Wie würden unsre Kosmopoliten erstaunen, wenn ihnen die Zeit des ewigen Friedens erschiene und sie die höchste gebildetste Menschheit in monarchischer Form erblickten? Zerstäubt wird dann der papierne Kitt seyn, der jetzt die Menschen zusammenkleistert, und der Geist wird die Gespenster, die statt seiner in Buchstaben erschienen und von Federn und Pressen zerstückelt ausgingen, verschleuchen, und alle Menschen wie ein paar Liebende zusammen schmelzen.«²³ Die Gegenüberstellung von »Geist« und »Buchstabe« ist ein bekannter *Topos*. Ein prominenter Text der Zeit, der 1794 und also nur wenige Jahre vor Novalis' politischen Aphorismen erschien, trägt sie gar im Titel: Fichtes Aufsatz *Ueber Geist und Buchstab in der Philosophie*. Bereits bei Paulus bezeichnet die Opposition von »Geist« und »Buchstabe« weniger die Unterscheidung zwischen verschiedenen Medien als vielmehr die Unterscheidung zwischen einem Medium und dem kategorial Nicht-Medialen, das eine Über-

windung aller Vermittlung überhaupt verspricht.²⁴ Bei Paulus trennt diese Differenz polemisch zwischen dem »Alten Bund« (dem Judentum) und dem »Neuen Bund« (dem Christentum) und diffamiert das Judentum als »Schriftreligion« mit einer bloß äußerlichen Beziehung zu Gott: »Er [Gott] hat uns fähig gemacht, Diener des Neuen Bundes zu sein, nicht des Buchstabens, sondern des Geistes. Denn der Buchstabe tötet, der Geist aber macht lebendig« (2. Kor. 3,6).

Auch für Novalis bedeutet die Unterscheidung zwischen der *Zeit des Buchstabens* und der (kommenden) *Zeit des Geistes* wesentlich eine politische Unterscheidung. Was den »Kosmopoliten« – dies ist jemand, so erklärt es der 23. Aphorismus, der »unter der imposanten Maske des Kosmopolitismus« insgeheim Sympathien für die »neue, französische Manier« (II, 296) der Politik und also für die Revolution hegt – in der von Novalis offenbarten Zukunft erscheint, ist die Vision einer Gesellschaftsform, die sich nicht mehr von der »Natur« entfernt, die nicht mehr »sinnlos für das Familienleben« ist und die deshalb überhaupt erst eine *Gesellschaftsform* ist und nicht eine Summe von Individuen. Es geht um eine neue Form der Bindung zwischen den Menschen, die überhaupt eine echte *Bindung* genannt werden kann: Statt Buchstaben verbindet dann Geist, statt »*papiernem Kitt*« menschliche »*Liebe*«. Der Gegenüberstellung von »Buchstabe« und »Geist« entspricht demnach diejenige von »*zusammenkleistern*« und »*zusammen schmelzen*«. Nicht mehr durch eine technische Einwirkung (mit Hilfe von Kleister und Papier) sollen die Menschen zusammengezwungen werden, sondern sie sollen sich aus sich heraus *vereinigen*. Die »*schönste poetische Gesellschaftsform*« soll entstehen, womit zugleich gesagt ist, daß die neue Verbindung sich wesentlich einer Verbindung von Politik und Ästhetik verdankt. An anderer Stelle spricht Novalis vom Ideal des »poëtischen Staates« (II, 282). Es bleibt zu fragen, was das Wesen eines »*poëtischen Staates*« ausmacht, und wie die Verbindung von Politik und Ästhetik in Novalis' Staatsmodell vorzustellen ist. Wie kann es dem »*poëtischen Staat*« gelingen, die Menschen »*zusammenzuschmelzen*«, anstatt sie »*zusammenzukleistern*«?

III. Die Antwort auf diese Frage kann in der speziellen Art und Weise der Repräsentation in Novalis' »Theaterstaat« gesucht werden. Das Modell des theatralischen Staates beruht, wie bereits gesagt wurde, auf der Verdopplung des »Fürsten« in einen dargestellten und einen darstellenden Monarchen. Der Monarch ist derjenige, der auf der Bühne (des Staates) agieren und sich selbst und das gesamte Geschehen um sich *zugleich* von der idealen Beobachterposition seiner Loge aus »im Ganzen« betrachten kann. Der »*Regent*« ist Autor des Stücks, Theaterdirektor und »*Held des Stücks*«, und damit ist er Teil des Theaters und ist es zugleich nicht. Gleich den Königen des elisabethanischen Zeitalters, deren Formen der Repräsentation Ernst Kantorowicz seine vielzitierte Studie gewidmet hat,²⁵ besitzt der Fürst in Novalis' Theaterstaat mehrere Körper. Es geht hier

jedoch nicht um den Unterschied zwischen einem »natürlichen« und einem »politischen« Körper, sondern vielmehr um die Differenz zwischen einem schaffenden und einem geschaffenen, zwischen einem sehenden und einem gesehenen, zwischen einem dargestellten und einem darstellenden Körper des Fürsten. Die Figur des Fürsten *auf der Bühne* versucht, die Perspektive des Fürsten *auf die Bühne*, seinen Blick auf die Ganzheit des Geschehens, symbolisch darzustellen.

Eine adäquate Darstellung des Fürsten auf der Bühne könnte nur eine solche sein, die seine Verdopplung nochmals verdoppelt und den Fürsten als den dargestellten Fürsten und als den Theaterdirektor und als »*Poet, Director und Held des Stücks zugleich*« darstellt. Die Figur des Fürsten treibt die Darstellung über ihre eigene Grenze hinaus. Die Darstellung auf der Bühne des Staatstheaters muß nicht nur die Handlung um die Figur des Fürsten darstellen, sondern zugleich die Überbietung und Transzendenz der Darstellung überhaupt. In der Terminologie der romantischen Epoche muß die Darstellung des Theaterstaats folglich als *ironisch* bezeichnet werden.

Die Transzendenz des Herrschers über das von ihm Beherrschte bildet einen Widerklang einer langen Tradition des Denkens über *Souveränität*. Nicht erst für Carl Schmitt befindet sich der Souverän außerhalb des Staates und *zugleich* in seinem Zentrum. Der Souverän, so schreibt Schmitt in seiner *Politischen Theologie*, »steht außerhalb der normal geltenden Rechtsordnung und gehört doch zu ihr, denn er ist zuständig für die Entscheidung, ob die Verfassung in toto suspendiert werden kann.«²⁶ Diese Auffassung ist keinesfalls erst Schmitts Erfindung. Bereits in Jean Bodins *Six livres de la République* (1583) wird vermerkt, daß der souveräne Fürst durch »die von ihm selbst erlassenen Gesetze und Ordonnanzen« keineswegs gebunden ist, da der *Wille* des Fürsten als einziger Quelle der Gesetze »sich selbst kein Gesetz geben«²⁷ könne. Dieses Argument findet seine Wiederholung in Hobbes' Ausführung im *Leviathan* (1651), der den Kriegszustand beendende Vertrag könne vom Souverän niemals gebrochen werden, weil er ihn niemals unterschrieben habe, weshalb er von vornherein nicht an ihn gebunden sei.²⁸ In Hobbes' Staatsmodell ist der Souverän damit die personifizierte Ausnahme: Zum Schrecken aller lebt er als einziger inmitten des allgemeinen Vertragszustands den Naturzustand aus und entscheidet willkürlich über Leben und Tod.²⁹ Mit den Worten Jean-Luc Nancys lebt er in einer »grundlegenden Illegitimität, die hier die Bedingung für die Legitimität ist.«³⁰

In Novalis' politischen Aphorismen wird die Doppelstellung des Fürsten *innerhalb* und *aufserhalb* des Staates bereits in einem früheren Aphorismus der Sammlung entfaltet. Dort wird dem Monarchen eine vergleichbare Stellung außerhalb der Ordnung zugewiesen, deren Basis seine Macht ist: »Der König ist kein Staatsbürger, mithin auch kein Staatsbeamter. Das ist eben das Unterscheidende der Monarchie, daß sie auf den Glauben an einen höhergeborenen Menschen, auf der freiwilligen Annahme eines Idealmenschen beruht. I. . . Die

Monarchie ist deswegen ächtes System, weil sie an einen absoluten Mittelpunkt geknüpft ist; an ein Wesen, was zur Menschheit, aber nicht zum Staate gehört. Der König ist ein zum irdischen Fatum erhobener Mensch.« (II, 294) Doch was befähigt den Monarchen dazu, der Mittelpunkt des Staates zu sein, zu dem er gar nicht vollständig gehört? Wie kann seine Verdopplung in einen realen Machthaber (»Theaterdirektor«) einerseits und eine symbolische Figur (»Held des Stücks«) andererseits ein »System« begründen?

Eine Antwort auf diese Frage liegt in der Fähigkeit des Monarchen, Fiktion hervorzubringen, ein *Poet* zu sein, die Gesamtheit der politischen Welt zu *machen*. Der Fürst schreibt nicht nur seine eigene Rolle, er schreibt das *gesamte* Schauspiel des Staates. In gewisser Weise ist es die Gesamtheit, die *Ganzheit überhaupt*, die in Novalis' Modell einzig der Fürst hervorbringt: »nur er« über-*sieht*, so heißt es in dem bereits zitierten 39. Abschnitt, »das Bild im Ganzen aus dem rechten Standpunkte. I. . .] weil ihm nur die große Idee I. . .] vollkommen gegenwärtig ist«. Der König verkörpert die »große Idee« der Ganzheit, des »Bildes im Ganzen«, und allein aus diesem Grunde ist er der »Idealmensch«, auf dessen freiwilliger Annahme die Monarchie für Novalis beruht. Fürst zu sein, bedeutet umgekehrt aber nichts anderes als die Befähigung zu besitzen, die *gesamte* politische Welt als Schauspiel darzustellen und also zu vereinigen. Wenn »das Volk I. . .] eine Idee« ist, wie die zitierte Notiz aus *Blüthenstaub* verkündet, dann ist der Fürst als »Poet« der Erfinder dieser Idee, während er als »Held des Stücks« zugleich seine eigentliche Verkörperung darstellt. Seine Rolle spielt der Herrscher des »poëtischen Staates« demnach vor allem in der Einbildungskraft seiner Untertanen, indem er einen »absoluten Mittelpunkt« des Staates darstellt und somit eine Ganzheit und Einheit des Volkes *vorstellbar* macht. Er ist demnach jener »vollkommene Mensch«, der nach den Worten des eingangs zitierten Fragments aus der Sammlung *Blüthenstaub* ein »kleines Volk« ist. »Der ganze Staat läuft auf Repraesentation hinaus«, heißt es im *Allgemeinen Brouillon*. »Die ganze Repraesentation beruht auf einem Gegenwärtig machen – des Nicht Gegenwärtigen und so fort – (Wunderkraft der Fiction.) Mein Glauben und Liebe beruht auf Repraesentativen Glauben.« (II, 661)

Der »repräsentative Glaube«, auf den Novalis' »poëtischer Staat« hinausläuft, stellt etwas »Nicht Gegenwärtiges« als gegenwärtig dar: Die Gesamtheit und Einheit des Staates, die ohne ihre Darstellung durch eine »Wunderkraft der Fiction« weder vorstellbar noch wirksam werden könnte.

Entsprechend kreisen die eher »realpolitischen« Ausführungen der politischen Aphorismen um die Frage der Ganzheit und ihrer Realisierung in der Vorstellung der Menschen. Hier findet die Ablehnung der liberalen Doktrin des »Eigennutzes« ihren buchstäblich systematischen Ort in Novalis' Aphorismen. Wer das »Ganze« im Blick hat, kümmert sich nicht bloß um seine eigenen, partiellen Interessen; deshalb hat »Eigennutz« in Novalis' Staat der Idee, der vorgestellten

Ganzheit und Einheit, keinen Raum. In diesem Sinn kritisiert der 36. Aphorismus die »maschinistische Administration« des preußischen Staates »seit Friedrich Wilhelm des Ersten Tode«, dessen Prinzip es sei, »jeden durch Eigennutz an den Staat zu binden«. (II, 300) Der »rohe Eigennutz« jedoch »scheint durchaus unermesslich, antisystematisch zu sein« (ebd.), heißt es weiter. *Antisystematisch* muß in diesem Zusammenhang heißen: gegen die Möglichkeit eines »absoluten Mittelpuncts« gerichtet, gegen eine Perspektive der Ganzheit. Ohne einen solchen »absoluten Mittelpunct« aber, um diesen Punkt kreisen die Aphorismen aus *Glauben und Liebe*, ist keine Gemeinschaft möglich, zerfällt diese in reine Partikularitäten. Der König des »poëtischen Staates« zeigt keinen Eigennutz, und gerade darum, so Novalis, ist er überhaupt ein ganzer Mensch.

Der 38. Abschnitt erweitert das Programm der Ganzheit zu einer regelrechten Bildungsutopie: »Einen König sollte nichts mehr am Herzen liegen, als so vielseitig, so unterrichtet, orientirt und vorurtheilsfrey, kurz so vollständiger Mensch zu seyn, und zu bleiben, als möglich.« (II, 302) Wenn jeder einzelne Teil des Staates spezifische kognitive Fähigkeiten besitzt, dann liegt der Vorteil des Königs darin, daß er die Erkenntnisse aller Menschen in seinem Staat sammeln und überblicken kann. Die weiteren Ausführungen des 38. Abschnitts legitimieren den Monarchen durch seine Position in einem Netzwerk der Informationen: »Kein Mensch hat mehr Mittel in Händen sich auf eine leichte Art diesen höchsten Styl der Menschheit zu eigen zu machen, als ein König. [. . .] Wie bequem könnte sich der König nicht die Bekanntschaft mit den wissenschaftlichen Fortschritten der Menschheit machen. Er hat schon gelehrte Academien. Wenn er sich nun von diesen vollständige, genaue und präzise Berichte über den vormaligen und gegenwärtigen Zustand der Litteratur überhaupt [. . .] Auszüge aus den vorzüglichsten Büchern, und Bemerkungen über dieselben [. . .], endlich Vorschläge zur Beförderung wissenschaftlicher Kultur der Unterthanen [. . .] erforderte, und allenfalls Correlationen veranstaltete, so würde dies ihn in Stand setzen seinen Staat unter andern Staaten, seine Nation in der Menschheit und sich selbst im Großen zu übersehen, und hier in der That sich zu einem königlichen Menschen zu bilden.« (II, 302 f.) Der König bildet folglich die Zusammenschau aller einzelnen Informationen und kognitiven Prozesse; er ist die umfassende Synthese, der höchste Verstand des Staates. »Bei ihm laufen alle Fäden der Regierung zusammen«, heißt es im 37. Abschnitt. »Nur von dort aus läßt sich das ganze Triebwerk des Staats überblicken.« (II, 301) Gleich dem Brennpunkt eines Prismas laufen alle Lichtstrahlen in seiner Person zusammen. Angesichts der »Bücherseuche« (II, 426), die der Protagonist »A.« in Novalis' *Dialogen* mit Blick auf die ständig wachsende Zahl an Publikationen beklagt, mag die Vorstellung von »vollständigen, genaunen und präzisen Berichten über den vormaligen und gegenwärtigen Zustand der Litteratur überhaupt« als utopisch erscheinen.

In der Tat kann wohl nur ein »*Idealmensch*« dem in Kants *Kritik der Urteilskraft* im Abschnitt über das Mathematisch-Erhabene anschaulich dargestellten Konflikt zwischen dem Vermögen der »*Auffassung* (apprehensio)« und dem der »*Zusammenfassung* (comprehensio aesthetica)«³¹ entgegen und gleichermaßen ins Unendliche *auffassen* und synthetisierend *verstehen*. Aber genau das ist der »in der That I. . . I königliche Mensch« in *Glauben und Liebe*: Die *Idee* einer Ganzheit und Einheit, die durch den *Glauben* an die Möglichkeit einer unendlichen Synthese, einer unendlichen Reflexion erreicht werden kann. Der »poëtische Staat«, wie Novalis ihn in seiner Aphorismensammlung *Glauben und Liebe* beschreibt, ist nicht nur ein *idealer* Staat, sondern auch ein *Staat der Idee*. Der »königliche Mensch« verfügt über eine unendliche praktische Vernunft (Ablehnung jedes Eigennutzes) und eine unendliche theoretische Vernunft (die Fähigkeit zu unbegrenztem Wissen). Durch das Ideal des Monarchen herrscht in Novalis' Staat somit die Vernunft selbst.

IV. Es wäre demnach verfehlt, in »*Realien*« wie der Forderung nach Abwesenheit von Eigennutz oder einer unermesslichen Bildung eine Möglichkeit zu suchen, den »poëtischen Staat« in ein politisches Programm zu übersetzen. Die beschriebenen Charakteristiken sind in Novalis' Konzept keineswegs bloß Errungenschaften des »poëtischen Staates« – sie *konstituieren* ihn, ohne diese Elemente ist er schlicht nicht denkbar.

Der ideale Herrscher, der im Zentrum des Staates steht, verkörpert das Prinzip der Transzendierung seines Selbst durch die Vorstellung eines Idealbilds. Der Beginn des auf den 38. Aphorismus folgenden Abschnitts sei erneut zitiert: »*Ein wahrhafter Fürst ist der Künstler der Künstler; das ist, der Director der Künstler. Jeder Mensch sollte Künstler seyn.*« Hier deutet sich allerdings eine Aufhebung der fundamentalen Differenz zwischen »*König*« und »*Volk*« an. Wenn *jeder* Mensch Künstler sein sollte, muß das heißen, daß jeder Mensch potentiell fähig sein sollte, das Ganze des Staates zu übersehen, die souveräne Kompetenz des Monarchen zu erwerben. In der Tat finden sich hierzu einige, zumal angesichts des einschlägigen Publikationsortes von *Glauben und Liebe* überraschende Formulierungen.

Dem König wird nicht nur die Aufgabe zugeschrieben, sich selbst zu bilden, sondern auch die, sein Volk auf sein Niveau heraufzuheben: »*Alle Menschen sollten thronfähig werden. Das Erziehungsmittel zu diesem fernen Ziel ist ein König. Er assimiliert sich allmählich die Masse seiner Unterthanen.*« (II, 294) Das Ziel ebenso wie die konstituierende Eigenschaft des Staates ist die Assimilation, durch welche verschiedene zuvor isolierte Elemente zu einem *Ganzen* werden, eine *Einheit* bilden. »*Fürsten sind Nullen – sie gelten an sich nichts, aber mit Zahlen. / Die sie beliebig erhöhen, neben sich gelten sie viel*« (II, 434), heißt es in Novalis' *Dialogen*. Der Fürst ist »an sich« eine Null, aber sie eröffnet

das Zählen, das Feld der Zahl überhaupt. Durch einen Akt der Synthese bilden sie eine Ganzheit, eine *Eins*.³² Die Kraft, durch welche sich beliebig viele Subjekte (hier: Untertanen) zu einer Einheit synthetisieren können, ist in Novalis' Vokabular die Liebe. »Liebe – als synthetische Kraft« (II, 204), notiert Novalis in seinen *Fichte-Studien* und benennt damit seine Methode der Verbindung einer ethischen Kategorie mit einem der Schlüsselbegriffe der idealistischen Philosophie.³³ Liebe ist Synthese, insofern sie aus einer beliebigen Menge ein *Eins* macht.

Novalis' Theaterstaat basiert demnach konstitutiv auf Liebe, auf der Liebe des Königs zu seinen Untertanen wie auf der erwiderten Liebe (als *Glaube*) der Untertanen zu ihrem Monarchen. Der König als Künstler verwandelt seine Untertanen in Künstler; er macht jeden einzelnen seiner Untergebenen zwar nicht zum König, aber immerhin thronfähig. »Jeder Mensch sollte Künstler seyn. Der Stoff des Fürsten sind die Künstler; sein Wille ist sein Meißel: er erzieht, stellt und weist die Künstler an.« (II, 303) Jeder einzelne Bürger des Volks ist geradezu *gezwungen*, sich in einen Darsteller und einen Dargestellten zu verdoppeln, auf der Bühne des Staates zu agieren und zugleich dieses Agieren von den Zuschauersitzen beobachten zu können. Das »Künstlertum« des obersten Künstlers im Staat, des Monarchen als »Künstler der Künstler«, bezeichnet nicht nur den kognitiven Aspekt der Fähigkeit, *das Ganze* zu sehen. Es schließt eine Fähigkeit zur Modellierung ein, zur *Gestaltung* einer gegebenen Materie nach den eigenen Vorstellungen. In diesem Sinn wird die »Erfindung« einer Nation in der siebten Notiz der Sammlung *Glauben und Liebe* mit der Gestaltung eines Parks verglichen: »Ein blühendes Land ist doch wohl ein königlicheres Kunstwerk, als ein Park. Ein geschmackvoller Park ist eine englische Erfindung. Ein Land das Herz und Geist befriedigt, dürfte eine deutsche Erfindung werden; und der Erfinder wäre doch wohl der König aller Erfinder.« (II, 291) Der Fürst ist in *Glauben und Liebe* damit der »König aller Erfinder« und der »Künstler der Künstler«. Er ist in jeder Hinsicht der Künstler in potenziierter Form: Er ist der Beobachter der Beobachter und der Seher der Seher ebenso wie der Erzeuger der Erzeuger und der Produzent der Produzenten.

Der Künstler *äußert* sich in seinem Material, indem er dieses Außen nach Maßgabe seines Innen gestaltet. In diesem Sinne ist der Künstler im 18. und frühen 19. Jahrhundert immer wieder als Gesetzgeber, als Gesetzgeber *par excellence* verstanden worden.³⁴ Beide Seiten des Künstlertums lassen sich verbinden: jeder einzelne ist im »poetischen« Staat angehalten, Künstler zu werden, unter der Anleitung des obersten Künstlers sich selbst Gesetzgeber zu werden, sich selbst zu gestalten und sich zu befähigen, das »Bild im Ganzen aus dem rechten Standpunkte« (II, 303) zu sehen. Der »poëtische Staat« des Novalis basiert demnach wesentlich auf der Vorstellung einer *Selbstgesetzgebung* des Individuums und des Kollektivs (II, 307)³⁵

Novalis schließt damit an die Bestimmung der Freiheit als Selbstgesetzgebung bei Rousseau und bei Kant an. Es herrscht jedoch nicht einfach jedes Subjekt nach eigener Willkür, sondern vermittelt eine Identifizierung des jeweils beherrschenden Teils im Subjekt mit dem König, die eine Übersicht über das ganze Geschehen auf der Bühne des Staatslebens verspricht. Diese assimilierende Identifikation an den Monarchen soll das Handeln der einzelnen Protagonisten »erziehen« und »anweisen«, wodurch es sich überhaupt erst zu dem Schauspiel des Staatslebens zusammenfügen kann, auf dessen Bühne »die große Idee, die durch vereinigte Kräfte und Ideen dargestellt, exekutirt« wird. Indem es zu weniger Eigennutz anleitet und zugleich ermöglicht, von dem Wissen der anderen Akteure zu profitieren, leitet das Gesamtbild das Handeln der Bürger sowohl auf der Ebene der praktischen als auch auf der der theoretischen Vernunft an.

Der Monarch herrscht in dem Theaterstaat des Novalis folglich nicht durch Direktiven und Befehle,³⁶ sondern allein durch sein *Bild*, durch seine Darstellung eines Blicks auf das *Ganze*. Darin liegt seine ganze Funktion und Identität: Der König *ist* nichts anderes als das »Bild des Ganzen«. »König« zu sein bedeutet unter diesen Umständen keineswegs in erster Linie, ein politisches Amt auszuüben: Der König ist der Schauspieler *par excellence*, denn er ist immer nur der bildliche Darsteller eines niemals real möglichen idealen Monarchen, der *alles* sehen, *alles* erschaffen und *alles* wissen würde. Wenn es überhaupt eines realen Menschen bedarf, der die Rolle des Monarchen darzustellen versucht, dann nur als *Symbol* dieses idealen Königs. Im 15. Aphorismus von *Glauben und Liebe* heißt es entsprechend: »Was ist ein Gesetz, wenn es nicht Ausdruck des Willens einer geliebten, achtungswerten Person ist? Bedarf der mystische Souverain nicht, wie jede Idee, eines Symbols, und welches Symbol ist würdiger und passender, als ein liebenswürdiger treflicher Mensch?« (II, 293)

An anderer Stelle wird dem Königspaar explizit die Funktion eines »Bilds« zugeschrieben. Der 30. Aphorismus der Sammlung beschreibt zunächst die Königin, sodann aber auch das Königspaar als das »Ur-Bild«, dem die Untertanen des Staates sich durch Annäherung assimilieren sollen: »Jede gebildete Frau und jede sorgfältige Mutter sollte das Bild der Königin, in ihrem oder ihrer Tochter Wohnzimmer haben. Welche schöne kräftige Erinnerung an das Urbild, das jede zu erreichen sich vorgesetzt hätte. Ähnlichkeit mit der Königin würde der Charakterzug der Neupreußischen Frauen, ihr Nationalzug. [...] [S]o sollte man mit dem König und mit der Königin das gewöhnliche Leben veredeln, wie sonst die Alten es mit ihren Göttern thaten.« (II, 299)

Das materiale »Bild« im »Wohnzimmer« ist nichts als das Bild eines Bildes: eine symbolische Repräsentation des »Urbildes«, als welches der König und die Königin das Ideal eines *ganzen* Menschen überhaupt darstellen. Das Konzept des »Urbildes« als der symbolischen Darstellung eines Ideals in der Gestalt ei-

nes »göttlichen Menschen« konnte Novalis aus Kants *Kritik der reinen Vernunft* entlehnen. Auch wenn kein Mensch jemals den Maßstab eines Ideals erreichen kann, so schreibt Kant hier, könne die *Vorstellung* eines solchen Ideals doch als »Urbild« und also als Maßstab für das eigene Handeln (als »Nachbild«) dienen: »Tugend, und, mit ihr, menschliche Weisheit in ihrer ganzen Reinigkeit, sind Ideen. Aber der Weise (des Stoikers) ist ein Ideal, d.i. ein Mensch, der bloß in Gedanken existiert, der aber mit der Idee der Weisheit völlig kongruieret. So wie die Idee die *Regel* gibt, so dient das Ideal in solchem Falle zum *Urbilde* der durchgängigen Bestimmung des Nachbildes, und wir haben kein anderes Richtmaß unserer Handlungen, als das Verhalten dieses göttlichen Menschen in uns, womit wir uns vergleichen, beurteilen, und dadurch uns bessern, obgleich es niemals erreichen können.«³⁷ Wenn der König in Novalis' Theaterstaat aber ein »Urbild« darstellt, dann folgt daraus notwendigerweise, daß es nicht nur keinem Untertanen, sondern auch keinem Monarchen jemals gelingen kann, mit diesem vollständig identisch zu werden. Jeder Monarch ist dazu verurteilt, auch nicht mehr sein zu können als ein »Nachbild« des *idealen* Monarchen, der aufgrund seiner unendlichen praktischen und theoretischen Vernunft unerreichbar bleiben muß.

Damit befindet sich der Monarch aber strukturell in der gleichen Situation wie die Bürger seines Staates. Auch *er* muß sich als »Nachbild« eines niemals erreichbaren »Urbildes« begreifen. Seine Bestimmung als »*Künstler der Künstler*« erhebt ihn keineswegs über die Masse seiner Untertanen, denn er muß immer auch der Künstler desjenigen Künstlers sein, der er selber ist. Das Handeln auch des Königs bleibt durch den Versuch der Annäherung an die unendliche praktische und theoretische Vernunft des »Urbildes« der Könige gebunden. Der Souverän, seit Hobbes der schreckenserregende Tyrann im Zentrum des Staates, wird damit in Novalis' Modell des Theaterstaats durch seine Verpflichtung auf ein Idealbild gebändigt. Der Souverän wird in der an einem Ideal ausgerichteten Aphoristik einem Programm der radikalen *Zähmung* unterworfen. Die politischen Aphorismen des Novalis beschreiben damit, getarnt in der Gattung des »Herrscherlobs«, nicht weniger als eine Verfassung des idealen Staates, die den Souverän auf das Idealbild seiner selbst verpflichtet. Als zuständig für die fundamentalen Gesetze des Staates erklärt sich der Schriftsteller Novalis, weil die Leistung des Staates – als Ausrichtung auf eine Einheit und Ganzheit desselben – wesentlich durch das Medium der *Fiktion* geschieht.

In dem Abschnitt über das »Spiel im Spiel« in seinem Trauerspielbuch kritisiert Walter Benjamin das Spiel der Romantiker mit der Vorstellung einer unendlichen Reflexion. »Was anders haben die Romantiker zuletzt ersehnt als das in den goldenen Ketten der Autorität verantwortungslos reflektierende Genie?«³⁸ fragt Benjamin. Novalis' Ideal des »Künstlers der Künstler« partizipiert zwar an der Vorstellung der unendlichen Reflexion, verwendet sie jedoch konsequent

zur Lösung der »Ketten der Autorität«. Die Autorität selbst ist es vielmehr, die hier die Ketten der Repräsentation zu spüren bekommt.

Jenseits der Opposition von Liberalismus und Monarchismus entwickeln die politischen Aphorismen des Novalis damit nicht weniger als eine Synthese von Demokratie und Monarchie im Gewande eines »poëtischen Staates«. »Jetzt scheint die vollkommene Demokratie und die Monarchie in einer unauflöselichen Antinomie begriffen zu sein«, schreibt Novalis. »Die Zeit muß kommen, wo politischer Entheism und Pantheism als nothwendige Wechselglieder aufs innigste verbunden sein werden.« (II, 309)

Anmerkungen

- 1 Ich danke Herrn Prof. Werner Hamacher (Frankfurt am Main/New York) und Herrn Prof. Albrecht Koschorke (Konstanz) für Ihre kritischen Anmerkungen und Anregungen, die mir bei der Ausarbeitung dieses Artikels wesentlich geholfen haben.
- 2 Vgl. Dennis F. Mahoney: *Novalis' »Glauben und Liebe«, oder die Problematik eines »poëtischen Staats«*, in: Wolfgang Wittkowski (Hg.): *Revolution und Autonomie. Deutsche Autonomieästhetik im Zeitalter der Französischen Revolution: Ein Symposium*, Tübingen 1990; Lothar Pikulik: *Der sanfte Radikalist. Über die Staatsschrift »Glauben und Liebe« von Novalis*, in: Gonthier-Louis Fink (Hg.): *Les Romantiques allemands et la Révolution française*, Strasbourg 1989 (Collection recherches germaniques, 3).
- 3 Hermann Kurzke: *Romantik und Konservatismus. Das »politische« Werk Friedrich von Hardenbergs (Novalis) im Horizont seiner Wirkungsgeschichte*, München 1983 (Literaturgeschichte und Literaturkritik, 5), S. 201.
- 4 Ethel Matala de Mazza: *Der verfaßte Körper. Zum Projekt einer organischen Gemeinschaft in der Politischen Romantik*, Freiburg i.Br. 1999.
- 5 Jochen Hörisch: *Der verfaßte Körper. Eine überfällige Studie zur nicht nur romantischen Phantasie organischer Gemeinschaft*, in: *Athenäum. Jahrbuch für Romantik*, 10(2000), S. 268.
- 6 Vgl. Matala de Mazza: *Der verfaßte Körper*, S. 134 f.
- 7 Ebd., S. 168.
- 8 Vgl. Martin Schierbaum: *Friedrich von Hardenbergs poetisierte Rhetorik. Politische Ästhetik der Frühromantik*, Paderborn u.a. 2002, S. 466.
- 9 Novalis: *Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs*, hg. von Hans-Joachim Mähl und Richard Samuel, Bd. I-III, München-Wien 1978 (auf diese Ausgabe beziehen sich die Band- und Seitenangaben im Text), Bd. II, S. 256. – Vgl. Schierbaum: *Friedrich von Hardenbergs poetisierte Rhetorik*, S. 436 f.
- 10 Schierbaum: *Friedrich von Hardenbergs poetisierte Rhetorik*, S. 505.
- 11 Vgl. Matala de Mazza: *Der verfaßte Körper*, S. 171; Schierbaum: *Friedrich von Hardenbergs poetisierte Rhetorik*, S. 500 f.
- 12 Vgl. Erika Fischer-Lichte: *Geschichte des Dramas. Epochen der Identität auf dem Theater von der Antike bis zur Gegenwart*, Bd. 1-2, Tübingen 1990, Bd. 1, S. 240.
- 13 Louis Marin: *Das Porträt des Königs* [1981], übersetzt von Heinz Jatho, Berlin 2005, S. 15.
- 14 Vgl. dazu auch Peter Burke: *Ludwig XIV. Die Inszenierung des Sonnenkönigs*, übersetzt von Matthias Fienbork, Berlin 1993.

- 15 Vgl. Benedict Anderson: *Die Erfindung der Nation. Zur Karriere eines folgenreichen Konzepts*, übersetzt von Benedikt Burkard und Christoph Münz, erw. Ausg., Berlin 1998, S. 15. Vgl. als literaturhistorische Fortentwicklung einiger Ideen Andersons etwa Heiko Christians: *Die Form der Gemeinschaft. Communitasmodelle zwischen Eposideal und Romangeschichte*, in: *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch der Görres-Gesellschaft*, 43(2002).
- 16 Immanuel Kant: *Werke in sechs Bänden*, hg. von Wilhelm Weischedel, Darmstadt 1983, Bd. 2, S. 331 (KrV, B 383).
- 17 Mit der neuen französischen Verfassung vom 24. Juni 1793 ist erstmals das *Volk* als alleiniger Träger der politischen Souveränität kodifiziert. Der Begriff des »Volks« wurde durch die politischen Vorgänge in Frankreich und die daraus folgenden politischen Krisen in ganz Europa erheblich belastet, aber zugleich von zahlreichen Autoren als eine entscheidende Kategorie zur Lösung der deutschen Identitätskrise wahrgenommen. Vgl. Reinhart Koselleck: *Volk, Nation, Nationalismus, Masse*, in: Otto Brunner, Werner Conze und Reinhart Koselleck (Hg.): *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*, Bd. 1–8, Stuttgart 1992, Bd. 7, S. 326 f.
- 18 Jean-Jacques Rousseau: *Der Gesellschaftsvertrag*, in: Rousseau: *Sozialphilosophische und Politische Schriften*, in Erstübersetzung von Eckhart Koch, Dietrich Leube, Melanie Walz und Hanns Zischler sowie bearbeiteten und ergänzten Übersetzungen aus dem 18. und 19. Jahrhundert, München 1981, S. 281.
- 19 Ebd., S. 350.
- 20 Vgl. Joseph Vogl: *Einleitung*, in: Joseph Vogl (Hg.): *Gemeinschaften. Positionen zu einer Philosophie des Politischen*, Frankfurt/Main 1994, S. 9; Manfred Schneider: *Imaginationen des Staates*, in: Rudolf Behrens und Jörn Steigerwald (Hg.): *Die Macht und das Imaginäre. Eine kulturelle Verwandtschaft in der Literatur zwischen Früher Neuzeit und Moderne*, Würzburg 2005, S. 49 f.
- 21 Vgl. Jean Starobinski: *1789. Die Embleme der Vernunft*, übersetzt von Gundula Göbel, hg. von Friedrich A. Kittler, Paderborn u.a. 1981, S. 55 f.
- 22 Vgl. Manfred Schneider: *Theater der Theaterlosigkeit. Ernsthaftigkeitswenden in Kunst und Politik*, in: Joachim Gerstmeier und Nikolaus Müller-Schöll (Hg.): *Politik der Vorstellung. Theater und Theorie*, [o. O.] 2006 (Recherchen, 36).
- 23 Novalis: *Werke. Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs*, Bd. 2, S. 293.
- 24 Vgl. David Martyn: *Der Geist, der Buchstabe und der Löwe. Zur Medialität des Lesens bei Paulus und Mendelssohn*, in: Ludwig Jäger, Georg Stanitzek (Hg.): *Transkribieren. Medien, Lektüre*, München 2002, S. 55.
- 25 Vgl. Ernst H. Kantorowicz: *Die zwei Körper des Königs. Eine Studie zur politischen Theologie des Mittelalters*, übersetzt von Walther Theimer, 2. Aufl., München 1994.
- 26 Carl Schmitt: *Politische Theologie. Vier Kapitel zur Lehre von der Souveränität* [1922], 7. Aufl., Berlin 1996, S. 14.
- 27 Jean Bodin: *Über den Staat* [1586], Auswahl, Übersetzung und Nachwort von Gottfried Niedhart, Stuttgart 1976, S. 25.
- 28 Thomas Hobbes: *Leviathan oder Stoff, Form und Gewalt eines kirchlichen und bürgerlichen Staates*, hg. von Iring Fetscher, übersetzt von Walter Euchner, Frankfurt/Main 1984, S. 137 f.
- 29 Vgl. Roberto Esposito: *Communitas. Ursprung und Wege der Gemeinschaft*, übersetzt von Sabine Schulz und Francesca Raimondi, Berlin 2004; Werner Hamacher: *Wilde Versprechen. Zur Sprache »Leviathan«*, in: Manfred Schneider (Hg.): *Die Ordnung des Versprechens. Naturrecht - Institution - Sprechakt*, München 2005, S. 191 f. »Die

- Theorie der Souveränität«, schreibt Walter Benjamin über das 17. Jahrhundert, »drängt geradezu darauf, das Bild des Souveräns im Sinne des Tyrannen zu vollenden. I. . I Diese Norm des Herrschertums wird I. . I sogar durch die erschreckendste Entartung der fürstlichen Person nicht eigentlich entstellt. I. . I Gryphius' lateinisches Jugendwerk, die Herodesepen, zeigt aufs deutlichste, was das Interesse jener Menschen fesselte: der Souverän des XVII. Jahrhunderts, der Gipfel der Kreatur, ausbrechend in der Raserei wie ein Vulkan und mit allem umliegenden Hofstaat sich selber vernichtend« (Walter Benjamin: *Der Ursprung des deutschen Trauerspiels* [1928], 7. Aufl., hg. Rolf Tiedemann, Frankfurt/Main 1996, S. 51 f.).
- 30 Jean-Luc Nancy: *Ex nihilo sumum (Über die Souveränität)*, in: Nancy: *Die Erschaffung der Welt oder Die Globalisierung*, übersetzt von Anette Hoffmann, Zürich-Berlin 2003, S. 136.
- 31 Vgl. Kant: *Werke in sechs Bänden*, Bd. 5, S. 337 (*KdU* § 26, B 87).
- 32 Vgl. Tanja Schultz: *Der »papierne Kitt« und der »arte Schmelz«. Eine Opposition im Zeichen der Null*, in: Stephan Jaeger und Stefan Willer (Hg.): *Das Denken der Sprache und die Performanz des Literarischen um 1800*, Würzburg 2000, S. 81 f.
- 33 Diesen Aspekt rückt Klaus Peter in seinen Kommentaren zu Novalis' Staatstheorie in den Mittelpunkt. Vgl. Klaus Peter: *Stadien der Aufklärung. Moral und Politik bei Lessing, Novalis und Friedrich Schlegel*, Wiesbaden 1980, S. 85-138; ders.: *Novalis, Fichte, Adam Müller. Zur Staatsphilosophie in Aufklärung und Romantik*, in: Hubert Uerlings (Hg.): *Novalis und die Wissenschaft*, Tübingen 1997 (Schriften der Internationalen Novalis-Gesellschaft, 2). Vgl. neuerdings auch Matala de Mazza: *Der verfaßte Körper*, S. 134 f. und S. 158-160, sowie Schierbaum: *Friedrich von Hardenbergs poetisierte Rhetorik*, S. 486 f.
- 34 Vgl. Shelleys *Defence of Poetry* von 1820: »But poets I. . I are not onely the authors of language and of music, of the dance and architecture, and statuary, and painting; they are the institutors of laws, and the founders of civil society, and the inventors of the arts of life« (Percy Bysshe Shelley: *A Defence of Poetry*, in: Shelley: *Complete Works*, hg. Von Roger Ingpen and Walter E. Peck, 10 Bde., London-New York 1965, Bd. 7, S. 112).
- 35 Vgl. »Aber fordert nicht die Vernunft, daß Jeder sein eigener Gesetzgeber sei? Nur seinen eigenen Gesetzen soll der Mensch gehorchen.«
- 36 Vgl. dagegen die Interpretation bei Matala de Mazza: *Der verfaßte Körper*, S. 171.
- 37 Vgl. Kant: *Werke in sechs Bänden*, Bd. 2, S. 513f. (*KrV*, B 597).
- 38 Benjamin: *Der Ursprung des deutschen Trauerspiels*, S. 65.

Michael Mandelartz

Die Herrschaft der Poesie

Chemie und Physik in Klingsohrs Märchen¹

»Sieht aus wie Phantasie und Dichtung,
Ist aller Poesie Vernichtung.«

F. W. J. Schelling²

I. »Glauben und Liebe«

Als Kronprinz Friedrich Wilhelm und seine Gattin Luise im November 1797 den preußischen Thron bestiegen, gehörte Novalis zu denjenigen, die große Hoffnungen auf eine neue Politik setzten. Im Mai 1798 schickte er *Glauben und Liebe* und die *Politischen Aphorismen* an Friedrich Schlegel mit der Bitte, sie in den *Jahrbüchern der Preußischen Monarchie*, ersatzweise auch separat »mit einem Bilde des königlichen Paares«³ drucken zu lassen. Die *Jahrbücher* waren erst kurz zuvor gegründet worden, um die Regierungstätigkeit und das persönliche Leben des neuen Königspaares zu verfolgen und huldigende Aufsätze und Gedichte zu bringen; umgekehrt konnten die Autoren davon ausgehen, daß König und Königin den Inhalt zur Kenntnis nahmen. Vermutlich wollte Novalis sich also als politischer Autor empfehlen, andererseits aber auch kein Risiko eingehen, wenn er die Aphorismen unter Pseudonym veröffentlichte. Sein ehemaliger Vorgesetzter, Kreisamtmann Just, meinte dazu: »Wer Sie nicht so ganz kennt, wird glauben, Sie hätten diese Gesänge mit Rücksichten geschrieben.« (3, 378)

Just bezog sich wohl vor allem auf die Staatskonstruktion in *Glauben und Liebe*. Die »maschinistische Administration« des alten Preußen beruhte Novalis zufolge auf dem Prinzip des »gemeinen Egoismus« (2, 300), womit die merkantilistische Wirtschaftspolitik unter Friedrich dem Großen gemeint sein wird. Friedrich Wilhelm III. empfiehlt er statt dessen die Einführung einer »poetischen Gesellschaftsform« (2, 293), in der der König auf die Funktion eines Symbols des »mystische[n] Souverain[s]« (2, 293) reduziert und derart zur »Seele« des »Körper[s]« der Republik werde (2, 296). Damit schließt Novalis an Kant an, der den Gegensatz zwischen dem Staat als Maschine und als beseeltem Körper in der *Kritik der Urteilskraft* formuliert.⁴ Im Rahmen einer »poetischen Gesellschaftsform« dürfte nun mit dem »mystische[n] Souverain«,

dessen Symbol der König sein soll, niemand anders als der Dichter gemeint sein, der als »König aller Erfinder« und »Maitre des Plaisirs« eingeführt wird: »Ein blühendes Land ist doch wohl ein königlicheres Kunstwerk, als ein Park. Ein geschmackvoller Park ist eine englische Erfindung. Ein Land das Herz und Geist befriedigt, dürfte eine deutsche Erfindung werden; und der Erfinder wäre doch wohl der König aller Erfinder.« (2, 291) Und weiter: »Ein geistvoller Maitre des Plaisirs könnte, geleitet vom Geschmack der Königin, aus dem Hofe ein irdisches Paradies machen, könnte das einfache Thema des Lebensgenusses durch unerschöpfliche Variationen führen, und uns so die Gegenstände der allgemeinen Anbetung in einer immer neuen, immer reizenden Umgebung erblicken lassen.« (2, 299)

Der »Maitre des Plaisirs« arrangiert das Hofleben zum neuen Paradies. Das Volk wird dem Glück angeschlossen, indem die egoistischen Ambitionen der Individuen unter der »maschinistische[n] Administration« durch die Anbetung des Königspaares ersetzt werden. Die materiellen Bedingungen des Lebens spielen demgegenüber keine Rolle mehr; Novalis zielt auf eine Regierung, unter der »der Bauer lieber ein Stück verschimmelt Brod äße, als Braten in einer andern, und Gott für das Glück herzlich dankte, in diesem Lande geboren zu seyn l. . .!« (2, 291). *Glauben und Liebe* entwirft die Herrschaft des Dichters vermittelt allgemeiner Beglückung von Hof und Volk durch poetische Fiktionen. Daß nicht etwa der Bürger oder der Adlige an verschimmelttes Brot verwiesen werden, sondern der Bauer, der Brot und Braten für Bürger und Adlige allererst produziert, entlarvt den Entwurf von der glücklichen Gesellschaft als Ideologie der Ausbeutung, als klassisches »Opium fürs Volk«.⁵

Nun berichtete Schlegel Ende Juli 1798, Friedrich Wilhelm III. habe auf Novalis' Aphorismensammlung »etwas verdrießlich« reagiert; als »allerliebste Anekdote« fügte er hinzu, der König habe *Glauben und Liebe* »nicht verstanden« und an verschiedene Räte weitergegeben, die ebenfalls nicht verstanden und daraus geschlossen hätten, »es müsse gewiß einer von den beyden Schlegeln geschrieben haben. Es ist nämlich für ihn wie für mehrere Philister Axiom: Was man nicht versteht, hat ein Schlegel geschrieben. Du wirst Dir nun schon aus diesen zwey Seiten das Wahre und das Rechte zu nehmen wissen, und die Philosophie kann immer dem König ein Beyfallszeichen decretieren, daß er ihre Vorschläge wenigstens *mit Ernst* in Ueberlegung nimmt. Es erhellt daraus, daß die litterairische und intellektuelle Mediocrität des königlichen Geistes nur zufällig ist. Aber freylich dürfte sie in einer so guten Schule bald fest werden.« (3, 376)

Die *Politischen Aphorismen* wurden nach der ablehnenden Reaktion des Königs nicht mehr in die *Jahrbücher* aufgenommen. Daß Novalis sein Projekt der Herrschaft der Poesie über König und Volk dennoch weiterbetrieb, wird im folgenden vermittelt einer Analyse der elektrischen und chemischen Anla-

gen in Klingsohrs Märchen gezeigt, das knapp zwei Jahre nach *Glauben und Liebe* entstand.

II. Elektrizitätslehre um 1800

Die Forschung hat bereits mehrere elektrische Elemente in Klingsohrs Märchen identifiziert. Hervorzuheben sind insbesondere die Arbeiten von Wetzels, Esselborn und Daiber.⁶ Es ist aber bisher nicht gelungen, den Gesamtaufbau zu entschlüsseln. Bei Esselborn führt das zur Annahme einer willkürlichen »Privatmythologie«⁷, bei Daiber zu der Folgerung, daß Novalis »die Sphäre des naturwissenschaftlich Plausiblen«⁸ verlassen habe. In diese Sphäre zurückführen läßt sich das Märchen, wenn man über den Galvanismus hinausgeht und das gesamte zeitgenössische physikalische und chemische Wissen zugrunde legt. Daher wird hier auch kein die Welt des Märchens umfassender Stromkreis nachgewiesen; im Gegenteil wird sich zeigen, daß jedes Individuum autonom mit Energie versorgt wird. Miteinander verbunden werden sie im Schlußbild nicht über einen gemeinsamen Stromkreis, sondern, wie in *Glauben und Liebe*, über die Anbetung des Königspaares.

Die Elektrizität spielte seit den 1790er Jahren eine herausragende Rolle in der Physik. 1791 publizierte Luigi Galvani seine Entdeckung, daß präparierte Froschschenkel zucken, wenn man sie mit unterschiedlichen Metallen in Berührung bringt. Schließt man den Kreis, so fließt kontinuierlich Strom, der von Menschen empfunden wird.⁹ Graf Alessandro Volta wies allerdings schon 1792 nach, daß es sich keineswegs um »tierische Elektrizität« handelte, wie Galvani glaubte; Elektrizität ließ sich ganz ohne zwischengeschaltete organische Präparate erzeugen, wenn man Metalle verschiedener Oxydationsfähigkeit miteinander in Berührung brachte. Als Ergebnis konnte er die Voltasche Säule präsentieren, in der heutigen Terminologie eine Batterie. Sie besteht aus abwechselnden Lagen von Metallen unterschiedlicher Oxydationsfähigkeit, die durch in Salzlösung getränkte Papplagen miteinander verbunden werden.

Novalis war mit den Ergebnissen Galvanis und Voltas vertraut. Entscheidend für seine Auffassung der Elektrizität wurde aber Johann Wilhelm Ritters Schrift *Beweis, daß ein beständiger Galvanismus den Lebensprocess in dem Thierreich begleitet*¹⁰ von 1798. An Caroline Schlegel schrieb er im Januar 1799: »Schreiben Sie mir nur bald von Ritter und Schelling. Ritter ist Ritter und wir sind nur Knappen« (I, 685 f.), und auch Goethe war nicht wenig begeistert: »Rittern habe ich gestern bey mir gesehen, es ist eine Erscheinung zum Erstaunen, ein wahrer Wissenshimmel auf Erden.«¹¹ Spätestens im November 1799 begegneten sich Novalis und Ritter dann auf dem Romantiker-treffen in Jena auch persönlich.

Ritter wollte gegen Galvani und Volta zeigen, daß Elektrizität weder nur an Tieren, noch nur bei Verbindung von Metallen erscheint, sondern die gesamte Natur umfaßt. Die Elektrizität ist ihm das Einheitsprinzip der Natur, das von den einfachsten Phänomenen wie dem Magneten über das organische Leben der Pflanzen, Tiere und Menschen bis zu den Empfindungen und zur Seele reicht.¹² Bedingung für das Entstehen elektrischer Spannungen ist lediglich die Dialektik von Trennung und Verbindung, die »Drey Verschiedene«¹³ voraussetzt. Dies aber sei das universale, vom kleinsten Element bis hin zum Kosmos auftretende Prinzip: »Ein jeder Theil des Körpers, so einfach er auch sey, ist demnach anzusehen, als ein System unendlich vieler unendlich kleiner Galvanischen Ketten, denn man kann theilen bis ins Unendliche, und immer noch werden Theile ähnlich [. . .] dem Ganzen erscheinen. Solche Systeme aber treten nun wieder als *Glieder* in höhere Ketten, diese sind Glieder noch höherer, und so fort bis zur größten, die die übrigen alle umfaßt. So laufen die Theile in das Ganze, und das Ganze in die Theile zurück. [. . .] In keinem Gliede also kann Aenderung vorgehen, ohne daß es nicht auch der Fall mit den übrigen sey, und wie durch allgemeine Ursachen die Action der höheren Ketten modificiert sind, so sind es damit auch alle die niederen und die Glieder derselben; es findet die vollkommenste Wechselbestimmung statt.«¹⁴

Es handelt sich um das Prinzip der *Wechselwirkung* und *gegenseitigen Hervorbringung* des Ganzen und der Teile, nach Kant das Funktionsprinzip *organischer* Wesen.¹⁵ Für Ritter ist daher die gesamte Natur ein einziges organisches Wesen: »Wo bleibt denn der Unterschied zwischen den Theilen des Thieres, der Pflanze, dem Metall und dem Steine? – Sind sie nicht sämtlich Theile des großen *All-Thiers*, der *Natur*?«¹⁶ Elemente, die aus dem allgemeinen Kreislauf der Elektrizität bzw. des Lebens herausgelöst werden, *sind* daher nicht etwa tot, sondern *erscheinen* nur so und können vermittels richtig gewählter elektrischer Schaltungen wiederbelebt werden.¹⁷

In Klingsohrs Märchen werden drei solcher Wiederbelebungen vorgeführt: der alte Atlas liegt »vom Schlage gelähmt« (I, 359) regungslos unter der Erde. Fabels Helfer Gold und Zink – die beiden wirksamsten Metalle zur Erzeugung elektrischer Spannung – legen ihm eine goldene Münze in den Mund und schieben ihm eine Schüssel aus Zink unter; anschließend wird der Stromkreis durch Übergießen von Wasser geschlossen, und Atlas erwacht. Mittels einer komplexeren Installation wird der Vater wiederbelebt und mit Ginnistan zu einer stabilen Ehe verbunden, und schließlich wird auch Freya elektrisch erweckt.

III. Der Umbau der Welt durch Fabel

Zu Beginn des Märchens besteht die Welt aus drei Teilwelten: der Idealwelt Arcturs im oberen Reich des Nordens, der Welt der Menschen auf der Erde, und der Unterwelt. Die phantastische Zwischenwelt des Mondes und Atlas, der das Ganze trägt, spielen für den Umbau der Welt, der im folgenden zu entwickeln sein wird, keine Rolle. Das Reich Arcturs ist von der Menschen- und Unterwelt isoliert, so daß die Menschen nicht mit den Göttern, sondern, vermittelt des Schreibers (vgl. I, 352), mit der Unterwelt der Materie kommunizieren, die sowohl physikalisch wie biologisch das genaue Gegenbild der Menschenwelt abgibt. Wie oben die Sonne leuchtet, brennt unten eine »schwarze Lampe« (I, 352), die Schatten um sich verbreitet.¹⁸ Und wenn oben Eros neues Leben erzeugt, wird er die »Scheere Ider Parzen in der Unterwelt fleißig beschäftigen« (I, 352). Am Ende des Märchens ist die Unterwelt dagegen abgeschaltet, und die Menschenwelt statt dessen mit der oberen Welt Arcturs verbunden. Die Orientierung des Menschen nach unten, zur Materie, wird durch die Orientierung nach oben, auf Ideen oder, kritischer formuliert, auf Ideologien hin, ersetzt. Das Märchen führt damit an den elektrischen Schaltungen exemplarisch vor, was auch *Die Christenheit oder Europa* fordert: die Ersetzung der Schwerkraft durch die Sehnsucht nach oben. »Ruhig und unbefangen beobachte der ächte Beobachter die neuen staatsumwälzenden Zeiten. Kommt ihm der Staatsumwälzer nicht wie Sisyphus vor? Jetzt hat er die Spitze des Gleichgewichts erreicht und schon rollt die mächtige Last auf der andern Seite wieder herunter. Sie wird nie oben bleiben, wenn nicht eine Anziehung gegen den Himmel sie auf der Höhe schwebend erhält. Alle eure Stützen sind zu schwach, wenn euer Staat die Tendenz nach der Erde behält, aber knüpft ihn durch eine höhere Sehnsucht an die Höhen des Himmels, gebt ihm eine Beziehung auf das Weltall, dann habt ihr eine nie ermüdende Feder in ihm, und werdet eure Bemühungen reichlich gelohnt sehn.« (2, 743)

Dem Umbau der elektrischen Schaltungen geht die Verbrennung von Mutter und Sonne, das heißt die Überführung des Wechsels von Leben und Tod in einen kontinuierlichen Zeitstrom voraus, der beide umschließt. Anschließend vollzieht sich der Umbau in vier Schritten: Installation eines magnetischen Steuerkreises, der bei Eros Sehnsucht zum oberen Reich Arcturs auslöst und die Richtung seiner Fahrt angibt; Abschaltung der Unterwelt durch Fabel; Installation der Königsherrschaft von Eros und Freya; und schließlich Installation der Oberherrschaft der Poesie.

1) *Die Verbrennung der Sonne*. – Soll das »Reich der Ewigkeit« (I, 364) gegründet werden, so ist zunächst der Wechsel von Entstehen und Vergehen zu beseitigen. Im Bereich des Lebendigen wird er durch die Mutter repräsentiert,

die zum Tode gebiert, kosmologisch durch die Sonne mit ihrem Wechsel von Tag und Nacht und Jahreszeiten.¹⁹ Die beiden Rhythmen läßt Novalis sich aneinander vernichten: die Sonne wird vom Scheiterhaufen der Mutter verzehrt. »Sie [Fabel] sah bald von weitem die hohe Flamme des Scheiterhaufens, die über den grünen Wald emporstieg. Traurig sah sie gen Himmel, und freute sich, wie sie Sophieens blauen Schleyer erblickte, der wallend über der Erde schwebte, und auf ewig die ungeheure Gruft bedeckte. Die Sonne stand feuerroth vor Zorn am Himmel, die gewaltige Flamme sog an ihrem geraubten Lichte, und so heftig sie es auch an sich zu halten schien, so ward sie doch immer bleicher und fleckiger. Die Flamme ward weißer und mächtiger, je fahler die Sonne ward. Sie sog das Licht immer stärker in sich und bald war die Glorie um das Gestirn des Tages verzehrt und nur als eine matte, glänzende Scheibe stand es noch da, indem jede neue Regung des Neides und der Wuth den Ausbruch der entfliehenden Lichtwellen vermehrte. Endlich war nichts von der Sonne mehr übrig, als eine schwarze ausgebrannte Schlacke, die herunter ins Meer fiel. Die Flamme war über allen Ausdruck glänzend geworden. Der Scheiterhaufen war verzehrt. Sie hob sich langsam in die Höhe und zog nach Norden.« (I, 356)

Die Materie der Sonne und die Ursache des Sonnenlichtes waren um 1800 nicht geklärt; mehrere Theorien konkurrierten miteinander.²⁰ Daß Wärme und Licht von einem Verbrennungsprozeß innerhalb der Sonne ausgehen, wurde wegen der schwer zu erklärenden Zufuhr von Brennstoffen als unwahrscheinlich angesehen. Gehlers *Physikalisches Wörterbuch* nimmt daher an, daß Sonnenstrahlen zwar erwärmen, aber nicht selbst warm sind. »So liegt die unmittelbare Ursache der Wärme in den Erdkörpern, nicht in den Sonnenstrahlen.«²¹ Ebensowenig hält Gehler die Annahme für notwendig, die Sonne sei ein selbstleuchtender Körper. »Daß das Innere dunkel sey, ist möglich, und wird aus der Erscheinung der Sonnenflecken sogar wahrscheinlich. Man hat daher wohl Grund, die Sonne für einen dunkeln Körper zu halten l. . l.«²² Die physikalischen und chemischen Vorgänge, die Novalis der Verbrennung der Sonne unterlegt, werden sich aus dem offenen zeitgenössischen Diskussionsstand wohl kaum abschließend klären lassen. Andererseits bekam er dadurch mehr Freiheit als bei den elektrischen Vorgängen, seine eigenen Vorstellungen von der Natur des Lichts einzusetzen. Diese aber tragen Klingsohr und Offerdingen im 8. Kapitel des Romans vor. »Die Natur, versetzte Klingsohr, ist für unser Gemüth, was ein Körper für das Licht ist. Er hält es zurück; er bricht es in eigenthümliche Farben; er zündet auf seiner Oberfläche oder in seinem Innern ein Licht an, das, wenn es seiner Dunkelheit gleich kommt, ihn klar und durchsichtig macht, wenn es sie überwiegt, von ihm ausgeht, um andere Körper zu erleuchten. Aber selbst der dunkelste Körper kann durch Wasser, Feuer und Luft dahin gebracht werden, daß er hell und glänzend wird. / Ich

verstehe Euch, lieber Meister. Die Menschen sind Krystalle für unser Gemüth. Sie sind die durchsichtige Natur. Liebe Mathilde, ich möchte euch einen köstlichen lautern Saphir nennen. Ihr seyd klar und durchsichtig wie der Himmel, ihr erleuchtet mit dem mildesten Lichte.« (I, 328)

Die Sonne wäre demnach ein Körper, dessen inneres Licht das äußere überwiegt. Der Vergleich Mathildes mit einem leuchtenden Saphir deutet darauf hin, daß Novalis diese Eigenschaft Kristallen und Edelsteinen zuspricht. Nun berichtet Novalis Anfang Dezember 1799 in einem Brief an J. W. von Opper, Ritter habe ihm »von höchstmerkwürdigen Versuchen [erzählt], die der französische Chemiker Guyton über die Verbrennung des Diamants angestellt und in einer eignen Abhandlung beschrieben habe« (I, 709). Er vermute, »daß die Kieselerde vielleicht nichts, als verbrannter Diamant und also ein Kohlenoxyd sey – wenigstens möchten die Kieselgattungen wohl einen sehr beträchtlichen Antheil Kohlenstoff enthalten. Sollte sich diese Vermuthung bestätigen, so gieng ein neues Licht in der Geognosie auf, eine Menge Phaenome, z. B. der empyreumatische [verkohltel] Geruch des Bergkrystalls, die animalische Kieselerde etc. würden einer Erklärung zugänglich und die Formationen des Kohlenstoffs, die Entstehung der Steinkohlen und ihre geognostischen Verwandtschaftsverhältnisse erschienen uns von einer neuen Seite – Werners hartnäckige Beybehaltung des Diamants und der andern Edelgesteine unter dem Kieselgeschlecht wäre gerechtfertigt.« (I, 709)

Ein Auszug aus Guytons ursprünglich französischem Aufsatz erschien 1799 unter dem Titel *Versuche über das Verbrennen von Diamanten* in den *Annalen der Physik*. Daraus wird Ritter, der regelmäßig in den *Annalen* publizierte, sein Wissen bezogen und beim Romantikertreffen in Jena an Novalis weitergegeben haben. Es war bereits bekannt, daß Diamanten unter Zufuhr von Sauerstoff brennbar sind.²³ Guyton quantifizierte den Sauerstoffanteil, indem er einen Diamanten in einer Glaskugel dem Fokus großer Brennspiegel aussetzte. Beim erfolgreichsten Versuch glühte der Diamant zuerst rot, dann erschienen schwarze Punkte und Streifen, anschließend bekam er einen metallischen Glanz von Bleifarbe, und »Nach 20 Minuten war der Diamant völlig verzehrt.«²⁴ Beim Verbrennen wurden auf 17,88 Teile Kohlenstoff 82,12 Teile Sauerstoff verbraucht, dafür wurde Kohlensäure freigesetzt. »Der Diamant ist der reine brennbare Stoff dieser Art. Wird er verbrannt, d. h., mit Sauerstoff bis zur Sättigung geschwängert, so erzeugt sich nichts als Kohlensäure, ohne allen Rückstand.«²⁵

Novalis interpretierte Guytons Versuche allerdings im Horizont der Geognosie seines Lehrers Abraham Gottlob Werner, wie der Brief an Opper verdeutlicht. Als Zwischenprodukt einer unvollständigen Verbrennung nimmt er Bergkristall an. Jedenfalls scheint er die Sonne als Diamant angesehen und ihre Verbrennung dem Experiment Guytons nachgebildet zu haben. Es fällt

zunächst die Übereinstimmung der Farbfolgen bei Guyton und im Märchen auf: rot, schwarze Punkte und Streifen, metallischer Glanz von Bleifarbe bei Guyton, feuerroth, bleich und fleckig, mattglänzend im Märchen. Die »schwarze ausgebrannte Schlacke, die herunter ins Meer fiel«, ließe sich nach *Macquers Chymischem Wörterbuch* durch Zusätze von Eisen erklären,²⁶ wird hier aber eher als Zwischenprodukt einer unvollständigen Verbrennung zu verstehen sein, das sich dem Brief an Opper zufolge in Bergkristall umwandelt und darin noch am Kohlegeruch erkennbar bleibt. Das Endprodukt ist dann der »prächtige I. . . I Kronleuchter«, der nach Fabels Rückkehr nach Hause »von der Decke« hängt (I, 360): der Behang kostbarer Kronleuchter bestand häufig aus Bergkristall.²⁷ Der Rhythmus von Tag und Nacht wird derart durch eine künstliche, kontinuierliche Beleuchtung ersetzt, die kosmische Lichtquelle auf die Dimension der Wohnzimmerbeleuchtung herabgestimmt.

Von der Verbrennung der Mutter und der Sonne bleibt Asche zurück, die Fabel mithilfe eines Turmalins einsammelt, eines von den Holländern zuerst aus Ostindien eingeführten Steines, der sich bei Temperaturwechsel oder durch Reibung elektrisch auflädt und »Aschentrekker« genannt wurde.²⁸ Die Asche enthält Kohlensäure sowohl vom organischen Körper der Mutter als auch vom anorganischen Diamanten²⁹ und läßt daher das Wasser aufbrausen, wenn sie von Sophie »in die Schaale auf dem Altar« geschüttet wird. In dem »göttlichen Trank« vernehmen die Anwesenden nicht nur »die freundliche Begrüßung der Mutter in ihrem Innern« (I, 361), sondern auch die der Sonne. Nachdem beide Rhythmen: der kosmische der Sonne und der biologische der Mutter, aneinander vernichtet wurden, werden ihre Restbestände verinnerlicht: die Zeit wird »gegenwärtig« (I, 361) und darin aufgehoben.

2) *Der magnetische Steuerkreis.* - Die elektrischen Verhältnisse des Märchens lassen sich klarer als die chemischen aus dem zeitgenössischen Wissen rekonstruieren. Zu Beginn haben wir mit der Stadt des Astralreichs und ihren »glatten, durchsichtigen Mauern« (I, 339) eine Leidener Flasche, das heißt einen hohlen Kondensator vor uns. Die Oberwelt ist mithin in sich geschlossen und von der restlichen Welt abgetrennt. Innerhalb der Flasche wird der aus Schwefelkristall bestehende Thron der schlafenden Freya von Mädchen elektrisch aufgeladen, die »ämsig ihre zarten Glieder« (I, 338) daran reiben. Die Rolle eines sogenannten »Konduktors« spielt Perseus bzw. Eisen. Er stellt sich auf einen isolierenden Teppich, übernimmt durch Berührung die negative Ladung auf seinen Schild und trägt ihn nach draußen; die positive Ladung bleibt bei Freyas Thron. Anschließend magnetisiert Eisen sein Schwert³⁰ und wirft es in die Welt. Es zersplittert an dem »Berggürtel« (I, 342) jenseits des Meeres. Der Vater findet einen Splitter davon, ein »eisernes Stäbchen«, von dem der Schreiber bald herausfindet, daß es sich als Kompaß nutzen läßt. Bevor es Eros und

Ginnistan den Weg nach Norden weist, krümmt es sich aber in der Hand Ginnistans zum Kreis: Sie »bog es, drückte es, hauchte es an, und hatte ihm bald die Gestalt einer Schlange gegeben, die sich nun plötzlich in den Schwanz biß.« (1, 343) Der Magnet weist nicht nur den Weg zur Oberwelt, sondern repräsentiert in der Kreisform schon zuvor deren Geschlossenheit. Als Ouroboros verweist er auf die Aufhebung der rhythmischen Zeit der Erde und der statischen Zeitlosigkeit der Oberwelt im »Reich der Ewigkeit« (1, 364), das heißt auf die Identität in der Differenz, und setzt damit den Kreislauf der Sehnsucht in Gang.

Zwei Monate vor dem Romantikertreffen in Jena (11. bis 14. November 1799), am 15. September 1799, las Goethe Schellings *Einleitung zu dem Entwurf eines Systems der Naturphilosophie*, in dem der Magnet als »Ausdruck der Polarität [. . .] ein Sinnbild der ganzen Natur«³¹ darstellt. Genauer bestimmt, ist »Die Ursache des allgemeinen Magnetismus [. . .] auch die Ursache der allgemeinen Heterogenität in der Homogenität und der Homogenität in der Heterogenität.«³² Im Magnetismus ist damit »die ursprünglichste Identität in der Duplicität und umgekehrt [. . .] (welches der Charakter der ganzen Natur ist)«.³³ Am 22. führten Goethe und Schelling ein »Interessantes Gespräch über Naturphilosophie und Empirismus«; vom 3. bis zum 5. Oktober lasen sie die *Einleitung* gemeinsam, und am 10. und 13. Oktober wurden die Gespräche fortgesetzt.³⁴ Schon die erste Lektüre scheint Goethe veranlaßt zu haben, zwei Tage später, am 17. September, eine Anfrage an Johann Gottfried Steinhäuser zu richten, einen Schüler Abraham Gottlob Werners, der für Goethe aber insbesondere wegen seiner umfangreichen, selbstgefertigten Magazine von Magneten interessant war. Im zweiten Brief vom 29. November fragt er Steinhäuser, »ob man eine Magnetnadel verfertigen könnte, welche, an statt sich nach den Weltpolen zu kehren, wenn man sie aufhinge, in sich selbst zurückkehrte, so daß ihre beyden Enden sich ergriffen und festhielten.« Er schlägt die Konstruktion eines Magneten in Form eines flach gearbeiteten Doppelpfeiles aus federndem Stahl vor, an dem in der Mitte ein oberer Ring der Aufhängung und ein unterer dem Anhängen eines Gewichtes dient. Ein Futteral sollte den Magneten im ausgestreckten Zustand erhalten. Zöge man ihn nun heraus, so hielte ihn das Gewicht in horizontaler Form, wenn die beiden Pfeilenden »zusammenschlüßen.«³⁵ Die Antwort Steinhäusers war freilich negativ. Er halte den Bau eines solchen Magneten für unmöglich, weil die magnetische Kraft im umgekehrten Verhältnis zur Entfernung abnehme. Um die erforderliche Kraft zum Zusammenkrümmen bei dem von Goethe vorgeschlagenen federnden Magneten zu erreichen, müsse man »eine Krafft von mehreren 100 Pfunden vereinigen [. . .], um die beyden 3 Zoll von einander entfernten Pole zusammen zu ziehen, welches die Kräfte des Magnets bey weitem übersteigt.«³⁶ Goethe zog sich im folgenden Brief mit der Bemerkung

aus der Affäre, daß er bei seiner Anfrage »die magnetische Kraft in abstracto, nicht aber von ihren physischen Bedingungen begleitet, im Auge hatte.«³⁷

Nun ist zu vermuten, daß Goethe schon bei der ersten Kontaktaufnahme mit Steinhäuser am 17. September keineswegs nur »die magnetische Kraft in abstracto«, sondern den selbstkrümmenden Magneten »im Auge hatte«. Die Idee schöpfte er vermutlich aus der vorangegangenen Lektüre von Schellings *Einleitung*, in der eine derartige Apparatur allerdings nicht vorkommt. Vermutlich war in den Gesprächen Anfang und Mitte Oktober davon die Rede, und so konnte Schelling einen Monat später auf dem Romantikertreffen darüber berichten. Da die abschlägige Antwort Steinhäusers erst Ende Dezember bei Goethe eintraf, der sie wohl ohnehin kaum verbreitet haben würde, bot die Idee Stoff genug für physikalische Spekulationen. Novalis erfuhr freilich, einer Notiz zufolge, nicht durch Schelling, sondern durch den ebenfalls teilnehmenden Ritter von der »Magnetnadel, die sich in den Schwanz beißt.«³⁸ Daß die eigentliche Quelle Goethe war, wußte er wohl nicht.³⁹

Das »eiserne I. . J Stäbchen« des Märchens übernimmt im Anschluß an Goethes Idee eines Magneten, dessen Pole selbsttätig »zusammenschließen«, eine Doppelfunktion: im geschlossenen Zustand repräsentiert es *symbolisch* (nämlich vermittelt durch die Phantasie, die »bog«, »drückte« und »hauchte«) »die ursprünglichste Identität in der Duplicität und umgekehrt«, das heißt eine Ganzheit, die es im Verlauf des Märchens erst noch zu erreichen gilt. Zunächst ist die Erde ja mit der materiell verfaßten, das heißt *nicht* mit sich selbst identischen Unterwelt verbunden. Im offenen Zustand aber weist das Stäbchen den Weg hin zur Identität, nach Norden zum in sich geschlossenen Astralreich. Am Ende des Märchens, nach der Fahrt Fabels durch Erde, Ober- und Unterwelt, wird die »Identität in der Duplicität und umgekehrt« in der Vereinigung der Menschen mit dem Astralreich *real* erreicht.

Als Kompaß weist das Stäbchen Eros und Ginnistan den Weg nach Norden. Gegen Ende des Märchens fahren Fabel und Eros auf einem »Fahrzeug von geschliffenem Stahl« (I, 362), dessen Spitze sich wiederum selbständig nach Norden ausrichtet, über das Meer. Dabei handelt es sich um den Rest des von Eisen magnetisierten Schwertes, das in der Nähe des Meeres, von dem Eros und Fabel ablegen, an einem »Berggürtel« (I, 342) zersplittert war. Mit der Ankunft des Eros im Astralreich ist der magnetische Kreis der Sehnsucht geschlossen.

3) *Abschaltung der Unterwelt durch Fabel.* - In der Unterwelt des Märchens spinnen die drei Parzen Wollfäden, die jeweils ein menschliches Leben repräsentieren; sie schneiden sie kurz ab und bringen den Menschen so den Tod. Fabel verspinnt die abgerissenen Schicksalsfäden zu einem Faden (I, 350 f.), dem Faden der durchgängigen Geschichte der Menschheit, den sie im Schlußbild »aus ihrer Brust« (I, 363) hervorwindet.

Von den Parzen wird sie beauftragt, Taranteln zu sammeln (I, 352). Sie lockt sie auf der Erde mit ihrem Gesang an (I, 355); Fäden spinnend folgen sie ihr bis zur Unterwelt und stellen so eine leitende Verbindung her. Mit Stichen in die Füße lösen die Taranteln bei den Parzen die Tanzwut aus (I, 357),⁴⁰ so daß elektrische Energie erzeugt wird. Wenn Fabel ihnen nun neue Kleider mit Zinkblumen anzieht, werden die Parzen und ihre Kleider zu polar geladenen Leidener Flaschen. Fabel entwendet ihnen die positiv geladene goldene⁴¹ Schere, die negative Energie fließt über die Fäden auf die Erde zurück zu Ginnistan, die Parzen werden neutral und von den Spinnen aufgefressen. Die Schere fliegt von selbst dem negativ geladenen Schild des Perseus zu, der dadurch ebenfalls neutralisiert wird. (I, 357 f.)

Mit Neutralisierung und Tod haben die Parzen ihre Gewalt über das menschliche Leben verloren. Wenn sie später das Bett des Hochzeitspaares tragen, sind sie schon durch den Körper der Spinnen hindurchgegangen. Bei den »Drey Karyatiden aus dunkelm Porphyre« (I, 364) handelt es sich bloß noch um Ausscheidungen.

Es bleibt nur die positive Ladung im Inneren des Astralreiches und die an Ginnistan geflossene negative Ladung übrig, die ihr einen »Zug von Andacht und Liebe« (I, 360) zum Astralreich hin gibt. Vor dem Aufbruch dorthin wird sie mit ihrem Bräutigam, dem Vater, zu einer einzigen Batterie verbunden: »Sie [Fabel] rief ihren Begleitern Gold und Zink, und nahte sich dem Ruhebetto. Ginnistan sah erwartungsvoll ihrem Beginnen zu. Gold schmolz die Münze und füllte das Behältnis, worin der Vater lag, mit einer glänzenden Flut. Zink schlang um Ginnistans Busen eine Kette. Der Körper schwamm auf den zitternden Wellen. Bücke dich, liebe Mutter, sagte Fabel, und lege die Hand auf das Herz des Geliebten. / Ginnistan bückte sich. Sie sah ihr vielfaches Bild. Die Kette berührte die Flut, die Hand sein Herz; er erwachte und zog die entzückte Braut an seine Brust. Das Metall gerann, und ward ein heller Spiegel. Der Vater erhob sich, seine Augen blitzten, und so schön und bedeutend seine Gestalt auch war, so schien doch sein ganzer Körper eine feine unendlich bewegte Flüssigkeit zu seyn, die jeden Eindruck in den mannichfaltigsten und reizendsten Bewegungen verrieth. / Das glückliche Paar näherte sich Sophien, die Worte der Weihe über sie aussprach, und sie ermahnte, den Spiegel fleißig zu Rathe zu ziehn, der alles in seiner wahren Gestalt zurückwerfe, jedes Blendwerk vernichte, und ewig das ursprüngliche Bild festhalte.« (I, 360 f.)

Die »zitternden Wellen« deuten darauf hin, daß Gold den Behälter zunächst mit einem Quecksilber-Gold-Amalgam füllt. Es ergibt sich damit die galvanische Kette: Ginnistan – Ginnistans Zinkkette – Gold(-Quecksilber-Amalgam) – Vater. Sobald Ginnistan den Vater berührt, wird die Kette geschlossen, der Vater erwacht. Wenn er sich erhebt, wird die Kette zwar wieder unterbrochen,

aber das Gold bleibt nach dem Prinzip der Feuervergoldung »als ein dünner Überzug sitzen l. . J.«⁴² Das Quecksilber gerinnt zu einem Spiegel, so daß sich nun folgende Kette ergibt: vergoldeter Vater – Quecksilberspiegel⁴³ – Ginnistan. Um die Kette dauerhaft zu schließen und damit ihr Leben zu erhalten, muß das Paar sich umarmen und Sophies Rat befolgen, »den Spiegel fleißig zu Rathe zu ziehn«. Das »ursprüngliche Bild« ihrer Vereinigung hält der Spiegel aus dem einfachen Grunde »ewig« fest, daß die Auflösung der Kette beider Tod zur Folge hätte. Ginnistan bzw. die Phantasie, vormals als beziehungsloses Wesen die familiären und gesellschaftlichen Verhältnisse verwirrend, stabilisiert sie nun unter der Todesdrohung als treue Ehefrau.

4) *Installation der Königsherrschaft durch elektrische Beatifikation.* – Nachdem Eros und Fabel auf dem magnetischen »Fahrzeug von geschliffenem Stahl«, das heißt auf dem Schwert des Perseus, vor der »königlichen Stadt«, also außerhalb des positiv geladenen Kondensators, angekommen sind, legt Gold eine Kette um die Brust des Eros, die »mit einem Ende in das Meer hinunter reicht« (1, 362). Eros steht auf der Erde, die Kette hängt ins Meer, er ist elektrisch neutral. Wenn er nun das Schwert auf die Kette setzt und in Richtung des positiv geladenen Throns ausrichtet, geschieht »ein gewaltiger Schlag. Ein heller Funke fuhr von der Prinzessin nach dem Schwerte; das Schwert und die Kette leuchteten, der Held hielt die kleine Fabel, die beinahe umgesunken wäre. Eros' Helmbusch wallte empor« (1, 362): Die positive Ladung hat sich in einem sogenannten »Feuerbüschel«⁴⁴ auf Eros übertragen und führt zu einem Überschuß an Energie, der die Haare auf seinem Helm emporwallen läßt. Nun zieht der positive Pol den geerdeten an, es muß also zu einer Vereinigung kommen. »Eros ließ das Schwert fallen, flog auf die Prinzessin zu, und küßte feurig ihre Lippen. Sie schlug ihre großen dunkeln Augen auf, und erkannte den Geliebten. Ein langer Kuß versiegelte den ewigen Bund.« (1, 362) Im »elektrischen Kuß«, einem beliebten Gesellschaftsspiel des ausgehenden 18. Jahrhunderts, wird das Paar vereinigt.

Es folgt die »Beatifikation«. Eros und Freya erhalten einen elektrischen Heiligenschein. In Gehlers *Physikalischem Wörterbuch* heißt es dazu: »Wenn man einen auf Glas oder Pech isolierten Menschen mit einer starken Elektriziermaschine verbindet, und sein Haupt mit metallischen Spitzen umringt, so bildet das Ausströmen derselben im Dunkeln eine leuchtende Glorie.«⁴⁵ Novalis variiert die Anordnung zu einem doppelten Heiligenschein, indem das Königspaar gegenpolig geladen wird: Freya sitzt auf dem isolierenden Thron, und Sophie setzt ihr eine Krone auf die *braunen* Haare, die wohl aus brauner Zinkblende besteht. Eros erhält statt der leitenden Rüstung einen isolierenden Mantel und ein wohl *goldenes* Diadem um die »goldenen!n! Locken« (1, 363). Die Kette hängt weiterhin zur Erde herunter. Ein Armband verbindet die gegen

den Boden isolierte Freya mit dem gegen die Luft isolierten Eros, so daß sich negative und positive Ladung auf die Zink- und Goldseite verteilen. Anschließend fordert Sophie die neue Königin auf: »Wirf du das Armband eures Bundes in die Luft, daß das Volk und die Welt euch verbunden bleiben. Das Armband zerfloß in der Luft, und bald sah man lichte Ringe um jedes Haupt l. J.« (I, 363) Der Heiligenschein als Erscheinung des Unbegreifbaren zwingt Volk und Welt zur Anbetung des Königsaares. Zumindest so lange, wie sie die technische Installation nicht begreifen, bleiben sie damit dem Hof treu verbunden. Novalis erneuert damit den von der Aufklärung heftig kritisierten »Priesterbetrug« und führt ihn als Mittel politischer Herrschaft ein.

5) *Die Oberherrschaft der Poesie: Der Elektrophor und Lichtenbergs »elektrische Figuren«.* - Nun läßt sich die Erwartung des Volkes: »Sie werden uns ewig beherrschen!« (I, 363) nur unter der Bedingung erfüllen, daß dem königlichen Paar dauerhaft neue Energie zugeführt wird. Ansonsten verlöre das Volk den Grund der Anbetung, und das Staatswesen zerfiel. Zu diesem Zweck erhält Fabel von Perseus zunächst eine Spindel. Deren Schwungmasse, der sogenannte »Wirtel«, ist gewöhnlich aus Zink,⁴⁶ den goldenen Faden aber, das Ergebnis ihrer unterweltlichen Spinnarbeit und mithin Repräsentant der Geschichte, windet Fabel »aus ihrer Brust« (I, 363): die verinnerlichte Geschichte wird zum *Movens* der Gegenwart. Fabel und Spindel bilden eine galvanische Kette, die zusätzlich durch die Drehbewegung elektrisiert wird. Derart mit Energie versorgt, setzt sie sich auf den metallenen Phönix mit seinen »glänzenden Schwingen« (I, 340).

Im Schlußbild verwandelt sich der Thron Freyas in ein Hochzeitsbett, das auf der Sphinx und den drei versteinerten Parzen ruht. Zusammen mit Fabel, die inzwischen auf dem Phönix oberhalb des Bettes schwebt, ergibt sich ein Elektrophor, ein von Volta 1775 erfundenes und von Lichtenberg weiterentwickeltes Gerät, mit dessen Hilfe sich Elektrizität leicht speichern und verstärken läßt. Es besteht aus einer »Kuchen« genannten nichtleitenden Fläche, die auf einer leitenden Unterlage liegt, und einem leitenden Deckel, der mittels zusammengeknüpfter Fäden abgehoben werden kann. Reibt man den Kuchen (Lichtenberg benutzte ein Katzenfell), so wird er geladen. Wird der Deckel nun aufgelegt, so verteilt sich die Elektrizität, und beim Abheben bekommt der Kuchen positive, der Deckel negative Ladung. Leitet man die Ladung des Deckels ab und legt ihn wiederum auf den Kuchen, so wird die Spannung erhöht. Auf diese Weise lassen sich durch wiederholtes Abheben und Auflegen sehr hohe Spannungen erzeugen. Streut man zwischen Kuchen und Deckel beliebige, leitende oder nichtleitende Materialien, so ergeben sich »fast unzählige Sterne, Milchstraßen und größere Sonnen«⁴⁷, die sich als Niederschlag auf den Kuchen legen und von dort aus kopieren lassen. Je komple-

xer die Gerätschaften zwischen Kuchen und Deckel gewählt werden, desto komplexer werden auch die Lichtfiguren. Lichtenberg entwickelte einen doppelten Elektrophor, dessen Kuchen in Form eines Ovals zwei gegenpolig belegte Flächen trägt. Den Höhepunkt seiner Versuche bildet eine bewegte Leidener Flasche zwischen den Ladungen.

Nun besteht die Schlußanordnung im Märchen aus folgenden Elementen: Die drei versteinerten Parzen und die Sphinx isolieren das Bett nach unten, auf dem Eros und Freya erotische Bewegungen ausführen. Darüber fliegt der metallische Phönix, von der kleinen Fabel gesteuert. Aus den vertikalen Bewegungen, die Fabel und Phönix als Deckel ausführen, und den Umarmungen des Paares entsteht ein Lichtenbergsches Feuerwerk, das die Zuschauer zur Anbetung stimmt, zumal es die leuchtenden Körper des Nacht- und Taghimmels mit »Sternen! Milchstraßen und größere! Sonnen« vereinigt. Auch hier wird der Rhythmus der natürlichen Zeit, wie schon im Haus der Familie mittels des Kronleuchters, aufgehoben.

Mit dem goldenen Faden, einer Art Reitpeitsche, kann Fabel nach Belieben die negative Ladung des Deckels ableiten oder auch jedes andere Element bis hin zum Volk berühren, mithin die Spannung erhöhen, erniedrigen oder die Elemente neu verschalten. Sie bestimmt mittels der Bewegungen des Phönix und des goldenen Fadens, ob und welche elektrischen Figuren entstehen; veranlaßt sie den Phönix nicht zu Auf- und Abwärtsbewegungen oder läßt den Faden nicht die verschiedenen Teile des Versuchsaufbaus berühren, so geht das Schauspiel fürs Volk mangels Energiezufuhr zu Ende. Fabel »reitet« im Schlußbild die gesamte Welt einschließlich des »seligen« Königspaares; sie ist zum »Maitre des Plaisirs« geworden, der König, Königin und Hofstaat zum elektrischen Beischlaf als ihrem vermeintlichen Glück animiert und, wie es in *Glauben und Liebe* heißt, »aus dem Hofe ein irdisches Paradies« (2, 299) macht. Die Unterwelt, zuvor der Ursprung und das Ziel allen Lebens, ist als Energielieferant und Unterlage nur noch bloße Materie: »alle Lasten waren in sich selbst zu einem festen Fußboden zusammengesunken.« (1, 362) Die Antwort auf die in Goethes *Märchen* gestellte Frage: »Wer wird die Welt beherrschen?« kehrt Novalis um. Bei Goethe hieß sie: »Wer auf seinen Füßen steht.«⁴⁸ Novalis antwortet mit seinem Lehrer Fichte: Wer sich über die Erde erhebt.⁴⁹

IV. Folgen und Folgerungen

Es ist bemerkenswert, daß Novalis von Ritters Idee eines organischen Kosmos, in dem die Elemente nur leben, insofern sie an den kosmischen Stromkreis angeschlossen sind, zwar wesentliche Anregungen übernimmt, in das Zentrum des Schlußbildes vom idealen Staat aber das religiöse Motiv der Anbetung

stellt. Fabel bzw. der Poesie rechnet er die Aufgabe zu, die Anbetung des Königspaars und damit die Funktionsfähigkeit des neuen Staates sicherzustellen. Im Kosmos des Märchens verfügt zwar jedes Individuum mit Zink und Gold über seinen eigenen Energievorrat, und jedes hat in seinem Schaltplan sein eigentümliches Prinzip der Individuierung. Aber sie haben weder Anteil am Entwurf des eigenen Schaltplans, noch bestimmen sie ihre Position im gesellschaftlichen Kosmos. Die Macht über die individuellen und gesellschaftlichen Schaltpläne, das heißt über die inneren Funktionen der Individuen und ihre Beziehungen zueinander und zum Staat, schlägt Novalis der Poesie zu. Der Staat wird folglich weniger im Sinne Kants oder Ritters als System der Wechselwirkung und gegenseitigen Hervorbringung des Ganzen und der Teile gedacht, denn als hierarchische, von der Spitze her geleitete Organisation. Von der »machinistische[n] Administration« des Absolutismus unterscheidet sich der Entwurf darin, daß die relativ konstanten, aus Tradition und zufälligen Umständen entstandenen Gesetzmäßigkeiten, die den funktionellen Ablauf der »Handmühle«⁵⁰ Staat garantierten und vom König als Souverän nicht nur repräsentiert, sondern auch durchgesetzt wurden, durch einen bewußten Umbau der Ideologie und des administrativen Apparates ersetzt werden. Der Staat wird permanent neu hervorgebracht. Dies kann kein König mehr leisten. Er wird daher von den politischen und administrativen Funktionen befreit und auf Repräsentation reduziert. Hinter der »Mediocrität des königlichen Geistes«⁵¹ aber schwingt der »mystische Souverän« (2, 293), der Poet oder auch »die Philosophie«,⁵² wie Schlegel im Brief an Novalis formuliert, die Peitsche und zieht die Zügel, um die Individuen einschließlich ihres Energievorrates den Zwecken des Staates dienstbar zu machen. Novalis entwirft damit ein Programm, das Fichte einige Jahre später geschichtsphilosophisch ausführt: »Der absolute Staat in seiner Form ist nach uns eine künstliche Anstalt, alle individuellen Kräfte auf das Leben der Gattung zu richten und in demselben zu verschmelzen [. . .]. Es widerspricht diesem nicht, dass er dennoch Zwecke haben kann, gerichtet auf andere, die nicht unter seine Bürger gehören; denn immer sind dieses seine eigenen, lediglich um sein selbst willen unternommen Zwecke, auf deren Erreichung er die individuellen Kräfte seiner Bürger richtet; – immer daher opfert er diese nur sich selber, und zwar als dem höchsten, als der Gattung, auf.«⁵³

Novalis, Fichte und – mutatis mutandis – die Romantik überhaupt antworten mit der »Richtung aller Kräfte auf den Zweck der Gattung«,⁵⁴ das heißt mit der Mobilisierung aller individuellen Kräfte für den Staat, auf die Beschleunigung der geschichtlichen Zeit⁵⁵ seit der Französischen Revolution, mit der sich Preußen seit Napoleon auch unmittelbar konfrontiert sah. In den preußischen »Reformen von oben« seit 1807 und den Befreiungskriegen seit 1813, die von Fichte ideologisch vorbereitet und begleitet wurden,⁵⁶ wird das

Programm schließlich realisiert. Als der Leiter der preußischen Militär-Reorganisations-Kommission und Feldmarschall August Neidhardt von Gneisenau im August 1811 seine Denkschrift mit dem Plan zur Vorbereitung eines Volksaufstandes über Hardenberg bei Friedrich Wilhelm III. einreicht, weiß der König schon, woher der Wind weht. Wahrscheinlich reagierte er wiederum, wie auf *Glauben und Liebe*, »etwas verdrießlich«; jedenfalls aber kommentierte er: »Als Poesie gut.« Gneisenau replizierte wenig beeindruckt: »Religion, Gebet, Liebe zum Regenten, zum Vaterland, zur Tugend sind nichts anderes als Poesie, keine Herzenserhebung ohne poetische Stimmung. Wer nur nach kalter Berechnung handelt, wird ein starrer Egoist. Auf Poesie ist die Sicherheit der Throne gegründet. Wie so mancher von uns, der mit Bekümmernis auf den wankenden Thron blickt, würde eine ruhige, glückliche Lage in stiller Abgezogenheit finden können, wie mancher dürfte selbst eine glänzende erwarten dürfen, wenn er, statt zu fühlen, berechnen wollte. Jeder Herrscher ist ihm dann gleichgültig; aber die Bande der Geburt, der Zuneigung, der Dankbarkeit fesseln ihn an seinen alten Herrn; mit ihm will er leben und fallen; für ihn entsagt er den Familienfreuden und gibt seine Lieben einer ungewissen Zukunft preis. Dies ist Poesie, und zwar von der edelsten Art. An ihr will ich mich aufrichten mein Lebelang.«⁵⁷

Friedrich Wilhelm III. mochte einen mediokren Geist haben oder nicht, er mochte Verdruß zeigen oder nicht: in Fichtes *Grundzügen des gegenwärtigen Zeitalters* von 1804 und in den *Reden an die deutsche Nation* von 1808, in Kleists politischen Schriften und seiner Bewunderung für Gneisenau,⁵⁸ in der deutschen Tischgesellschaft um Achim von Arnim mit den Mitgliedern Fichte, Brentano, Kleist, Gneisenau, Scharnhorst und Clausewitz, in Fichtes Auftritt »mit Kavalleriepistolen und einem Pallasch«⁵⁹ auf der Universität nahm die Koalition von Philosophie und Poesie den König in die Zügel. Als er schließlich im März 1813 widerwillig den Aufruf *An mein Volk!* erließ, hatte sich Novalis, der »König aller Erfinder«, doch noch durchgesetzt.

Allein Goethe widersetzte sich der nationalen Ideologienproduktion. Nachdem er im Oktober 1808 Napoleon in Erfurt getroffen hatte und mit dem Orden der Ehrenlegion ausgezeichnet worden war, berichtete Wilhelm von Humboldt an seine Frau: »Unendlich weh tut es einem, daß Goethe nicht wegen des fremden Einflusses, sondern wegen des inneren Unwesens an allem literarischen Heil in Deutschland verzweifelt. [. . .] Er versichert darum, daß er sich nicht mehr um andere bekümmern, sondern nur seinen Gang gehen wolle, und [. . .] der beste Rat, der zu geben sei, sei, die Deutschen, wie die Juden, in alle Welt zu zerstreuen; nur auswärts seien sie noch erträglich [. . .].«⁶⁰

Anmerkungen

- 1 Überarbeitete und erweiterte Fassung eines Vortrags, den ich am 30. August 2006 auf der Asiatischen Germanistentagung an der Seoul National University gehalten habe.
- 2 *Epikurisch Glaubensbekenntniß Heinz Widerporstens*, in: *Aus Schellings Leben in Briefen*, hg. von G. L. Plitt, Leipzig 1869–1870, Bd. 1, S. 283. Das Gedicht entstand als Reaktion auf Hardenbergs Lesung von *Die Christenheit oder Europa* auf dem Romantikertreffen in Jena.
- 3 Novalis: *Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs*, hg. von Hans-Joachim Mahl und Richard Samuel, München 1978–1987, Bd. 3, S. 368 (Kommentar zu *Glauben und Liebe*). Auf diese Ausgabe beziehen sich die Band- und Seitenangaben im Text.
- 4 *Kant's gesammelte Schriften*, hg. von der Königlich Preußischen Akademie der Wissenschaften, Berlin 1900 ff., Bd. I/5, S. 352 (*KdU*, § 59): »So wird ein monarchischer Staat durch einen beseelten Körper, wenn er nach inneren Volksgesetzen, durch eine bloße Maschine aber (wie etwa eine Handmühle), wenn er durch einen einzelnen absoluten Willen beherrscht wird, in beiden Fällen aber nur *symbolisch* vorgestellt.«
- 5 Karl Marx: *Zur Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie. Einleitung*, in: Karl Marx, Friedrich Engels: *Werke*, Bd. 1, Berlin 1976, S. 378.
- 6 Walter D. Wetzels: *Klingsohrs Märchen als Science Fiction*, in: *Monatshefte*, 65(1973), S. 167–175; Hans Esselborn: *Poetisierte Physik. Romantische Mythologie in Klingsohrs Märchen*, in: *Aurora*, 47(1987), S. 137–158; Jürgen Daiber: *Experimentalphysik des Geistes* - Novalis und das romantische Experiment, Göttingen 2001, bes. S. 221–256.
- 7 Esselborn: *Poetisierte Physik*, S. 153 ff.
- 8 Daiber: *Experimentalphysik des Geistes*, S. 229.
- 9 Vgl. zum Beispiel Aloisius Galvani: *Abhandlung über die Kräfte der Electricität bei der Muskelbewegung*, hg. von A. J. v. Oettingen, Frankfurt/Main 1996 (Ostwalds Klassiker der exakten Wissenschaften, Bd. 52; zuerst 1894), Tafel IV, Figur 17.
- 10 Johann Wilhelm Ritter: *Beweis, daß ein beständiger Galvanismus den Lebensprocess in dem Thierreich begleite nebst neuen Versuchen und Bemerkungen über den Galvanismus*, Weimar 1798.
- 11 J. W. Goethe: *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*, hg. von Hendrik Birus u. a., Frankfurt/Main 1985–1999 (*Frankfurter Ausgabe*), Bd. II/5, S. 77 (Brief vom 28.9.1800 an Schiller, vgl. auch den Brief vom 30. 9.).
- 12 Vgl. Ritter: *Beweis*, S. 165.
- 13 Ebd., S. 158.
- 14 Ebd., S. 158 und 160.
- 15 Vgl. *Kant's gesammelte Schrifte*, Bd. 5, S. 373 (*KdU*, § 65): »In einem solchen Producte der Natur wird ein jeder Theil so, wie er nur durch alle übrige da ist, auch als um der andern und des Ganzen willen existirend, d. i. als Werkzeug (Organ) gedacht: welches aber nicht genug ist (denn er könnte auch Werkzeug der Kunst sein und so nur als Zweck überhaupt möglich vorgestellt werden); sondern als ein die andern Theile (folglich jeder den andern wechselseitig) hervorbringendes Organ, dergleichen kein Werkzeug der Kunst, sondern nur der allen Stoff zu Werkzeugen (selbst denen der Kunst) liefernden Natur sein kann: und nur dann und darum wird ein solches Product, als organisirtes und sich selbst organisirendes Wesen, ein Naturzweck genannt werden können.«
- 16 Ritter: *Beweis*, S. 171.

- 17 Ebd., S. 166 f.: »Gesetzt nun, die Galvanische Action, die vorher durch alle die zu jener Verrichtung nöthigen Theile strömte, würde durch irgend einen Zufall, durch einen nahe liegenden eben vielleicht jetzt besser leitenden Theil abgeleitet, [...] was würde erfolgen? Der Blutumlauf würde aufhören, der Kranke schien todt. Jetzt brächte man im ersten Fall, wenn man mit den zunächst möglichen Ableitungen schon bekannt wäre, einen besseren Leiter, als diese abgiebt, an den Aus- und Eingang der Leitung in die gehörige Kette; [...] was würde denkbar geschehen? Von neuem begänne der Pulsschlag, und der Todte erwachte.«
- 18 Mit den polar aufeinander bezogenen licht- bzw. schattenwerfenden Lichtquellen greift Novalis wohl auf ein Experiment Ritters zurück, in dem er das Auge abwechselnd mit dem Zink- und dem Silberpol der Batterie in Kontakt brachte. Im ersten Fall »entsteht ein Lichtschein: diesen plötzlichen Uebergang nennt man Blitz, er unterscheidet sich aber von einem wirklichen Blitz darin, daß auf ihn nicht wieder die vorige Finsternis folgt, sondern *man behält einen fortdauernden, nicht zitternden, nicht sich alle Augenblicke erneuernden Schein, eine Hellung im Auge*, von der man durchaus weiß, daß sie vorher nicht da war.« Im andern Falle, bei Anlegung des Silbers, erfolgt »gerade das umgekehrte des vorigen Versuchs [...] In dem Augenblick der Schließung der Kette bemerkt man zwar allerdings eine blitzähnliche Erscheinung, aber sie ist ganz gleich der, die man im vorigen Versuch bey der Trennung wahrnahm. Es *schwindet* nemlich eine Portion Licht, die man vorher gar nicht gehabt zu haben glaubte, von deren Gegenwart vor dem Versuch man jetzt aber durch ihren eintretenden Mangel überzeugt wird, das Auge wird in einen dunkleren Zustand versetzt, es wird finsterner, und *diese relative Finsternis hält gleichförmig so lange an, als die Kette geschlossen bleibt*.« Ritter: *Beweis*, S. 88 f.
- 19 Vgl. dazu auch die 5. *Hymne an die Nacht*.
- 20 J. S. T. Gehler: *Physicalisches Wörterbuch* . . . , Leipzig 1787–1796, Bd. 4, Artikel »Sonne«, S. 78: »Das Beste ist also wohl, aufrichtig zu gestehen, daß man von der Beschaffenheit, dem Stoffe und der Bewohnbarkeit des Sonnenkörpers gar nichts zu sagen wisse.«
- 21 Ebd., S. 77.
- 22 Ebd., S. 78.
- 23 Vgl. zum Beispiel den Artikel »Diamant« in: *Herrn Peter Joseph Macquers . . . Chymisches Wörterbuch oder Allgemeine Begriffe der Chymie nach alphabetischer Ordnung*, 2., verb. u. verm. Ausg., Leipzig 1788–1791, Bd. 2, S. 12–49.
- 24 [Louis Bernard] Guyton [de Morveaul: *Versuche über das Verbrennen von Diamanten*, in: *Annalen der Physik*, 2(1799), S. 393 f.
- 25 Ebd., S. 398.
- 26 *Macquers . . . Chymisches Wörterbuch*, Bd. 2, Artikel »Diamant«, S. 31: »Allein durch einen von uns nicht vorausgesehenen Zufall war der Diamant in einen sehr besondern Zustand gekommen, der von den Chymisten alle Aufmerksamkeit verdient. Der eiserne Deckel, mit welchen Herr Maillard nach seiner Gewohnheit den kleinen Pfeifenschmelztiegel verschlossen hatte, war geschmolzen und körnerweise in das Kohlengestieße geflossen; eines von diesen Körnern hatte den Diamant berührt und die Hälfte dieses so von dem Eisen berührten Steines war angefressen und gleichsam mit diesem Metalle zu Schlacke geworden.«
- 27 *Meyers Großes Konversations-Lexikon*, Sechste Aufl. 1905–1909, Bd. 16, Artikel »Quarz«, S. 498: »Man benutzt den Bergkristall und seine Varietäten als Schmuckstein, zu Luxusgefäßen, Lüstern, Gewichten, Linsen für Brillen und optische Apparate etc.«
- 28 Vgl. Gehler: *Physicalisches Wörterbuch* . . . , Bd. 4, Artikel »Turmalin«, S. 400–406.

- 29 Vgl. *Meyers Großes Konversations-Lexikon* (Anm. 27), Bd. 11, Artikel ›Kohlensäure‹, S. 235 ff. sowie *Macquers . . . Chymisches Wörterbuch*, Bd. 2, Artikel ›Diamant‹, S. 40 f.: ›Wir haben weder Rus noch Rauch, weder Sublimat, noch unverbrennliche aschenähnliche Materien bey der genauesten Untersuchung sammeln können I. J. Allein, wenn wir eben diese Gefäße unmittelbar nach dem Versuche, und ehe die in ihnen enthaltene Luft durch gemeine Luft daraus vertrieben worden war, mit Kalchwasser ausspülten, so haben wir allezeit bemerkt, daß sich dieses Wasser trübte, und daß sich darinnen ein Niederschlag einer aufbrausenden kalchartigen Materie setzte, eben so, wie dieses, erfolgt, wenn man mit dem Kalchwasser eine Luft vermischet, die zur Verbrennung irgend eines Körpers gedient hat.‹
- 30 I, 341: ›Der alte Held hatte bisher auch sein unsichtbares Geschäft ämsig betrieben. Da Novalis hier dasselbe Adjektiv wie für die reibenden Mädchen benutzt, ist anzunehmen, daß auch Perseus sein Schwert reibt. Anders wäre dessen Magnetisierung jedenfalls kaum zu erklären. Zur Magnetisierung durch Bestreichen vgl. Gehler: *Physicalisches Wörterbuch . . .*, Bd. 3, Artikel ›Magnetismus‹, S. 109 ff.
- 31 *Friedrich Wilhelm Joseph von Schellings sämtliche Werke*, hg. von Karl Friedrich August Schelling, Stuttgart 1856–1861, Bd. 3, S. 253.
- 32 Ebd., S. 251.
- 33 Ebd., S. 253.
- 34 Zu den Daten vgl. Goethes Tagebücher in: *Goethes Werke*, hg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen, Weimar 1887–1919, III. Abt., Bd. 2, S. 260–265.
- 35 Zitiert nach Jutta Eckle: ›Ganz neue Ansichten dieses philosophischen Steines‹. *Goethes Briefwechsel mit Johann Gottfried Steinhäuser über den Magnetismus*, in: *Goethe-Jahrbuch*, 123(2006), S. 233.
- 36 Ebd., S. 235 (Brief Steinhäusers vom 29. Dezember 1799).
- 37 Ebd., S. 236 (Brief Goethes vom 31. Januar 1800).
- 38 Die Notiz, August 1799 bis Februar 1800, gibt anfangs als Quelle ›Ritter‹ an. Novalis: *Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs*, Bd. III., Darmstadt 1968, S. 608 (Nr. 329).
- 39 Der Kommentar nennt in 3, 173 f., Ritter als wahrscheinlich Quelle und verweist auf dessen (spätere) *Fragmente eines jungen Physikers*.
- 40 Nach dem italienischen Volksglauben lösten Tarantelbisse eine dem Veitstanz ähnliche Tanzwut aus; daher bezeichnet ›Tarantella‹ einen wilden Tanz. Vgl. dazu etwa *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*, hg. von Hanns Bächtold-Stäubli, Berlin–Leipzig 1927–1942, Nachdruck Berlin 1987, Bd. 8, S. 667.
- 41 Im Text wird nicht erwähnt, daß die Schere aus Gold ist, die Zinkblumen machen aber sonst keinen Sinn.
- 42 *Macquers . . . Chymisches Wörterbuch*, Bd. 3, Artikel ›Vergoldung‹, § 2739. Das Quecksilber müßte allerdings ›abgeraucht‹ werden.
- 43 Für alle anderen Ketten werden im Märchen Zink und Gold verwendet, die in Ritters Spannungsreihe am weitesten auseinanderliegen und damit die höchstmögliche Spannung erzeugen. Quecksilber und Gold liegen zwar relativ nahe beieinander, erzeugen aber immerhin noch Zuckungen an Froschschenkeln. Zur Spannungsreihe vgl. J. W. Ritter: *Schreiben an A. Volta bey Uebersendung des Beweises, daß ein beständiger Galvanismus den Lebensproceß im Thierreiche begleite* (Juni 1798), in: Ritter: *Physisch-Chemische Abhandlungen in chronologischer Folge*, Bd. 1, Leipzig 1806, S. 81.
- 44 Gehler: *Physicalisches Wörterbuch . . .*, Bd. 1, Artikel ›Electricität‹, S. 732 f.: ›Die Mittheilung Ider Elektrizität geschieht aber nicht allein bey der Berührung, son-

dem auch schon in einiger Entfernung. In diesem Falle ist sie mehrentheils sichtbar, wenigstens im Dunkeln, und erfolgt entweder durch Uebergang in Gestalt eines Funkens, oder durch Ueberströmen in Gestalt eines Lichts oder Feuerbüschels. Man kan im Ganzen genommen behaupten, daß Funken entstehen, wenn die Enden der einander genäherten Körper stumpf oder abgerundet sind, daß sich Ströme oder Feuerbüschel zeigen, wenn beyde Körper, oder auch nur einer, sich in Spitzen enden und daß die ebne oder platte Gestalt der genäherten Flächen der Mittheilung sehr ungünstig sey.«

45 Vgl. ebd., Bd. 1, S. 288 f., Artikel ›Beatification. Apotheosis electrica.

46 Vgl. dazu Abbildung und Erklärung in: *Meyers Großes Konversations-Lexikon* (Anm. 27), Bd. 18, Artikel ›Spinnen, S. 744.

47 G. C. Lichtenberg: *Erste Abhandlung allgemeine Experimente enthaltend über eine neue Methode, die Natur und die Bewegung der elektrischen Materie zu erforschen*, in: *Novi Commentarii Societatis Regiae Scientiarum Göttingensis*, tom. VIII (1777): *Commentationes physicae et mathematicae classis*, p. 168–180. Im Internet vorhanden: Olaf Skibbe (Hg.): *Sechs Originalarbeiten von Georg Christoph Lichtenberg über die elektrischen Figuren*, Stand: 10. Juli 2006. URL: <http://www.rzuser.uni-heidelberg.de/~gj7/lichtenberg.html>

48 Goethe: *Sämtliche Werke* (Anm. 11), Bd. 1/9, S. 117.

49 Dazu auch das Fragment aus den *Vorarbeiten* von 1798: »Sie [die Poesie] mischt alles zu ihrem großen Zweck der Zwecke – der *Erhebung des Menschen über sich selbst*.« 2, 324 (Nr. 42) – Für Fichtes Philosophie ist das Sich-Erheben über die Erscheinungen ein Zentralbegriff, vgl. beispielsweise J. G. Fichte: *Werke*, hg. von I. H. Fichte, Berlin (Nachdruck der Ausgabe 1834–1846), Bd. 2, S. 87: »Nun aber erhebt sich das Wissen über sich selbst und diese Welt, und erst da, jenseits der Welt, ist es Wissen.« (*Darstellung der Wissenschaftslehre*, 1801).

50 Vgl. oben, Anm. 4.

51 Vgl. oben, S. 43.

52 Vgl. ebd.

53 Fichte: *Werke* (Anm. 49), Bd. 7, S. 145 und 146 (*Die Grundzüge des gegenwärtigen Zeitalters*, 1804). Vgl. auch *Allgemeines Brouillon*, Nr. 326 (2, 532): »Politikl. Der Mensch hat den Staat zum Polster der Trägheit zu machen gesucht – und doch soll der Staat gerade das Gegentheil seyn – Er ist eine Armatur der gesammten Thätigkeit – Sein Zweck ist den Menschen absolut *mächtig* – und nicht absolut schwach – nicht zum trägsten – sondern zum thätigsten Wesen zu machen. Der Staat überhebt den Menschen keiner Mühe, sondern er vermehrt seine Mühseligkeiten vielmehr ins Unendliche – Freylich nicht ohne seine Kraft ins Unendliche zu vermehren. Der Weg zur Ruhe geht nur durch den *Tempel (das Gebiet)* der allumfassenden Thätigkeit.« – Übereinstimmung zwischen Fichte und Novalis besteht auch darin, daß die Geschichte ihr Ziel in einem neuen Paradies findet (Fichte, Bd. 7, S. 12) und daß der Staat als »*Zwangs-Anstalt*« (Fichte, Bd. 7, S. 144) organisiert wird. – Friedrich Kittler: *›Heinrich von Ofterdingen‹ als Nachrichtenfluß*, in: *Novalis. Beiträge zu Werk und Persönlichkeit Friedrich von Hardenbergs*, hg. von Gerhard Schulz, Darmstadt 1986, macht (bes. S. 495 f. und S. 502–508) darauf aufmerksam, daß sich der 1. zum 2. Teil des Romans wie Dichtung zu Philosophie bzw. ›Verkleidung‹ zum ›Geist der Tugend‹ verhält, der in Sylvester alias Hardenbergs Lehrer Fichte personifiziert wird.

54 Fichte: *Werke* (Anm. 49), Bd. 7, S. 144.

55 Vgl. dazu Reinhart Koselleck: *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, 3. Aufl., Frankfurt/Main 1984, insbes. die Aufsätze *Historia Magistra Vitae. Über*

- die Auflösung des Topos im Horizont neuzeitlich bewegter Geschichte, sowie Historische Kriterien des neuzeitlichen Revolutionsbegriffs.
- 56 Vgl. etwa Herfried Münkler: »Wer sterben kann, wer will den zwingen«. Fichte als Philosoph des Krieges, in: Münkler: *Über den Krieg. Stationen der Kriegsgeschichte im Spiegel ihrer theoretischen Reflexion*. Weilerswist 2004.
- 57 August Wilhelm Anton Neidhardt von Gneisenau: *Brief vom 8. August 1811 aus Berlin an Karl August Freiherr von Hardenberg mit dem Plan zur Vorbereitung eines Volksaufstandes*, in: Gneisenau: *Ausgewählte militärische Schriften*, hg. von Gerhard Förster und Christa Gudzent, Berlin 1984, S. 185. Den Hinweis auf Gneisenau verdanke ich Kai Köhler, Seoul National University.
- 58 Vgl. den Brief Kleists an Marie von Kleist, erste Hälfte Oktober 1811, in: H. v. Kleist: *Sämtliche Werke und Briefe*, hg. von Ilse-Marie Barth u. a., Bd. 4, Frankfurt/Main 1997, S. 505: »G[neisenau] ist ein herrlicher Mann l. . . l. Ich bin gewiß, daß wenn er den Platz fände, für den er sich geschaffen und bestimmt fühlt, ich, irgendwo in seiner Umringung, den meinigen gefunden haben würde.« – Vgl. auch Wolf Kittler: *Die Revolution der Revolution oder Was gilt es in dem Kriege, den Kleists »Prinz von Homburg« kämpft*, in: Gerhard Neumann (Hg.): *Heinrich von Kleist. Kriegsfall - Rechtsfall - Sündenfall*, Freiburg i. Br. 1994, S. 61–83.
- 59 Münkler: »Wer sterben kann, wer will den zwingen«, S. 53.
- 60 Brief vom 19. November 1808, in: *Goethe in vertraulichen Briefen seiner Zeitgenossen*, zusammengestellt von Wilhelm Bode, neu hg. von Regine Otto und Paul-Gerhard Wenzlaff, Berlin-Weimar 1982, Bd. II, S. 410 (Nr. 1509).

Peter Brandes

Das Leben der Bilder im Text

Ovids *Pygmalion* und Eichendorffs »Marmorbild«¹

Joseph von Eichendorffs 1819 erschienene Novelle *Das Marmorbild* ist gleichermaßen eine Geschichte über die Liebe und das Begehren wie über die Künste und ihre Ästhetik. Der Protagonist Florio ist zum einen auf der Suche nach dem wahren poetischen Ausdruck, zum anderen folgt er den Zeichen seines erotischen Begehrens. Kunst und Liebe kreuzen sich dabei in signifikanter Weise in der Narration, und als poetisch-ästhetischen Ausdruck dieses Chiasmus wird man eben jenes Marmorbild lesen müssen, das der Erzählung ihren Namen gibt. Das in diesem Bild in Aussicht gestellte Leben ist gleichsam das Band, das die Erzählung der Künste und der Liebe zusammenhält. In dieser Fügung von Kunst und Leben ist der Pygmalion-Mythos als Intertext² der Eichendorffschen Novelle eingeschrieben. Die folgenden Überlegungen unternehmen den Versuch diese Textkonstellation unter dem Fokus der bildlichen Lebendigkeit zu lesen.

1. Poesie und Leben. – Eine erste und naive Lesart der Novelle wird in ihr die Geschichte eines jungen Mannes entfaltet sehen, der sich in ein antikes Venusbild aus Marmor verliebt und, von diesem verlockt, sich in der imaginären Welt der Venus zu verlieren droht. Am Ende wird er aber aus der gespenstischen Scheinwelt gerettet und findet zu seiner eigentlichen Geliebten zurück. Eichendorffs Erzählung entspinnt sich entlang zahlreicher Oppositionen, die aus der Perspektive des Protagonisten Florio entwickelt werden. Nach der Logik der Narration steht der Sänger Fortunato für eine dem Tag und der christlichen Dichtkunst zugewandte Lebensform, während sein Opponent, der Ritter Donati, die Nacht und die melancholische Lebensform repräsentiert. In analoger Weise werden die beiden von Florio begehrten Frauenfiguren im narrativen Geflecht situiert: das Mädchen Bianka steht für den Tag und das Leben ein, die Venus für die Nacht und den Tod. Im Lauf der Erzählung knüpft Florio zuerst Kontakt zu Fortunato und empfindet Zuneigung zu Bianka, später fühlt er sich mehr zu Donati hingezogen und überträgt sein Begehren auf die Venus. Erst zum Schluß der Erzählung findet er wieder zu Fortunato und Bianka zurück und erkennt in ihnen den wahren Freund und die echte Geliebte. Durch den Verlauf der Geschichte meint Florio zudem sein Leben

zurückzugewinnen: Er fühlt sich am Ende wie neu geboren. Das sich so darstellende narrative Geschehen geht davon aus, daß Florio – und mit ihm der Leser – über weite Strecken der Erzählung für die wahren Verhältnisse der Dinge blind bleibt. Die Ideologie des Plots scheint eine Zentralperspektive des Wissens um Wahrheit und Schein in der Erzählung zu installieren. Zu dieser dominanten Lesart einer Dekonstruktion des falschen Scheins im Zeichen narrativer Wahrheit und Wahrscheinlichkeit gesellt sich jedoch unter der Hand eine damit konkurrierende Lesart, die gerade die Lebendigkeit der scheinhaften Bilder und ihres diskursiven und intertextuellen Netzes behauptet. Das Leben der Bilder im Text des *Marmorbildes*, so die These der folgenden Ausführungen, zielt auf eine Suspendierung der Differenz von wahren und scheinhaftem Leben. Leben wird in diesem Kontext als Repräsentationsform lesbar, die sich als Selbstzeugung des Bildes im Konnex von visueller Erfahrung und innerer Anschauung beschreiben ließe. Sie legitimiert sich dabei über das Meta-Thema der Erzählung: die Kunst und die Liebe.

Im Verlauf der Narration bleiben Liebe und Dichtung auf das engste miteinander verknüpft. Daß dabei aber die Frage nach dem spezifischen Charakter der Kunst in den Hintergrund gerät, liegt daran, daß die Kunst sich mehr und mehr verbirgt – so wie bei Ovid sich die Kunst in dem lebendigen Kunstwerk verbirgt. Dort heißt es über die von Pygmalion geschaffene weibliche Statue: »So vollkommen verbirgt sich im Kunstwerk die Kunst!«³ Am Leben, an der Lebendigkeit, entscheidet sich mithin der Kunstcharakter der Kunst.

Das im *Marmorbild* zur Darstellung gebrachte Leben ist aber von Anfang an ein imaginäres. Die alltägliche Form eines ökonomisch strukturierten Lebens scheint die Welt des Protagonisten nicht zu berühren. Das Moment der Ökonomie, die Erfahrung der Berufswelt, die Allgegenwart des Tauschprinzips werden gleich zu Beginn der Erzählung verneint. Die einleitende Sequenz führt Florio als einen schüchternen Künstler ein. Er ist ein Reisender ohne Profession, wie er selbst bekennt: »Welches Geschäft führt Euch nach Lucca? fragte endlich der Fremde [Fortunato; P.B.]. Ich habe eigentlich gar keine Geschäfte, antwortete Florio ein wenig schüchtern. Gar keine Geschäfte? – Nun, so seid Ihr sicherlich ein Poet! versetzte jener lustig lachend.«⁴

Es ist auffällig, daß der erste Dialog der Erzählung nach dem Beruf des Protagonisten fragt, der im ersten Satz als Edelmann eingeführt wurde. Daß Florio keine Geschäfte zu tätigen hat, läßt sich zunächst so verstehen, daß er über einen solchen Reichtum verfügt, der es ihm erlaubt, sich der Sphäre des Handels zu entziehen. Florio scheint mithin ein Leben jenseits des ökonomischen Prinzips zu führen. Dies macht ihn in gewisser Weise dem Anspruch des Realen abspenstig. In diesem Sinn ist er bereits der Schwärmer, als der er später mehr und mehr zu erkennen ist. Wenn Fortunato ihn also einen Poeten nennt, so meint dies zum einen, daß nur der Poet und Träumer von sich

behaupten kann, er tätige keine Geschäfte, da er sich nämlich nicht in der realen Welt des allgemeinen Handels bewegt. Zum anderen folgert der Sänger aus Florios Aussage, daß derjenige, der in eine Stadt reist und dies nicht aus ökonomischen Erwägungen tut, nur ein Dichter sein kann, da dieser seine Erkenntnisse oft aus Reisen gewinnt. Der Titel des Poeten weist Florio im doppelten Sinn als Phantasten aus: als jemanden, der sich in der realen Welt nicht zu behaupten weiß, und als jemanden, der durch die Phantasie Welten zu schaffen und fiktionales Leben zu geben vermag. Ist der Poet auf der einen Seite jenseits der Ökonomie verortet, so schafft er auf der anderen Seite eine ganz eigene Ökonomie des poetischen Lebens.

Fortunatos Bezeichnung berührt Florio in besonderer Weise. Der Name Poet bringt das Moment der Scham mit sich. Indem Florio Fortunatos Benennung zurückzuweisen sucht, wird er »über und über rot« (S. 385). Es ist für den Leser dabei nicht eindeutig zu entscheiden, ob Florio errötet, weil er eben keine Geschäfte tätigt, oder weil er sich selbst als der Bezeichnung für unwürdig erklärt. Es ist möglich, daß beides hier impliziert ist. Die durch die Farbe Rot bezeugte Scham bringt in das Gespräch über die Profession und die Poesie das Moment des Erotischen ins Spiel, das sich zudem daran zeigt, daß Fortunatos »Augen mit sichtbarem Wohlgefallen auf dem schönen Jünglinge ruhen!« (S. 385). Neben der offensichtlichen Homoerotik der Szene⁵ ist es der Eros der Poesie, der hier verhandelt wird. Er wird über die Konstruktion von Farblichkeit eingeführt und kontrastiert mit der späteren Rhetorik des weißen Marmors, die die Figur der Ambivalenz in den narrativen Diskurs installiert.

Für Florio besteht die große Kunst in der Herstellung von Lebendigkeit. Seine eigenen Versuche in der Poesie sieht er als nichtig an, wenn er »die alten großen Meister las, wie da alles wirklich da ist und leibt und lebt« (S. 385). Florio schreibt hier den alten Meistern die Kraft zu, dem Leser Erzähltes (»alles«) leibhaftig vor Augen zu stellen. Die großen Meister der Poesie werden auf diese Weise auch als Meister der Rhetorik kenntlich. Sich selbst beschreibt Florio in Anlehnung an den von ihm benutzten Terminus der Sangeskunst als »schwaches, vom Winde verwehtes Lerchenstimmlein« (S. 385). Die Lerche wird aufgrund ihres Fluggesangs traditionell als Symbol der Transzendierung des Weltlichen aufgefaßt. Ihr Gesang wurde schon früh »als ein freudiges Loben verstanden«⁶. Verena Doebele-Flügel zufolge repräsentiert bei Eichendorff das Lerchenmotiv »den über der Erde liegenden Bereich der Höhe«⁷. Der Mensch ist diesem Verständnis nach der Figuration der Lerche untergeordnet. Die Stelle im *Marmorbild* gibt freilich anderes zu denken als die klassische Dichotomie von menschlichem Dasein und göttlicher Offenbarung. Der Text identifiziert Florio mit dem Gesang der Lerche und weist zugleich auf die fragile Basis dieses transzendentalen Gesangs hin. Die Lerche als Vorbild des

menschlichen Lebens erfährt somit seine Dekonstruktion aus dem Bildbereich des »unermesslichen Himmelsdom[s]«, der auf die Dimension des Erhabenen verweist. Die Stimme der Lerche offenbart zwar eine Potentialität des dichterischen Gesangs, die aber im Vergleich zu den großen Meistern mit dem Prädikat »schwach« belegt wird. Während Florio damit eine Wertungs-Poetik zu vertreten scheint, die zwischen hoher und niedriger Dichtkunst unterscheidet, erklärt Fortunato die Poesie zu einem weltliterarischen Modell des Zusammenklangs aller Stimmen: »Jeder lobt Gott auf seine Weise, sagte der Fremde, und alle Stimmen zusammen machen den Frühling.« (S. 385)

Fortunato gibt sich als wandernder Sänger aus. Dabei erscheint dieses Bekenntnis in hohem Maße doppeldeutig. Denn auf das Reisen ist er durch eine Sehnsucht gekommen, die der Florios vergleichbar ist. Die Sehnsucht nach der Ferne wurde bei ihm geweckt, »wenn der Frühling wie ein zauberischer Spielmann durch unsern Garten ging und von der wunderschönen Ferne sang und von großer unermesslicher Lust.« (S. 386)⁸ Hat der Spielmann in diesem Kontext eine welteröffnende und das poetische Dasein ermöglichende Funktion, so wird er in der folgenden Erzählung Fortunatos zur Personifikation einer gefährlichen Versuchung. Die Figur des Spielmanns verweist bekanntlich auf die Tannhäuser-Legende, die unter anderen Tieck in seiner Erzählung *Der getreue Eckart und der Tannhäuser* verarbeitet hat.⁹ Der Spielmann ist dort ein Versucher im Dienste der Frau Venus, der die Jugend durch seine Musik in den Berg der Venus lockt. Auf diese Sage weist nun Fortunato Florio hin und fügt dem noch den Imperativ »Hütet Euch!« (S. 386) hinzu. Der Spielmann erscheint somit als Doppelgestalt, als Anleiter zum dichterischen Leben und als erotischer Versucher. Dabei ist die poetische Verlockung durchaus für das erotische Moment – die »große, unermessliche Lust« – durchlässig. Dieses erste Gespräch zeigt bereits, wie nahe erotische und poetische Versuchung beieinander liegen. Lebendigkeit kann aber offenbar nur in der Ambivalenz dieser poetisch-erotischen Verlockung gewonnen werden. Wie dabei der poetische Spielmann vom erotischen Versucher unterschieden werden kann, bleibt eine offene Frage des Textes.

Einerseits ist der Spielmann ein Topos des romantischen Diskurses, der in einen narrativen Überlieferungszusammenhang gestellt wird; andererseits erzeugt der Text diese Spielmannsfigur in der Geste der Wiederholung neu und übersetzt ihn in den Kontext eines literarischen Spiels, das den Leser über Schein und Wahrheit im Ungewissen läßt. Spricht nämlich Fortunato zunächst in metaphorischer Weise, die Vogel-Metapher Florios aufgreifend, von der Poesie, so wendet er sich in seinem Rat nur scheinbar der lebenspraktischen Seite des Dichterberufs zu. Der Rekurs auf den Spielmann nimmt das Thema der Musikalität auf, überträgt es vom tierischen Bereich auf den des Dämonischen. Dem Lied der Natur, für das die Rhetorik der Vogelstimmen einsteht,

wird das mythische Lied gegenübergestellt. Der Mythos des Spielmanns ist aber wiederum – bei Tieck und bei Eichendorff selbst¹⁰ – stark mit der Vorstellung der singenden und klingenden Natur verbunden. Fortunatos Warnung vor dem Lied des Spielmanns erweist sich mithin als eine zweite Lesart von dem Lied der Natur. Scheint die wahre Dichtkunst dem Gesang der Vögel zu folgen, so ist das Lied des Spielmanns nur der falsche Schein naturhaften Gesangs. Während die Intention des Vogelgesangs nicht erkennbar ist, wird die Absicht des Spielmanns klar benannt. Es ist das Moment des Spiels, das diese Figur als gefährlichen Versucher aufweist. Scheint nun der narrative Gestus, den Fortunato hier eröffnet, dieser Ideologie von wahrer und täuschender Dichtkunst in die Hände zu spielen, so erweist sich das textuelle Gefüge als ein Spiel, das den Protagonisten ebenso wie den Leser auf die Ambivalenz literarisch-erotischer Versuchung zurückwirft.

So auffällig und exponiert dieses anfängliche Gespräch über die Profession des Poeten ist, es bleibt in der Erzählung das einzige dieser Art. Das Begehren nach den verschiedenen weiblichen Figuren wird nunmehr zum Hauptthema der Novelle. Die einzige Möglichkeit, diese Figurationen des Begehrens auch poetologisch zu lesen, scheint auf den ersten Blick die allegorische Lesart zu gewähren.

II. Allegorie versus Poiesis. – Die Allegorie ist für das Verständnis von Eichendorffs Novelle *Das Marmorbild* oft als der zentrale Lektüreschlüssel angenommen worden. Die im Titel angekündigte und in der Erzählung figurierte literarische Bildlichkeit macht den Rückgriff auf diese literaturwissenschaftliche Kategorie zunächst plausibel. So mag es auch kaum verwundern, wenn Simon Richter feststellt: »Most readings of Joseph von Eichendorff's *Marmorbild* are inclined to be allegorical.«¹¹ Zu Recht hat Richter darauf hingewiesen, daß gerade die allegorischen Lektüren des *Marmorbildes* oft dazu tendieren, den Text als Repräsentation eines dualistischen Weltbildes zu lesen und damit das bedrohliche Potential desselben auszublenden. Die verlockende Macht der Venus¹² wird in den allegorischen Lektüren in die Sphäre der Phantasie und des falschen Scheins gebannt. Die Bildlichkeit des *Marmorbildes* wird dabei ebensowenig bedacht wie die sprachliche Verfaßtheit des Textes. Die narrative Inszenierung eines lebendigen Bildes, wie sie sich in der Figur der Venus zeigt, kann in ihrer Bildhaftigkeit nur dann angemessen rezipiert werden, wenn die Allegorie differenzierter gefaßt wird: nicht nur als Allegorie einer sprachlich-kohärenten Erzählung, sondern als Allegorie eines bildnerischen Darstellungsverfahrens, das zugleich die Praxis der Allegorese durchstreicht. Wenn also die Venusstatue als Allegorie zu lesen wäre, dann eben in jenem Sinne einer Allegorie der Lebendigkeit der Kunst, die sich in ihrem Status als Kunstwerk selbst reflektiert. Die Reflexion einer solchen Darstel-

lungsweise betrifft dabei nicht nur den poetischen Darstellungsmodus, sondern auch den bildnerischen und dessen Materialität.

Eine klassische allegorische Lesart könnte Fortunato als Personifikation christlicher Dichtkunst betrachten, die gegenüber der griechisch-antiken Kunstform, dessen Personifikation die Venus darstellt, die wahre und wahrhaftige Kunst vertritt. Donati ist in diesem Deutungsmodell der antiken, Bianka der christlichen Kunst zugeordnet.¹³ Eine alternative allegorische Lektüre, wie sie Richter vornimmt, öffnet dagegen diese Oppositionen. Fortunato ist gleichsam mit der Figuralität der Venus verknüpft, insofern er als homoerotischer Versucher Florio an sich binden will. Anders als in herkömmlichen Deutungen sieht Richter in dem »stillen Gast« aus dem ersten Lied Fortunatos nicht Donati, sondern Fortunato selbst gezeichnet.¹⁴ Diese als Todesgenius und Christus markierte Figur¹⁵ richtet dabei ihr Begehren auf Florio, dem Richter zufolge dieses Lied als Liebeslied eigentlich zugeordnet ist. Dabei übernimmt Fortunato als Christus-Figur die homoerotischen Liebeskonzeptionen der griechischen Antike, um sie gegen den heterosexuellen Venus-Kult ins Feld zu führen. Auch wenn Richter damit die oft eindimensionalen allegorischen Lektüren des Textes aufbricht, bleibt seine Lesart gleichwohl blind für die zwischen Eros und antiker und christlicher Mythologie verhandelte Kunstgenese. Wie Fortunato zwischen zwei Figuren des Spielmanns unterscheidet, so sind auch seine Lieder in zweifacher Hinsicht lesbar: als hermeneutische und als poetische Verlockung. Geben sich auf der einen Seite seine Lieder als Kommentar oder Deutung einer bereits abgeschlossenen Handlung aus, so sind sie auf der anderen Seite auch lesbar als Wirklichkeit schaffende Dichtungen, die den poetischen Figuren des Textes Leben geben. So mag das erste Lied Fortunatos gleichermaßen ein Kommentar zu den Begehrensstrukturen des Festes sein und eine performative und poetische Funktion haben. Denn im Vollzug der poetischen Rede wird eben jene Figur antizipiert, die später mit dem Namen Donati in das Geflecht der Narration eintreten wird.

Fortunatos Lied ist in zwei Teile gegliedert, die durch einen Einschub des Erzählers deutlich markiert sind. Im ersten Teil wird eine schöne, freudige und lustvolle Welt besungen, in der Bacchus, der Frühling und die Venus dominieren. Der zweite Teil, der mit verändertem Ton gesungen wird (»Hier änderte er plötzlich Weise und Ton und fuhr fort«; S. 391), ist durch die Präsenz eines stillen Gastes aus dem Himmelreich geprägt, der das lyrische Ich aus dem sinnenfrohen Treiben des ersten Teils in die kühlen Sphären des Himmels führt. Der erste Teil kann als Beschreibung des Festes gelesen werden, auf dem sich Florio und Fortunato befinden. Die Liebespaare, die sich dort gefunden haben, stehen unter dem Einfluß der Venus. Der zweite Teil figuriert demgegenüber die fromme Liebe zu Christus, die als die wahre Seinsform zu erkennen gegeben wird. Dieser Teil zeigt mithin die Verblendung des

ersten Teils auf. Die Bleichheit des stillen Gastes dekonstruiert die illusionäre Farbenpracht der erotischen Bilder des ersten Teils. Das lyrische Ich separiert sich in seiner Zuneigung zu dem stillen Gast von der Menge der Ritter und Frauen, die sich der Sinnenwelt der Venus hingeben. Das im Gedicht figurierte Ich scheint somit den Verlockungen der Venus zu widerstehen. Allerdings korreliert die Bleichheit des Gastes mit dem später mehrfach beschriebenen bleichen und weißen Gesicht der Venus, so daß auch eine Verbindung zwischen Venus und Todesgenius erkennbar wird. Auf diese Weise reflektiert das Lied bereits auf das noch zu erzählende Geschehen, greift aber auch auf die Erzählung vom Spielmann zurück.

Das Lied macht zudem den narrativen Text lesbar als die Darstellung der Verlebendigung der Kunst durch Bacchus und Venus und als Mortifizierung derselben durch den Todesgenius, Christus. Die Kunst erfährt durch den Tod ihre Vollendung. Zugleich evoziert dieses hermeneutische Lehrgedicht den lebendigen Auftritt Donatis. Fortunato würde in diesem Sinn selbst in der Funktion des ambivalenten Spielmanns auftreten, der auf der einen Seite lebendige Kunst hervorbringt und zugleich verderbliches Begehren evoziert.¹⁶ Appliziert die allegorische Auslegung des Gedichtes den Sinngehalt desselben auf die Narration, so stellt die damit konkurrierende poetische Lektüre Gedicht und Erzählung in einen einander bedingenden Kontext. Das Gedicht erhält dann eine Funktion innerhalb der Handlung, insofern es die Figur des Spielmanns bildet. Der singende Spielmann Fortunato wird dabei zum Spielmann des Spielmanns. Sein Lied ruft den Spielmann Donati auf den Plan, der seinerseits als Spielmann Florio verlocken wird. Fortunatos Reflexion auf sein eigenes Verhältnis zu der Festgesellschaft erzeugt folglich seinen dunklen Doppelgänger, der zu einem Konkurrenten wird, mit dem er um die Freundschaft Florios buhlt. Die allegorische und die poetische Lektüre streichen sich gegenseitig aus, bedingen aber auch einander, insofern sie das ambivalente Verhältnis von Kunsterzeugung und erotischem Begehren thematisieren.

Ist es im Kontext dieser Sequenz vor allem die Tonalität der Sangeskunst, die bildliche Lebendigkeit evoziert, so wird im Fortgang der Erzählung diese poetische Struktur der Verlebendigung auf die bildende Kunst übertragen.

III. Marmor. – Betrachtet man die im Text inszenierten Bilder, so fällt auf, daß dem künstlerischen Material eine besondere Bedeutung zukommt. Das Bild, das zugleich zum *agens movens* der Geschichte wird, ist aus Marmor gefertigt. Im literarischen Diskurs um 1800 ist der Marmor nicht ohne das ästhetische Programm des Weimarer Klassizismus zu denken. Für Johann Joachim Winckelmann war der Marmor kein beliebiges Material, sondern Signum einer ästhetisch hochwertigen Kunst. So ist auch sein prominentestes Beispiel aus den *Gedanken über die Nachahmung*, die Laokoon-Statue, nichts

anderes als ein Marmorbild. Im Marmor spiegelt sich Winckelmann zufolge der Geist des Künstlers: »Der Künstler musste die Stärke des Geistes in sich selbst fühlen, welche er seinem Marmor einprägte«¹⁷. Dem Marmor selbst ist hier der Geist des Künstlers eingegeben, so daß das Marmorbild als Bild kaum anders als beseelt gedacht werden kann. Der Marmor vermittelt, wie Gonthier-Louis Fink anmerkt, »die Illusion von einem wahren, pulsierenden Leben«¹⁸. In Winckelmanns *Beschreibung des Apollo in Belvedere* findet sich dann nicht nur die belebende Stärke des künstlerischen Geistes, sondern die durch den Betrachter bewirkte pygmalionische Verlebendigung des Bildes.¹⁹ Und auch bei Goethes Laokoon-Betrachtung setzt sich der »Marmor in Bewegung«²⁰ und stellt damit die Lebendigkeit des Materials heraus.²¹ Der Marmor als Material transportiert also nicht nur ein Paradigma klassizistischer Ästhetik, er erscheint auch als das Ideal lebendiger Kunstwerke. Er ermöglicht auf besondere Weise den Illusionismus herzustellen, der Leben und Kunst ununterscheidbar macht.

Der Marmor ist, wie Didi-Huberman herausstellt, in besonderer Weise geeignet, Lebendigkeit zu simulieren.²² Vor allem der parische Marmor ermöglichte es aufgrund seines unreinen Weiß-Tons, die Illusion der Lebendigkeit aufrechtzuerhalten, da seine fleckige, aderförmige Struktur dem menschlichen Leib besonders ähnelt: »Die bekannte Faszinationskraft dieses Materials wäre also nicht in der Perfektion seiner Weiße oder seiner mimetischen Effekte zu suchen, sondern gerade in seiner relativen Imperfektion, in der Irritation, die sie bewirkt.«²³

Das reine Weiß ist demgegenüber als Signum des Todes anzusehen. In der Erzählung ist dementsprechend die Farbe Weiß stets das Zeichen für die Mortifizierung der belebten Statue: »das Venusbild, so fürchterlich weiß und regungslos, sah ihn fast schreckhaft mit den steinernen Augenhöhlen aus der grenzenlosen Stille an« (S. 397); »es war ihm, als stünde die Dame starr mit geschlossenen Augen und ganz weißem Anlitz und Armen vor ihm« (S. 420). Bei Ovid zeigt sich die Verlebendigung der Statue schließlich auch an der farblichen Veränderung der Figur: »Das Mädchen hat den Fuß empfunden, sie ist errötet!«²⁴. Die Farbe, die durch das Weiße der Haut durchscheint, das Aufscheinen des Blutes wird mithin zum Signum der Lebendigkeit. Es ist dieselbe Rhetorik des Errötens, die bei Florios erster Begegnung mit Fortunato deutlich wurde. Das Rot-Werden, das Aufscheinen der Farbe figuriert bei Ovid wie bei Eichendorff die Lebendigkeit der angeschauten Person.

Dieses Kennzeichen scheint jedoch der Venusstatue zu fehlen. Sie erscheint stets als bleich oder weiß. Ist ihre Verlebendigung im narrativen Kontext also zu keinem Zeitpunkt vollständig geglückt? Die Illusion der Lebendigkeit stellt sich hier offenbar anders her als durch das Paradigma der Farbe. Lebendig wird die Statue vor allem durch eine andere Form der Täuschung. Sie liegt in

der Kunst der Rede und den damit verbundenen Vermögen, eine abwesende Sache den Hörern vor Augen zu stellen.

IV. *Venus-Bild*. – Anders als bei Pygmalion vollzieht sich im *Marmorbild* der Prozeß der Verlebendigung des Frauenkörpers wesentlich durch die Rezeption, durch die Wahrnehmung des Bildes. Doch bevor Florio der Venusstatue leibhaftig ansichtig wird, entwickelt er ein durch Träume generiertes inneres Bild, das er sich gleichermaßen als Ideal der begehrten Weiblichkeit vor Augen stellt. Er praktiziert damit eine Form der inneren Schau, wie sie bereits in Wackenroders *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruder* zu finden ist.²⁵ Dort ermöglicht die Vision eines inneren lebendigen Bildes dem Künstler Raffael die Vollendung seines Kunstwerkes.²⁶

Diese sprachliche Evozierung lebendiger Bilder wurde insbesondere durch die Rhetorik tradiert. So bestand für Quintilian die Aufgabe des Redners darin, die Vorstellungskraft der Zuhörer in der Weise zu aktivieren, daß durch diese »die Bilder abwesender Dinge so im Geiste vergegenwärtigt werden, daß wir sie scheinbar vor Augen sehen und sie wie leibhaftig vor uns haben«²⁷. Jenes Vor-Augen-Stellen bezeichnet auch die wesentliche Forderung der Ekphrasis, deren Aufgabe es ist, die sinnliche Anschauung durch eine lebendige Beschreibung zu ersetzen.²⁸ Eichendorffs Novelle *Das Marmorbild* ist nicht ohne diesen Hintergrund zu lesen. Immer wieder wird die dort beschriebene Bildlichkeit als eine solche kenntlich, die dem Betrachter durch Beschreibung vor Augen gestellt werden muß. Die Beschreibung der Venus ist in diesem Sinn zugleich ihre *evidentia*. Die Lebendigkeit des Venusbildes wird mithin rhetorisch vermittelt.

Das Venusbild tritt erstmals bei Florios nächtlicher Wanderung in Erscheinung. Diese entscheidende Sequenz der Novelle wird von Träumen umrahmt. Nach einem Gartenfest, auf dem Florio die Bekanntschaft der neben der Venus drei wichtigsten Figuren gemacht hat (Fortunato, Bianka, Donati), träumt er von sich als Odysseus, der von Sirenen versucht wird, und dessen Schiff unterzugehen beginnt. Aus diesem Alptraum erwachend, drängt es Florio nach draußen. In seiner Erinnerung wirken noch die Feier und die Erscheinung Biankas nach, allerdings in verwandelter Form. Es deutet sich hier schon eine Metamorphose des schönen Frauenbildes an: »Die Musik bei den Zelten, der Traum auf seinem Zimmer, und sein die Klänge und den Traum und die zierliche Erscheinung des Mädchens nachträumendes Herz hatten ihr Bild unmerklich und wundersam verwandelt in ein viel schöneres, größeres und herrlicheres, wie er es noch nirgend gesehen.« (S. 396 f.) Das individuelle sinnlich wahrgenommene und memorierte Bild wandelt sich durch die Traumarbeit in ein allgemeines Bild. Die personale Schönheit, die durch Leben bestimmt ist, wird zu einer nicht-schaubaren Gestalt, zu einem Bild, das jedes

gesehene Bild noch übertrifft. Auf ein solches, durch innere Anschauung gewonnenes Bild trifft Florio dann in der Gestalt des Marmorbildes. Daß die Marmorbilder der Griechen eben keine personalen Bilder darstellen, darauf weist Winckelmann deutlich hin: »Die Nachahmung des Schönen der Natur ist entweder auf einen einzelnen Vorwurf gerichtet, oder sie sammlet die Bemerkungen aus verschiedenen einzelnen, und bringet sie in eins. Jenes heißt eine ähnliche Copie, ein Portrait machen; es ist der Weg der Holländischen Formen und Figuren. Dieses aber ist der Weg zum allgemeinen Schönen und zu Idealischen Bildern desselben; und derselbe ist es, den die Griechen genommen haben.«²⁹ Ein solches idealisches Bild trägt nun auch Florio mit sich, als er in einem Garten, den er durchwandert, das Marmorbild erblickt. »Der Mond, der eben über die Wipfel trat, beleuchtete scharf ein marmornes Venusbild, das dort dicht am Ufer auf einem Steine stand, als wäre die Göttin so eben erst aus den Wellen aufgetaucht und betrachte nun, selber verzaubert, das Bild der eigenen Schönheit, das der trunkene Wasserspiegel zwischen den leise aus dem Grunde aufblühenden Sternen widerstrahlte. Einige Schwäne beschrieben still ihre einförmigen Kreise um das Bild, ein leises Rauschen ging durch die Bäume rings umher.« (S. 397)

Das Venusbild erscheint hier in einer zweifachen Spiegelung. Zunächst bescheint der Mond als Reflexion des Sonnenlichts das Marmorbild, macht das Bild also durch indirektes Licht sichtbar. Das Venusbild selbst ist in einer der des Narziß ähnlichen Spiegelsituation dargestellt. Die Venus erscheint von sich selbst bezaubert. So sieht Florio als Bildbetrachter zunächst nicht nur das Venusbild, sondern eine Komposition, die sich vielleicht als die Selbsterkenntnis der Venus betiteln ließe. In diesem Sinn ist diese Sequenz oft als Beleg für den Narzißmus der Venusfigur gelesen worden.³⁰ Dabei wurde jedoch meist die bedenkenswerte Verschiebung des Narziß-Motivs vom männlichen zum weiblichen und vom menschlichen zum göttlichen Geschlecht übersehen. Denn es ist hier zuerst die Venus, die sich im Medium des Wassers bespiegelt. Offenkundig macht diese Spiegelszene das Göttliche anthropomorph und lebendig. Das Bild erhält durch den Schein des Mondlichts ein lebendiges Aussehen. Die Spiegel-Metaphorik unterstreicht dabei auch die anthropomorphe Struktur dieser Verlebendigungsszene.

Jacques Lacan hat bekanntlich der Spiegelfunktion eine wesentliche Bedeutung in dem Prozeß der Individuierung des Menschen zugeschrieben. An der Spiegelerfahrung des Kleinkindes läßt sich, so Lacan, der durch Selbstverkennerung gezeichnete Weg der Subjektkonstitution ablesen. Das Kleinkind identifiziert sich im Spiegelstadium mit einem Ideal-Bild, das die Erfahrung des »zerstückelten Körper[s]«³¹ zu einer imaginären Ganzheit sublimiert. Dies Bild oder Imago kann hierbei zugleich als Vermittlungsinstanz von Innen und Umwelt gelten. Ganz wesentlich strukturiert sich für Lacan die Ich-Werdung

durch die Rhetorik des Sehens und der Sichtbarkeit. Gleichzeitig sind die sichtbaren Bilder Phantasmen der eigenen Unzulänglichkeit. Gerade im Hinblick auf die Narziß-Referenz ist es sicherlich fruchtbar, Jacques Lacans Überlegungen zum Spiegelstadium in die Deutung dieser Spiegelszene miteinzubeziehen. Denn die als Intertext aufgerufene Narzißerzählung aus den *Metamorphosen* wirft den Aspekt der Selbsterkennung auf. Indem Narziß sein Spiegelbild als begehrenswertes Imago auffaßt, begibt er sich in die Phase des Spiegelstadiums zurück. Sein Untergang im begehrten Ich-Ideal manifestiert die damit einhergehende Umkehrung der Ich-Werdung. Bezeichnet diese nämlich beim Kleinkind die Entwicklung des menschlichen Lebens, so ist jene durch dessen Mortifikation gekennzeichnet. Wenn diese Inversion der menschlichen Ich-Werdung in die Venus überblendet wird, so erfährt dieses Bild eine weitere Umkehrung und Spiegelung. Denn die Venus steigt ja aus dem Wasser auf. Florio scheint es, »als wäre die Göttin so eben erst aus den Wellen aufgetaucht« (S. 397). Geht Narziß im Wasser unter und findet dort seinen Tod, so hat das Leben der Göttin gerade ihren Ursprung im Wasserelement. Kongruiert bei Ovids Narziß der Tod mit dem Moment der Selbsterkennung, so ist es hier die Geburt. Tod und Geburt sind aber in der Spiegelmetapher ebenso miteinander verflochten wie menschliches und göttliches Leben. Die körperliche Ganzheit der Venus, deren Bild hier nicht zufällig in der Form der Statue repräsentiert wird, ist durch die Spiegelphase auf ambivalente Weise gewonnen. Denn als menschliches Leben ist die Figur der Venus auch dem menschlichen Blick unterworfen. Sie existiert nur durch das Sehen oder Wahrnehmen des Anderen, als Bild, das als Gesamtheit und nicht etwa als Torso begehrt wird. Doch die Formulierung, daß »die Göttin so eben erst aus den Wellen aufgetaucht« sei, verweist außerdem auf die Darstellungen der Venus Anadyomene.³²

Waltraud Wiethölter hat in ihrer Interpretation des *Marmorbildes* eine Reihe von aufschlußreichen Bildreferenzen aufgezeigt, die dem Diskursraum der Erzählung zuzurechnen sind.³³ Im Hinblick auf die zitierte Stelle ist vor allem auf Botticellis Gemälde *Geburt der Venus* (1485) hinzuweisen, das hier eine Übertragung in die literarische Narration erfährt. Zitiert wird dabei nur ein Bildausschnitt, nämlich die Zentralfigur des Gemäldes. Der wesentliche Verknüpfungspunkt von Bild und Text ist hier das Insistieren auf den Moment, auf den »fruchtbaren Augenblick«, der zugleich einen Beweis der Lebendigkeit der Göttin darzustellen scheint. Das Adverb *soeben* markiert eine Zeitlichkeit, die den Vorgang der Geburt auf das Sichtbar-Werden des Körpers fokussiert. Der Körper der Göttin ist schon gänzlich aus dem Wasser aufgetaucht, an ihm ist aber die Spur des Auftauchens noch ablesbar. Die Lebendigkeit des malerischen Ausdrucks bei Botticelli übersetzt der Text in eine stillgestellte Zeitlichkeit, die als solche die abwesende Lebendigkeit ihrer selbst verbürgt.

Es ist zwar nicht sicher, ob Eichendorff Botticellis Gemälde kannte. Deutlich wird aber, daß Eichendorff hier nicht allein den Mythos zitiert, sondern diesen als Bildszene – wie man sie insbesondere bei Botticelli finden kann – komponiert und so den Leser auf die Lektüre der bildlichen Darstellungen der Venus verweist.

Im *Marmorbild* werden gleich drei bildliche Darstellungen aus jeweils unterschiedlichen Perspektiven vorgestellt. Zuerst sieht Florio nur das Venusbild, die Statue, dann betrachtet die Venus »das Bild der eigenen Schönheit« (S. 397), schließlich wird diese Spiegel- und Geburtsszene zum Bild, das von den Schwänen gleichsam umrahmt wird. »Einige Schwäne beschrieben still ihre einförmigen Kreise um das Bild, ein leises Rauschen ging durch die Bäume ringsumher.« (S. 397)³⁴ Der Begriff des Bildes wird somit 1) in ein staturisches Bild, 2) ein Spiegelbild und 3) eine Bildkomposition, wie sie für das Gemälde charakteristisch ist, unterteilt. Das Venusbild ist in der Bildbeschreibung durch eine plurale Bildlichkeit gekennzeichnet. Zugleich wird das bildnerische Verfahren in einer Rhetorik der Schreibbewegung übersetzt, die suggeriert, daß das Bild sich selbst (be-)schreibt: »Einige Schwäne beschrieben l. . . J.«. Das Schreiben und Bilden wird durch den Bildgehalt des Schwans, der den Eros und die Zeugungskraft hervortreten läßt, auf das Moment der Zeugung zugespitzt, das wiederum mit dem Bildthema der Geburt korreliert.

Die Beschreibung der drei unterschiedlichen Bildformen bewirkt allerdings noch nicht die Verlebendigung des Bildes. Erst durch die auditive Komponente, das Rauschen, erfährt die Szenerie eine Veränderung. Sie wird zu einem entscheidenden Wendepunkt, denn im folgenden Absatz vollzieht sich eine Wandlung in Florios Wahrnehmung: »Florio stand wie eingewurzelt im Schauen, denn ihm kam jenes Bild wie eine lang gesuchte nun plötzlich erkannte Geliebte vor, wie eine Wunderblume, aus der Frühlingsdämmerung und träumerischen Stille seiner frühesten Jugend heraufgewachsen.« (S. 397) Ist in der vorhergehenden Bildbeschreibung der Venusstatue nur davon die Rede, daß die Göttin sieht, nämlich sich selbst; so wird nun Florio zum Betrachter. Allerdings erscheint er auf eigentümliche Weise nicht als Subjekt des Sehens, vielmehr wird er selbst vom Schauen ergriffen: »Florio stand wie eingewurzelt im Schauen«. Die rhetorische Verknüpfung von Verwurzelung und Schauen stellt einen Ursprung des Sehens in Aussicht. Die Metaphorik der Verwurzelung wird auf der narrativen Ebene in der Form der Erinnerung aufgegriffen: »ihm kam jenes Bild wie eine lang gesuchte nun plötzlich erkannte Geliebte vor, wie eine Wunderblume, aus der Frühlingsdämmerung und träumerischen Stille seiner frühesten Jugend heraufgewachsen.«

Das Heraufwachsen korreliert offensichtlich mit dem verwurzelten Sehen. Weiterhin wird hier ein *Locus classicus* der Romantik zitiert: die Erinnerung an ein vergessenes Bild oder Motiv aus der Kindheit.³⁵ Dies reflektiert in

diesem Kontext auf die dargestellte Geburtsszene, die zugleich als Geburt des Ichs lesbar wird. Florio erinnert sich beim Anblick jener sublimen Geburtsszene also an die eigene Kindheit, als er sich selbst als Ich konstituierte. Allegorisch gelesen, ist aber zugleich die Geburt der Liebe hier vorgestellt, wie sie sich zuerst in Florio geregt haben mag, als erotisches Begehren. Das Venusbild wäre demnach nur die Chiffre des eigenen Begehrens, wie es die Venus-Figur später formuliert: »ein jeder glaubt mich schon einmal gesehen zu haben, denn mein Bild dämmert und blüht wohl in allen Jugendträumen mit herauf.« (S. 419) Es scheint auf den ersten Blick einleuchtend, diesen Satz als Indiz dafür zu werten, das belebte Venusbild als Projektion des Protagonisten oder allgemeiner als fetischisierte Männerphantasie zu werten. Solche Deutungen machen Fortunatos abschließenden Erklärungen zum Venuszauber zur Grundlage für das Verständnis der Novelle. Aus der Perspektive Fortunatos besteht nämlich gar kein Zweifel, daß jener Figur, die Florio als begehrtes Bild seiner Kindheit wahrgenommen hatte, kein Leben zukommt. Sie ist ein Gespenst der alten Zeit, der heidnischen Antike, die dem christlichen Glauben und dessen Liedgut weichen muß. In der Gestalt der Madonna-ähnlichen Bianka wird das Bild der Venus aufgehoben und zugleich Florios erotisches Begehren in ein frommes sublimiert. Akzeptiert man Fortunatos Position gewissermaßen als Zentralperspektive des *Marmorbilds*, so kann man zu diesem Schluß kommen. Doch Florios Perspektive auf das Marmorbild ist für die Novelle und ihre Dynamik die eigentlich bestimmende, da überwiegend aus seiner Sicht erzählt wird. Durch seinen Blick werden die Bilder im Text für den Leser – innerhalb des fiktionalen Rahmens – lebendig. Sie werden als handelnde und kommunizierende Personen angenommen und akzeptiert. Im Rahmen dieser narrativen Beglaubigung erhält das Venus-Bild poetisches Leben.

V. *Venus und Pygmalion*. – In der Forschungsliteratur wird die Bedeutung des Pygmalion für das *Marmorbild* in der Regel als gering erachtet.³⁶ So behauptet Meixner in einem Beitrag zu Brentano und Eichendorff, »mit dem Hinweis auf den Pygmalion-Mythos«³⁷ sei nur wenig ausgesagt. Für Erzählungen wie *Das Marmorbild* gelte vielmehr das Prinzip der »Versteinerung eines einstmalig Lebendigen, die zur Allegorie der Unerlöstheit wird«³⁸. Auch wenn die Figur der Versteinerung hier sicher von zentraler Bedeutung ist, so verkennt ihre einseitige allegorische Lektüre das dialektische Moment von Versteinerung und Inkarnation³⁹, von Mortifikation und Verlebendigung. Demgegenüber hat sich die Forschung auf die Position zurückgezogen, den Venus-Mythos als zentrales Motiv der Erzählung zu bestimmen. So erklärte bereits Robert Mühlher in seinem Aufsatz *Der Venusring* die Legende vom Ring der Venus, in der die Venus als Teufelsbündnerin dargestellt wird, zu einem zen-

tralen Motiv für die Romantik, das insbesondere Eichendorff beeinflusste.⁴⁰ Die Bedeutung dieser Legende für die romantische Literatur ist sicherlich nicht von der Hand zu weisen, doch ihre Applikation auf das *Marmorbild* reduziert den Bedeutungsgehalt der Venus-Figur auf das christliche Motiv des diabolischen Gespenstes. Aber gerade diesem Verständnis folgen viele Interpreten des *Marmorbildes*.⁴¹ Damit wird die von Berthold Hinz beschriebene Dämonisierung der künstlerischen und literarischen Inszenierung des Venus-Bildes⁴² unreflektiert auf die poetische Konzeption des *Marmorbildes* übertragen.

Bedeutender als die Legende vom Venusring ist im Kontext des *Marmorbildes* der Mythos von der Aphrodite von Knidos.⁴³ Hier wird bereits die Figur der Verlebendigung durch den Betrachter thematisch. Geht es in der Geschichte vom Venusring vor allem um den Aspekt des Bündnisses, so ist hier – analog zum Pygmalion-Mythos – das Begehren, die Statue zu beleben und zu besitzen, vorherrschend. Stärker noch als beim Pygmalion wird in dieser Episode der erotische Aspekt der lebendigen Statue betont. Auch dies findet sich in zentraler Form in Eichendorffs Novelle. Doch erst der Rückgriff auf den Pygmalion-Mythos ermöglicht den Blick auf den Status dieser lebendigen Kunst, die zwischen göttlicher und menschlicher Sphäre oszilliert.

Nimmt man also Florios Perspektive ernst, so tritt zum Narziß-Motiv das pygmalionische hinzu. Während die Narziß-Referenz zwischen den Figuren der Venus und Florio oszilliert – vom Bildgehalt aber mehr der Venus zuzuordnen wäre –, ist das Pygmalion-Motiv hier weitaus komplexer angeeignet und umgestaltet. Die Grundkonstellation scheint klar: Florio erweckt in der Tradition Pygmalions durch sein Begehren das Frauenbild zum Leben. Das Sehen wird dabei zum produktiven, Leben gebenden Akt. Durch sein Schauen wird ein Traumbild seiner Jugend zum manifesten Bild, indem es mit dem Gesehenen eine Symbiose eingeht. Dieser Prozeß kann als Projektion angesehen werden. Es ist aber eine solche Projektion, die für den Leser ein Leben des Bildes im Text erfahrbar macht. Das Bild Biankas, die Traumbilder Florios und das Gesehene Marmorbild eröffnen die Möglichkeit des belebten Bildes. Bildliche Lebendigkeit konstituiert sich aus der Zusammenschau imaginärer und materieller Bilder. Das lebendige Bild erscheint so als Konglomerat einer Varietät von Bild-Begriffen. Anders konstituiert sich die Verlebendigung des Bildes in den *Metamorphosen*. Allein der Anblick der Statue ruft bei Pygmalion den Wunsch nach Verlebendigung des elfenbeinernen Mädchens hervor. »Es sieht aus wie ein wirkliches Mädchen! Du möchtest glauben, sie lebe, wolle sich bewegen – nur die Sittsamkeit halte sie zurück. So vollkommen verbirgt sich im Kunstwerk die Kunst!«⁴⁴ Das Eigentliche der Kunst verbirgt sich in der Lebendigkeit des Werkes. Es bleibt aber nicht beim bloßen Schauen, Pygmalion ertastet und erfühlt auch sein Werk, bis ihm schließlich der auf

dem Fest der Venus formulierte Wunsch, diese Statue möge sein Braut werden, von der Göttin erfüllt wird. »Venus, die Goldene, erriet – war sie doch selbst bei ihrem Fest zugegen –, was mit diesem Wunsch gemeint war. Und zum Zeichen, daß die Gottheit ihm hold sei, stieg dreimal die Flamme züngelnd empor.«⁴⁵ Als Pygmalion von dem Fest zurückkehrt, ist sein Kunstwerk zum Leben erwacht, und er nimmt die begehrte Kunstfigur zu seiner Frau.

Ist bei Ovid bezeichnenderweise die Venus die geheime Kraft, die das Bild belebt, so ist die Venus bei Eichendorff Objekt dieses Prozesses, sie selbst wird belebt, oder genauer: die Darstellung ihrer selbst. Der Schöpfer des Marmorbildes bleibt unbekannt. Nicht der Künstler wird zum Begehrenden, der das leblose Kunstwerk ins Leben zieht, sondern der Rezipient übernimmt die Rolle des die Kunst belebenden Subjekts. Ist bei Ovid damit auch die Aporie der künstlerischen Obsession bedeutet, daß der Künstler, der mit Liebe an seinem Kunstwerk arbeitet, dieses unmöglich weggeben kann und somit ihm letztlich den Status der Kunst als öffentliches Artefakt verweigern muß, so kommt dagegen bei Eichendorff der moderne Rezipient zum Zug, der das Kunstwerk als sein Eigentum sich aneignet und so eine singuläre ästhetische Erfahrung für sich als absolutes Subjekt geltend macht. Florio zeigt sich vor allen Dingen als Wahr-Nehmender. Im Unterschied zu Fortunato filtert und qualifiziert er seine Wahrnehmungen nicht. Er begeistert sich für Fortunato gleichermaßen wie für Donati. Auf diese Weise ist es ihm auch möglich, das Marmorbild als eine andere Traditionslinie der Kunst wahrzunehmen. Diese ist aus der Perspektive der christlichen Kunst nicht nur magisch und heidnisch, sondern auch unheimlich und unwirklich. Florio gleicht dagegen in seinem vorbehaltlosen Nehmen einem Gefäß, das alles Gesehene, alle Bilder, innere und äußere, in sich aufnimmt. Sehr ungleich scheint also dieser neue Pygmalion seinem Vorbild zu sein. Liest man diese Differenz kontrastiv mit der Erzählung aus den *Metamorphosen*, so wird das *Marmorbild* gleichsam zum Kommentar und zur Neu-Übersetzung des Pygmalion.

Das Marmorbild denkt das elfenbeinerne Mädchen und die Venus zusammen als ein Bild und nicht als abwesende Gottheit und profanes Kunstwerk. Diese Übersetzung der beiden Frauenfiguren in die Figuralität der Marmorstatue mortifiziert und symbolisiert zugleich die Venus. Auf der anderen Seite verleiht sie dem profanen Kunstwerk einen höheren Schein, als ihm von selbst zukommt. Wird die Venus zunächst in der Körperlichkeit der Statue versinnlicht, so erhält das elfenbeinerne Mädchen die Aura des Sakralen.

Die Kunst verbirgt sich nicht mehr im Kunstwerk, sondern die Kunst birgt in sich das Leben, das erst noch hervorzubringen ist. Die Bedingung dieser Verlebendigung des Bildwerks scheint mithin das Moment des Heiligen zu sein, das durch die Verkörperung der Venus der Statue zukommt. Es ist dies aber keine spezifische Heiligkeit im Sinne eines Venuskultus. Dies ist nur die

nachträgliche Auslegung des Geschehens durch den Hermeneuten Fortunato. Heilig ist dieser Prozeß der Verlebendigung in anderer Form. Wilhelm Heinrich Wackenroder hat ihn in seinen *Herzenergießungen* bereits vorgeschrieben. In dem Abschnitt *Raffaels Erscheinung* entbirgt sich dem Raffael das vollkommene Bild der Madonna in einer lebendigen Traum-Erscheinung. Das Bild, das zuvor nur als Fragment die Leinwand bedeckte, kann erst durch das visionäre Sehen der lebendigen Heiligen vollendet werden: »[...] und da er recht zugesehen, so sey er gewahr geworden, daß sein Bild der Madonna, das noch unvollendet, an der Wand gehangen, von dem mildesten Lichtstrahle, und ein ganz vollkommenes und wirklich lebendiges Bild geworden sey.«¹⁶

Es ist diese poetische Figuration einer Heiligenerscheinung nicht mit Kunstfrömmigkeit zu verwechseln. Vielmehr wird das bildtheologische Moment der Darstellung göttlicher Dinge in die poetische Inszenierung des heiligen Lebens übersetzt. Das Heilige wird insofern säkular, als es sich vom religiösen Gehalt ablöst, aber gleichwohl als Differenz zum bloßen menschlichen Leben sich bewahrt. Das lebendige Bild ist heilig, nicht weil es vom Göttlichen redet, sondern weil es dem menschlichen Leben, der profanen Ganzheit des Körpers eine höhere, ihm unangemessene Aura verleiht, die noch das profane Leben des Künstlers übersteigt.

Die Venus im *Marmorbild* ist freilich keine Heilige im theologischen Sinn. Sie ist in der Narration sowohl aus der menschlichen wie aus der göttlichen Sphäre ausgeschlossen; sie befindet sich in einem ambivalenten Zwischenstadium von Erinnerung und Gegenwärtigkeit, von Leben und Tod; ihr Leben steht als heiliges unter der Macht des Todes. Heilig erscheint die Venus daher vor allem durch ihren ambivalenten Status als Kunstwerk, das zugleich verlebendigt und mortifiziert wird. Ihr Leben ist in jedem Moment durch die Möglichkeit der Erstarrung gekennzeichnet. So erscheint die Venus bereits bei der ersten Begegnung am Weiher, nachdem sie unter Florios Blicken zum Leben erwacht schien, im nächsten Moment schon wieder als kaltes und lebloses Marmorbild. Florio hatte nach seiner ersten Betrachtung die Augen geschlossen. Als er sie dann wieder öffnet, hat sich das Geschehene verändert: »das Venusbild, so fürchterlich weiß und regungslos, sah ihn fast schreckhaft mit den steinernen Augenhöhlen aus der grenzenlosen Stille an.« (S. 397) Das Weiße des Marmors wird zum Zeichen des Leblosen. In seiner Regungslosigkeit ist es dem Marmorbild gleichwohl möglich, den Betrachter anzublicken, ja das Sehen des leblosen Bildes ist selbst von dem Schrecken der Szene affiziert. Das Prädikat des Schreckhaften kommt dem Venusbild zu und nicht Florio. Noch in der Mortifikation sind Zeichen des Lebendigen im Unbelebten lesbar.

Dieser Wechsel vom Leben zum Tod *et vice versa* ist insgesamt für Florios Begegnungen mit der Venus kennzeichnend. Beim letzten Zusammentreffen im Tempel der Venus wird dieses Changieren zwischen Leben und Tod noch-

mals deutlich pointiert. Die Veränderung der Lichtverhältnisse bewirkt zu meist diese Wandlungen. So nimmt Florio im Schein eines Blitzes die Venus wieder als steinernes Bild wahr: »Da fuhr Florio plötzlich einige Schritte zurück, denn es war ihm als stünde die Dame starr, mit geschlossenen Augen und ganz weißem Anlitz und Armen vor ihm.« (S. 420) Es ist am Ende wie am Anfang der Blick, der das Kunstwerk verlebendigt und mortifiziert. Das Sehen, das durch den Einfall des Lichtes eine neue Perspektive erfährt, erlangt so die Macht des Pygmalion, leben zu machen, aber auch sterben zu lassen. Wenn aber im Blick die Kraft liegt, Steinernes zu beleben, wird der Betrachter zum neuen Pygmalion. Diese scheinbar gottgleiche Macht Florios täuscht jedoch. Nicht alles Leben hängt von dem Blick des begehrenden Betrachters ab. Denn schließlich beginnen sich die steinernen Bilder im Gemach der Venus in Bewegung zu setzen: »Florio hatte indes, im Schreck zurücktaumelnd, eines von den steinernen Bildern, die an der Wand herumstanden angestoßen. In demselben Augenblicke begann dasselbe sich zu rühren, die Regung teilte sich schnell den andern mit, und bald erhoben sich alle die Bilder mit furchtbarem Schweigen von ihrem Gestelle.« (S. 420) Florios Einsicht in den Prozeß der Mortifikation und Versteinerung korreliert mit einem allgemeinen Animismus des Leblosen, in dessen Folge auch Pflanzen lebendig werden. »Denn auch die hohen Blumen in den Gefäßen fingen an, sich wie buntgefleckte bäumende Schlangen gräßlich durch einander zu winden« (S. 420). Der Blick, der dies bewirkt, ist freilich nicht der Florios. Es ist die Perspektive, das Sehen der Narration selbst, die hier das Leblose lebendig werden läßt.

Ein Großteil der Erzählung ist durch interne Fokalisierung gekennzeichnet. Der Leser sieht das, was Florio wahrnimmt. So betrachtet Florio im Schloß der Venus »die wunderlichen Verzierungen des Gemaches« (S. 417), in denen er »die schöne Herrin des Hauses deutlich wieder zu erkennen« (S. 418) glaubte. Mit Florio werden die gesehenen Bilder zu einer die Figur der Venus explizierenden Narration: »Bald erschien sie, den Falken auf der Hand, wie er sie vorhin gesehen hatte, mit einem jungen Ritter auf die Jagd reitend, bald war sie in einem Rosengarten vorgestellt, wie ein anderer schöner Edelknabe auf den Knien zu ihren Füßen lag.« (S. 418) Die in den Bildern dargestellte Symbolik (Jagd, Rosengarten) verweist dabei auf den Bedeutungsraum der Venus.⁴⁷ Im Kontext der Sequenz ist weiterhin auffällig, daß die beschriebenen Bilder mit einer Erinnerung verknüpft werden, die dann zum Anlaß für eine Erzählung von Florio wird. Die Erinnerung ist aber erst durch die Verknüpfung der gesehenen Bilder mit den Klängen eines Liedes möglich, das Florio aus dem Garten hört: »Da begann auf einmal draußen in dem Garten ein wunderschöner Gesang. Es war ein altes frommes Lied, das er in seiner Kindheit oft gehört und seitdem über den wechselnden Bildern der Reise fast vergessen hatte.« (S. 417) Als Sänger dieses Liedes wird sich später Fortunato

zu erkennen geben. Mit dem Wiederhören des frommen Liedes erinnert sich Florio an ein Bild aus seiner Kindheit, das eben »eine wunderschöne Dame in derselben Kleidung, einen Ritter zu ihren Füßen« (S. 418) zeigte. Diese Erinnerung motiviert Florio zu einer Erzählung in der Erzählung: »Er erzählte es nicht ohne tiefe Bewegung der Dame. Damals, sagte er, in Erinnerung verloren, wenn ich so an schwülen Nachmittagen in dem einsamen Lusthause unseres Gartens vor den alten Bildern stand und die wunderlichen Türme der Städte, die Brücken und Alleen betrachtete, wie da prächtige Karossen fuhren und stattliche Kavaliere einherritten, die Damen in den Wagen begrüßend – da dachte ich nicht, daß das alles einmal lebendig werden würde um mich herum.« (S. 418)

In der erzählten Erinnerung erscheint der gesehene Ort als gelebte und lebendige Bildlichkeit. Die Erinnerung wird dabei zur Evidenz des zuvor nur Gesehenen. Die durch die Musik ausgelöste *mémoire involontaire* beglaubigt die Bildhaftigkeit des Erlebten. Für Florio ist dies aber kein Zeichen für den Scheincharakter der Venus und ihrer Umgebung. Im Gegenteil wird durch das mit Hilfe der Erinnerung evozierte Vor-Augen-Stellen der abwesenden Bilder zum Garanten der Echtheit des gegenwärtig Gesehenen. Die Perspektive Florios eröffnet somit eine besondere Varietät der Bildlektüren und Bildspiegelungen. Zunächst entdeckt er in den Marmorstatuen des Gemachs die schöne Herrin wieder. Sie reflektieren den Status der Venus als Marmorbild. Zugleich sind sie lesbar als erneute Spiegelungen der Venus in Form kultischer Abbilder. Dann werden für Florio diese Bilder und ihre leibhaftige Entsprechung zu einem retrospektiven Kindheitsphantasma. Erst mit der Erinnerung an die bildlichen Darstellungen aus seiner Kindheit kommt das Lebendigwerden von Bildern zur Sprache. Aus Florios Sicht, die eine chronologisch-biographische Zeitvorstellung transportiert, stehen am Anfang die Bilder aus seiner Kindheit, die sich dann im erzählten Zeitraum der Novellenhandlung als bewegte Bilder wiederfinden. Im narrativen Kontext stehen jedoch zuerst die erzählten Handlungen und Orte – die schöne Herrin auf der Jagd und das von ihr bewohnte Schloß und dessen Garten –, die dann durch Florios Erzählung als Bilder kenntlich werden. Die Narration wird somit retrospektiv zur Bildbeschreibung, und in dieser Kippfigur wird einmal mehr deutlich, wie wenig sich Beschreibung und Narration mitunter unterscheiden lassen. In der Logik der Erzählung markiert diese Identifizierung der Orte mit den Bildern eine Mortifizierung der Figur der Venus. Florios Rede von dem Lebendigwerden der Bilder statuiert im Gegenteil deren Mortifikation qua Bildlichkeit.

Ist also einesteils das innige Verhältnis von Haus und Bewohnerin, von Venustempel und Göttin, durch dieses Lebendigwerden der Bilder bedeutet, so wird gleichzeitig die Todverfallenheit der Bilder als Überleben des antiken Heiligtums in der Kunst der Moderne lesbar. In der Schluß-Sequenz der No-

velle wird das Anwesen der Venus, das Florio zusammen mit Fortunato von einem erhöhten Standpunkt übersehen kann, als antike Ruine sichtbar. Auch das Marmorbild erkennt Florio wieder: »Ein Weiher befand sich daneben, über dem sich ein zum Teil zertrümmertes Marmorbild erhob« (S. 423). Jene fragmentierte, zerstückelte Identität, die in der Spiegelszene aufgehoben war, wird hier sichtbar. Es ist die Reflexion auf die Körperlichkeit der Kunst, die am Ende der Novelle den Tod und nicht – wie bei Ovid – das Leben der Bilder herausstellt. So »vollkommen verbirgt sich im Kunstwerk die Kunst« heißt es bei Ovid. Dieser Modus des Bergens wird im *Marmorbild* selbst thematisch in der Dialektik von Verbergen und Entbergen. Wie im Leib der toten Kunst nämlich das Leben bedeutet ist, so ist am lebendigen Körper dessen Todverfallenheit ablesbar. Der tote Status der antiken Kunst, über den sich die Narration der Novelle zu erheben vorgibt, ist selbst nur scheinbar angesichts des höchst fragilen Lebens unter dem Signum des frommen Gesangs. In Fortunatos letztem Lied über den Venus-Zauber (S. 424 f.) wird die durch den fiktionalen Charakter der Erzählung gewonnene pygmalionische Illusion in der christlichen Sangespoetik aufgehoben:

Sie selbst muß sinnend stehen
So bleich im Frühlingsschein,
Die Augen untergehen,
Der schöne Leib wird Stein. -

Denn über Land und Wogen
Erscheint, so still und mild,
Hoch auf dem Regenbogen
Ein andres Frauenbild.

Die in Fortunatos Lied thematisierte Ablösung der Venus durch die Jungfrau Maria erweist sich schließlich auch als Restitution des einen Bildes durch ein anderes, dessen zum Teil ununterscheidbare Ähnlichkeit in der Mitte der Erzählung bereits thematisiert wurde, als Florio das Doppelbild der »niedliche[n] Griechin« (S. 407) wahrnimmt und es für ihn wie für den Leser nicht zu entscheiden ist, wann sich hinter der Maske Bianka und wann die Venus verbirgt. Diese Ambivalenz des Doppelbildes ist auch in Florios Lied noch thematisch, wenn von einem »andre[n] Frauenbild« die Rede ist. In ihrer Bildhaftigkeit gleichen sich Venus und Madonna. Seine Verkörperung findet das durch den Gesang beschworene »andre[n] Frauenbild« in Bianka. So sieht für Florio die wiedergewonnene Bianka »recht wie ein heiteres Engelsbild auf dem tiefblauen Grunde des Morgenhimmels aus« (S. 428).

Es ist also nicht das Bildliche als solches, das die Venus zu einer Repräsen-

tantin des Gespenstischen macht. Das Paradigma der Bildlichkeit wird keineswegs ad acta gelegt. Allerdings erscheint in dieser Beschreibung Bianka als gemaltes Bild. Dies wird vor allem durch die Farbgebung, durch das Blau des Himmels indiziert. Das farbliche Moment der Malerei wird somit als der eigentliche Gegensatz zum plastischen Bildprogramm der Venus kenntlich.⁴⁸ Die Farblichkeit der Malerei löst das Weiße des Marmorbildes ab. Die Farbe wird somit zur zentralen Lebendigkeits-Metapher⁴⁹, die nur perfekter als der Marmor die Leblosigkeit des Materials sublimiert. Als gemaltes Engelsbild wird Bianka in die Ikonographie der Madonna übersetzt, als Individuum aber der Herrschaft des Gemäldes unterworfen. Das Marmorbild ermöglichte es, der Ambivalenz der Bildlichkeit der Frau als Ikone Ausdruck zu verleihen, im christlichen Gemälde wird dieses Moment dagegen ästhetisch nivelliert. Die Bildlichkeit der Frau wird als natürlich gesetzt, das Bildliche als solches damit suspendiert. Im Namen Bianka bleibt aber die Farbe Weiß als Erkennungszeichen der leblosen Venus erhalten. Der Name reflektiert insofern auf den Prozeß der bildlichen Mortifikation. Auch hier wird also das Leben mit der begehrten Frau letztlich durch die Mortifikation des Frauenkörpers in der Bildlichkeit der Engelserscheinung möglich. Das Gegenbild zur Venus erweist sich dabei, wie Christian Begemann herausstellt, als »genuin klassizistisches Frauenbild«, das sich durch einen »gleichermaßen mortifizierend[en] wie idealisierend[en] Blick auf den lebendigen Körper«⁵⁰ konstituiert.

Eros und Lebendigkeit der Bilder werden im Kontext des narrativen Geschehens aber zugleich zum Ausweis von Kunst und Poesie und ihrer Erzeugung. Der Kunstdiskurs verschwindet in dem Schein der Lebendigkeit, da eben dieser poetische Schein lebendiger Bilder die Künstlichkeit der Kunst überblendet. Noch die Bildlichkeit der als Madonna figurierten Bianka wird von dem Paradigma des Lebendigen überstrahlt. Die Farbe fungiert dabei als ursprüngliche Materialität der Lebendigkeit. Das Begehren, mit der Kunst zugleich erotisch in Kontakt zu treten, überdauert den vermeintlichen Untergang des marmornen Venusbildes.

VI. Rhetorik der Blindheit. – Die hier aufgezeigte Lektüre erweist sich als in jeder Weise abhängig von dem erzählerischen Diskurs der Wahrheit, der sich in der Figur Fortunatos personifiziert findet. Die von ihm ausgehende Rhetorik der Blindheit bleibt strukturbildend für den Verlauf und die Bewertung des dargestellten Geschehens.⁵¹ Am Ende der Erzählung wird sogar die narrative Instanz selbst von dieser Rhetorik der Blindheit affiziert: »Mit Wohlgefallen ruhten Florio's Blicke auf der lieblichen Gestalt. Eine seltsame Verblendung hatte bisher seine Augen wie mit einem Zaubernebel umfangen.« (S. 427) Zunächst fällt hierbei auf, daß Florio die Position Fortunatos einnimmt. Er ist es, der nun mit Wohlgefallen auf Bianka blickt. Zu Beginn der Erzählung

waren Fortunatos Blicke auf Florio im nahezu identischen Wortlaut beschrieben worden. Die Macht des Blickes, der das Begehren nach dem Geschehen als erotisches wie als Kunstobjekt impliziert, bedeutet zugleich die Befähigung zum künstlerischen Dasein. Der Blick auf das lebendige Geschöpf als Bild ermächtigt sich des Lebens durch den Kunsttrieb – und wird nicht umgekehrt durch die unheimliche Macht des Lebens erfaßt. Diese Figurationen des Sehens sind in der Erzählung eng mit der Rhetorik der Blindheit verknüpft. Florio erweist sich als blind gegenüber der Schönheit Biankas, insofern er in der Kunst das eigentliche Leben sucht. Im Leben die Kunstform, das Bildliche, zu sehen, ist dagegen die Form der Anschauung, die er sich durch die Kunstbetrachtung Fortunatos am Ende zu eigen macht. Die Blindheit seiner Liebe zu einer leblosen Statue bestand vordergründig darin, das Kunstschöne mit dem Naturschönen verwechselt zu haben. In dieser blinden Liebe erscheint er als Wiedergänger jenes Jünglings, der die Aphrodite von Knidos als lebendige Frau begehrte. Doch diese Blindheit Florios ermöglicht erst die Einsicht in die Struktur des Begehrens nach Schönheit. Erst als Florio in der Lage ist, auch Bianca als Ikone zu sehen, kann er ihre Schönheit erkennen. Erst durch das Begehren nach dem Moment der Lebendigkeit in der idealischen Schönheit der Marmorstatue wird es ihm möglich, die kunstlose Lebendigkeit Biankas im Zeichen der bildlichen Rahmung ihrer Schönheit anzuerkennen. So erweist sich dann die Leblösigkeit der Venusstatue als eigentliche Lebendigkeit der Kunst, denn sie wird immer erst durch das Sehen und die Einbildungskraft zum Leben gebracht. Ist also bei der Marmorstatue das Prinzip der Verlebendigung virulent, so tritt bei Florios Einsicht in Biankas Schönheit als bildlicher Schönheit das Prinzip der Mortifizierung in Kraft. In diesem Chiasmus von Verlebendigung und Mortifizierung öffnet die erzählerische Rhetorik der Blindheit zugleich den Blick auf die Lebendigkeit der Bilder im Text, die hier anderes meint als das bloße Faktum biologischen Lebens. Das Leben der Bilder im Text – so imaginär, scheinhaft und trügerisch es sein mag – erhält die Narration und die Poesie des Textes am Leben. Es mag dies ein metaphorisches oder allegorisches Leben sein, das Leben der Bilder signifiziert die sich selbst erzeugende und reflektierende Kraft von Poesie und Bildlichkeit im literarischen Text.

Anmerkungen

- 1 Die Arbeit an diesem Beitrag wurde mir durch ein Forschungsstipendium der Fritz Thyssen Stiftung ermöglicht.
- 2 Zur Intertextualität und ihrer poetologischen Dimension bei Eichendorff vgl. Christian Begemann: *Eichendorffs Intertextualitäten*, in: *Aurora*, 65(2005), S. 1–23.
- 3 Ovid: *Metamorphosen*, lateinisch/deutsch, hg. und übersetzt von Michael von Albrecht, Stuttgart 1994, S. 527.

- 4 Joseph von Eichendorff: *Das Marmorbild*, in: *Werke*, Bd. 2, hg. von Wolfgang Frühwald und Brigitte Schillbach, Frankfurt/Main 1985, S. 383–443, hier: S. 385. – Auf diese Ausgabe beziehen sich die Seitenangaben im Text.
- 5 Vgl. Simon Richter: *Under the Sign of Venus: Eichendorff's »Marmorbild« and the Erotics of Allegory*, in: *South Atlantic Review*, 56(1991).
- 6 Verena Doebele-Flügel: *Die Lerche. Motivgeschichtliche Untersuchung zur deutschen Literatur, insbesondere zur deutschen Lyrik*, Berlin–New York 1977, S. 43.
- 7 Ebd.
- 8 Zum Zusammenhang von Spielmann und Frühling vgl. auch Sabine Karl: *»Unendliche Frühlingssehnsucht«. Die Jahreszeiten in Eichendorffs Werk*, Paderborn 1996, S. 85–87.
- 9 Vgl. Ludwig Tieck: *Der getreue Eckart und der Tannenhäuser*, in: *Schriften*, Bd. 6, hg. von Manfred Frank, Frankfurt/Main 1985. Diese Erzählung hat Eichendorff insbesondere in seinem Text *Die Zauberei im Herbst* verarbeitet, welcher wiederum im engen Zusammenhang mit dem *Marmorbild* steht. Vgl. Begemann: *Eichendorffs Intertextualitäten*, S. 1.
- 10 Vgl. Joseph von Eichendorff: *Die Zauberei im Herbst*, in: *Werke*, Bd. 2, hg. von Wolfgang Frühwald und Brigitte Schillbach, Frankfurt/Main 1985.
- 11 Richter: *Under the Sign of Venus*, S. 59.
- 12 Richter setzt sich in seiner Analyse des *Marmorbildes* erklärtermaßen den Verlockungen des Textes aus: »Would it not be possible to develop a type of allegorical reading that did not flee the text, but rather submitted to the allure of Venus, both as active seductress and ruined statue?« (Ebd., S. 60) Dabei fokussiert Richter seine Lektüre auf die homosexuellen Verlockungen des Textes, die er anhand der Rhetorik der Versenkung und der sprachlichen Erotizismen aufzeigt. Richters präzise am sprachlichen Ausdruck arbeitende Analyse erlangt zwar einen hohen Grad an Plausibilität, weist aber auch Lücken in der Argumentation auf. So bleibt etwa der argumentative Mehrwert der einleuchtend nachgewiesenen erotischen Kontamination zwischen Donati und Bianka unklar (vgl. ebd., S. 65).
- 13 In analoger Weise begreift etwa Winfried Woesler »die beiden Frauengestalten [...] als allegorische Verkörperungen entgegengesetzter Weltanschauungen« (Winfried Woesler: *Frau Venus und das schöne Mädchen mit dem Blumenkranz. Zu Eichendorffs »Marmorbild«*, in: *Aurora*, 45(1985), S. 45).
- 14 Vgl. Richter: *Under the Sign of Venus*, S. 68.
- 15 Vgl. hierzu Ludwig Uhlig: *Der Todesgenius in der deutschen Literatur von Winckelmann bis Thomas Mann*, Tübingen 1975, S. 77–82.
- 16 Auf die mögliche Lesart, »daß der fromme Sänger mit seinem Gegenspieler Donati im geheimen Einvernehmen stünde und auf seine Art ebenfalls ein Verführer wäre«, hat bereits Waltraud Wiethölter aufmerksam gemacht (Waltraud Wiethölter: *Die Schule der Venus. Ein diskursanalytischer Versuch zu Eichendorffs »Marmorbild«*, in: Michael Kessler, Helmut Koopmann [Hg.]: *Eichendorffs Modernität*, Tübingen 1989, S. 172).
- 17 Johann Joachim Winckelmann: *Kleine Schriften. Vorreden. Entwürfe*, hg. von Walter Rehm, Berlin 1968, S. 43.
- 18 Gonthier-Louis Fink: *Pygmalion und das belebte Marmorbild. Wandlungen eines Märchenmotivs von der Frühaufklärung bis zur Spätromantik*, in: *Aurora*, 43(1983), S. 92.
- 19 Vgl. Winckelmann: *Kleine Schriften*, S. 267 f. Vgl. hierzu auch Inka Mülder-Bach: *Im Zeichen Pygmalions. Das Modell der Statue und die Entdeckung der »Darstellung« im 18. Jahrhundert*, München 1998, S. 20–25.

- 20 Johann Wolfgang Goethe: *Über Laokoon*, in: *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*, (Frankfurter Ausgabe), Bd. I,18, hg. von Friedmar Apel, Frankfurt/Main 1998, S. 493.
- 21 Vgl. Peter Brandes: *Goethes Schriften zur Kunst im Kontext der zeitgenössischen Laokoon-Diskussion*, in: *Goethe. Aspekte eines universalen Werkes*, hg. von der Hamburger Goethe-Gesellschaft, Dössel 2005.
- 22 In seiner Auseinandersetzung mit Balzacs *Das unbekannte Meisterwerk* hebt Georges Didi-Huberman die Bedeutung des Marmors für das Inkarnat (d. i. die Verlebendigung des Kunstwerkes ebenso wie der Fleischtön in der Malerei) hervor. So war »kein anderes Material jemals geeigneter [...] für den Fetisch-Glanz, für das metamorphotische Phantasma. [...] Der Marmor steht zwischen dem Tod (der versteinerten, kalten Blässe) und dem Leben (Glanz, Weichheit); zwischen Oberfläche (dem Polierten, dem Schimmernden) und Tiefe (den Adern); zwischen Ideal [...] und Abfall« (Georges Didi-Huberman: *Die leibhaftige Malerei*, München 2002, S. 108).
- 23 Ebd., S. 111.
- 24 Ovid: *Metamorphosen*, S. 531.
- 25 Vgl. hierzu Peter Brandes: *Wackenroder und die Kunst der inneren Schau*, in: Sibylle Peters, Martin Jörg Schäfer (Hg.): *Intellektuelle Anschauung. Figurationen von Evidenz zwischen Kunst und Wissen*, Bielefeld 2006.
- 26 Vgl. Wilhelm Heinrich Wackenroder: *Sämtliche Werke und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe*, Bd. I, hg. von Silvio Vietta und Richard Littlejohns, Heidelberg 1991, S. 57 f.
- 27 Marcus Fabius Quintilianus: *Ausbildung des Redners*, Teil 1, Buch I-VI, hg. und übersetzt von Helmut Rahn, 2. Aufl., Darmstadt 1988, VI, 2,29.
- 28 Zu diesem Komplex vgl. Rüdiger Campe: *Vor Augen Stellen. Über den Rahmen rhetorischer Bildgebung*, in: Gerhard Neumann (Hg.): *Poststrukturalismus. Herausforderung an die Literaturwissenschaft*, Stuttgart 1997.
- 29 Winckelmann: *Kleine Schriften*, S. 37.
- 30 Woessler zufolge stellt Eichendorff »das Venus-Bild in der Haltung narzißhafter Selbstbespiegelung« vor (Woessler: *Frau Venus*, S. 41). Manfred Beller kennzeichnet diese Szene als »Allegorie der »narzisstischen Venus« (Manfred Beller: *Narziß und Venus. Klassische Mythologie und romantische Allegorie in Eichendorffs Novelle »Das Marmorbild«*, in: *Euphorion*, 62(1968), S. 127. Beller engt dabei das Bedeutungsspektrum der Venus-Figur auf die Mythen von Narziß und Venus Anadyomene ein. In diesem Sinn hatte bereits Josef Kunz diese Stelle gedeutet (vgl. Josef Kunz: *Eichendorff. Höhepunkt und Krise der Spätromantik*, Oberursel 1951, S. 163 ff.).
- 31 Jacques Lacan: *Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion*, in: *Schriften*, Bd. I, hg. von Norbert Haas, 3. Aufl., Berlin 1991, S. 67.
- 32 Vgl. Lothar Pikulik: *Die Mythisierung des Geschlechtstriebes in Eichendorffs »Das Marmorbild«*, in: *Euphorion*, 71(1977), S. 133.
- 33 Vgl. Wiethölter: *Schule der Venus*, S. 176 ff.
- 34 Zur Bedeutung der Kreisstruktur im *Marmorbild* vgl. Hartmut Marhold: *Motiv und Struktur des Kreises in »Das Marmorbild«*, in: *Aurora*, 47(1987), S. 101-125.
- 35 Vgl. hierzu Dieter Richter: *Eine Reise in die Kindheit. Ein romantisches Motiv*, in: Günter Oesterle (Hg.): *Jugend - Ein romantisches Konzept?*, Würzburg 1997.
- 36 Selbst Claudia Weisers stoffgeschichtliche Arbeit zur literarischen Pygmalion-Rezeption vermag keinen interpretatorischen Mehrwert aus dem Ovid-Bezug der Erzählung zu ziehen. Die Erkenntnis, daß die »im »Marmorbild« gestaltete Statuenbelebung [...] auf ein mit dem Pygmalionstoff verknüpften Motivzusammenhang

- der Statuenverlobung und Verführungskraft durch die Göttin Venus« zurückgreift (Claudia Weiser: *Pygmalion. Vom Künstler und Erzieher zum pathologischen Fall. Eine stoffgeschichtliche Untersuchung*, Frankfurt/Main 1998, S. 125), entspricht vielmehr dem Common sense der Eichendorff-Forschung. Fink, der sich ebenfalls mit der Pygmalion-Tradition auseinandersetzt, sieht in der Pygmalion-Referenz bloß eine Variation des »Motivs der belebten Statue«, anhand der sich die »wandelnde Mentalität der Zeit« ablesen läßt (Fink: *Pygmalion*, S. 117).
- 37 Horst Meixner: *Denkstein und Bildersaal in Clemens Brentanos »Godwi«*. Ein Beitrag zur romantischen Allegorie, in: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft*, 11(1967), S. 449.
- 38 Ebd.
- 39 Vgl. Didi-Huberman: *Die leibhaftige Malerei*, S. 21 ff.
- 40 Vgl. Robert Mühlher: *Der Venusring. Zur Geschichte eines romantischen Motivs*, in: *Aurora*, 17(1957), S. 50–62. Die Legende findet sich unter anderem in der deutschen Kaiserehronik (1135–1150) ausgestaltet. Dort wird die Geschichte des Astrolabius erzählt, der sich mit einigen Freunden in der Nähe eines ehemaligen Venustempel zum Ballspielen trifft. Als Astrolabius auf der Suche nach dem Ball im Inneren des Venustempels eine Venusstatue findet, steckt er seinen Verlobungsring an deren Hand, was ihn unwissentlich zum Verlobten der dämonischen Venus macht. Von diesem Bündnis kann er sich erst mit der Hilfe eines Priesters befreien, indem er den Ring vom Teufel selbst zurückfordert.
- 41 Beller zufolge reiht sich Eichendorffs »Marmor-Venus in die Tradition der »dämonisierten Venus« ein« (Beller: *Narziss und Venus*, S. 136). Auch Fink sieht in der Spätromantik und bei Eichendorff »das Motiv der lebenden oder belebten Statue [. . .] mit dem Omen des Dämonischen behaftet« (Fink: *Pygmalion*, S. 104). Ebenso behauptet Weiser: »Seine [Eichendorffs; P.B.] Interpretation des Pygmalionmythos zielt auf eine dämonische Komponente, die dem Stoff nun eingeschrieben wird.« (Weiser: *Pygmalion*, S. 113) Demgegenüber differenziert Dieter Breuer diese scheinbare Dämonisierung der Venus: In Eichendorffs »Novelle wird die Wiederkunft der schönen Heidengöttin zwar auch als »teuflisches Blendwerk, »alte Verführung« bezeichnet, aber nicht von der zentralen Erzählinstanz, sondern von einer Figur (Fortunato) her. Der Erzähler dagegen differenziert, dämonisiert weder den Venus-Mythos als ganzen, noch verurteilt er den Helden, der den Mythos an sich erfährt« (Dieter Breuer: *Marmorbilder. Zum Venusmythos bei Eichendorff und Heinse*, in: *Aurora*, 41[1981], S. 185).
- 42 Vgl. Berthold Hinz: *Aphrodite. Geschichte einer abendländischen Passion*. München–Wien 1998.
- 43 Vgl. ebd., S. 17 ff.
- 44 Ovid: *Metamorphosen*, S. 527.
- 45 Ebd., S. 529.
- 46 Wackenroder: *Sämtliche Werke und Briefe*, Bd. 1, S. 57.
- 47 Während der Rosengarten traditionell der Ikonographie der Venus zugeordnet ist, kennzeichnet die Bildlichkeit der Jagd ursprünglich Diana. Auf die Verschmelzung der Frauenfiguren im *Marmorbild* hat vor allem Woessler hingewiesen: »Es scheint, daß die mittelalterlichen Erzählungen diese beiden mythischen Frauengestalten miteinander vermischt haben. Von Venus, der Göttin der Liebe, wie von Diana, der Göttin der Keuschheit, heißt es, sie seien nach dem Sieg des Christentums zu liebeshellen Teufelinnen geworden, die nur des Nachts zum Leben erwachten« (Woessler: *Frau Venus*, S. 37).

- 48 Vgl. Katharina Weisrock: *Götterblick und Zaubermacht. Auge, Blick und Wahrnehmung in Aufklärung und Romantik*, Opladen 1990, S. 120.
- 49 Vgl. hierzu Frank Fehrenbach: *Color nativus - Color vitale. Prolegomena zu einer Ästhetik des ‚Lebendigen Bildes‘ in der frühen Neuzeit*, in: Ulrich Pfisterer, Max Seidel (Hg.): *Visuelle Topoi. Erfindung und tradiertes Wissen in den Künsten der italienischen Renaissance*, München-Berlin 2003.
- 50 Christian Begemann: *Der steinerne Leib der Frau. Ein Phantasma in der europäischen Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts*, in: *Aurora*, 59(1999), S. 146.
- 51 Paul de Man hat bekanntlich die Blindheit als »das notwendige Korrelat der rhetorischen Natur der literarischen Sprache« bezeichnet (Paul de Man: *Rhetorik der Blindheit: Jacques Derridas Rousseauinterpretation*, in: de Man: *Die Ideologie des Ästhetischen*, Frankfurt/Main 1993, S. 225).

Klaus F. Gille

Zwischen Hundsstall und Holzpuppen

Zum Kunstgespräch in Büchners »Lenz«

Georg Büchners *Lenz* hat mindestens zwei Gesichter. Einmal die quasidokumentarische Darstellung einer zwanzigtägigen Episode aus dem Leben des Sturm- und Drang-Dichters Jakob Michael Reinhold Lenz, in der sich dessen geistiger Zusammenbruch und die Zerstörung der sozialen und religiösen Vorstellungen vollziehen, die dieses Leben bis dahin mehr schlecht als recht gestützt haben. Zum anderen die Formulierung eines Kunstprogramms in dem sogenannten Kunstgespräch, das in dem Text insofern eine Sonderstellung einnimmt, als Büchner es nicht einer seiner Quellen entnommen sondern fingiert hat.¹ Zwischen Krankheitsschüben spricht Lenz hier auf einmal klar und zusammenhängend. »Über Tisch war Lenz wieder in guter Stimmung, man sprach von Literatur, er war auf seinem Gebiete« (233, 30 ff.²). Lenz wird zum Sprachrohr Büchners³, das zunächst einmal der Selbstverständigung des Autors dient, ähnlich wie das Theatergespräch zwischen Camille Desmoulins und Danton in *Dantons Tod* (II,3)⁴ und der Brief an die Familie vom 28. Juli 1835⁵. Beide Gesichter des Textes – Niedergang und Aufbruch – haben für Büchner eine existentielle Dimension, die umfassender ist als die biographischen Bezüge⁶, die Büchners Zugang zu den *Lenziana* in Straßburg zugrunde liegen. Die Wahlverwandtschaft Büchners mit dem unglücklichen Poeten beruhte auf vergleichbaren Lebenssituationen⁷: das Exil; der Vater-Sohn-Konflikt; psychische Krisenerfahrungen, die Büchner mit dem Blick des Arztes an Lenz wie an sich selbst⁸ diagnostiziert; die Liebe zu Straßburg und zum Elsaß. Sie beruht aber auch auf der vergleichbaren Notwendigkeit, als Künstler gegen eine dominante Kunsttheorie und -praxis der älteren Generation einen eigenen Weg zu finden und diesen auch in der Reflexion zu legitimieren. Texte dieser Art sind etwa Lenz' *Anmerkungen über das Theater*⁹ oder die *Briefe über die Moralität der Leiden des jungen Werthers*. Von Büchner gibt es keine eigenständigen kunsttheoretischen Schriften; es drängte den früh Gereiften wohl mehr zur Praxis – zur politischen wie zur ästhetischen. Aber er orientierte sich sehr wohl an der Tradition, an poetischen und theoretischen Werken, die er, was deren deutschen Strang betrifft, in drei auch zeitlich voneinander abgehobenen Schichten vorfand: Zum einen Schriften von Lenz und Goethe, die neben den Lebensspuren von Lenz in Straßburg, in die siebziger Jahre des Sturm und Drang fallen; zum zweiten Schriften des klassi-

schen Goethe, zum Beispiel Goethes Diderot-Übersetzung und die Autobiographie *Dichtung und Wahrheit*, die ein nicht unkritisches Lenz-Porträt enthält; und drittens die noch zu Goethes Lebzeiten einsetzende Historisierung des Altmeisters und seiner Zeit in den zwanziger und dreißiger Jahren, von denen Tiecks Ausgabe der *Gesammelten Schriften* von J.R.M. Lenz mit der Vorrede *Goethe und seine Zeit* (1828) und Heines Abhandlung *Zur Geschichte der neueren schönen Literatur in Deutschland* (1833; Vorfassung der *Romantischen Schule* [1835]) die wichtigsten für Büchner waren. Diese Texte werden im Kunstgespräch miteinander zu einem komplexen Bezugsrahmen vernetzt, der die Signalwörter des Kunstgesprächs erklären kann.

Doch muß man sehen, daß das Kunstgespräch nicht nur, wie die Büchnerkommentare häufig nahelegen, von Büchners antiquarischem Interesse gespeist ist, sondern vor allem, wenn wir bei Nietzsches Terminologie bleiben, von seinem kritischen. »Nur der, dem eine gegenwärtige Not die Brust beklemmt und der um jeden Preis die Last von sich abwerfen will, hat ein Bedürfnis zur kritischen, das heißt richtenden und verurteilenden Historie«¹⁰, so Nietzsche in seiner grundsätzlichen Abhandlung *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben*.

Was war diese Last der Vergangenheit, die Büchner von sich abwerfen wollte? Büchner teilte mit seinen jungdeutschen Schriftstellerkollegen, bei aller Distanzierung von »dem sogenannten *Jungen Deutschland*, der literarischen Partei Gutzkow's und Heine's«¹¹, die Erfahrung der Zeitenwende, die im politischen Bereich von der Julirevolution 1830, im philosophischen vom Tode Hegels 1831 und im ästhetischen vom Tode Goethes 1832 markiert wurde.¹² Dieser Epochenumbuch bot der jungen Schriftstellergeneration die Chance, die drückende Last der Tradition abzuwerfen und die politischen und ästhetischen Prinzipien neu zu justieren. Wenn auch Büchner das Verhältnis dieser Prinzipien zueinander anders beurteilte als die Jungdeutschen, er die Vorstellung ablehnte, »daß durch die Tagesliteratur eine völlige Umgestaltung unserer religiösen und gesellschaftlichen Ideen möglich sei«¹³, und er die rhetorische Frage »Die Gesellschaft mittelst der *Idee*, von der *gebildeten* Klasse aus reformieren?« mit einem dezidierten »Unmöglich!«¹⁴ beantwortete, so ist er doch der jungdeutschen Problemstellung verpflichtet. Sie verdichtet sich in Heines Dictum vom »Ende der Kunstperiode«: »Meine alte Prophezeiung von dem Ende der Kunstperiode, die bei der Wiege Goethes anfang und bei seinem Sarge aufhören wird, scheint ihrer Erfüllung nahe zu sein. Die jetzige Kunst muß zu Grunde gehen, weil ihr Prinzip noch im abgelebten, alten Regime, in der heiligen römischen Reichsvergangenheit wurzelt. Deshalb, wie alle welken Überreste der Vergangenheit, steht sie im unerquicklichsten Widerspruch mit der Gegenwart. [...] Indessen, die neue Zeit wird auch eine neue Kunst gebären, die mit ihr selbst in begeistertem Einklang sein wird, die nicht aus der verblichenen Vergangenheit ihre Sym-

bolik zu borgen braucht, und die sogar eine neue Technik, die von der seitherigen verschieden, hervorbringen muß. Bis dahin möge, mit Farben und Klängen, die selbsttrunkenste Subjektivität, die weltentzückte Individualität, die gottfreie Persönlichkeit mit all ihrer Lebenslust sich geltend machen, was doch immer ersprießlicher ist, als das tote Scheinwesen der alten Kunst.«¹⁵ Der Grundgedanke vom »Ende der Kunstperiode« bestimmt auch die Klassikkritik in Heines *Romantischer Schule*, deren Vorfassung *Zur Geschichte der neueren schönen Literatur in Deutschland* (1833) Büchner kannte und auch anderweitig verwendete.¹⁶

Büchner adaptiert im Kunstgespräch von Lenz die Vorstellung von der Kunstperiode. Sie wird hier in dem umfassenderen Begriff¹⁷ »idealistische Periode« (233, 32 f.) aufgehoben und wird, nach den zeitlichen Voraussetzungen der erzählten Handlung, nicht von ihrem *Ende*, sondern von ihrem *Anfang* her betrachtet, und zwar mit einer chronologischen Ungenauigkeit (1778 statt Ende der achtziger Jahre); das mag weniger literarhistorischer Unkenntnis Büchners geschuldet sein als der Möglichkeit, die eigene, an den fiktiven Lenz gekoppelte realistische Kunstkonzeption möglichst wirkungsvoll mit der der »idealistischen Periode« kontrastieren zu können; diesem Streben ist wohl auch die historisch falsche Zuordnung Kaufmanns als Vertreter der »idealistischen Periode« geschuldet¹⁸. Die chronologische Ungenauigkeit, die sich Büchner erlaubt, zwingt ihn allerdings auch zu einer inhaltlichen, die darin besteht, den Lenz des Jahres 1778 hellseherisch über die Kunstauffassung der Weimarer Klassik sprechen zu lassen. Die Konfrontation zwischen ästhetischem Idealismus und ästhetischem Realismus kann für Büchner *nicht nur* mit Hilfe der kunsttheoretischen Diskussionen des Sturm und Drang und dessen Auseinandersetzung mit den älteren Positionen der klassizistischen Ästhetik geführt werden.

Eine zentrale Rolle spielt dabei der Anteil, den Goethe an ihr hatte. Der Rückgriff auf die Gedanken des *jungen* Goethe entspricht der zeitgenössischen Goethediskussion. Goethe habe sich, nach den positiven Anfängen des Sturm und Drang, in Weimar mehr und mehr als Höfling und Minister etabliert, und sich damit dem gesellschaftlichen Leben und seinen eigentlichen Aufgaben als Schriftsteller entzogen. Börnes Schlagwort vom »Ante-Aulischen Werther«¹⁹ markiert die Zeitgrenze dieses biographischen Umbruchs. Zusammen mit Schiller habe er sich dann in den Weimarer Elfenbeinturm zurückgezogen und einer zeit- und weltabgewandten Kunstübung befließigt.

Diese Klischeebildung²⁰, die durch den 1829 veröffentlichten Briefwechsel zwischen den Weimarer Dioskuren noch bestätigt zu werden schien, fand in Schlagworten wie »Fürstendiener« (F. Gustav Kühne²¹), »Fürstenknecht«²² oder »Sektierer für das Altertum« (Ludwig Tieck²³) ihren griffigen Ausdruck. Es stellte sich also für die jungen Dichter die Frage, wie man bei der eigenen Selbstfindung und Positionsbestimmung mit dem Übervater Goethe umgehen sollte. Von den drei Möglichkeiten: völlige Verwerfung (Börne, Kühne), Versuch

einer historisch gerechten Einschätzung der Weimarer Klassik (Heine, Gutzkow) und Rekurs auf den vorklassischen Goethe und sein Umfeld hat Büchner, wie etwa auch Wienberg, die letztere ergriffen.²⁴

Hans Georg Werner hat in einem grundlegenden Aufsatz das Verhältnis Büchners zu Goethe ausgeleuchtet und die Verwurzelung von Büchners literarischem Werk in der deutsch-literarischen Tradition des jungen Goethe hervorgehoben.²⁵ Dieser Befund ist allerdings vom Standpunkt der Wirkungsgeschichte Goethes aus weniger überraschend als vom Standpunkt der Vormärzforchung. Vielleicht sollte man nicht so weit gehen, die rhetorische Frage: »Wer ist die eigentliche Bezugsgestalt Büchners im deutschen Sturm und Drang, Lenz oder Goethe?«²⁶ mit Werner eindeutig zugunsten Goethes – und damit zu Ungunsten von Lenz – zu beantworten. Für die Sicht auf Lenz' Persönlichkeit hat Büchner allerdings, wie Werner gezeigt hat, mehr aus Goethes Perspektive übernommen, als man bisher glaubte. Büchner hat, laut Werner, mit der Zeichnung von Lenzens »Zerstörtheit des Wirklichkeitssinns« eine nur »partielle [Hervorhebung K. F. G.] Kontrafaktur zu den Lenz-Partien in *Dichtung und Wahrheit*« geliefert²⁷, und seine Novelle kann als »eine Radikalisierung des Werther« gelesen werden. »Denn sind nicht die *Leiden des jungen Werthers* geradezu ein Musterbeispiel für die einführende Gestaltung eines durch Zeitbewußtsein und Selbstgefühl in die Katastrophe gedrängten Menschen?«²⁸

Für das Kunstgespräch schöpfte Büchner aus Lenz und Goethe, und zwar positiv aus deren ästhetischen Sturm- und Drang-Positionen sowie – in negativer Abgrenzung – aus Goethes klassischer Ästhetik.

Von hier aus ließ sich der Weg begehen, den wir als Selbstverständigung des Autors charakterisiert haben: Büchner war mehr an der unverbrauchten »Symbolik« und der »neuen Technik« interessiert, die Heine 1831 prophezeit hatte, als an der »selbsttrunkenen Subjektivität«, die wohl seinem sozialen Engagement als Künstler im Wege gestanden hätte.

Die Probleme, die im Kunstgespräch angeschnitten werden, lassen sich auf zwei Hauptaspekte zurückführen, denen einige Nebenaspekte zugeordnet werden können.

1. Welche Konsequenzen ergeben sich angesichts der für Büchner zentralen politisch-sozialen Problematik für die in der Kunstperiode ästhetizistisch verengte *Gegenstandswahl*?

2. Wie ist, gegenüber einer traditionell »idealistischen« Kunstpraxis eine neue »realistische« *Technik* zu finden?

Zu den Nebenfragen gehören die *Funktionsbestimmung des Dichters* und die Frage nach der optimalen *Wirkung* des Kunstwerks.

Erstens: Gegenstandswahl

Büchner läßt seinen fiktiven Lenz zu Kaufmann, der hier als »Anhänger« der »idealistischen Periode« (233, 32 f.) fungiert, wie folgt sprechen: »Er sagte: Der

liebe Gott hat die Welt wohl gemacht, wie sie sein soll, und wir können wohl nicht was Besseres klecksen; unser einziges Bestreben soll sein, ihm ein wenig nachzuschaffen. Ich verlange in allem Leben, Möglichkeit des Daseins, und dann ist's gut; wir haben dann nicht zu fragen, ob es schön, ob es häßlich ist. Das Gefühl, daß, Was geschaffen sei, Leben habe, stehe über diesen Beiden und sei das einzige Kriterium in Kunstsachen.« (233, 37 ff.)

Büchner verwendet hier den alten Topos vom Dichter als ›Second maker‹, der für den Sturm und Drang besonders wichtig war²⁹, zusammen mit der Leibnizschen Vorstellung von der besten aller möglichen Welten. Die Einsetzung des Kunstschaffens in einen quasitheologischen Kontext ermöglicht die Legitimation der *Verengung* und *Erweiterung* des Gegenstandsbereiches von Kunst. *Verengung* insofern, als der Spielraum des 18. Jahrhunderts zwischen Nachahmung und Schöpfung (*imitatio* und *creatio*)³⁰ auf erstere fixiert wird. – konsequent bezeichnet Büchner den dramatischen Dichter an anderer Stelle als »Geschichtschreiber« »der aber über Letzterem dadurch [steht], daß er uns die Geschichte zum zweiten Mal erschafft«³¹. *Erweiterung*, weil die traditionelle Fixierung, nur das Schöne sei auch kunstwürdig, aufgebrochen wird. Büchner rekurriert hier auf Goethes Schrift *Diderots Versuch über die Malerei. Übersetzt und mit Anmerkungen begleitet* (1799)³², in der Goethe in polemischer Auseinandersetzung mit dem Franzosen einen autonomen und auf das Schöne beschränkten Kunstbegriff entwickelte. Goethe bekämpft Diderots »Neigung [. . .] Kunst und Natur zu konfundieren, Natur und Kunst völlig zu amalgamieren« und schreibt dem Künstler und dem Naturforscher getrennte Gegenstandsbereiche und Arbeitsweisen zu.³³ Das Häßliche ist demnach wohl der Natur, nicht aber der Kunst zuzuordnen. Eine von Diderot beschriebene »leidige, groß- und schwerköpfige, kurzbeinige, grobfüßige Figur würde man wohl schwerlich in einem Kunstwerke dulden, wenn sie auch noch so organisch konsequent wäre.«³⁴ Es ist deutlich, daß Büchners Widerspruch sich an dieser Position entzündet. Er bringt zunächst historische Artefakte in die Diskussion: »Übrigens begegne es [das Leben] uns nur selten, in Shakespeare finden wir es und in den Volksliedern tönt es einem ganz, in Göthe manchmal entgegen.« (234, 8 ff.) Es sind die Ikonen des Sturm und Drang, die hier genannt werden, und die das damalige literarische Establishment provozierten. Der historische Lenz hat sie gekannt und gepriesen³⁵; »Göthe manchmal« ist etwas vage, – ob Büchner die Texte des historischen Lenz über *Götz* und *Werther* gekannt hat, ist unsicher³⁶, doch läßt die Nennung Goethes verschiedene Assoziationen zu: zum Beispiel auch die Berufung auf den »realistischen« *Wilhelm Meister*, der in den Goethedebatten des Jungen Deutschland und auch in Heines Abhandlung *Zur Geschichte der neueren schönen Literatur in Deutschland* eine wichtige, teils positive, teils negative Beweisfunktion hat.³⁷ Oder auch Büchners Einklinken in einen Diskurs, der die Überschrift »Goethe oder Schiller?« trägt, der sich durch die Kritik seit

der Frühromantik zieht und der den Freiheitsdichter Schiller gegen den Künstler Goethe gewichtet.³⁸

Wie dem auch sei: Gegen die kunsttheoretischen Positionen des *klassischen* Goethe kann Büchner seinen fiktiven Lenz den *jungen* Goethe ausspielen lassen: »Die Leute können auch keinen Hundsstall zeichnen.« (234, 11 f.); der »Hundsstall« läßt sich auf Goethes *Falconet*-Aufsatz von 1776 beziehen³⁹, wo es heißt: »Er [der Künstler] mag die Werkstätte eines Schusters betreten oder einen Stall, er mag das Gesicht seiner Geliebten, seine Stiefel oder die Antike ansehen, überall sieht er die heiligen Schwingungen und leise Töne, womit die Natur alle Gegenstände verbindet.«⁴⁰ Goethes Künstler legitimiert seine undifferenzierte Gegenstandswahl aus der allumfassenden Natur, der er selbst wie alle Gegenstände seiner Umgebung angehört. Analog spricht Büchners Lenz von der »unendliche[n] Schönheit, die aus einer Form in die andre tritt, ewig aufgeblättert, verändert« (234, 35 ff) und die mit der »unaussprechliche[n] Harmonie« (233, 4 f.) der Natur korrespondiert.

So wie sich der junge Goethe damals von den Verengungen der akademischen traditionellen Kunstlehre befreite⁴¹, so befreit sich Büchner hier von denen der Kunstperiode. Mit der Nennung des »Hundsstalls« eröffnet Büchner der Kunst das Gemeine, Niedrige, Geringe und gibt ihr damit eine soziale Dimension, die wiederum den politischen Ambitionen des *Hessischen Landboten* entspricht. Die Alltagsszene mit den zwei Mädchen auf dem Steine (234, 24)⁴², die »einfach-menschliche Art und die göttlich-leidenden Züge« (235, 29 f.) des Christusbildes von Carel von Savoy und die darauf folgende Beschreibung der Häuslichkeit eines fiktiven Bildes⁴³ haben hier eine Belegfunktion. Ebenso hatte Goethe in seinem *Falconet*-Aufsatz Rembrandts Darstellung der Mutter Gottes als niederländische Bäuerin verteidigt⁴⁴, seinen Werther zwei Knaben in einem ländlichen Milieu mit dem »nächsten Zaun, einle[m] Scheunentor und einigle[m] gebrochenele[m] Wagenräderele[m]« zeichnen lassen⁴⁵ und ihn mit seiner Freude über die Mädchen am Brunnen beschrieben.⁴⁶

Zweitens: Die Suche nach einer »realistischen« Technik

Die soziale Begründung der Gegenstandswahl ist im Kunstgespräch mit der Suche nach einer neuen Technik verknüpft. Lenz führt gegenüber Kaufmann aus: »Man versuche es einmal und senke sich in das Leben des Geringsten und gebe es wieder, in den Zuckungen, den Andeutungen, dem ganzen feinen, kaum bemerkten Mienenspiel; er hätte dergleichen versucht im »Hofmeister« und den »Soldaten. Es sind die prosaischesten Menschen unter der Sonne; aber die Gefühlsader ist in fast allen Menschen gleich, nur ist die Hülle mehr oder weniger dicht, durch die sie brechen muß. Man muß nur Aug und Ohren dafür haben. I. . . I Man muß die Menschheit lieben, um in das eigentümliche Wesen jedes einzudringen; es darf einem keiner zu gering, keiner zu häßlich sein, erst dann kann man sie verstehen; das unbedeutendste Gesicht macht einen tiefen Ein-

druck als die bloße Empfindung des Schönen, und man kann die Gestalten aus sich heraustreten lassen, ohne etwas vom Äußern hinein zu kopieren, wo einem kein Leben, keine Muskeln, kein Puls entgegen schwillt und pocht.« (234, 15 ff.)

Auffällig ist die anatomische Begründung des Realismus-Konzepts. Hier spricht zunächst einmal der Mediziner Büchner, aber nicht *nur*. Es spricht auch der Naturwissenschaftler Goethe, der in der schon angeführten Diderot-Übersetzung zwar das Studium der Anatomie für notwendig erklärt, aber doch nur als Durchgangsstadium⁴⁷. In Abwehr des Diderot unterstellten Versuchs, »Natur und Kunst zu konfundieren«, dekretiert Goethe: »Eine vollkommene Nachahmung der Natur ist in keinem Sinne möglich; der Künstler ist zur Darstellung der Oberfläche einer Erscheinung berufen«⁴⁸; erläuternd heißt es dann: »der Fuß ist von Marmor, er verlangt nicht zu gehen; und so ist der Körper auch, er verlangt nicht zu leben.«⁴⁹ Büchners Interesse richtet sich nun gerade auf einen »Fuß«, einen »Körper«, der auch im Bereich der Kunst »lebt«.

Auf dem Prüfstand steht das Kunstkonzept der Weimarer Klassik. »Da wollte man idealistische Gestalten, aber Alles, was ich davon gesehen, sind Holzpuppen. Dieser Idealismus ist die schmachlichste Verachtung der menschlichen Natur.« (234, 12 ff.) Diese Aussage Büchners im Kunstgespräch hat im Brief an die Familie vom 28. Juli 1835 ihre Parallele: Büchner nennt hier Roß und Reiter: »Mit einem Wort, ich halte viel auf Goethe und Shakespeare, aber sehr wenig auf Schiller.«⁵⁰ Diese Erwähnung Schillers rechtfertigt vielleicht einen Rekurs auf eine theoretische Schrift Schillers, in der Büchners ästhetische und soziale Kritik thematisiert wird: Schillers literarische Exekution des Sturm-und-Drang-Dichters Gottfried August Bürger von 1791. »Eines der ersten Erfordernisse des Dichters ist Idealisierung, Veredelung, ohne welche er aufhört, seinen Namen zu verdienen«; es komme ihm zu, »das Vortreffliche seines Gegenstandes [. . .] von gröbern, wenigstens fremdartigen Beimischungen zu befreien [. . .] das Individuelle und Lokale zum Allgemeinen zu erheben.«⁵¹ Es geht also um Stilisierung und Typisierung. Schiller konnte hier auf die klassizistische Tradition, etwa bei Winckelmann, zurückgreifen. Dort heißt es: »Die Nachahmung des Schönen der Natur ist entweder auf einen einzelnen Vorwurf gerichtet, oder sie sammlet die Bemerkungen aus verschiedenen einzelnen, und bringet sie in eins. Jenes heißt eine ähnliche Kopie, ein Porträt machen; es ist der Weg zu holländischen Formen und Figuren. Dieses aber ist der Weg zum allgemeinen Schönen und zu idealischen Bildern desselben; und derselbe ist es, den die Griechen genommen haben.«⁵² Es spricht von selbst, daß Winckelmann den griechischen Weg bevorzugt, daß Schiller ihm hierin folgt, und daß Büchner sich dem niederländischen Weg verpflichtet weiß. Kaufmanns Vorwurf im Kunstgespräch, »daß er in der Wirklichkeit doch keine Typen für einen Apoll von Belvedere oder eine Raphaelsche Madonna finden würde« (235, 11 ff.) und Lenz' Gegenposition »Die Holländischen Maler sind mir lieber, als die Italiener«

sehen, sie sind auch die einzigen fabliichen« (235, 19 ff) hält die von Winkelmann entworfene Dichotomie fest.

In Schillers Konzept bedeutet Idealisierung Affektunterdrückung: »So, wie der Dichter selbst bloß leidender Teil ist, muß seine Empfindung unausbleiblich von ihrer idealischen Allgemeinheit zu einer unvollkommenen Individualität herabsinken. Aus der sanftern und fernenden Erinnerung mag er dichten l. . .] aber ja niemals unter der gegenwärtigen Herrschaft des Affekts.«⁵³ Gerade um Affekte und Empfindungen ging es aber Büchner, und er konnte sich damit auch auf die *Anmerkungen übers Theater* des historischen Lenz berufen.⁵⁴ Von da aus ist aber auch der Sprachgestus des *Lenz* und dessen Rekurs auf den *Werther* bestimmt.⁵⁵

Die Berechtigung der Affekte lag für Büchner auf der produktionsästhetischen Seite in dem Gestus des Mitleidens⁵⁶ und in dem Bestreben, aus der Not einer geringeren Sprachkompetenz seiner Protagonisten die Tugend einer Aufwertung der Körpersprache, also von Gestik und Mimik, zu machen.⁵⁷ Aber auch auf der rezeptionsästhetischen Seite markiert der Affekt einen tiefgreifenden Dissens zwischen der Kunstperiode und Büchner. Seinem fiktiven Lenz macht »das unbedeutendste Gesicht einen tiefern Eindruck als die bloße Empfindung des Schönen« (235, 6 ff.), und bei der Betrachtung des Apoll von Belvedere oder einer Raphaelschen Madonna fühlt er sich »sehr tot, wenn ich in mir arbeite, kann ich auch wohl was dabei fühlen, aber ich tue das Beste daran.« (235, 15 f.). Was Büchner, wie auch der historische⁵⁸ Lenz sozusagen widerwillig und als Mangel konzedieren, ist nun allerdings gerade konstitutiv für die Wirkungskonzeption der Weimarer Klassik, die auf die Mobilisierung der Einbildungskraft durch Verfremdung vertraut, die durch das Stilisationsprinzip geleistet wird.⁵⁹ Dem interesselosen Wohlgefallen der Kunstperiode setzt Büchner die Forderung nach unmittelbarer Sensibilisierung des Rezipienten entgegen.

Der soziale Aspekt von Schillers Kunstanspruch zeigt sich in der Forderung an den »aufgeklärten,] verfeinerten] *Wortführer der Volksgefühle*«, der sich zu dem Volk »nur herablassen sollte«, er müsse »sich zum Herrn dieser Affekte machen und ihren rohen, gestaltlosen, oft tierischen Ausbruch noch auf den Lippen des Volks veredeln.«⁶⁰

Auf diesem Hintergrund ist zu verstehen, daß die Forderung des fiktiven Lenz, »man l. . .] senke sich in das Leben des Geringsten« (234, 15 f.) nicht nur eine ästhetische Dimension hat, sondern auch eine Funktionsbestimmung des Dichters meint. Der fiktive Lenz, der das Leiden als kollektiven Gottesdienst versteht (231, 20 ff.), der historische Lenz, der im *Hofmeister* und in den *Soldaten* der Unterschicht eine Stimme und ein Gesicht gibt, und Büchner selbst, der ihm darin im *Woyzeck* folgt, – sie alle protestieren gegen den huldvollen Gestus, den Schiller dem »Volksdichter« abverlangt. Und das Pathos der Identifikation ersetzt hier Schillers Pathos der Distanz.

Es ist deutlich, daß Büchner im Kunstgespräch des Lenz auf knappstem Raum Grundfragen der Ästhetik abhandelt, die den Rahmen einer Selbstverständigung schließlich weit überschreiten. Die Grundfrage nach dem Verhältnis von Kunst und Leben wird in Büchners Lenz in eine historische Perspektive gesetzt. Das Dictum des fiktiven Lenz, dem »liebeln! Gott l. . . ein wenig nachzuschaffen« (234, 1 ff.) ist noch religiös fundiert und der für die Goethezeit grundlegenden Vorstellung einer vernünftigen gottgelenkten Weltordnung verpflichtet, die in Lessings Formulierung lautet: »Das Ganze dieses sterblichen Schöpfers sollte ein Schattenriß von dem Ganzen des ewigen Schöpfers sein; sollte uns an den Gedanken gewöhnen, wie sich in ihm alles zum Besten auflöse, werde es auch in jenem geschehen.«⁶¹ Mit der Ausdifferenzierung der Wertphären von Wissenschaft, Moral und Kunst am Ende des 18. Jahrhunderts⁶² werden diese Gewißheiten zweifelhaft: Fausts Monolog »Nacht« und seine vergebliche Suche nach Erkenntnis dessen, »was die Welt / Im Innersten zusammenhält«⁶³, hält diesen Zweifel fest. Dagegen steht der Versuch einer Re-Integration in der Frühromantik im Medium der Kunst, und zwar so, »daß der romantische Diskurs l. . . das Postulat der gesellschaftlichen Funktion von Kunst neu formuliert, jetzt aber so, daß die Kunst selbst die universale Geltung der in ihr entwickelten Weltsicht und Normen beansprucht und damit verspricht, die neuzeitliche Ausdifferenzierung des Wissens und Handelns zurückzunehmen.«⁶⁴ Friedrich Schlegels Konzept der progressiven Universalpoesie beruht auf diesem Anspruch.⁶⁵ Hegel demontiert diesen Anspruch schon kurz nach der Jahrhundertwende⁶⁶, und dann in den zwanziger Jahren mit dem einflußreichen Dictum: »Uns gilt die Kunst nicht mehr als die höchste Weise, in welcher die Wahrheit sich Existenz verschafft.«⁶⁷ Die Komplexität der modernen Welt erfordert andere Formen des Geistes – für Hegel die Philosophie.⁶⁸ Die Kunst kann die Situation der Zerrissenheit »thematisieren, nicht aber überwinden, versöhnen.«⁶⁹ Heine spricht – durchaus zeittypisch – analog wiederholt vom Ende der »Kunstperiode« und diagnostiziert, »daß die Welt selbst mitten entzwei gerissen ist. Denn da das Herz des Dichters der Mittelpunkt der Welt ist, so mußte es wohl in jetziger Zeit jämmerlich zerrissen werden.«⁷⁰ Es ist dieser Diskurs, in den Büchner sich einklinkt. Das Kunstgespräch, noch dem Lessingschen »Schattenriß« verpflichtet, wird wie im Zeitraffer durch den weiteren Aufenthalt Lenz' im Steintal demontiert und dementiert⁷¹, – ein für Büchners poetische Praxis durchaus gängiges Verfahren⁷². Der Schattenriß mutiert zum Weltriß. »Die Welt, die er hatte nutzen wollen, hatte einen ungeheuren Riß, er hatte keinen Haß, keine Liebe, keine Hoffnung, eine schreckliche Leere und doch eine folternde Unruhe, sie auszufüllen. Er hatte *Nichts*.« (246, 33 ff.) Von Kunst ist hier nicht mehr die Rede. Die quasi-religiöse Funktion, die ihr die Frühromantik noch zuerkannt hatte⁷³, kann einem Lenz nichts mehr bringen, der den Zugriff des »Atheismus« erfährt (242, 20) und am Theodizee-Problem verzweifelt (248, 35 ff.).

Und doch ist das nicht das letzte Wort Büchners. Denn Büchner hat ja mit seinem *Lenz* einen der schönsten Prosatexte der deutschen Literatur geschrieben. Er tat das mit den neuen Gegenständen und der neuen Technik, die im Kunstgespräch angedacht werden.

Anmerkungen

- 1 Zur erzähltechnischen Integration des Kunstgesprächs vgl. Peter K. Jansen: *The Structural Function of the Kunstgespräch in Büchner's Lenz*, in: *Monatshefte für deutschen Unterricht, deutsche Sprache und Literatur* [Wisconsin], 67(1975)2. Eine strukturelle Integration des Kunstgesprächs in die Erzählung begründet auch Benedict Descourvières: *Der Wahnsinn als Kraftfeld*, in: *Weimarer Beiträge*, 2/2006, von einer »symptomatischen Lektüre« (Althusser) (S. 206) her, die das Ziel hat, »den Wahnsinn primär als komplex gestaltetes ästhetisches Zeichen zu lesen, das über die Psychopathographie und die Psychiatriekritik hinaus die Bedeutung einer unbestimmten, kraftvollen Aktivität repräsentiert, die auf die Veränderung des bestehenden Zustandes abzielt« (S. 204). Von diesem Ausgangspunkt her begreift er »diese vermeintlich »implantierte« Passage als konsequente Fortführung der im Bedeutungskomplex Wahnsinn verbundenen Komponenten. I. . .] Die antiidealistische Kunstauffassung Lenzens artikuliert bis ins Detail die Forderung nach Veränderung und Bewegung.« (S. 214). Bei dieser Betrachtungsweise begibt man sich allerdings in eine Nacht, in der alle Katzen grau sind. Das Spezifische des Kunstgesprächs besteht gerade darin, daß es den Bereich des Wahnsinns transzendiert: »Über Tisch war Lenz wieder in guter Stimmung, man sprach von Literatur, er war auf seinem Gebiete.« (233, 30 ff.). Deshalb, in höchster Bewußtheit – und nicht »unbewußt I. . .] wie bei den früheren Präsenzen des Kraftfeldes Wahnsinn« (Descourvières, S. 215) – kann Büchner sagen: »Er hatte sich ganz vergessen« (236, 10 f.), das heißt, er war endlich, wenn auch nur kurz, der Misere seines Lebens enthoben und zu sich selbst gebracht.
- 2 Aus Büchners *Lenz* wird im Text zitiert nach der Ausgabe: Georg Büchner: *Sämtliche Werke, Briefe und Dokumente*, hg. von Henri Poschmann unter Mitarbeit von Rosemarie Poschmann, Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt/Main 1992 (= Insel Taschenbuch 2002), Bd. I, mit Seiten- und Zeilenangabe. Sonstige Büchneriana werden überwiegend ebenfalls nach dieser Ausgabe zitiert.
- 3 Vgl. Jan-Christoph Hauschild: *Georg Büchner*, Stuttgart–Weimar 1993, S. 504 f.; Hans-Georg Werner: *Büchner und Goethe*, in: Lothar Ehrlich, Hartmut Steinecke, Michael Vogt (Hg.): *Vormärz und Klassik* (=Forum Vormärzforschung e.V., Vormärz-Studien, D), Bielefeld 1999, S. 104 f. Gegenteilig Albert Meier: *Georg Büchners Ästhetik*, München 1983, S. 112 f. Descourvières (*Der Wahnsinn als Kraftfeld*) signalisiert die Sprachrohr-These als »Vorwand, um daran Büchners eigene Kunsttheorie zu diskutieren. Implizit ist damit ebenfalls die Integration des Kunstgesprächs in den Konstruktionszusammenhang der Erzählung negiert.« (S. 214). Dieser Nexus erscheint mir nicht zwingend. – Die These von Lenz als Sprachrohr Büchners wird ebenfalls bestritten von Stefan Busch: *Verlorenes Lachen. Blasphemisches Gelächter in der deutschen Literatur von der Aufklärung bis zur Gegenwart*, Tübingen 2004, S. 137 f., grundsätzlich und insbesondere mit Bezug auf die Apostasie-Szene. So wertvoll die Sicht auf Büchners Lenzgestalt als die eines »Falles religiöser Melancholie« (ebd., S. 135)

- auch ist, eine Sicht, die von Busch auch medizingeschichtlich erhärtet wird, so sehr besteht die Gefahr, daß der pathologische Fall Lenz als inkompatibel mit den zeitgenössischen Diskursen des Vormärz verstanden werden könnte. Nichts ist weniger wahr. Büchner verleiht seinem kranken Protagonisten die größtmögliche Hellsichtigkeit in bezug auf die ästhetischen und philosophisch-theologischen Fragen des Vormärz. Vgl. dazu auch Klaus F. Gille: »Die Welt [. . .] hatte einen ungeheuern Riß«. Zu Büchners »Lenz«, in: *Deutsche Chronik*, 56 (2007).
- 4 Büchner: *Sämtliche Werke, Briefe und Dokumente*, Bd. I, S. 44 f.
- 5 Ebd., Bd. II, S. 410 f.
- 6 Vgl. dazu ebd., Bd. I, S. 800 f.
- 7 Vgl. dazu ebd., Bd. I, S. 802; Thomas Michael Mayer: *Georg Büchner. Eine kurze Chronik zu Leben und Werk*, in: *Georg Büchner I/II* (=edition text + kritik, hg. v. Heinz Ludwig Arnold, Sonderband), 2. Aufl., 1982, S. 402 f.
- 8 Vgl. die Briefe an Wilhelmine Jaeglé von Mitte/Ende Januar 1834 (*Sämtliche Werke, Briefe und Dokumente*, Bd. II, S. 377 f. zur Datierung ebd., S. 1098 ff., und um Mitte März 1834, ebd., S. 382 f.).
- 9 Vgl. Meier: *Georg Büchners Ästhetik*, S. 104 ff. (Exkurs: Die Dramentheorie J.M.R. Lenz' und ihr Verhältnis zum Kunstgespräch in Büchners »Lenz«).
- 10 Friedrich Nietzsche: *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben*, in: *Friedrich Nietzsche. Auswahl und Einleitung*, hg. von Karl Löwith, Frankfurt/Main-Hamburg 1956, S. 52.
- 11 An die Familie, l.l.1836, in: Büchner: *Sämtliche Werke, Briefe und Dokumente*, Bd. II, S. 423.
- 12 Vgl. Walter Dietze: *Junges Deutschland und deutsche Klassik. Zur Ästhetik und Literaturtheorie des Vormärz*, 3. Aufl., Berlin 1962, S. 121 ff.
- 13 An die Familie, l.l.1836, in: Büchner: *Sämtliche Werke, Briefe und Dokumente*, Bd. II, S. 423.
- 14 An Gutzkow, Anfang Juni 1836, in: Ebd., S. 440.
- 15 Heinrich Heine: *Französische Maler. Gemäldeausstellung in Paris 1831*. Zuerst im *Morgenblatt für gebildete Stände* 1831. Buchveröffentlichung 1834 als *Der Salon. Erster Band*, in: Heinrich Heine: *Sämtliche Schriften*, hg. von Klaus Briegleb, München 1968 ff., Bd. III, S. 72 f.
- 16 Vgl. Henri Poschmann: *Georg Büchner. Dichtung der Revolution und Revolution der Dichtung*, 3. Aufl., Berlin-Weimar 1988, S. 148 ff.; Th. M. Mayer: *Georg Büchner*, S. 390 f.
- 17 Andreas Pilger (*Die »idealistische Periode« in ihren Konsequenzen. Georg Büchners kritische Darstellung des Idealismus in der Erzählung »Lenz«*, in: *Georg Büchner Jahrbuch*, 8|1990-94|, Tübingen 1995) untersucht die Begriffsgeschichte und resümiert: »Der von Büchner verwendete Begriff »idealistische Periode« scheint demnach über den engeren Bereich der Philosophie hinauszudeuten und der Bezeichnung eines die Künste und Wissenschaften gleichermaßen umfassenden Epochenzusammenhangs zu dienen« (S. 105).
- 18 Vgl. hierzu Poschmann in Büchner: *Sämtliche Werke, Briefe und Dokumente*, Bd. I, S. 834.
- 19 Ludwig Börne: *Aus meinem Tagebuche* (1830), in: Karl Robert Mandelkow: *Goethe im Urteil seiner Kritiker. Dokumente zur Wirkungsgeschichte Goethes in Deutschland*, Bd. I, München 1975, S. 512.
- 20 Diese geht bereits auf die 1790er Jahre zurück; vgl. dazu Klaus F. Gille: *»Wilhelm Meister« im Urteil der Zeitgenossen*, Diss. Leiden, Assen 1971, S. 31.

- 21 Gustav Kühne: *Wie die Kunst bei den Deutschen nach Brot geht!*, in: Mandelkow: *Goethe im Urteil seiner Kritiker*, Bd. II, S. 122.
- 22 Vgl. Friedrich Wilhelm Riemer: *Mittheilungen über Goethe* (1841), in: Ebd., S. 205. Dazu Goethe zu Eckermann, 27.4.1825, in: Johann Peter Eckermann: *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*, hg. von Conrad Höfer, Leipzig o.J. [1913], S. 537.
- 23 Ludwig Tieck: *Goethe und seine Zeit* (1828), in: Mandelkow: *Goethe im Urteil seiner Kritiker*, Bd. I, S. 426.
- 24 Deshalb ist es seltsam, daß Büchner in den maßgeblichen wirkungsgeschichtlichen Darstellungen Goethes, also etwa von Dietze und Mandelkow, kaum vorkommt. Das mag daran liegen, daß der Name Goethe im Kunstgespräch von Lenz nur erwähnt wird; der Sache nach ist der Altmeister sehr nachdrücklich anwesend.
- 25 Werner: *Büchner und Goethe*, S. 110 f. und 119.
- 26 Ebd., S. 101.
- 27 Ebd., S. 106. Werner begründet sein Urteil mit den Darlegungen von Pilger (*Die »idealistische Periode« in ihren Konsequenzen*): hier erscheint Büchners Lenzgestalt als Exponent des »idealistischen Zeitalters« (vgl. oben Anm. 17), das den fiktiven Dichter zu Realitätsflucht und verzerrten Wahrnehmungen disponiert und im »Gefühl der inneren Leere« und »solipsistischen Angstvorstellungen« enden läßt (Pilger, S. 116, Anm. 3). Büchner führe »die Auswirkungen idealistischen Denkens in letzter Konsequenz vor Augen« (ebd., S. 121). Diese These ist zunächst bestechend, bringt aber einige Probleme mit sich, die hier nur benannt (nicht gelöst) werden sollen. Erstens: Der Anteil der (medizinisch diagnostizierbaren) Geisteskrankheit von Lenz wird bei dieser Sicht weder in bezug auf die Symptomatik noch im Kausalverhältnis zu den »idealistischen« Denk- und Verhaltensweisen deutlich. Zweitens: Kunstgespräch und Lebenspraxis unter dem Begriff »idealistisch« zusammenzubringen ist nur dann möglich, wenn dieser vom philosophisch-ästhetischen bis zum colloquialen Sprachgebrauch überdehnt wird. Drittens: Lenz muß in dieser Sicht sowohl Subjekt als auch Objekt der Kritik am Idealismus sein. Werner versucht dies mit einer Aufspaltung der Persönlichkeit des Protagonisten zu begründen: »Die strikte poetologische Ablehnung des Idealismus durch die Lenz-Figur wäre dann ein aus der ursprünglichen Natur des Dichters herrührender Akt ideellen Selbstschutzes, der auf das geistige Gewicht der Gestalt zurückverweist.« (Werner: *Büchner und Goethe*, S. 105 f.) In dieser Sichtweise muß die idealistische Periode, die in den Zeitverhältnissen des Textes »damals« anfang, ihre schädlichen Wirkungen schon voll entfaltet haben. Viertens: Beim historischen Lenz, der ja von der fiktiven Gestalt nicht völlig getrennt werden kann, sind »idealistische« Denkmuster durchaus nachweisbar, zum Beispiel im Konzept der »idealistischen Liebe«; dieses aber ist nicht dem idealistischen Zeitalter, also der intellektuellen und künstlerischen Blütezeit um 1800 zuzurechnen, sondern der Sozialisation im pietistischen Pfarrhaus. Fünftens: Der historische Lenz selbst hat die Problematik der »idealistischen Liebe« und der dazugehörigen psychischen Disposition des Realitäts- und Kommunikationsverlustes im *Waldbruder* nicht nur gestaltet, sondern auch durch die Gestalt Rothe (Goethe) unbarmherzig kritisieren lassen. Büchner dürfte diesen Text gekannt haben. Läßt er dann seinen fiktiven Lenz hinter den Bewußtseinsstand des historischen Lenz zurückfallen? (Vgl. hierzu Klaus F. Gille: »Ein gekreuzigter Prometheus«, *Zu Lenz und Werther*, in: Gille: *Zwischen Kulturrevolution und Nationalliteratur*, Berlin 1998, S. 43 f.)
- 28 Werner: *Büchner und Goethe*, S. 107, mit Berufung auf Heinrich Anz: »*Leiden sey all mein Gewinnst*«, *Zur Aufnahme und Kritik christlicher Leidenstheologie bei Georg*

- Büchner, in: *Georg Büchner Jahrbuch*, 1(1981), S. 163. Vgl. auch Ingrid Oesterle: »Ach die Kunst« - »Ach die erbärmliche Wirklichkeit«. *Ästhetische Modellierung des Lebens und ihre Dekomposition in Georg Büchners »Lenz«*, in: *Ideologie und Utopie in der deutschen Literatur der Neuzeit*, hg. von Bernhard Spies, Würzburg 1995, S. 60 ff.
- 29 So die Formulierung Shaftesburys (der Dichter sei ein »second maker, a just Prometheus under Jove«); zur Geschichte dieses Topos vgl. Jochen Schmidt: *Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750-1945*, Bd. I, 2. Aufl., Darmstadt 1988, S. 255 ff. Zu dieser Vorstellung beim historischen Lenz vgl. Georg Büchner: *Werke und Briefe* (Münchener Ausgabe), hg. von Karl Pörnbacher [u.a.], 2. Aufl., München 1988, S. 544.
- 30 Vgl. zur Problemstellung Schmidt: *Die Geschichte des Genie-Gedankens*, Bd. I, S. 10 ff.
- 31 An die Familie, 28.7.1835, in: Büchner: *Sämtliche Werke, Briefe und Dokumente*, Bd. II, S. 410.
- 32 Vgl. Büchner: *Werke und Briefe* (Münchener Ausgabe), S. 544; Poschmann, in: Büchner: *Sämtliche Werke, Briefe und Dokumente*, Bd. I, S. 836. Thomas Michael Mayer: *Büchner und Weidig*, in: *Georg Büchner 1/2*, S. 76 ff. Der Diderot-Bezug wird, (mich) nicht überzeugend, bestritten von Meier: *Georg Büchners Ästhetik*, S. 99.
- 33 Goethe: *Sämtliche Werke, Jubiläumsausgabe*, hg. v. Eduard von der Hellen, Stuttgart-Berlin o.J., Bd. XXXIII, S. 210 f.
- 34 Ebd., S. 211.
- 35 Vgl. die Nachweise von Poschmann, in: Büchner: *Sämtliche Werke, Briefe und Dokumente*, Bd. I, S. 836 ff.
- 36 Sie wurden erst im 20. Jahrhundert gedruckt; vgl. Jakob Michael Reinhold Lenz: *Werke und Briefe in drei Bänden*, hg. von Sigrid Damm, Frankfurt/Main-Leipzig 1992, Bd. II, S. 906, 915.
- 37 Vgl. Gille: »*Wilhelm Meister*« im Urteil der Zeitgenossen, S. 313 ff.; Heine, in: Mandelkow: *Goethe im Urteil seiner Kritiker*, Bd. II, S. 75.
- 38 Karl Robert Mandelkow: *Goethe in Deutschland. Rezeptionsgeschichte eines Klassikers*, Bd. I: 1773-1918, München 1980, S. 126 ff. Heines Text *Zur Geschichte der neueren schönen Literatur in Deutschland* enthält dieses Verhältnis in Reinkultur (Mandelkow: *Goethe im Urteil seiner Kritiker*, Bd. II, S. 71 ff.).
- 39 Büchner: *Werke und Briefe* (Münchener Ausgabe), S. 545.
- 40 *Goethes Werke, Hamburger Ausgabe*, 5. Aufl., Hamburg 1963, Bd. XII, S. 24.
- 41 Vgl. den Kommentar von von Einem, ebd., S. 572.
- 42 Jürgen Schwann (*Georg Büchners implizite Ästhetik. Rekonstruktion und Situierung im ästhetischen Diskurs*, Tübingen 1997) untersucht diese Szene in der Tradition »*Lebender Bilder*« (bes. S. 101 ff.). Daß Büchner mit der Aufwertung des »*Lebenden Bildes*« eine anticlassische Position vertritt, erhellt aus Hegels Verdikt in der *Ästhetik*: Die zweckmäßige und erfreuliche Nachahmung berühmter Meisterwerke durch »sogenannte lebende Bilder« haben für ihn einen Mangel: »für den geistigen Ausdruck der Gestalten sieht man häufig genug Alltagsgesichter verwendet, und dies wirkt zweckwidrig« (zitiert nach Schwann, S. 129).
- 43 Vgl. Büchner: *Werke und Briefe* (Münchener Ausgabe), S. 547; Poschmann, in: Büchner: *Sämtliche Werke, Briefe und Dokumente*, Bd. I, S. 842 ff. Gerhard Schaub (*Erläuterungen und Dokumente, Georg Büchner, Lenz*, Stuttgart 1987, S. 34) erwägt unter Berufung auf Karl Viëtor ein Gemälde von Nicolas Maes.
- 44 *Goethes Werke, Hamburger Ausgabe*, Bd. XII, S. 26.
- 45 Ebd., Bd. VI, S. 15.
- 46 Ebd., S. 10 f.

- 47 Goethe: *Sämtliche Werke. Jubiläumsausgabe*, Bd. XXXIII, S. 222. Vgl. auch Goethes *Einleitung in die Propyläen*, in: *Goethes Werke. Hamburger Ausgabe*, Bd. XII, S. 43 f.
- 48 Goethe: *Sämtliche Werke. Jubiläumsausgabe*, Bd. XXXIII, S. 210.
- 49 Ebd., S. 216.
- 50 Büchner: *Sämtliche Werke. Briefe und Dokumente*, Bd. II, S. 411, 16 f.
- 51 Friedrich Schiller: *Sämtlich Werke*, hg. von Gerhard Fricke und Herbert G. Göpfert (dtv-Gesamtausgabe), München 1966, Bd. XX, S. 166.
- 52 Johann Joachim Winckelmann: *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*, I. J., hg. von Ludwig Uhlig, Stuttgart 1969, S. 13.
- 53 Schiller: *Sämtlich Werke* (dtv-Gesamtausgabe), Bd. XX, S. 169.
- 54 Vgl. Büchner: *Werke und Briefe* (Münchner Ausgabe), S. 545; Büchner: *Sämtliche Werke. Briefe und Dokumente*, Bd. I, S. 838 f.
- 55 Dies zeigt Ingrid Oesterle (»Ach die Kunst« - »Ach die erbärmliche Wirklichkeit«, S. 62): »In Form seiner Erzählung *Lenz* läßt Büchner palimpsestartig die hochliterarische Sprache Werthers als Ausdruck für die Leiden Lenzens durchschlagen: nicht auf irgend eine Weise, wie Goethe in *Dichtung und Wahrheit* erwog, sondern mit Goethes eigenen literarischen Mitteln gelingt es Büchner, Lenzens Lebensganzes von jenem Zeitpunkt an, »da er sich in Wahnsinn verlor, [...] anschaulich zu machen« (Goethe: *Dichtung und Wahrheit. Hamburger Ausgabe*, Bd. X, S. 10), und er greift dazu ausgerechnet nach jenem Werk Goethes, mit dem dieser die Epoche der Seelenquälerei abgeschlossen wissen wollte, zu den *Leiden des jungen Werthers*.«
- 56 Von dem Gestus des Mitleidens ist, wenn man Poschmann (Büchner: *Sämtliche Werke. Briefe und Dokumente*, Bd. I, S. 834) folgt, die Ablehnung derer bestimmt, »von denen man sage, sie geben die Wirklichkeit« (ebd., 233, 34 f.). Poschmann nennt als Beispiel für diese Haltung »die gleichgerichtete Kritik an dem »kaltblütigen« mechanischen Realismus, mit dem David die »letzten Zuckungen« der auf die Gasse geworfenen Gemordeten des September 1792 nachzeichnete, in »Dantons Tod« (ebd., Bd. I, S. 45, 15–19). Anders Meier: *Georg Büchners Ästhetik*, S. 97 f.
- 57 Vgl. Poschmann, in: Büchner: *Sämtliche Werke. Briefe und Dokumente*, Bd. I, S. 839 f. Büchner thematisiert das Problem in der Szene mit dem dressierten Pferd (*Woyzeck*, in: Ebd., Bd. I, S. 151; vgl. auch die Szene *Woyzeck* mit dem Doktor, ebd., S. 157 f.).
- 58 Poschmann, in: Ebd., Bd. I, S. 842, weist auf eine parallele Passage in *Lenz' Anmerkungen übers Theater* hin, nach der bei »Theaterstücken von Autoren à la Racine [...] die arme Einbildungskraft des Zuschauers [...] das Beste dazu tun muß.« Vgl. weiter Meier: *Georg Büchners Ästhetik*, S. 109.
- 59 Vgl. etwa Schiller mit Bezug auf den *Wallenstein*: »Der Vers fodert schlechterdings Beziehungen auf die Einbildungskraft, und so mußte ich auch in mehreren meiner Motive poetischer werden. Man sollte wirklich alles, was sich über das Gemeine erheben muß, in Versen wenigstens anfänglich konzipieren.« An Goethe, 24.11.1797, in: *Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe*, hg. von Hans Gerhard Gräf und Albert Leitzmann, Bd. I, Leipzig 1912, S. 431; Goethes zustimmende Antwort ebd., S. 433. Vgl. ferner Klaus F. Gille: »... uns ist nun die Betrachtung um so viel bequemer gemacht«, *Goethes Lektüre des Nibelungenliedes*, in: Gille: *Konstellationen. Gesammelte Aufsätze zur Literatur der Goethezeit*, Berlin 2002, S. 220 f.
- 60 Schiller: *Sämtliche Werke* (dtv-Gesamtausgabe), Bd. XX, S. 161 ff.
- 61 Gotthold Ephraim Lessing: *Hamburgische Dramaturgie*, 79. Stück, in: *Lessings Werke*, hg. von Kurt Wölfel, Frankfurt/Main 1967, Bd. II, S. 437.
- 62 Jürgen Habermas: *Der philosophische Diskurs der Moderne. Zwölf Vorlesungen*, Frankfurt/Main 1985, S. 30.

- 63 Goethe: *Faust I*, V. 354 ff., in: *Goethes Werke. Hamburger Ausgabe*, Bd. III, S. 20.
- 64 Ludwig Stockinger: *Die Auseinandersetzung der Romantiker mit der Aufklärung*, in: *Romantik-Handbuch*, hg. von Helmut Schanze, Stuttgart 1994, S. 101 f.
- 65 Friedrich Schlegel: II16. Athenäumsfragment, in: *Kritische Friedrich Schlegel-Ausgabe*, hg. von Ernst Behler, Paderborn u.a. 1979 ff., Bd. II, S. 182 f.
- 66 Vgl. Annemarie Gethmann-Siefert: *Die geschichtliche Funktion der »Mythologie der Vernunft« und die Bestimmung des Kunstwerks in der »Ästhetik«*, in: *Mythologie der Vernunft. Hegels »ältestes Systemprogramm des deutschen Idealismus«*, hg. von Christoph Jamme und Helmut Schneider, Frankfurt/Main 1984, S. 238 f.
- 67 Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Ästhetik*, hg. von Friedrich Bassenge, Bd. I, Berlin-Weimar 1965, S. 110.
- 68 Ebd., S. 21.
- 69 Gethmann-Siefert: *Die geschichtliche Funktion der »Mythologie der Vernunft«*, S. 240. Vgl. Klaus F. Gille: *»Systemprogramm« und Revolution. Zu Hegels gewaltfreier Alternative*, in: *Die Wirklichkeit des Möglichen? Geschichte und Utopie* (= *Wissenschaftliche Zeitschrift der Humboldt-Universität zu Berlin. Geistes- und Sozialwissenschaften*, 8/1991), S. 46 f.
- 70 Heine: *Sämtliche Schriften*, Bd. II, S. 405 (*Die Bäder von Lucca*). Vgl. Gerhard Höhn: *Heine-Handbuch*, 2. Aufl., Stuttgart-Weimar 1997 S. 16 ff.
- 71 Dieser Sachverhalt gerät aus dem Blickfeld, wenn das »utopische Kraftfeld« beschworen wird, das Descourvières (*Der Wahnsinn als Kraftfeld*, S. 221) in Lenz' Wahnsinn ebenso wie im Kunstgespräch ausmachen will.
- 72 Vgl. Klaus F. Gille: *Büchners »Danton« als Ideologiekritik und Utopie*, in: *Wege zu Georg Büchner. Internationales Kolloquium der Akademie der Wissenschaften (Berlin-Ost)*, hg. von Henri Poschmann, Berlin u.a. 1992.
- 73 Vgl. Stockinger: *Die Auseinandersetzung der Romantiker mit der Aufklärung*, S. 98 f.

Fälschung und Intermedialität in Georges Perecs Roman »Un cabinet d'amateur«

Daß sich postmoderne Künstler und Schriftsteller eher als Konstrukteure denn als Schöpfer ihrer Kunstwerke verstehen, und daß sie einräumen oder gar propagieren, dabei stets mit den Werken von Vorläufern zu operieren, dies alles hat, so könnte man glauben, zur endgültigen Suspension des Originalgenies geführt. Doch es gehört zur Ironie der jüngeren Kulturgeschichte, daß der Kulturbetrieb – trotz einschlägiger ästhetischer wie theoretischer Interventionen und trotz veränderter Reproduktionsbedingungen – geradezu ungebrochen auf das Phantasma des Originalkünstlers und auf das auratische, »Einmaligkeit und Dauer«¹ verbürgende, Originalkunstwerk setzt.

In seinem letzten Roman *Un cabinet d'amateur. Histoire d'un tableau* aus dem Jahr 1979 bringt der französische Schriftsteller und OuLiPo-Künstler Georges Perec genau dieses Paradox zur Darstellung.² Perec macht ein Werk der bildenden Kunst zum Protagonisten seines Romans und inszeniert dabei ein virtuosos Spiel mit den Kategorien Kopie und Original, Abbild und Referent, Schöpfertum und Epigonalität. Das Gemälde mit dem Titel »Un cabinet d'amateur« gehört zur Gattung des Kunstkabinetts, jener Sorte von selbstreferentiellen Gemälden also, die ihrerseits die Gemälde einer Kunstsammlung abbilden. Das Gemälde arbeitet darüber hinaus mit der Technik der *mise en abyme*: Es bildet einen Sammler ab, der seine Sammlung betrachtet, wobei eines der abgebildeten Gemälde wiederum genau diese Szene darstellt und so weiter. Und schließlich, als sei es mit dem Verwirrspiel der Ebenen noch nicht genug, stellt sich das Tableau im Laufe der Romanhandlung auch noch als Fälschung heraus, genauer: als Originalwerk eines gefälschten Künstlers.

Es ist genau diese intermediale Versuchsanordnung, die es nahelegt, Perecs Roman als literarische Intervention in die kulturtheoretischen Diskussionen der 1960er und 1970er Jahre zu lesen, in deren Brennpunkt die *episteme* der Repräsentation steht. Nur stichwortartig sei an Michel Foucaults berühmte Analyse des Velazquez-Bildes »Las Meninas« in *Les mots et les choses* (1966) erinnert, eines Gemäldes, das ebenfalls die Kunst und sogar den Vorgang des Malens selbst zum Thema hat. Foucault weist dort nach, daß sich die Repräsentation als vorherrschende Symbolisierungsweise erst Mitte des 17. Jahrhunderts durchgesetzt hat; daß also die Beziehung zwischen Welt und Zeichen im Modus

der Repräsentation keineswegs »natürlich« ist, sondern das Ergebnis komplizierter symbolischer Konstruktionen.³ Nur vier Jahre vor Perecs *Un cabinet d'amateur* zeigt Foucault in *Ceci n'est pas une pipe* am Beispiel der Malerei René Magrittes, wie die bildende Kunst der Moderne die Hierarchie von Referent und Abbild, von Original und Kopie selbst zur Disposition stellt und mit der Betonung des Seriellen die Dichotomie von Original und Fälschung außer Kraft setzt.

Ich möchte im folgenden Georges Perecs *Un cabinet d'amateur* als einen Text vorstellen, der – in Korrespondenz zu den skizzierten theoretischen und ästhetischen Positionen – die Kategorien der Repräsentation grundlegend in Frage stellt. Die entscheidende Pointe dabei ist jedoch, daß Perecs Text die (inzwischen wohlfeile und gefällige) Rede von der »Krise der Repräsentation« nicht bloß wiederholt. Der Roman vermag es vielmehr – so meine These –, mit literarischen Mitteln und auf äußerst witzige Weise anschaulich zu machen, wie die kunstwissenschaftlichen und dem Kunstmarkt zuarbeitenden Diskurse, die ein Kunstwerk umschließen – die *Katalogtexte*, *Expertisen* oder *Doktorarbeiten* –, ungeachtet der Herausforderungen durch die modernen Kunstwerke selbst die Repräsentationsbehauptung aufrechterhalten. Perec gelingt es außerdem vorzuführen, daß bestimmte kulturelle Praktiken – von der *Sammlung* über die *Ausstellung* bis zur *Versteigerung* – unverdrossen mit den Kategorien des Originalschöpfers, des Originalkunstwerks und der Echtheit arbeiten – und zwar aller kunsttheoretischen Rede von der Verabschiedung des Originals zum Trotz.

Schließlich soll dargestellt werden, daß Perec das Motiv der Kunstfälschung als prominentes poetologisches Paradigma in Anschlag bringt. In *Un cabinet d'amateur* erscheint der Fälscher als ambivalente Figur: Zwar unterwirft gerade er sich voll und ganz der Kultur des schöpferischen Originals, zwar rekurriert er auf den Wert der Echtheit wie kein anderer (und perpetuiert damit das ökonomische System des Kunstmarktes). Zugleich aber ist der Fälscher auch die Figur, deren Produktionsweise gerade darauf beruht, sich bereits existierende Kunstwerke einzuverleiben, sie äußerst versiert und kunstvoll zu variieren. Damit eignet er sich hervorragend als poetologische Gegenfigur zum klassischen Originalschriftsteller, zum »Original-Scribenten« im Youngschen Sinne⁴, der doch aus sich selbst schöpfend, gleichsam *ex nihilo*, Dichtung zu erschaffen meint. Perecs Fälschungs-Roman präsentiert somit Literatur nicht mehr als Neuerfindung, sondern vielmehr als kreative Abweichung, Abwandlung, als Aberration bereits vorgegebener Texte. Allerdings, so ist zu zeigen, postuliert der Autor sein »adieu au genre du roman« (Reggiani) nicht einfach, sondern vollzieht es in der Schreibweise seines eigenen letzten Romans selbst. So ersetzt er konventionelle Erzählstrukturen – wie ausgestaltete Figuren oder Handlungselemente – durch die Gattung der *ekphrasis*, durch das Notationssystem der Liste und nicht zuletzt durch die rhetorische Figur der *enumeratio*.

I. Le cabinet d'amateur - zwischen Sujet, Genre und Topographie. – Der Roman *Un cabinet d'amateur* beginnt damit, daß die deutsche Gemeinde der amerikanischen Stadt Pittsburgh, Pennsylvania, 1913 den fünfundzwanzigsten Jahrestag der Regierung Kaiser Wilhelms II. mit ambitionierten Festakten und einem pompösen Kulturprogramm feiert. Im Rahmen einer Kunstaussstellung wird zum ersten Mal ein Gemälde mit dem Titel »Un cabinet d'amateur« des deutschstämmigen Malers Heinrich Kürz der Öffentlichkeit präsentiert. Das Gemälde, das den Besitzer des Bildes und maßgeblichen Mäzen des Festivals, den Brauereibesitzer Hermann Raffke, inmitten seiner Gemäldesammlung vor seinen Lieblingsbildern in einem dunkelgrünen Ledersessel sitzend darstellt, stellt sich schon bald als »pièce de résistance«, als Hauptattraktion der gesamten Feierlichkeiten, heraus. Ein vom Erzähler angeführtes anonymes Zitat aus dem Ausstellungskatalog feiert das Gemälde enthusiastisch: »Mehr als hundert Gemälde sind auf diesem einen Bild versammelt, und alle sind sie mit einer solchen Genauigkeit und einer solchen Akkuratessse wiedergegeben, daß es uns ohne weiteres möglich wäre, jedes einzelne präzise zu beschreiben. I. . I. [Alle Gattungen und alle Schulen der europäischen Kunst und der jungen amerikanischen Malerei [sind] aufs wunderbarste vertreten I. . I. die religiösen Themen ebenso wie die Genreszenen, die Bildnisse gleichermaßen wie die Stilleben, die Landschaften wie die Seestücke und so weiter. Überlassen wir den Besuchern das Vergnügen, den Longhi oder den Delacroix, den Della Notte oder den Vernet, den Holbein oder den Mattei sowie andere, der größten europäischen Museen würdige Meisterwerke, die der Sammler Raffke, von bedeutenden Experten intelligent beraten, während seiner Reise aufgespürt hat, zu entdecken, wiederzuerkennen, zu identifizieren.« (S. 17)

Georges Perec situiert das Gemälde in einer sprachlich und kulturell hybriden Gesellschaft von Auswanderern mit forciert deutsch klingenden Namen wie »Schellenbube« (S. 10), »Doppelgleisner« (S. 12) oder »Theo Schuppen« (S. 10), die in der Neuen Welt zu Wohlstand gekommen sind. Der nostalgische Blick auf die Alte Welt erklärt die Begeisterung, mit der das Gemälde »Un cabinet d'amateur« aufgenommen wird: Es vermittelt den Auswanderern den Eindruck, auf einem einzigen Bild – gleichsam in panoramatischer Perspektive – die gesamte europäische Malerei mit all ihren originalen Meisterwerken, in all ihren Genres, ja Europa »tout entier«, versammelt zu haben. Sie können sich auf diese Weise als Teil einer als ungebrochen und ursprünglich wahrgenommenen Tradition sehen, die sich in der Fremde aufzulösen droht.⁵

Die Komik des Bildes, die sich dem Leser sogleich erschließt, besteht darin, daß sich der neureiche Mäzen Raffke – samt Ohrensessel und Schoßhund – im traditionsreichen Bildgenre des Kunstkabinetts (gallery painting) abbilden läßt, das seine Blütezeit im Holland des 17. Jahrhunderts erlebt hat.⁶

Das Kunstkabinett (gallery painting) bildet gewöhnlich den Maler in einer

Bildergalerie (picture cabinet) ab, umgeben von eigenen Bildern und denen anderer berühmter Maler, um ihn als enzyklopädisch gebildeten und intellektuellen Künstler und nicht mehr als Handwerker in einer Werkstatt zu präsentieren: es zeigt den Sammler im Gespräch mit anderen Kunstkennern oder beim Betrachten seiner Bilder, um ihn als Förderer der Künste mit erlesenem Geschmack in Szene zu setzen.⁷ Die Gattung des Kunstkabinetts (gallery painting) stellt somit gleichsam eine Urszene der abendländischen klassischen Kunst dar. Sie präsentiert den neuen Typus des selbstbewußten Malers, der seine Gemälde von nun an nicht mehr nur als handwerklich Hergestelltes versteht, sondern auch als »künstlerische Erfindung« betrachtet und daher seine Bilder auch doppelt signiert: mit »fecit« und »invenit.«⁸ Als Inszenierung der säkularen Kunstsammlung und ihres Besitzers markiert das Kunstkabinett (gallery painting) auch die Anfänge des Kunstmarktes, der den Wert des einzelnen Kunstwerks vor allem nach dessen Einzigartigkeit und Echtheit bemißt. So wie es zur Ironie der Kunstgeschichte gehört, daß zeitgleich mit der Institution des Kunstkabinetts (picture cabinet) und seiner Ausstellung des Originalen die professionelle Fälscherwerkstatt entsteht, so gehört es zur Ironie des Perecschen Romans, daß sich – wie sich später herausstellt – ausgerechnet das Gemälde »Un cabinet d'amateur«, das den Charakter des Originals so sehr betont, auf eine gefälschte Sammlung bezieht.

Das entscheidende formale Merkmal der komplexen Romankonstruktion ist, daß Perec für vier unterschiedliche Ebenen – für den Titel seines *Romans*, den Ausstellungsraum in der Erzählung, die zur Debatte stehende Kunstgattung und den Titel des Kürzschen *Gemäldes* – ein und dieselbe Bezeichnung gewählt hat: »cabinet d'amateur«. Als Effekt dieser Homonymie entsteht für den Leser ein Vexierbild, das unablässig zwischen Gattung und Exemplar, zwischen zweidimensionalem Bild und dreidimensionalem Raum, zwischen literarischem Text und bildender Kunst hin und her kippt.

II. Der Blick in den Abgrund der Repräsentation. – Perecs Roman läßt es also mit der einfachen Spiegelung eines Kunstkabinetts (gallery painting) – eines Gemäldes, das ein Gemälde abbildet – nicht bewenden. Vielmehr stellt sich heraus, daß schon der Maler Kürz das Spiel mit der Verdopplung viel weiter getrieben hat: »I. . . I der Maler hat nämlich sein Gemälde ins Gemälde gesetzt, und der in seinem Kabinett sitzende Sammler sieht auf der Wand im Hintergrund, in der Achse seines Blickes, das Gemälde, das ihn bei der Betrachtung seiner Gemäldesammlung darstellt, und alle Gemälde sind von neuem reproduziert und so fort, ohne daß sie bei der ersten, bei der zweiten, bei der dritten Wiedergabe auch nur das Geringste an Genauigkeit verlieren, bis sie schließlich auf der Leinwand nur noch winzig kleine Spuren von Pinselstrichen sind I. . . I.« (S. 20)

In den Mittelpunkt seines Romans stellt Perec somit ein äußerst trickreiches Bild, das nicht nur das Vorstellungsvermögen des Lesers, sondern auch das Ausdrucksvermögen der Literaturwissenschaftlerin auf die Probe stellt. Das Gemälde bedient sich der Technik der *mise en abyme* – des Bildes im Bild eines Bildes –, welche jeden Gegenstand des Gemäldes zugleich als das Ergebnis und Ausgangspunkt von Spiegelungen zeigt.⁹ Das heißt zum Beispiel, daß »Mariä Heimsuchung« auf Kürz' drei Meter mal zwei Meter großem Gemälde als Abbild eines real existierenden Originals von Bordone erscheint. Zugleich ist sie der Referent für das in Kürz' Gemälde zu erkennende ein Meter mal siebenzig Zentimeter große Bild im Bild. Beunruhigend ist diese Variante der Spiegelung, da sie tendenziell unendlich ist und es nur die Grenzen der Darstellbarkeit erfordern, daß mit den »winzig kleinen Spuren von Pinselstrichen« (S. 20) irgendwann ein Punkt gesetzt wird. Hinzu kommt, daß der Ausstellungsraum, in dem das Gemälde von Heinrich Kürz' gezeigt wird, – wie später auch seine Grabkammer – der Räumlichkeit des Privatkabinetts des Sammlers Raffke, wie man sie auf dem Gemälde erkennt, nachgebildet ist. In der Mitte der Wand hängt das Gemälde »Un cabinet d'amateur«, umgeben von den auf ihm abgebildeten Originalgemälden. Das heißt, »Mariä Heimsuchung« von Bordone hängt als Original im nachgestellten Pittsburger Ausstellungssaal an der Stelle, die der Stelle entspricht, die sie auf dem Gemälde einnimmt. Der reale Raum erscheint damit als eine Ausstülpung des Gemäldes und als Abbild des Gemäldes.

Mit anderen Worten: Die Bildtechnik des Gemäldes von Kürz' wirft grundlegende Fragestellungen danach auf, was eigentlich ein Bild ist, oder wie Abbildung funktioniert. Vor allem stellt sie die Gewißheit über ein ursprüngliches und mit sich selbst identisches Original in Frage. Sie problematisiert die Vorstellung eines gesicherten räumlichen und zeitlichen Ursprungs, die aber für das Funktionieren der Repräsentation konstitutiv ist. Nach Michel Foucault liegt die subversive Kraft solcher selbstreflexiven Kunstwerke – wie er an René Magrottes Gemälde »La représentation« (1962) gezeigt hat – darin, daß sie ein »offenes Netz von Gleichartigkeiten«¹⁰ knüpfen und damit die Relation der Ähnlichkeit gefährden. »Sobald sich auf ein und demselben Gemälde zwei durch Gleichartigkeit aneinandergereihte Bilder befinden, ist die äußere Referenz auf ein Modell – vermittels der Ähnlichkeit – erschüttert, verunsichert, in Frage gestellt. Was »repräsentiert« was?«¹¹ – »Die Ähnlichkeit hat einen »Patron«: ein Original, das von sich aus sämtliche Kopien beherrscht und hierarchisiert, welche man von ihm herstellen kann und welche sich immer weiter von ihm entfernen. Ähnlichsein setzt eine Referenz voraus, die vorschreibt und klassifiziert. Das Gleichartige entfaltet sich in Serien, die weder Anfang noch Ende haben, die man in dieser oder jener Richtung durchlaufen kann, die keiner Hierarchie gehorchen, sondern sich von winzigem Unterschied zu winzigem Unterschied ausbreiten.«¹² Als genügte die unendliche Spiegelung noch nicht, um den

Konstruktionscharakter der Repräsentation deutlich zu machen, hat der Maler des Gemäldes »Un cabinet d'amateur« auch noch kleine Varianten zwischen den einzelnen Bildebenen eingeführt. Personen und Einzelheiten verschwinden von einer Bildebene zur anderen, oder sie tauchen an anderer Stelle wieder auf. Manchmal werden Bildgegenstände sogar durch andere ersetzt: Die Teekanne auf dem Gemälde des Malers Garten wird zu einer blauen Emaillekafeeckanne; ein Boxchampion, auf der ersten Kopie noch in Siegerpose, bekommt auf der zweiten einen furchtbaren Uppercut und liegt im dritten auf dem Boden (vgl. S. 24).

Auch die Reaktionen der Betrachter im Roman lassen erkennen, daß mit diesen kleinen paradoxen Varianten die Behauptung des Gemäldes, etwas genau zu repräsentieren, unterminiert wird. Mit Juwelierslupen und Webergläsern bewaffnet, so berichtet der Erzähler, versuchen sie unermüdlich, die Details und Unterschiede auszumachen und zu verstehen – allerdings ohne zu einem befriedigenden Ergebnis zu kommen. Da der normale Ausstellungsbetrieb nicht auf ein solch zeitintensives Sehen vorbereitet ist, kommt es zu Tumulten und Schlägereien. Als schließlich ein Ausstellungsbesucher aus Zorn das Gemälde mit einer Flasche Tusche überschüttet, wird es aus der Ausstellung entfernt. Die kleine Anekdote in Percs Roman verweist darauf, daß das Gemälde mit seinen darstellungstechnischen Paradoxien und nach Maßgabe der Repräsentationsbehauptung eigentlich nicht zu »bewältigen« ist: Je genauer die Betrachter schauen, ob mit oder ohne Lupe, desto weniger erschließt sich ihnen das Rätsel des Bildes. Daraus, daß das Bild repräsentationslogisch nicht verstanden wird, resultiert folgerichtig der ikonoklastische Akt.

Daß die Öffentlichkeit aber »Un cabinet d'amateur« trotz seiner Provokationen und Ungereimtheiten letztlich doch als Abbild einer real existierenden Original-Sammlung akzeptiert, wird mit der Einbindung des Gemäldes in den kunstwissenschaftlichen Diskurs begründet. So wird im Roman der Aufsatz eines gewissen Lester K. Nowak zitiert, der in der Kunstzeitschrift »Bulletin of the Ohio School of Arts« veröffentlicht worden ist und der die vertrackte Konstruktion des Gemäldes, seine »Spiegelungen zweiten, dritten, x-ten Grades« (S. 31) aufgreift. Dieser Kunstwissenschaftler interpretiert das Bild nun als allegorisches »Abbild vom Tod der Kunst«, als »Spiegelreflexion über diese zur unendlichen Wiederholung ihrer eigenen Modelle verurteilten Welt« (S. 31). Die kleinen Variationen deutet er als Versuch des Künstlers, aus dem Zwang zum bloßen Zitat auszubrechen. Damit aber stellt das provokante Gemälde erneut *etwas* dar und kann in die etablierte Ordnung der Repräsentation reintegriert werden. Oder mit Foucault gesprochen: Es funktioniert erneut wie ein »Zeigefinger, der die Leinwand senkrecht durchstößt, um auf etwas anderes zu verweisen.«¹³ Vor allem aber, und das ist für den Fortgang der Fabel wichtig, kann es weiterhin als Abbild der wertvollen Kunstsammlung Raffkes rezipiert werden. Perc führt also vor, wie der kunsttheoretische Diskurs den repräsentationslogischen Zir-

kelschluß, den die moderne Kunst à la Magritte oder Kürz zu sprengen droht, weiterschlägt – und zwar mit Hilfe seiner allegorischen Deutungspraxis.

III. Die Sammlung und die Konstruktion von Originalwerken. – Im zweiten Teil seines Romans inszeniert Georges Perec in Form eines literarischen Pastiches die Diskurse des Kunstbetriebes. Er führt dabei jene Textsorten, Beglaubigungsakte und Rituale vor, die aus einem Bild ein Kunstwerk, ein Sammlerstück, ein Original machen. Von maßgeblicher Bedeutung ist in diesem Zusammenhang die *postum* veröffentlichte Autobiographie des Sammlers Hermann Raffke, die der Erzähler für den Leser des Romans resümiert. Im Stil jener klassischen Gattung, die die Narration von Lebensgeschichten als Repräsentation von wirklichem Leben behauptet, wird das Leben »eines klassischen Selfmademans« (S. 47) – vom Kellner zum Brauereibesitzer – erzählt. Vor allem wird berichtet, wie Raffke seine Leidenschaft zur Malerei entdeckt, die ersten Bilder erwirbt und schließlich – zu Geld gekommen – eine veritable und international anerkannte Kunstsammlung aufbaut.

Die Autobiographie operiert daher mit langen Listen der Gemälde, aus denen die Sammlung besteht: Menzels »Bahnübergang bei Kissingen« folgt Holbeins »Bildnis des Kaufmanns Martin Baumgarten«, der sich Chardins »Vorbereitungen zum Mittagessen« anschließt. Die Listen sind angereichert mit kurzen Beschreibungen der Gemälde, mit Daten und Preisen, mit Informationen über die früheren Besitzer der Gemälde und über die Umstände ihres Erwerbs in Europa. Wort für Wort werden die Diskussionen mit Händlern und Konsultationen bei Restaurateuren wiedergegeben. Sogar Originaldokumente sind beigelegt: »Notizbuch- und Reisetagebuchseiten l. . . l., einschließlich der Eisenbahnfahrpläne, der täglichen Abrechnungen und der Anmerkungen, die zum Beispiel den Erwerb von Rasierklingen oder das Anfertigen von zwölf Batisthemden bei Doucet betrafen.« (S. 52)

Die metonymische und geradezu absurd vollständige Aufzählung aller Dinge und Details, die mit dem Erwerb der Bilder in Berührung stehen, mag den Leser und auch den Erzähler – wie er treulich zugibt – ein wenig ermüden. Doch sie hat eine unverkennbare Funktion: Sie führt dem Leser der Autobiographie innerhalb der fiktiven Romanwelt einen Sammler vor Augen, der die Einzelstücke seiner Sammlung mit Kennerschaft und buchstäblich mit eigenen Händen zusammengetragen hat. Damit dient sie als Beweis dafür, daß die Gemälde über die lückenlose Kette von Besitzer zu Vorbesitzer auf ihren Ursprung, ihre Herkunft von einem Originalkünstler, zurückzuführen sind. Die Autobiographie des Sammlers Raffke erscheint damit wie ein Zertifikat, das für die Echtheit der Sammlerstücke und damit den Wert der Sammlung einstehen soll.

Der andere Text, der von Perecs Erzähler resümiert wird, ist die Dissertation »Heinrich Kürz, an American Artist, 1884–1914« von Lester Nowak. Sie stützt

sich auf den Nachlaß des kurz zuvor bei einem Bahnunglück umgekommenen Künstlers und will dessen Werk, »das gerade in seiner Kürze etwas Einzigartiges und Exemplarisches besitzt« (S. 72), würdigen. In ihrem Zentrum steht die komplizierte Entstehungsgeschichte des *opus magnum* »Un cabinet d'amateur«, die Nowak anhand von »1397 Zeichnungen, Entwürfen und verschiedenen Skizzen« (S. 72) und auf dreihundert Seiten rekonstruiert. Unter anderem weist er nach, daß zunächst geplant gewesen ist, die gesamte Familie Raffkes im Gemälde zu porträtieren, wobei der Maler dann schließlich doch der künstlerischen Lösung den Vorzug gegeben hat, einzelne Familienmitglieder in die abgebildeten Gemälde einzufügen: Die Ehefrau des Sammlers erscheint im Porträt Clara Schumanns von Ludwig Steinbrück; sein Neffe Humbert Raffke ist auf dem Gemälde »Mephistopheles« von Larry Gibson abgebildet (vgl. S. 74 f.). Die einzeln nachvollzogenen Vorstufen lassen das Gemälde »Un cabinet d'amateur« als genau durchdachtes und immer wieder überarbeitetes Kunstwerk erscheinen – als *summa* eines einzigartigen künstlerischen Entwurfs, als *inventio* eines genialen Malers.

Vor allem aber weist Nowak mit den Mitteln des (kunst-)wissenschaftlichen Diskurses – mit Zitaten, Fußnoten und Anmerkungsapparat – die Herkunft der Originalgemälde nach, die dem »Cabinet d'amateur« zugrunde liegen. Den Höhepunkt erreicht die wissenschaftliche Recherche in der Zuschreibung des Bildes »Ritter beim Bade«. Bei niemand geringerem als Giorgio Vasari, dem »Vater der Kunstgeschichte«, genauer in dessen Sammlung von Künstlerbiographien der Renaissance, den *Vite de' più eccelenti pittori*, findet sich eine Anekdote, die auf frappierende Weise auf das Gemälde »Ritter beim Bade« zuzutreffen scheint. Giorgione – so zitiert der Erzähler Nowak, der seinerseits Vasari zitiert – habe als erster Maler bewiesen, daß man eine Figur von mehreren Seiten gleichzeitig darstellen kann: »[...] er zeigte nämlich einen männlichen Akt von hinten, vor dem sich am Boden eine Quelle mit sehr reinem Wasser befand, in dem Giorgione die Spiegelung des männlichen Akts von vorn malte; auf der einen Seite lag eine leichte Ritterrüstung, in der das linke Profil zu sehen war, denn im Glanz des Metalls konnte man alle Einzelheiten ausmachen; auf der anderen Seite gab es einen Spiegel, der die andere Seite des männlichen Akts wiedergab.« (S. 83) Als Nowak auch noch in historischen Versteigerungslisten und Inventarien auf ein Gemälde mit dem Titel »Venus überreicht Äneas die Waffen des Vulkan« aus der Sammlung eines gewissen Nicolo Renieri stößt, das bis ins Detail dem »Ritter beim Bade« entspricht, und als er herausfindet, daß ein anderes Gemälde dieser Sammlung aus einem Nachlaß eines Sammlers stammt, der bewiesenermaßen mehrere Giorgiones besessen hat, gibt es für Nowak keinen Zweifel mehr hinsichtlich der Zuschreibung: Das Ritterbild *ist* ein Giorgione.

Es gehört nun zum Uferlosen des Pereeschen Romans, daß auch dieser Verweis, wie jedes andere zitierte Bildsubjekt und jeder Bildtitel mit der Grundfrage

des Romans – Was ist ein Original? – verknüpft ist. So greift auch die Vasari-Anekdote, die die Effekte spiegelnder Oberflächen zum Inhalt hat, das Thema der *mise en abyme* auf und führt es auf seine Urszene im Narziß-Mythos zurück. Und geht man dieser Spur noch weiter nach, so erfährt man, daß Giorgione von Vasari als der Maler vorgestellt wird, der sich – Zitat Vasari – als allererster nicht mehr an die bloße Abbildung »bekannter antiker oder moderner Gestalten« gehalten und statt dessen »Phantasiegestalten« erfunden hat, die aus dem Bekannten »gut zusammenkomponiert« worden sind.¹⁴ Giorgione ist damit, so kann man sagen, in einer weiteren Verdopplung das Double des Malers Kürz, der schließlich wie ein Double des Autors Perec erscheint.

Doch zurück zur Frage der Zuschreibung der Gemälde. Perec benennt mit seiner fiktiven Sammler-Autobiographie jene Authentifizierungsakte, die nötig sind, um eine Gruppe von Gemälden als kohärente Sammlung von Originalwerken zu präsentieren. Mit der fiktiven Dissertation stellt Perec jene wissenschaftlichen Argumentationsstrategien vor, die nachweisen, daß ein einzelnes Gemälde ein wirkliches Meisterwerk ist, das heißt, daß ihm ein komplexer Masterplan zugrunde liegt und es einem historisch verbürgten Künstler zuzuschreiben ist. Vor allem aber wird eines deutlich: Die Texte, die das Kunstwerk einrahmen, funktionieren wie ein geschlossener Kreislauf. Sie bestätigen einander unablässig gegenseitig: Die Autobiographie bezieht sich auf Expertisen, die Expertisen beziehen sich auf die Dissertation, die Dissertation bezieht sich auf den Katalogtext, Katalogtext verweist wiederum auf Autobiographie u.s.w.: In diesem Kreislauf entsteht das Original.

IV. Die Fälschung einer Sammlung. – Dennoch, Perecs Roman ist weit mehr als eine bloße Re-Inszenierung des Kunstbetriebs und seiner Zuschreibungsmechanismen. Er stellt nicht nur die Opposition »fiktiv–real« in den Raum und damit die Frage, ob einzelne Bilder wie »Das Ladenschild von Gersaint« (S. 29) oder Maler wie »Joos de Mompers« (S. 28) Vorbilder in der »Wirklichkeit« haben. Vielmehr artikuliert sich von der ersten Zeile an eine weitere Opposition: gemeint ist die von »echt« und »gefälscht«. Angekündigt wird dies bereits mit den »leicht verfälschten Repliken« (S. 77) (franz. S. 85: »légèrement fausse«) von Kürz, die die Ausstellungsbesucher so in Unruhe versetzt haben; angedeutet wird dies auch, wenn im Katalogtext zu dem Gemälde »Der entwendete Liebesbrief« von Jan Vermeer, das deutliche Poe-Lacansche Anklänge hat, zu lesen ist, daß das Gemälde maßgeblich an der »Wiederentdeckung« Vermeers beteiligt gewesen sei – womit ganz beiläufig an einen der größten Fälschungsskandale des 20. Jahrhunderts, den um Han van Meegeren und seine Jan Vermeer van Delft-Fälschungen, erinnert wird (vgl. S. 70).¹⁵

Buchstäblich auf den letzten Seiten verkündet ein »Bekennerschreiben« der Öffentlichkeit, daß die Sammlung Raffkes tatsächlich aus lauter Fälschungen

besteht und daß auch der Maler Heinrich Kürz eine Fälschung ist. Sämtliche Gemälde nämlich, die auf dem Gemälde »Un cabinet d'amateur« abgebildet und als sogenannte Originale für absurd hohe Rekordsummen versteigert worden sind, werden als Werke des Neffen Hermann Raffkes, Humbert Raffke enthüllt – jenes Neffen, der auf dem »cabinet d'amateur« als Mephisto abgebildet worden ist. Damit aber erscheinen nun – und zwar rückwirkend – alle Aussagen, die die Gemälde und die Sammlung betreffen aus einer völlig neuen Perspektive: Die Autobiographie des Sammlers Raffke hat mit der Gruppe von Gemälden nicht nur die Sammlung konstituiert, sie hat diese Sammlung überhaupt erst erfunden; wie auch die Dissertation ihren wissenschaftlichen Gegenstand – den Künstler und sein Werk – nicht beschrieben, sondern simuliert hat. Die Diskurse des Kunstbetriebs haben also, indem sie die sanktionierten Schreibweisen auf ein erfundenes Objekt transponiert haben, den Raum für die Fälschung freigemacht. Ausgerechnet die Texte, die die Echtheit der Gemälde beglaubigen sollen, entpuppen sich als die maßgeblichen Vehikel, die den materiellen Fälschungen – den auf alt getrimmten, nachträglich mit Patina und Krakelüren versehenen Gemälden – den nötigen Rahmen zur Verfügung stellen. Damit wird deutlich, daß die Fälschung in erster Linie eine Zuschreibung, ein »propositionaler Akt« ist.¹⁶

Es gehört allerdings zu den Leistungen des Pereeschen Romans, daß er nicht moralisch argumentiert und den Fälscher nicht als betrügerisches Subjekt in den Mittelpunkt stellt. So zeigt er vielmehr, daß in die Diskurse, die üblicherweise die Echtheit und Originalität von Kunstwerken behaupten und beweisen, die Bedrohung der Fälschung strukturell immer schon eingeschrieben ist: als ihr Gegenteil nämlich, als ihr Parasit oder als ihr bössartiger Zwilling – und darum letztlich als ihr Double. Denn die unablässige Betonung des Authentischen, des Echten, des Originalen durch die vorgeführten Kunstdiskurse ermöglicht die Fälschung überhaupt erst, ja, beschwört sie geradezu herauf.

Auch die Autobiographie Raffkes besteht zum größten Teil aus der umfangreichen Korrespondenz des Sammlers mit seinen dreißig Experten, die unablässig die Echtheit der angebotenen Sammlerstücke überprüfen. Sie warnen Raffke vor »glanzvollen«, aber möglicherweise falschen »Signaturen« (S. 60); sie empfehlen, *jenen* gefälschten Renoir keinesfalls zu kaufen, jedoch *diesen* echten Otto Reder unbedingt zu ersteigern. Wobei der Witz darin liegt, daß die gefälschten Experten gerade jene Gemälde für falsch erklären, die als einzige – in der außerliterarischen Welt – als echt gelten. Perec legt damit nahe, daß der Experte und der Fälscher Kollaborateure sind. Sind sie doch beide an der Ausdifferenzierung der Kategorie des Echten beteiligt. Bei Perec ist der Fälscher derjenige, der das System einfach nur beim Wort nimmt und es lediglich mit seinen eigenen Waffen schlägt: Auf die Fetischisierung des Echten antwortet der Fälscher mit der Authentifizierung des Falschen.

V. *Schreibweise der Fälschung und Poetologie des prometheischen Prinzips.* – Georges Perec stellt in »Un cabinet d'amateur« ebenso unangestrengt wie anschaulich die kulturtheoretisch brisanten Fragestellungen seiner Zeit zur Diskussion: sei es der Nachweis der versteckten Konstruktion in der Repräsentation, sei es die Gleichursprünglichkeit von Original und Fälschung. Doch der Roman greift Repräsentation und Fälschung nicht nur als Motive auf, sondern setzt sie auch in einer spezifischen Schreibweise um und reflektiert sie poetologisch. Wie bereits deutlich geworden ist, ist das auffälligste Merkmal des Romans, daß seine narrativen Elemente auf ein Minimum reduziert sind. So mischt sich die Erzählstimme nur dann ein, wenn es unbedingt nötig ist, um die Handlung der Geschichte nachvollziehbar zu machen. Den größten Teil des Textes nehmen statt dessen die Zitate jener Textformen ein, die den Diskurs der Kunst bestimmen. Die Katalogtexte, die Expertisen und Auktionsprotokolle sind daher die eigentlichen Protagonisten des Romans. Innerhalb dieser Texte wiederum findet sich eine auffällige und – gegen Ende des Romans sich deutlich verstärkende – Tendenz zum Notationssystem der Liste: »Das Lager des Goldenen Tuchs« von Guillaume Rorret, der sich selber als Postraffaeliten bezeichnet; »Der Tod der Kellnerin« von Henry Silverspoon, vor allem bekannt wegen seiner Dekoration des Rauchzimmers im Kristallpalast.« (S. 53) »Chardin: »Vorbereitung zum Mittagessen«. Auf dem Stein signiert und datiert: J. S. Chardin 17(32?). Gekauft für sechstausendfünfhundert Francs am 9. Mai 1881 bei der Beurnonville-Versteigerung.« (S. 66) »Leandro Bassano: »Bildnis eines Botschafters«. Es handelt sich um Angelo da Campari, Bevollmächtigter der Republik Venedig bei Abbas dem Großen, Schah von Persien, dann beim König von Schweden, Gustav II. Adolf. 1883 für 4000 Francs vom letzten Nachkommen des Modells, dem Dichter Gianbattista Doganieri, gekauft.« (S. 70) Und so weiter.

Der Clou dieser Listen besteht darin, daß die Leser das zugrunde liegende Muster – die Schreibweise von Katalogtexten – kennen, aber durch das geschickte »Rochieren« (Grafton) von historisch verbürgten und falschen Namen und Daten dahingehend verunsichert werden, wie groß der Anteil des Gefälschten in diesen Texten ist. Die Leser sind unablässig dieser Ambivalenz ausgesetzt und geraten unausgesetzt bei jeder Nennung eines Malernamens oder eines Gemäldetitels in Zweifel über dessen Status. So kennt die Kunstgeschichte eben keinen venezianischen Maler mit dem Namen Leandro Bassano, während sich aber die Beschreibung eines verlorengegangenen Giorgione-Bildes tatsächlich bei Vasari findet. Chardin ist verbürgt, aber hat Chardin denn auch ein Genrebild »Vorbereitung zum Mittagessen« gemalt? Und fand die Beurnonville-Versteigerung tatsächlich statt? Wenn ja, war das dann wirklich im Jahr 1881? Die Kunstfertigkeit des Perecschen Schreibweise besteht darin, die Nahtstellen zwischen realen Malern und erfundenen Bildern, zwischen historisch verbürgten Textquellen und erdichteten Texten geradezu unkenntlich werden zu lassen.

Der »katalogische« Stil erlaubt es Perec außerdem, von den einzelnen Nummern der Liste ausgehend und in einer literarischen *mise en abyme* das Erzählgewebe unendlich zu erweitern und die Eckdaten zahlloser weiterer Kleinstgeschichten anzudeuten. Für Perec dienen der Katalog mit seinen Bildbeschreibungen und die mit der Liste verbundene rhetorische Figur der *enumeratio* als formales Gerüst für eine spezifische Schreibweise. Sie geben Raum für ein ganzes – vom Vergessen bedrohtes – Universum von Namen, Daten und Details. Die unendliche Proliferation von potentiellen Geschichten tendiert jedoch zur Aufhebung der *einen* Geschichte. Damit aber sprengt sie letztlich die Gattung des Romans. Dies deutet auch der anonyme Katalogtext zu Raffkes »Un cabinet d'amateur« an: »Allein die Aufzählung der Titel und der Maler«, heißt es, »wäre nicht nur langwierig, sondern würde auch den Rahmen dieser kurzen Darstellung bei weitem sprengen« (S. 16; franz. »dépasser le cadre«, S. 19, über den Rahmen hinausgehen).

So wie Perec mit der Liste die Erzählweise des konventionellen Romans aushöhlt, so weist die Figur des Fälschers alle Merkmale eines neuen Typus von Dichter vor. Dieser wird nicht mehr als schöpferisches Genie angesehen, das göttlich inspiriert, gleichsam aus sich selbst heraus Neues schöpft. Vielmehr ist der Fälscher-Dichter derjenige, der wie ein Handwerker mit dem vorgefundenen Material umgeht, es imitiert, bearbeitet und variiert. Literatur steht damit in struktureller Abhängigkeit von den bereits vorgegebenen narrativen Mustern und kulturellen Ordnungssystemen. Doch die grundlegende Nachträglichkeit des Schreibenden muß nicht zwangsläufig dazu führen, daß der Schriftsteller nur wiederholt oder kopiert. In der Bearbeitung des vorgefundenen Textmaterials – in den kleinen Veränderungen und Varianten – entsteht gerade das Neue. Literatur als Fälschung, so läßt sich mit Perecs Kunsthistoriker Nowak sagen, Literatur als Fälschung ist ein »Prozeß der Einverleibung eines Inbeschlagnehmens: gleichzeitig aber auch Projektion zum anderen hin sowie Diebstahl, im prometheischen Sinne des Wortes« (S. 76). Literarische Produktion als Fälschung ist demnach keine gottgleiche Schöpfung, es ist – dem Mythos von Prometheus zufolge – Enteignung des göttlichen Funkens *für* die menschliche Werkstatt. Dies wäre ohne Zweifel ein versöhnliches poetologisches Schlußwort, wüßte man nicht, daß der, der dies spricht, ein falscher Experte ist; und erklärte der Perecesche Erzähler nicht zudem im letzten Satz, daß »die meisten Einzelheiten dieser fiktiven Erzählung falsch sind, die einzig und allein zum Vergnügen und zum Kitzel des schönen Scheins erdacht worden ist« (S. 109). Aber kann man denn wiederum diesem Erzähler Glauben schenken?

Das allerletzte Wort in dieser intermedialen Liaison soll daher ein Künstler haben. Der Portugiese Pedro Cabrita Reis zitiert in seiner Installation »Cabinet d'Amateur #1« aus dem Jahr 1999 die Gemäldekabinette des 17. Jahrhunderts herbei – allerdings indem er allein durch die Hängung an die Geschichte der

Sammlungen erinnert. Die Gemälde selbst bestehen aus monochromen, mit Acryl versehenen Glasflächen. Die Bildinhalte sind ausgelöscht, was bleibt, ist das Prinzip.

Anmerkungen

- 1 Walter Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, in: Benjamin: *Gesammelte Schriften*, Bd. I.2, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt/Main 1974, S. 479.
- 2 Georges Perec: *Un cabinet d'amateur. Histoire d'un tableau* (1979), Paris 1991; Georges Perec: *Ein Kunstkabinett. Geschichte eines Gemäldes*, in der Übersetzung von Eugen Helmlé, Frankfurt/Main 1992. Die folgenden Seitenangaben in Klammern beziehen sich auf diese Ausgabe. – Zur Diskussion des Romans vgl. Paul J. Schwartz: *Georges Perec's »Un cabinet d'amateur«*. *Portrait of the Artist as Iconoclast*, in: *Perspectives on Contemporary Literature*, 13 (1987), S. 11–17; Catherine Ballestero: *Un cabinet d'amateur ou le »testament artistique« de Georges Perec*, in: *Cahiers Georges Perec*, Nr. 6, Paris, November 1996; Dominique Quélen, Jean-Christophe Rebejkow: *Un cabinet d'amateur. Le lecteur ébloui*, in: *Cahiers Georges Perec*, Nr. 6, Paris, November 1996; Manet van Montfrans: *D'un cabinet d'amateur à l'autre*, Kapitel 9 seiner Monographie: *Georges Perec. La contrainte du Réel*, Amsterdam–Atlanta 1999; Christelle Reggiani: *Épousement du roman et expérience du temps dans »Un Cabinet d'amateur«*. *Revue Le cabinet d'amateur*, Oktober 2002; (<http://www.cabinetperec.org/articles/reggiani-2/article-reggiani-2.html>).
- 3 Vgl. Michel Foucault: *Die Ordnung der Dinge* (1966), 3. Aufl., Frankfurt/Main 1980.
- 4 Vgl. Edward Young: *Gedanken über die Original-Werke (Conjectures on Original Composition, 1759). Faksimiledruck der Ausgabe von 1760*, Nachwort und Dokumentation zur Wirkungsgeschichte in Deutschland von Gerhard Sauder, Heidelberg 1977.
- 5 Die Situierung des Gemäldes in Amerika ist nicht zufällig, sind doch die USA, wie Umberto Eco gezeigt hat, das Land, das aus einem Mangel an Tradition heraus das »Wahre«, »Echte« und »Originale« geradezu vergöttert (vgl. Umberto Eco: *Reise ins Reich der Hyperrealität*, in: Eco: *Über Gott und die Welt*, München 1977). Insofern ist mit der fiktiven Emigranten-Gemeinde der ideale Kontext für Fälschungen gegeben.
- 6 Auch im französischen Original erscheint der Name »Raffke«, der nicht nur auf das deutsche Verb »raffen« (habgierig Besitz zusammenzutragen), sondern auch auf »raffiniert« in der Bedeutung von »verfeinert, durchgrissen, gerissen« verweist.
- 7 Vgl. Zírka Zaremba Filipeczak: *Picturing art in Antwerp. 1550-1700*, Princeton u.a. 1987.
- 8 Vgl. ebd., S. 31 ff.
- 9 1967 hat Jean Ricardeau den Begriff *mise en abyme* (deutsch etwa »In-Abgrund-Setzung«) in Anlehnung an André Gide geprägt. 1977 weist Lucien Dällenbach in seiner erzähltheoretischen Studie zur *mise en abyme* nach, daß einfache, unendliche und schließlich paradoxe Spiegelungen und Verdopplungen von Erzählebenen zum grundlegenden Handwerkszeug narrativer Texte bereits seit der Romantik gehören (vgl. Lucien Dällenbach: *Le récit spéculaire. Contribution à l'étude de la mise en abyme*, Paris 1977). Hat Dällenbach die optische Metapher des Spiegels auf

- narrative Strukturen übertragen, so stellt Perec poetologische Fragestellungen im Motiv der Malerei und des Gemäldes dar.
- 10 Michel Foucault: *Dies ist keine Pfeife*, mit zwei Briefen und vier Zeichnungen von René Magritte und einem Nachwort von Walter Seitter (1973), Frankfurt/Main – Berlin – Wien 1983, S. 43.
 - 11 Ebd., S. 40 f.
 - 12 Ebd., S. 40.
 - 13 Ebd., S. 43.
 - 14 Giorgio Vasari: *Lebensläufe der berühmtesten Maler, Bildhauer und Architekten* (2. Ausgabe 1568), aus dem Italienischen von Trude Fein, Zürich 2000, S. 343.
 - 15 Ein im Roman zitierter kunsttheoretischer Exkurs verweist sogar explizit darauf, daß das Genre des »Kunstkabinetts« eine »reflexive Dynamik« entfaltet, »die ihre Kräfte aus der Malerei der andern schöpfte« (S. 28). – Vgl. zum Fall Vermeer: Ronald Jonkers: *Ein Kampfhahn mit falschen Federn. Der Fall van Meegeren*, in: Karl Corino (Hg.): *Gefälscht! Betrug in Literatur, Kunst, Musik, Wissenschaft und Politik*, Nördlingen 1988.
 - 16 Vgl. Bernhard J. Dotzler: »Current Topics on Astronoetics«. *Zum Verhältnis von Fälschung und Information*, in: Anne-Kathrin Reulecke (Hg.): *Fälschungen. Autorschaft und Beweis in Wissenschaften und Künsten*, Frankfurt/Main 2006, S. 78.

Martina Stemberger

›La Disparition‹ oder Auf der Suche nach dem verschwundenen Geschlecht

Anne Garréas ›Sphinx‹

Aus Georges Perecs Roman *La disparition* verschwindet ein Buchstabe. Aus Anne Garréas *Sphinx*¹ verschwindet ein anderes zentrales Element des kulturellen Textes: die Geschlechtsidentität der beiden Protagonisten.² Der Roman stellt damit ein produktiv ›verstörendes‹, vermeintliche Evidenzen zerstörendes Experiment mit der Imagination und der Wahrnehmung der Lesenden dar. Eine narrativen und gesellschaftlichen Konventionen nach elementare, absolut unentbehrliche Information, auf die üblicherweise das Wissen um ein narratives und/oder reales ›Subjekt‹ gründet, wird hier systematisch vorenthalten: Wie selbstverständlich dieses Wissen *um das Geschlecht* ›normalerweise‹ erscheint, wird erst im Falle – in der Falle³ – der Verweigerung klar.

Dieser Roman stellt seinen Lesenden die schwierige ›Aufgabe‹, gegen die eigenen imaginären Routinen anzulesen, zumindest vorübergehend ohne die phantasmatischen Krücken der ›Weiblichkeit‹ und der ›Männlichkeit‹ auszukommen, sich auf die (Liebes)Geschichte zweier Figuren – den ganzen Text hindurch nur als ›Ich‹ und als ›A***‹ (des)identifiziert – einzulassen, ohne sich obsessiv mit der Frage nach dem ›Geschlecht‹ zu beschäftigen – als ob diese eine Frage automatisch auch alle anderen beantworten könnte, immer schon beantwortet hätte. *Sphinx* blockiert die Mechanismen der naiven ›Identifikation‹ der Lesenden mit den Figuren des Romans; der Text zieht auch die Geschlechtsidentität der Lesenden in sein Verwirrspiel hinein.⁴ An diesem Roman versagen Routinen des Lesens ›als Frau‹ oder ›als Mann‹: Die in ihrer ›Selbstverständlichkeit‹ längst unsichtbaren Prämissen der trügerisch eindeutigen (Geschlechts)Identität, die dem eigenen Akt des Lesens zugrunde liegen und diesen steuern, werden wieder sichtbar und damit unsicher. Allen ›automatisierten‹ (Vor)Urteilen, allem ›selbstverständlichen‹ Wissen, das an die Feststellung und Festschreibung des Geschlechts geknüpft ist, wird hier der Boden entzogen: *Sphinx* konfrontiert die Lesenden mit ihrer Unfähigkeit, anders als in binären Kategorien wie ›Frau‹ vs. ›Mann‹, ›Homo‹ vs. ›Heterosexualität‹ zu denken. Die Lesende sieht sich selbst dabei zu, wie sie unaufhörlich in die Falle der eigenen Automatismen der Wahrnehmung und des Denkens gerät: Nicht nur die erzählte Geschichte, sondern auch und gerade die eigene Lektüre wird hier zum narrativen ›Spektakel‹.

Die Verweigerung der Gender-Identifikation löst ganze Netzwerke ›automatisierter‹ Assoziationen auf; die selbstverständliche Logik des ›Geschlechts‹, die die Welt rascher (vor)strukturiert, als das lesende Subjekt gegen sie andenken kann, versagt an diesen ›gender-opaken‹ Figuren. A*** (zer)stört, wie *Ich* bemerkt, permanent die allzu selbstverständlichen, ›logischen‹ und ›natürlichen‹ Beziehungen zwischen Menschen, Sätzen und Dingen; sie/er stellt keinen ›rapport‹ her, was *Ich*, Liebhaber/in intellektueller Systematik, irritiert und fasziniert (S. 90 f.).⁵ Der Text als ganzer tut nun quasi das Gleiche wie A*** – und sieht sich aus der intellektuellen Perspektive des *Ich* dabei zu, wie angeblich ›natürliche‹ Zusammenhänge aufgekündigt, trügerische ›Selbstverständlichkeiten‹ eine nach der anderen demontiert werden.

In *Sphinx* werden die Gender-Rollen nicht einfach ›getauscht‹ – denn noch im (Aus)Tausch bleibt die Fixierung auf die binäre Opposition ›Weiblichkeit‹ vs. ›Männlichkeit‹ erhalten; noch die Transgression bestätigt die Grenze.⁶ Einzelne, in ihrer Isolation absurde Versatzstücke von ›Männlichkeit‹ und ›Weiblichkeit‹, Fragmente traditioneller Gender-Codes geistern durch den Text und tragen zur Verwirrung noch bei: So ist in einer Passage davon die Rede, daß *Ich* A*** ganz ›altmodisch‹ nach allen Regeln der Kunst ›den Hof macht‹ (S. 24), doch da die Lesenden nicht wissen, ob sie es überhaupt mit einem ›Mann‹ und einer ›Frau‹ zu tun haben, und wenn ja, wer wer ist, wirkt diese Vorstellung eher irritierend, als daß sie die Anknüpfung an etabliertes Wissen über den ›normalen‹ Ablauf einer Liebesbeziehung ermöglichte. Die beiden Protagonisten könnten beide weiblich, beide männlich, beide androgyn sein, in allen erdenklichen Kombinationen von Homo-, Hetero-, Bi- und Transsexualität, wobei ›biologisches‹ und ›phantasmatisches‹ Geschlecht sich überdies keineswegs decken müssen: ›It is possible to inscribe *je* and A*** into either a heterosexual relationship or a homosexual one, but it is also possible to inscribe fluidity. The text itself encourages the reader to move *je* and A*** between gender positions, to slide them from one to the other; at different times in the text, for the reader, *je* and A*** can both be men and they can both be women.‹⁷ Die konventionelle Gender-Maskerade wird in einer halb versteckten spielerischen Provokation für ›obsolet‹ erklärt: Das androgyne *Ich* betrachtet textile Reste einer traditionellen Inszenierung von hyper-sexualisierter ›Weiblichkeit‹ und fragt sich, ob es tatsächlich noch Frauen gibt, die dergleichen tragen (S. 13).

Dieser Text konfrontiert seine Lesenden mit dem automatisierten, ›inkorporierten‹ Gender-Identifikationszwang, der im ›Normalfall‹ nicht mehr wahrgenommen wird. Er weigert sich konsequent, das ›Rätsel‹ in seinem Zentrum überhaupt als solches zu thematisieren; nicht nur die Antwort auf die vermeintlich ›natürliche‹ und ›selbstverständliche‹ Frage nach dem Geschlecht der Protagonisten wird verweigert, sondern schon die (Anerkennung der Legitimität der) Frage.⁸ Die Lesenden, ›strategisch‹ alleingelassen mit ihrer Obsession des

Bescheidwissens über das Geschlecht⁹, werden zu fanatischen »Detektiven« auf der obsessiven Suche nach einem »Indiz« für die Geschlechtsidentität der Protagonisten: Irgendwo muß sich der Text, muß sich die Autorin doch »verraten« – muß doch die Sprache selbst die Autorin, die an der grammatikalischen ebenso wie an der gesellschaftlichen Kategorie Gender vorbei, durch sie hindurch zu schreiben versucht, »verraten«?¹⁰ Doch dieser »Verrat« erfolgt nicht; der Text spielt unaufhörlich mit der angedeuteten und nie vollzogenen Enthüllung, mit der kreativen Ent-Täuschung der Lesenden, die, nachdem die konsequente Ver- und Entfremdung (von) der Kategorie »Gender« zu wirken begonnen und eine gewisse Gewöhnung an die Ungewißheit, an die Unentscheidbarkeit sich eingestellt hat, allmählich »lernen«, zumindest für Augenblicke über die Gender-Frage »hinwegzusehen«. Die geschlechtliche Indifferenziertheit der Protagonisten bedingt eine »narrative« Eigenart des Textes: Während literarische (und andere) Texte üblicherweise selbst ein – wenn auch oft »verstecktes« – *Geschlecht* haben, nicht nur ihren Erzählern ein Geschlecht zuschreiben, sondern auch ihren Lesenden eine Gender-Position anbieten bzw. aufdrängen¹¹, ist *Sphinx* »geschlechtslos«.¹² Die perspektivische Organisation dieses Textes gibt keinerlei »automatische« Gender-Identifikation vor; Erzähler/in *Ich* spricht aus einer geschlechtlich nicht differenzierten Perspektive; im Text finden sich auch keinerlei generalisierende Äußerungen über »Frauen« oder »Männer« als die jeweils »Anderen«.

Die »Vorgängigkeit«, die »natürliche« *Gegebenheit* von Geschlechtsidentität wird hier radikal in Frage gestellt; die fatale »Programmierung« der Wahrnehmung durch die angeblich »natürliche« Einteilung der Welt in »männlich« und »weiblich« reflektiert. Diesen kulturellen Text, der Menschen automatisch und scheinbar unwiderruflich als »weiblich« oder »männlich« beschreibt, findet jede/r einzelne immer schon vor – und »schreibt« doch unablässig selbst daran mit. »Geschlechtsidentität« erscheint in *Sphinx* als Frage, die sich vielleicht nicht gestellt hätte, die (man) sich nicht unbedingt hätte stellen müssen – die aber, einmal gestellt, kaum aufhören kann, gestellt zu werden, sich zu stellen, die sich ins Zentrum der Wahrnehmung des Selbst und des Anderen drängt. »Weiblichkeit« und »Männlichkeit« erscheinen als »Antworten«, als »Lösungen«, nach denen man vielleicht gar nicht gesucht hätte, wenn man sie nicht immer schon vorgefunden hätte (»Tu ne me chercherais pas si tu ne m'avais pas trouvé I. . I.«, S. 10).

Sphinx eskamotiert elegant das aus der Sicht der »verstörten« Lesenden vermutlich zentrale Problem – das »fehlende« Geschlecht der Protagonisten: Immer wieder wird die »radikale Differenz« (S. 138), die fundamentale Andersartigkeit zwischen den Partnern thematisiert. *A**** stellt die »perfekte Antithese« (S. 77) zu *Ich* dar; ihre Verbindung erscheint als »Mésalliance« (S. 79), als »union contre nature« (S. 76), ohne daß die Frage des Geschlechts auch nur ein einziges Mal angesprochen würde. Es bleibt offen, worin die »Widernatürlichkeit« dieser »union contre nature« besteht; der Text selbst verstößt damit gegen die »Natur«, gegen

gesellschaftliche und narrative Konventionen des ›Natürlichen‹. Die zentrale Opposition von ›Männlichkeit‹ und ›Weiblichkeit‹ verschwindet, doch der Roman spielt mit der Spur dieses Verschwindens, deplaziert die ›verschundene‹ Dichotomie. So wird wiederholt die ›ethnische‹ bzw. kulturelle Differenz zwischen der/dem weißen *Ich* und der/dem schwarzen *A**** reflektiert. Der ›Skandal‹ dieser Liaison könnte mit dem ›Farbkontrast‹ zusammenhängen (S. 75) – der insistente Verweis auf das Problem der ›Farbe‹ erscheint aber vor allem als ein raffiniertes Ablenkungsmanöver von der Gender-Frage (S. 82). Im übrigen wird auch noch diese letzte spielerisch evozierte Dichotomie unterlaufen: *A**** ist das Kind einer schwarzen Mutter und eines weißen Vaters, also selbst schon ein ›hybrides‹ Wesen.

In sämtlichen Schilderungen dieser ›hybriden‹ Figur wird konsequent (Gender)Ambivalenz erzeugt. *A****'s schöner Körper überwältigt den/die Betrachter/in; *Ich* stellt die rhetorische Frage, wer sich *nicht* in diesen Körper verliebt hätte: ›Et qui ne se fût épris de cette charpente élancée, de cette musculature comme modelée par Michel-Ange, de ce satiné de peau dont rien de ce que j'avais connu jusqu'alors n'approchait?‹ (S. 10 f.) Diese Schilderungen enthalten immer wieder trügerische ›Hinweise‹, die sich aber gegenseitig dekonstruieren: ›[...] in spite of tantalizing pointers, the gender of both *je* and *A**** remains uncertain. Clues which point to categorization are always potentially red herrings [...]‹¹³ Der Verweis auf Michelangelo weckt Assoziationen mit schönen männlichen Körpern, mit männlicher Homosexualität; dieser ›wie von Michelangelo modellierte‹ Körper ist aber zugleich von einer ›samtigen‹ Haut überzogen, die traditionell eher ein Element aus dem deskriptiven Repertoire ›weiblicher‹ Schönheit ist. ›Männliche‹ und ›weibliche‹ Attribute werden in der Beschreibung dieses Körpers ineinander verwoben; der Text verhindert systematisch jede eindeutige Zuordnung. *A**** ist – ebenso wie *Ich* – eine durchaus androgyne Erscheinung (S. 81 f.). Die Verweigerung der Gender-Identifikation wirkt noch stärker, da dieser Text insgesamt sich intensiv mit – nackten, hoch erotisierten – Körpern beschäftigt: *A**** arbeitet als Tänzer/in in einem Nachtclub, ihr/sein mehr oder weniger nackter Körper wird ›naturgemäß‹ sehr häufig dem Blick des *Ich* und der Lesenden dargeboten – und gerade dieser extrem ›exponierte‹ Körper verweigert nun jegliche geschlechtliche Zuordnung. Das ›Geschlecht‹ verschwindet nicht in der Verbergung des Körpers und seiner Sexualität, sondern im Gegenteil in ihrer ›Exhibition‹: Hier ist es provokanterweise der *nackte* Körper, der sein doch vermeintlich ›offensichtliches‹ Geheimnis nicht verrät; dieser Körper verbindet totale *Sichtbarkeit* mit ebenso totaler und skandalöser *Unsichtbarkeit* des Geschlechts. Der nackte Körper erscheint viel raffinierter ›maskiert‹ als der noch so kompliziert be/verkleidete; Nacktheit wäre selbst – die beste – Verkleidung (S. 24 f.). Die Maskerade kann den Körper *enthüllen* (wie die Maskerade den Körper, läßt erst die Schminke ein Gesicht in

seiner inneren ›Wahrheit‹ hervortreten, S. 23), während Nacktheit stets eine paradoxe ›Verhüllung‹ bedeutet. Der nackte Körper, ein ›dämonischer‹ Körper, der vielleicht nur aus trügerischer Oberfläche besteht, entzieht sich gerade in einem Exzeß von Sichtbarkeit dem Blick (›la surface de ce corps qui me tentait comme un démon mais s'évanouissait«, S. 180): Die ›Substanz‹ des Subjekts wird als Oberflächen-Effekt sichtbar: »Anders formuliert: die Akte, Gesten und Begehren erzeugen den Effekt eines inneren Kerns oder einer inneren Substanz; doch erzeugen sie ihn *auf der Oberfläche* des Körpers, und zwar durch das Spiel der bezeichnenden Abwesenheiten, die zwar auf das organisierende Identitätsprinzip hinweisen, aber es niemals enthüllen.«¹⁴

Die detaillierte Schilderung von A***s geschlechtlich nach wie vor nicht identifiziertem Körper schließt mit einer eleganten Provokation: *Ich* erklärt, bereits *alles* über diesen begehrten Körper (aus)gesagt zu haben (›Je ne sais rien dire d'autre de ce corps que j'ai pourtant passé des heures à contempler.« S. 82). Der Text wechselt permanent zwischen größter Präzision der Beschreibung von seelischen und körperlichen Details und der plötzlichen Zurücknahme der narrativen Instanz, wenn die Beschreibung sich dem ›Problem‹ des Geschlechts nähert: Hier wird immer wieder ein narratives ›Versagen‹ inszeniert, das nicht nur das Geschlecht der Partner verschwinden läßt, sondern dieses Verschwinden selbst noch verschleiert. Ihren Höhepunkt erreicht diese doppelte ›Versagung‹ in einer Szene, die den Geschlechtsverkehr zwischen den beiden Partnern ohne Nennung des/eines Geschlechts schildert. Hier wird nicht nur die Gender-Identität, sondern auch die sexuelle Identität des Subjekts – und dieses damit selbst – uneindeutig: »Je ne saurais raconter précisément ce qui advint, non plus que décrire ou même faire mention de ce que je fis ou de ce dont je fus l'objet. [...] Sexes mêlés, je ne sus plus rien distinguer. Dans la confusion nous nous endormîmes.« (S. 113) *Sphinx* vollzieht eine doppelte De-Naturalisierung: Die ›Konfusion‹ erfaßt hier nicht nur die Gender-Identität der Protagonisten, sondern auch deren sexuelle Identität, den Körper selbst.

Dieser Roman ist nicht einfach eine Reflexion über mehr oder weniger verworrene Gender-Identitäten, die sich rund um anatomisch eindeutig als ›weiblich‹ oder ›männlich‹ identifizierte bzw. zumindest identifizierbare Körper (re)konfigurieren; dem ›freischwebenden Artefakt‹¹⁵ der Geschlechtsidentität wird hier subtil der Boden entzogen und damit sichtbar gemacht, »[...] daß das Geschlecht (*sex*) definitionsgemäß immer schon Geschlechtsidentität (*gender*) gewesen ist.«¹⁶ Die Aufhebung der vielleicht trügerischen Unterscheidung zwischen Geschlecht und Geschlechtsidentität¹⁷ desorganisiert die »Beziehungen der Kohärenz und Kontinuität zwischen dem anatomischen Geschlecht (*sex*), der Geschlechtsidentität (*gender*), der sexuellen Praxis und dem Begehren« und damit den Begriff, die Identität der »Person« selbst.¹⁸

An diesem Text wird ex negativo die enorme naturalisierende Dynamik sicht-

bar, die von den diskursiven Formationen der ›Weiblichkeit‹ und der ›Männlichkeit‹ ausgeht. Die geschlechtliche Indeterminiertheit der beiden Protagonisten *strahlt aus*; da unklar bleibt, welchem Geschlecht *A**** und *Ich* angehören – bzw. ob sie überhaupt einem Geschlecht angehören (müssen) –, werden auch ihre Relationen zu anderen, ihrerseits geschlechtlich ›identifizierten‹ Personen höchst ambivalent. Kategorien wie Homo/Heterosexualität ›greifen‹ hier nicht mehr; diese Ambivalenz prägt die stark erotisierte Beziehung zwischen *Ich* und ihrer/seiner Freundin Tiff, einer Striptease-Tänzerin (S. 14 ff.), ebenso wie die Beziehung zwischen *Ich* und ihrem/seinem Professor und Mentor, dem ›Padre‹ (S. 37), und die Beziehungen zwischen *A**** und ihren/seinen diversen Liebhabern und Verehrern.

Das ›Rätsel‹ im Zentrum des Romans destabilisiert die dichotomische Organisation von ›Realität‹ überhaupt; dieser Text unterwandert subtil die (Vor)Herrschaft des Binären; nicht umsonst ist er der/dem *dritten* (ohne Großbuchstaben: Keine neue ›substantielle‹ Identität abseits/jenseits der vermeintlich ›natürlichen‹ Dichotomie des ›Weiblichen‹ und des ›Männlichen‹ wird hier konstruiert) gewidmet. Durch das ›Versagen‹ der Gender-Opposition wird eine Reihe weiterer ›klassischer‹ Dichotomien ins *Schweben* versetzt – so die Geist/Körper-Dichotomie, üblicherweise ›unsichtbar‹ durch die Opposition von Weiblichkeit/Männlichkeit ›gestützt‹ und subtil naturalisiert: Traditionell stehen einander ein ›männlicher‹ Geist und ein ›weiblicher‹ Körper gegenüber.¹⁹ Die Verteilung der Rollen ›Körper‹ und ›Geist‹ zwischen den beiden Partnern in *Sphinx*, Theologiestudent/in und Nachtclubtänzer/in, ist auf den ersten Blick von fast karikatürhafter Eindeutigkeit: *Ich*, intensiv mit Forschungen über die ›Inkarnation‹ beschäftigt, mit einem ausgeprägten Hang zum intellektuellen Eremitentum, nimmt den eigenen Körper fast nur im Spiegel und nicht ›direkt‹ wahr, widmet diesem Körper, seiner Kleidung und Präsentation wenig Aufmerksamkeit (S. 57, 85), ist von quasi ›ätherischer‹ Androgynität – gegenüber der hoch erotisierten Androgynität *A****'s. *A**** ist ein vermeintlich rein ›körperliches‹ Wesen; von einem interessierten Beobachter der beginnenden Liaison wird *A**** als ›bel animal‹ bezeichnet (S. 78). *A**** ist schon aus beruflichen Gründen unablässig mit der Pflege und Inszenierung des eigenen Körpers beschäftigt (S. 155 f.); wenn sie/er nicht gerade tanzt oder trainiert, ist *A**** ein völlig passives ›Objekt‹ (S. 138 f.), wobei das intellektuell aktive *Ich* dieser Passivität durchaus ambivalent gegenübersteht. *Ich* ist über *A****'s intellektuelles Desinteresse verärgert – doch gerade in ihrer/seiner Passivität wird *A**** zum ›idealen‹ Objekt diverser (Des/Re)Inkarnationsphantasien. Auf den zweiten Blick ist *Ich* viel mehr vom Körper besessen als *A****; *Ich* ist obsessiv mit der Betrachtung der Körper der Anderen (›une de mes passions majeures, la contemplation des corps‹, S. 16) und insbesondere von *A****'s Körper (›l. . . je contemplais encore et toujours ce corps adorable.‹ S. 81) beschäftigt. Der Körper selbst wird zum Medium der

(aktiven und passiven) Erkenntnis; *A**** verschafft *Ich* erst die ersehnte »Erleuchtung« in Form einer »illumination charnelle« (S. 10). Vergeblich hat die »Seele« nach dem »Körper« als ihrem *Anderen* gesucht: Dieser Körper ist vielmehr selbst die »Seele«; zwischen Körper und Geist verläuft nurmehr ein winziger, unfabbarer Riß (»cette déchirure de soie qui se fait entre corps et architecture mentale.« S. 177).

Ich wäre (fast) nur »Geist«, *A**** (fast) nur Körper: Dieser doppelte Mangel treibt die beiden einander zu. Die Sehnsucht nach »Fusion« wird aber nur dem *Ich*, der Seele auf der Suche nach Inkarnation (»Ame en quête d'incarnation, mais lourde déjà de trop de savoir«, S. 9), tatsächlich bewußt. Die letzten Vorlesungen, die *Ich* noch besucht, bevor sie/er sich in die Pariser Nacht- und Unterwelt begibt, beschäftigen sich mit den Problemen der Inkarnationslehre (S. 28). *A**** wird für *Ich* zum Anlaß und Medium der Inkarnation des eigenen unbestimmten erotischen und philosophischen Begehrens (S. 81). In *A**** findet das »körperlose« *Ich* endlich (s)einen Körper, dessen – im Doppelsinn *reflektierender* – Schatten es sein darf. *Ich* strebt von Anfang an nach einer Existenz als »Schatten« eines anderen Körpers, der Freundin Tiff (S. 12) oder des »Padre« (S. 37). *A**** kommt diesem Bedürfnis entgegen: *A****, von maximaler Sichtbarkeit, steht ständig im (Rampen)Licht, ihr/sein Leben ist eine permanente Inszenierung, was *Ich* die Möglichkeit gibt, selbst ungesehen und fast unsichtbar, in den »Coulissen« versteckt, zu beobachten (S. 87). Gerade die Bereitschaft, als *Schatten* hinter den Körpern der Anderen zu verschwinden, verleiht *Ich* eine beträchtliche Macht über jene Körper, die die »Bühne« vermeintlich beherrschen. Es ist der »Schatten«, der die – intellektuelle und diskursive – Kontrolle hat; wiederholt wird auch die konkrete intellektuelle Überlegenheit des zehn Jahre jüngeren *Ich* (S. 123) gegen die faszinierende Körperlichkeit *A****'s ausgespielt. Erst durch den Intellekt des *Ich* wird der Körper *A****'s *lesbar*; nur *Ich* kann *A****'s Geschichte, den Mythos dieser/s postmodernen »Sphinx« erzählen. *Ich* bringt die »unlogischen« Gedanken und Reden *A****'s erst in »Form«; *Ich* übersetzt unaufhörlich für sich selbst und die Lesenden dieses Chaos in Ordnung, übernimmt subtil die Herrschaft noch und gerade in der vermeintlichen amourösen Unterwerfung; wiederholt vollzieht sich eine perfekte »Inversion« zwischen den beiden Partnern, ein stets vom Schatten initiiertes »symmetrischer« Rollentausch (S. 90 f.). Die »Unterwelt« der Nachtclubs bietet *Ich* die ersehnte Möglichkeit, zum reinen »Schatten« der Anderen zu werden. *Ich* beobachtet als Individuum, als kontrollierender »Geist« die amorphe Masse der Tanzenden, verschmolzen zu einem monströsen »multiplen« Körper, den *Ich* über raffinierte musikalische Manipulation beherrscht. *Ich* wird zum/zur »Priester/in« eines nächtlichen Kultes (S. 27), erfüllt von Ekel und Faszination gegenüber dem »Fleisch« der Anderen: »Le dégoût de cette chair que je tentais toutes les nuits d'émouvoir, la brutale alternance de phases d'excitation et d'abattement

finirent par me rendre à ma mélancolie essentielle. Mépris, mépris intense, c'en était venu à ne m'inspirer parfois plus que du mépris. Ça! Des corps dénombrables, innombrables composaient un monstre à cent têtes, aux membres enchevêtrés et dont la seule cohésion et animation provenait de l'impulsion rythmique que je lui assenais. Toute la nuit, un impératif absurde m'ordonnait de retarder l'inéluctable mort et division de ce corps multiple que je faisais évoluer sous mes yeux.» (S. 63) Unter ihrer/seiner rituellen Kontrolle spielen sich moderne ›Bacchanalien‹ ab, wird die Masse als vielköpfiges Monster von ›inspiriertem Rasen‹ erfaßt (S. 64). *Ich* – Beobachter/in am Rande und Regisseur/in der ›Orgie‹ – berauscht sich luzide am ekstatischen Selbstverlust der Anderen (S. 65). Auch *A**** als ›Liebesobjekt‹ wird durch den Blick des *Ich* erst allmählich als Individuum aus einer amorphen Masse von Körpern gelöst (S. 11 f.). *Ich* nimmt in der Masse zunächst ein ›Etwas‹ wahr, das ihren/seinen Blick fesselt; es bleibt zunächst nur das vage Gefühl, an jenem Ort namens *Eden*, an dem *A**** zum ersten Mal gesehen wurde, noch ohne *gesehen* zu werden, etwas ›verloren‹ zu haben (S. 14).

Das *Versagen* des Geschlechts, das eine Spur der Destabilisierung von ›Identität‹ überhaupt hinterläßt, wird hier in traditionelle europäische Narrative ›eingeschleust‹. *Sphinx* bedient sich dabei der eklektischen ›Kontamination‹ als einer in Gender-Fragen eminent ›subversiven‹ Technik, die diverse ›Natürlichkeiten‹ subtil unterminiert. *Ich* erscheint von Anfang als zutiefst *eklektisches* Wesen, auch und gerade hinsichtlich ihrer/seiner Gender- und sexuellen Identität (›L'éclectisme de mon caractère me poussait à négliger les différences et à transgresser les exclusions. J'entrais indifféremment dans les boîtes hétéros et les boîtes homos, mâles ou femelles.« S. 67). *Ich* beschreibt sich selbst als eklektischen ›Resonanzkörper‹, der die ›normalen‹ Geräusche der Welt, die ›normalen‹ Diskurse über ›Weiblichkeit‹, ›Männlichkeit‹, ›Liebe‹ und ›Sexualität‹ aufnimmt und grotesk verstärkt, unheimlich widerhallen, wiederkehren läßt: »Il me parut que je fonctionnais à la manière d'une caisse de résonance, amplifiant involontairement tous les bruits, discours qui giclaient autour de moi.« (S. 15)

Sphinx erzählt eine eklektische philosophische Passionsgeschichte zwischen Bibel, griechischer Philosophie und Mythologie. Die Pariser Nachtwelt wird stilisiert zur – gleichfalls eklektischen – Unterwelt, zwischen christlicher Hölle und griechischem Hades; diese Unterwelt ist ein faszinierender und bedrohlicher, mehrmals im Lauf der Handlung *tödlicher* Ort: *Ich*'s Abstieg in die Unterwelt beginnt mit einem ›abjekten‹ (der Drogentote auf dem schmutzigen Boden der Toilette, S. 37 ff.) und endet mit einem dramatischen Tod (*A****'s Todessturz auf der Bühne). Diese Unterwelt ist eine (un)heimliche Zwischenzone; ein Ort der Regression in eine ›mythische‹ Vorzeit; hier werden die dionysischen Feste der Postmoderne gefeiert. Sie ist ein Ort der *errance*, des temporären Identitätsverlusts (S. 60); sie ist vor allem auch eine Spiegelwelt, die Raum und Zeit

reflektierend verwirrt: Die allgegenwärtigen Spiegel des *Apocryphe* deformieren den Raum und machen ihn zum »topographischen Rätsel« (S. 36).²⁰ Die Exkursionen in die Unterwelt tragen initiatorischen Charakter: auf den ersten Ausflügen dorthin bedarf *Ich* eines kompetenten Führers und Mentors, denn nur Ausgewählten wird Einlaß gewährt. *Ich*, in eine philosophische Sackgasse geraten, verlagert ihre/seine Suche nach der eigenen Identität aus der akademischen in die »Unterwelt«; doch *Ich* »liest« auch diese Unterwelt unwillkürlich durch das Prisma ihres/seines persönlichen theologisch-philosophischen Intertextes. Erst nach dem Tod *A****'s findet *Ich* den Faden der *Erzählung* wieder, begreift nachträglich, daß die gesamte »unterirdische« Erfahrung eine getreue Reinszenierung traditioneller theologischer Narrative war: »I. . . Je ne puis plus soutenir que je vis, depuis ce jour où la vie me revint comme un récit, où je compris enfin que je n'avais fait en vivant cet amour que vivre et répéter le parcours abscons de ma culture antérieure. J'avais accompli le Nouveau Testament de cette Bible archaïque et énorme qui avait nourri mon être. S'incarnait dans la mort le Verbe, se réalisait la prophétie ancienne.« (S. 181 f.) Der Abstieg in die Unterwelt bietet einen alternativen, vielleicht den »direkten« Weg zur Erlösung (»Était-ce une hérésie de soutenir que la lucide traversée de l'enfer est voie directe de rédemption?« S. 10); die »Unterwelt« ist philosophisch und theologisch zutiefst ambivalent – sie ist ein »geheimer, (un)heimlicher Text, den *Ich* erst allmählich zu dechiffrieren lernt: Der Club, in dem *Ich* als, wie sich herausstellt, »begnadeter« DJ zu arbeiten beginnt, heißt denn auch *Apocryphe*. Das nächtliche Leben der Etablissements wird immer wieder mit ausführlicher »Höllens«-Metaphorik geschildert (vgl. etwa S. 10, 18); der Club, in dem *A**** auftritt, trägt allerdings den Namen *Eden* und ist auch ein Ort der »Unschuld« mitten im erotischen Geschäft; *Ich* stellt erstaunt fest, wie körperlich beinahe »keusch« *A**** trotz Nacktauftritten und multiplen Liaisons wirke (S. 92). Für *Ich* und *A**** ist *Eden* ein Ort der vor- (oder auch schon nach-)geschlechtlichen Begegnung, Ort der platonischen »Fusion«.

Die Liaison zwischen *Ich* und *A**** beginnt mit einem »concubinage platonique« (S. 97), der vielleicht nicht nur im trivialisierten alltagssprachlichen Sinn zu verstehen ist – die platonische Idee des ursprünglichen androgynen Wesens, das erst nachträglich in eine »weibliche« und eine »männliche« Hälfte zerfiel, zieht sich als Leitmotiv durch den Text. *Ich* und *A****, beide geschlechtlich (noch/wieder) indifferent, bilden ein »perfektes« Paar (S. 110): Die beiden Hälften des platonischen Ur-Wesens, die sich vage an den Zustand der ursprünglichen Einheit erinnern und melancholisch nach (Wieder)Verschmelzung sehnen, scheinen einander hier wiedergefunden zu haben. *Ich* nimmt halluzinatorisch die organische »Fusion« mit *A****'s Körper wahr, leidet, von *A**** getrennt, unter einem Gefühl der »Amputation«, unter unheimlichen »Phantomschmerzen«: »Je sentais comme le fantôme de sa présence contre moi l. . . l

J'avais la sensation dans ma chair du contact de ses membres alors qu'ils n'étaient plus là pour la provoquer [...] Sensation hallucinatoire, comme si mon corps eût ressenti l'amputation d'une partie de lui-même.» (S. 83 f.)

Über und durch den Körper des/der Anderen vollzieht sich eine momentane *Fusion* auch mit der äußeren Welt; Sex ohne ›sex‹ ist nicht zuletzt ein Experiment mit Körpern und Körpergrenzen, das »de[n] naturalisierte[n] Begriff ›der Körper‹ selbst [...] die Begrenzungen, die festlegen, was es heißt, ein Körper zu sein«²¹ in Frage stellt. Der Körper sprengt seine eigene Haut und verschmilzt ekstatisch mit der Welt; an und durch *A**** vollzieht und verfehlt *Ich* nicht nur die ersuchte Inkarnation, sondern auch eine Art Inkorporation des ›Fremden‹, des fremden Körpers, des fremden Raumes – während des Sexualaktes mit *A**** scheint *Ich*'s Körper ganz Amerika zu umarmen (S. 126). Das halluzinatorische Erlebnis der ›Fusion‹ und dann wieder der ›Amputation‹ wiederholt sich für *Ich* auch am äußeren Raum der Stadt. Ein Teil des eigenen Körpers scheint *außen* zu sein, während die Außenwelt in den eigenen Körper eindringt; dieser Körper ist ›porös‹, er wendet sein Innen unaufhörlich nach außen und läßt das Außen inwendig werden: »La dévastation de Harlem vient se loger en moi, corps hanté par l'âme d'une ville fantomatique. C'est un corps mort que je porte, logé au tréfonds de mon propre corps qui en est à l'agonie. Cette ville a conservé quelque chose de ma substance dont j'hallucine encore la perte. [...] elle se rappelle à moi, ne veut pas me quitter, refuse de se refermer sur sa misère mais en empoisonne le flot vague de mes songes jusqu'à m'envahir, me déposséder, me vider de tout ce qui n'est pas elle, prendre possession de mon corps, l'investir et s'y réfugier tout entière au point de déborder les limites physiques du temps et de la distance, me confondre à elle, et de mon corps faire ville et abandon et dévastation.« (S. 134 f.) Die Begegnung mit dem Fremden wird zutiefst *körperlich* erfahren, sie vollzieht sich unter der Haut des *Ich*; der eigene, plötzlich so fremde Körper wird erlebt als offene Wunde, er ist besessen – und läßt sich besitzen – von der ›Seele‹ einer Geisterstadt.

Ich, selbst als ›Schatten‹ (des)inkarniert, beobachtet immer wieder fasziniert das Spiel der Schatten an der Wand von *Eden* oder *Apocryphe*: Die Pariser Nachtclubs werden zum Schauplatz einer postmodernen Reinszenierung des Höhlengleichnisses. In einigen Passagen scheint der Abstieg in die Unterwelt, aus der *Ich* schließlich allein wiederkehrt, auch das Orpheus/Eurydike-Motiv zu variieren – und die Verteilung der Gender-Rollen auch in diesem Mythos zu destabilisieren: DJ *Ich* wäre ein androgyner Orpheus, der ›Eurydike‹ *A**** aus der Unterwelt in die eigene Welt mitzunehmen versucht; doch *A**** bleibt tot zurück – möglicherweise deshalb, weil *Ich* an seine/ihre Präsenz nicht zu ›glauben‹ vermochte und sich ihrer ständig mißtrauisch zu vergewissern suchte.

Das per se ›eklektische‹ Motiv der/des eponymen *Sphinx* schließlich verbindet Elemente der griechischen und der ägyptischen Mythologie. Die/der Sphinx

wird zum Inbegriff der geschlechtlichen Uneindeutigkeit; der hybride Körper des/der Sphinx stellt die Grenzen zwischen dem »Menschlichen«, dem »Animalischen« und dem »Göttlichen« in Frage: *A****, widersprüchlich, rätselhaft und unfafbar, niemals völlig *anwesend*, inkarniert die Verweigerung von eindeutiger »Identität« (S. 75).

Die Sphinx der griechischen Mythologie stellt die gefährliche, potentiell tödliche Frage nach dem »Menschen«, nach der »Menschlichkeit«; sie stürzt sich von einem Felsen, nachdem Ödipus ihr »Rätsel« gelöst hat. Garréas Sphinx weigert sich lange, ihre/seine Frage zu stellen: Auch dieser Text kreist um die (Möglichkeit der) Frage nach der »Menschlichkeit«; doch nicht erst die Antwort, schon die Frage wird hier zum Problem.

Sphinx *A**** beherrscht die Bühne eines Nachtclubs; in einer Schlüsselszene tanzt *A**** zu einem Lied namens »Sphinx«. Während dieses Auftritts singt *A**** den Text zur Musik lautlos mit; *Ich* liest diesen Text, der sich im nachhinein als »enigmatische Prophetie« (S. 116) erweist, von *A****'s Lippen ab. Diese fragmentarische, im Doppelsinn »erratische« Botschaft (S. 116) klingt im *Ich* als bloßem »Resonanzkörper« nach; aber auch *A**** ist nicht der »Ursprung«, der/die Autor/in des Textes. Beide Partner sprechen/hören/lesen einen Text *ohne Ursprung*, einen immer schon *zitierten*, immer schon *zitathaften* Text, der keinem von beiden gehört und gehorcht. Das Lied, das *A**** »schweigend« singt, erzählt von einer Sphinx, die ewig schweigen, die ihre fatale Frage *nicht* stellen möchte (S. 117). Diese Sphinx fürchtet die Lösung des Rätsels und zugleich die Unmöglichkeit der Lösung (wobei in der Feststellung dieser Unmöglichkeit die »richtige«, die einzig mögliche Antwort bestehen könnte). *A**** irrt als »Sphinx« metaphorisch an den Grenzen des Menschlichen entlang, »inkarniert« dieses enigmatische Schweigen im Tanz. Die Bühne bevölkert sich mit »Phantombildern«, mit flüchtigen »Inkarnationen« *A****'s; der Auftritt wird zum mythischen Ritual voller »hieratischer« Posen; die »désarticulation« des Körpers spiegelt das Versagen der Sprache (S. 118). Später findet *Ich* *A**** unbeweglich im Künstlerzimmer vor – erstarrt in »religiöser« Pose, noch (wie) in Trance; der eben im Tanz noch hoch konzentrierte Körper scheint abwesend von sich selbst, wie »unbewohnt«, verlassen; der Blick verliert sich im Leeren (S. 118 f.). *A****, in der Bewegung wie in der Immobilität *unfafsbar*, ver/entkörpernt in diesem Moment perfekt die Sphinx – oder zumindest *Ich*'s Bild von der Sphinx, wie *Ich* skrupulös bemerkt: »Sphinx« wird zum Kosewort, das *Ich* in einem Akt der Beschwörung des Unheimlichen gebraucht (»*A**** avait alors du sphinx (ou de l'image que j'en avais) la pose dédaigneuse, l'esthétique aiguë. Je m'en fis la réflexion et, riant finalement l'apostrophai ainsi: mon sphinx« comme j'aurais dit mon amour.« S. 119). *Ich* und *A**** stehen einander wie hypnotisiert, ja wie *versteinert* gegenüber; in dieser Passage zieht das zentrale Motiv der »Sphinx« noch weitere mythologische Fragmente an. *A**** wirft den versteinernen Blick einer selbst zu Stein erstarr-

ten Medusa auf *Ich*, die/der unter der »unerträglichen Folter« dieses Blicks fast »mythischen« Schrecken empfindet und selbst verstummt; das Begehren macht der »Anbetung« der/des unheimlichen Sphinx Platz: »Nous nous tenions face à face, corps comme pétrifiés. Une terreur m'ensablait la gorge, le désir que j'avais senti sourdre en moi à la vue de ses évolutions lointaines sur cette scène de l'Eden était suspendu. Je ne pouvais que l'adorer.« (S. 119).

Erst am Ende des letzten Streits zwischen den Partnern stellt die/der Sphinx schließlich wütend ihre/seine Frage. *Ich* wirft *A**** Narzißmus, Gleichgültigkeit und Egoismus vor; *A**** »spiegelt« diese Vorwürfe, erklärt verärgert. *Ich* mache sich ein falsches Bild von ihr/ihm, sehe ihn/sie niemals richtig (an) (S. 146 f.). *Ich* wäre also der eigentlich narzißtische Partner, der *A**** lediglich als »Spiegel« gebraucht und mißbraucht. Als *A**** schließlich für den Bühnenauftritt fertig ist, stellt sie/er im Hinausgehen jene – von *Ich* hier schon direkt *verlangte* – Frage, die ihre/seine letzte gewesen sein wird und die Ambivalenz der Figur zwischen Frivolität und Ernst wahr: »J'exigeai de savoir ce que l'on voulait de moi, quelle demande je devais satisfaire. Nous nous interrompîmes lorsque entra l'habilleuse qui apportait le costume de scène que revêtit *A****. Au moment de quitter la pièce, *A****, de la porte, se retournant vers moi me jeta cette question avant de sortir sans en attendre la réponse: »Comment tu me vois, hein?« (S. 147) Nachdem *A**** gegangen ist, »betrachtet« *Ich* – in ihrer/seiner Lieblichshaltung der »Kontemplation«, im profanen wie im religiösen Sinn – den jetzt leeren Raum in seiner Unordnung, das Chaos von (un)lesbaren Spuren, das *A**** hinterlassen hat. Der Blick richtet sich auf den großen Spiegel gegenüber der Tür, die sich gerade »über eine(r) Frage« geschlossen hat. Die Antwort auf *A****'s Frage fällt *Ich* plötzlich ein, kommt ihr/ihm »von allein« auf die Lippen: »Il me vint sur les lèvres une réponse que je murmurai songeusement dans le silence: »Je te vois dans un miroir.« (S. 147). Während *Ich* auf *A**** wartet, denkt sie/er ratlos und fasziniert über diese seltsame Antwort nach, die keine Antwort ist, eher Rätsel, vage bedrohliches Fragment einer apokalyptischen Prophetie (S. 148). Trotz aller philosophischen »Reflexion« – *Ich* dreht und wendet sie vor dem Spiegel – bleibt diese Antwort völlig »opak«. Inzwischen ist ungewöhnlicher Lärm von der Bühne zu hören; bevor er/sie den Raum verläßt, wirft *Ich* noch einen Blick in den Spiegel, sieht dort flüchtig sein/ihr eigenes Bild (S. 148). *A**** ist auf der Bühne gestürzt und tödlich verunglückt; *Ich* sieht zunächst wieder nur eine konfuse Masse von Körpern, aus der erst verzögert der Körper *A****'s hervortritt (die erste Begegnung mit der/dem toten *A**** wiederholt exakt die Szene der ersten Begegnung mit der/dem Lebenden, S. 148 f.). In einer doppelten Reflexion – *Ich* betrachtet ein letztes Mal den Körper der/des toten *A****, wiederum *im Spiegel* – scheint dieser Körper endlich über den Blick des *Ich* zu triumphieren; erst als toter wird dieser Körper, bisher stets *Objekt* der Kontemplation, zum paradoxen *Subjekt* des Blicks (S. 152). Noch nach dem Tod *A****'s

vollzieht sich die (un)heimliche ›Fusion‹ der beiden Partner: A***'s schwarze Haut und der blasse Teint von *Ich* nehmen *im Spiegel* die gleiche ›tote‹ Farbe an (S. 152).

A*** stürzt, dem mythologischen Vorbild der Sphinx getreu, zu Tode, sobald sie/er ihre/seine Frage gestellt und eine – die? – Antwort darauf erhalten hat. Die Frage nach der *Sichtbarkeit* des/der Anderen und die Antwort ›im Spiegel‹ konzentriert tatsächlich die Problematik der ›Menschlichkeit‹ in diesem Text. Schon zu Beginn ihrer/seiner Initiation stellt *Ich* fest, daß man in der Unterwelt lernen muß, die ›Spiegel(bilder)‹ zu dechiffrieren, wenn man etwas *sehen* will (S. 26).

Die rätselhafte Antwort auf eine rätselhafte Frage läßt *Ich* schließlich ihre/seine eigene ›Sünde‹ erkennen: die ›Sünde‹ gegen die Gegenwart, die *Möglichkeit* der Gegenwart der/des Anderen. *Ich* hatte A*** konsequent auf ihre/seine ›Spiegelfunktion‹ reduziert; A*** war für *Ich* vor allem das ›Material‹ eines philosophischen und erotischen Experiments, der eigenen Selbst(er)findung. Nachträglich reflektiert *Ich* über die fatale Logik der Aneignung und damit Vernichtung der/des Anderen; sie/er erinnert sich an den niemals *wirklich* gesehenen Körper A***'s, der jetzt im *Bild* dieses Körpers verschwindet (S. 155). Nach dem Tod A***'s wirkt immer noch oder erst recht der ›Fluch‹ der Spiegel, der *Ich* daran hindert, A*** zu *sehen*. Der Spiegel derealisiert den Körper, verwandelt ihn in ein (Ab)Bild, eine Kopie ohne Original, er zieht den Körper aus sich selbst heraus und macht ihn zum gespenstischen Objekt (›Le fantôme du miroir traîne dehors ma chair l. . l.«²²), er produziert einen ›Überschuß von Anderem²³; der Blick selbst zieht sich in den Spiegel zurück und ›versteinert‹ darin (S. 156). Nach A***'s Tod bleiben nur enigmatische Fragmente einer (un)möglichen Präsenz zurück, Scherben verworrener und verwirrender Spiegelbilder (S. 156 f.). Die ›Spiegelrelation‹ war aber eine (mindestens) doppelte: *Ich* hat den Eindruck, in A***'s Leben niemals *gegenwärtig* gewesen zu sein; A***'s Gesten und Worte waren niemals an sie/ihn gerichtet (S. 157). *Ich* (re)imaginiert sich noch nachträglich als Schatten eines Körpers, der von diesem Schatten nichts weiß; *Ich* war aber zugleich auch die Lichtquelle, die diesen Schatten produzierte. Das *Ich* ›erscheint‹ als Chiaroscuro-Effekt – A*** war das Prisma, an dem das *Ich* sein Licht brechen und zu seinem eigenen Schatten werden konnte (›J'étais l'ombre d'un corps qui m'ignorait, et la source de lumière qui produit cette ombre. Ce que je recueillais par projection n'était que moi-même. A*** n'était que corps parasite interposé entre ma conscience et mon indéfectible tendance à diffracter le réel.« S. 157). *Ich* vollzieht hier eine weitere ›Verzerrung‹ (*wie*) *im Spiegel*: A*** wird zum ›parasitären‹ Körper erklärt, der nur in der (Selbst)Reflexion des *Ich* seinen Sinn erfuh; auch hier behauptet *Ich* noch ihre/seine Herrschaft über den Körper der/des Anderen. Nach A***'s Tod ist die vorübergehende ›Erleuchtung des Fleisches‹ zu Ende; alle weiteren Liebhaber/innen erscheinen *Ich* nur mehr als totes, abstoßendes Fleisch (S. 159). Eine Spur jenes

Leuchtens findet sich nur in der Erinnerung an *A***s* Körper, der als einziger die Gabe der ›Illumination‹ besaß: Aber noch nachträglich versagt die Sprache angesichts dieses *leuchtenden* Körpers und flüchtet sich in Banalitäten (S. 165 f.) Es bleibt die undefinierbarkeit dessen, was das Geheimnis dieses Körpers ausmacht, was das Begehren provoziert (›[...] autre chose. Toujours autre chose, cette autre chose indéfinissable où va se réfugier le désir.« S. 166). *A**** bleibt auch nach ihrem/seinem Tod jenes ›fliehende‹ Wesen, das den unendlichen Aufschub der *jouissance*, die Zirkulation, den *Tanz* des Begehrens ermöglicht, eine ewig unvollendete Liebe – eine Liebe, die sich unaufhörlich *nicht* vollendet: ›amour qui n'en finissait pas de s'inaccomplir« (S. 174). *A**** bleibt anders und ›unaussprechlich‹ (S. 169): *Ich* lebt nun mit der spektralen Präsenz eines toten Körpers, der auch als lebendiger nie wirklich ›anwesend‹ war, der als immer schon ›abwesend‹ wahrgenommen wurde und sich im Tod für diese Abwesenheit rächt. *Ich* stellt sich nachträglich die Frage nach ihrer/seiner Schuld an dieser *Abwesenheit*, die vielleicht *Gegenwart* hätte sein können; nach ihrer/seiner Schuld, nicht – oder nur (*wie*) *im Spiegel* – gesehen zu haben: ›Coupable! infiniment coupable de n'avoir pas vu, d'avoir pu ne pas voir l. . .] je tombe de trahison en dégoût, cherchant vainement cet amour dont je ne cesse d'expier le meurtre.« (S. 175)

Die Frage der mythologischen Sphinx ist eine *doppelt* tödliche: Sie tötet nicht nur (sofort) die Sphinx selbst, sondern auch (mit Verzögerung) denjenigen, der die richtige Antwort gegeben hat. *A**** stirbt sofort nach – bzw. sogar noch während – der Beantwortung ihrer/seiner Frage; *Ich* findet die Antwort in *Abwesenheit A***s*, wobei diese Abwesenheit vielleicht als Teil der Antwort anzusehen ist. *Ich*, androgyner Ödipus, stirbt verzögert – oder vielleicht doch nicht; *Sphinx* ›öffnet‹ den Mythos, läßt das Ende der Geschichte offen. Zunächst scheint es, als machte die Wiederholung des Todes – die verdoppelte Abwesenheit – wieder Leben und Anwesenheit möglich (S. 209 ff.); *Ich's* Reise zur sterbenden Mutter *A***s* erscheint als zweite Initiation, die ins ›Leben‹ zurückführen könnte. *Ich* irrt durch das ›Labyrinth‹ des Krankenhauses (S. 195), in dem die alte Frau stirbt; jetzt als Körper, den die Seele verlassen hat – in exakter Inversion ihrer/seiner früheren Selbstbeschreibung als ›Seele auf der Suche nach einem Körper‹. *Ich* wird durch diese zweite Initiation instand gesetzt, die Geschichte ihrer/seiner Liaison mit *A**** endlich zu ›lesen‹ und zu schreiben, den Tod, die Abwesenheit in der Erzählung zu beschwören. Nach dem Abschluß der Erzählung geht *Ich* höchst symbolisch hinaus ins ›Leben‹ und begegnet fast sofort einem unerwarteten *dritten* Tod – dem eigenen. Im nächtlichen Amsterdam wird *Ich* von zwei englischsprachigen Schwarzen überfallen, die von ihr/ihm etwas wollen, was *Ich* unfähig ist zu geben, nämlich Geld (S. 228); auf sehr konkreter Ebene wiederholt sich hier unheimlich das Grundproblem in der Beziehung von *Ich* zu *A**** (die/der schwarze/r bzw. farbige/r Amerikaner/in war), der/dem

Ich ebenfalls nicht das ›Richtige‹ – einen Blick *nicht* ›wie im Spiegel‹ – zu geben vermochte. Die beiden Räuber attackieren *Ich* mit einem Messer und werfen sie/ihn dann in ein Eisloch im winterlichen Kanal. Das erzählende Bewußtsein des *Ich* bleibt bis zum letzten Augenblick präsent und nimmt in einem flüchtigen Moment noch das eigene Verschwinden wahr (›Éblouissement d'un instant dans la chute d'une ténèbre où je sombre et m'abîme.« S. 230). Mit einiger Verzögerung stirbt möglicherweise auch *Ich* noch an der Frage der Sphinx bzw. an der eigenen Antwort: mit diesem ›verspäteten‹, vielleicht verfehlten Tod erst vollendet *Ich* die Erkenntnis, die sie/er der Sphinx verdankt. *Ich* ist, wie dieses *Ich* selbst paradox erkennt, nicht ein/e Andere/r, sondern *Nichts*: »... J'avais donné à voir un effondrement, la ruine de cet édifice si péniblement consolidé de rhétorique qui me tenait lieu d'identité. Nudité que sans doute je m'efforçais d'oublier, non que mon âme se fût retirée derrière une multitude d'apparences qu'elle eût pu incarner à volonté. Mais bien plutôt, évidée du dedans, on la venait interroger sur ce creux-là qu'elle avait su ne remplir de rien. Sans doute me fallait-il alors reconnaître ce que toujours j'avais secrètement désiré que l'on découvrit: je n'était rien. Jubilation douloureuse à atteindre enfin, face à cet être adoré, ce vers quoi j'avais toujours tendu: pouvoir faire aveu d'une faiblesse, d'un néant.« (S. 173 f.)

A*** war jener Spiegel, der das *Nichts* des *Ich* zu spiegeln vermochte; jener ›leere‹ Spiegel, vor dem das ›rhetorische‹ Gebäude der Identität in sich zusammenstürzen muß bzw. endlich darf. Die/der ›Sphinx‹, die/der den ersuchten und gefürchteten Zusammenbruch der Fiktionen des *Ich* ermöglicht, ist selbst aber nur unbewußtes Medium der Erkenntnis; das Objekt, an dem und durch das sich die Enthüllung des Subjekts als Fiktion vollzieht. Das *Ich* wird (re)imaginiert als Abwesenheit, als ›Hohlstelle‹ in Zeit und Raum; als Negativität, die sich im Schweigen der/des Sphinx paradox (des)inkarniert. *Ich* ist das, was A*** von ihr/ihm nicht sagen kann; diese Erkenntnis wird wiederum in einer ›schwebenden‹ Frage – der Komplementärfrage zu A***'s »Comment tu me vois, hein?« – artikuliert: »Mais le poids de ce néant ne fut révélé qu'à moi; il demeura inintelligible à A*** et je demeurai dans le dépouillement, la ruine de ce face-à-face avec ma propre nudité et propre mort enfin dévoilée, pointée comme par mégarde. ›Que suis-je, me disais-je, d'autre que ce que tu ne sais pas dire de moi?« (S. 174)

Übrig bleibt am Ende dieser Übung in Dekonstruktion das *Ich* als (fast) ›Nichts‹; ›Identität‹ als Phantasma, als Spiegeleffekt. Die (un)mögliche ›Präsenz‹ der/des Anderen ist keine Selbstverständlichkeit (mehr), sondern eine Angelegenheit des Willens oder auch des Glaubens – hier kehrt der Roman zu seinen biblischen und mythologischen Intertexten zurück, wird von diesen unheimlich *heimgesucht*. Die Grundlage der ›dekonstruktiven‹ Ethik, die dieser Text ex negativo skizziert, wäre die Bereitschaft, (fast) grundlos an die ›Realität‹ des/der

Anderen zu glauben, gleichermaßen wie an die des Selbst; die Bereitschaft, die Anderen zu *sehen*, in einem Akt, der sie erst *sichtbar* werden läßt – in ihrer *Menschlichkeit*, jenseits schließlich auch von »Weiblichkeit« und »Männlichkeit«.

Anmerkungen

- 1 *Sphinx*, erschienen im Jahr 1986, war Anne F. Garréas erster Roman. Es folgten der »Dialog: Pour en finir avec le genre humain« (1987); *Ciels liquides* (1990), ein Roman über Sprache(n) und Sprachverlust; die Novellen *Vol* (1990), *La Pyramide* (1991), *Nuits* (1994) und der Roman *La Décomposition* (1999), die Geschichte eines Serienmörders, der seine Opfer strengen, anhand von Prousts *A la recherche du temps perdu* definierten Regeln auswählt, Prousts Figuren eine nach der anderen symbolisch eliminiert und so allmählich den Text der *Recherche* »dekomponiert«. 2002 erhielt Garréa den Prix Médicis für *Pas un Jour*. All diese Texte stellen nicht zuletzt formalistische Experimente in der Tradition des »Ouvroir de Littérature Potentielle« (OuLiPo) dar. Seit April 2000 gehört Garréa (geb. 1962, Absolventin der École Normale Supérieure, Dozentin an den Universitäten Rennes II und Duke) »offiziell« dem OuLiPo an; sie hat ihr Werk und die verschiedenen »contraintes«, mit denen sie darin experimentiert, wiederholt (1994 und 2000) in Jacques Roubauds Poetik-Seminar präsentiert (vgl. www.oulipo.net/oulipiens/AFG, 22. 8. 2007).
- 2 Vgl. Anne Garréas Kommentar zu dieser Parallele im Interview mit Frédéric Grolleau (1. September 1999), verfügbar auf <http://cosmogonie.free.fr> (22. 8. 2007).
- 3 Die Autorin selbst bezeichnet ihren Roman als »Falle«: »L. . . J un piège à sujets humains. L. . . Le piège préexiste déjà dans le langage et dans leur usage du langage. Ils tombent dans le piège pour voir où il était, et où ils étaient. C'est un piège pédagogique en quelque sorte. Ils voient dans quoi ils tombent. Ils peuvent en sortir. Ou plutôt c'est un piège dans lequel on tombe pour sortir de celui dans lequel on était sans le savoir.« (Anne Garréa im Interview mit Eva Domeneghini, 13. Oktober 2000, verfügbar auf <http://cosmogonie.free.fr>, 22. 8. 2007).
- 4 Vgl. Gill Rye: *Uncertain Readings and Meaningful Dialogues: Language and Sexual Identity in Anne Garréas »Sphinx« and Tahar Ben Jelloun's »L'Enfant de sable« and »La Nuit sacrée«*, in: *Neophilologus*, 84(2000)4, S. 537.
- 5 Alle Seitenangaben im Text beziehen sich auf folgende Edition des Verlags Grasset: Anne Garréa: *Sphinx*, Paris 1986.
- 6 »L. . . J plus l'on transgresse, mieux on réaffirme la limite, la loi.« (Garréa im Interview mit Domeneghini).
- 7 Rye: *Uncertain Readings and Meaningful Dialogues*, S. 534.
- 8 »Faire la preuve empirique, expérimentale, non seulement de la contingence du genre, mais de son inanité ou de son insignifiance comme catégorie.« (Garréa im Interview mit Domeneghini).
- 9 Rye: *Uncertain Readings and Meaningful Dialogues*, S. 533.
- 10 Eine detaillierte Analyse der grammatikalischen und stilistischen Strategien, mit denen Garréa der Gender-Identifikation ihrer Figuren ausweicht (Wiederholung des chiffrierten Eigennamens A***, Synekdochen, Präferenz für deverbale Nomina etc.), und ihrer Konsequenzen für die Rezeption (nach Livia mangelnde »Kohäsion« und mangelnde »Empathie« vor allem mit der Figur A***) findet sich bei Anna Livia: »Sexes mêlés je ne sus plus rien distinguer«, *Nongendered Characters in French*, in: *Pronoun Envy. Literary Uses of Linguistic Gender*, New York–Oxford 2001.

- 11 Rye: *Uncertain Readings and Meaningful Dialogues*, S. 532.
- 12 Es geht hier nicht um klassische Stereotypen »weiblicher Literatur« oder »männlicher Literatur« (auch unter der Bezeichnung »Literatur tout court« bekannt); es geht vielmehr um die subtilen perspektivischen »Vorgaben«, die direkten und indirekten »Adressierungen« (vgl. Sara Mills: *Reading as/like a Feminist*, in: Mills (Ed.): *Gendering the Reader*, New York etc. 1994), die bestimmte Leser-Positionen »vorschreiben« bzw. zumindest begünstigen (vgl. Renate Hof: *Gender and Reading: Leserorientierte Literaturtheorien in neuer Perspektive?*, in: *Die Grammatik der Geschlechter*, Frankfurt/Main–New York 1995); um die vermeintliche narrative »Neutralität«, die einen männlichen Autor, einen männlichen Erzähler und einen männlichen Leser als den »Normalfall« voraussetzt und »weibliche« Lesende – bzw. *als/wie* eine »Frau« Lesende (vgl. Jonathan Culler: *Als Frau lesen*, in: *Dekonstruktion. Derrida und die post-strukturalistische Literaturtheorie*, Reinbek bei Hamburg 1999) – immer schon schräg, *gegen den Strich* lesen läßt, ihnen einen permanenten zusätzlichen »Energieaufwand« abverlangt (vgl. Ruth Klüger: *Frauen lesen anders*, München 1996, S. 96), sie mehr oder weniger elegant aus der »normalen« Leserposition verjagt und über ihren »abnormen« Status mehr oder weniger höflich hinwegtröstet: »Il se peut, sympathique ami lecteur, que vous soyez vous-même une femme. Ne vous en faites pas, ce sont des choses qui arrivent.« (Michel Houellebecq: *Extension du domaine de la lutte*, Paris 1999, S. 15 f.) Diese selbstverständlich »männliche« Perspektive ist im übrigen keinesfalls an das biographische Geschlecht des/der Schreibenden bzw. Lesenden gekoppelt; »weibliche« Schreibende – und Lesende – erweisen sich nicht selten als Meisterinnen der narrativen Mimesis.
- 13 Rye: *Uncertain Readings and Meaningful Dialogues*, S. 532.
- 14 Judith Butler: *Das Unbehagen der Geschlechter*, Frankfurt/Main 2003, S. 200.
- 15 Ebd., S. 23.
- 16 Ebd., S. 26.
- 17 Ebd., S. 24.
- 18 Ebd., S. 38.
- 19 Ebd., S. 31.
- 20 Durand analysiert die Diskotheken und Clubs in *Sphinx* in ihrer Funktion als »Nicht-Orte« im Sinne Marc Augés (vgl. Alain-Philippe Durand: *Un monde techno. Nouveaux espaces électroniques dans le roman français des années 1980-1990*, Berlin 2004).
- 21 Butler: *Das Unbehagen der Geschlechter*, S. 196.
- 22 Maurice Merleau-Ponty: *L'Œil et l'Esprit*, Paris 1964, S. 33.
- 23 Vgl. Michail Bachtin: *Čelovek u zerkala* [Der Mensch vor dem Spiegel], in: *Avtor i Geroj. K filosofskim osnovam gumanitarnych nauk* [Autor und Held. Zu den philosophischen Grundlagen der Geisteswissenschaften], Petersburg 2000, S. 240.

WEIMARER BEITRÄGE

ZEITSCHRIFT FÜR LITERATURWISSENSCHAFT, ÄSTHETIK
UND KULTURWISSENSCHAFTEN

2

2008

54. Jahrgang

Klaus R. Scherpe Ressentiment ■ *Toni Tholen* Zum Essayismus

Hans Magnus Enzensbergers ■ *Rainer Barbey* Che Guevara bei Weiss,

Braun und Enzensberger ■ *Stefan Krankenhagen* »Jeff Koons«

von Rainald Goetz ■ *Claude Haas* Thomas Hettches

»Der Fall Arbogast« ■ *Michael Franz* Lesarten antiker Kulturtheorie

Passagen Verlag

WEIMARER BEITRÄGE

ZEITSCHRIFT FÜR LITERATURWISSENSCHAFT, ÄSTHETIK
UND KULTURWISSENSCHAFTEN

2

2008

54. Jahrgang

Herausgegeben von *Peter Engelmann* (Wien)

gemeinsam mit *Wendelin Schmidt-Dengler* (Wien) und *Michael Franz* (Berlin)

Redaktion *Karla Kliche*

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 Wendelin Schmidt-
Dengler und Michael Franz

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

Gefördert vom Bundesministerium für
Bildung, Wissenschaft und Kultur und
vom Bundeskanzleramt der Republik
Österreich

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: Karla Kliche
Redaktionsanschrift:
Schützenstraße 18
D-10117 Berlin
Telefon: (030) 20192-460 (bzw. -173)
Telefax: (030) 20192-154
E-Mail: kkliche@zfl.gwz-berlin.de

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

Inhalt

<i>Klaus R. Scherpe</i> Ressentiment. Eine Gefühlstatsache	165
<i>Toni Tholen</i> Der Intellektuelle als Nomade. Zum Essayismus Hans Magnus Enzensbergers	182
<i>Rainer Barbey</i> Zwischen Empedokles, Don Quijote und Jesus Christus. Ernesto Che Guevara in Texten von Peter Weiss, Volker Braun und Hans Magnus Enzensberger	201
<i>Stefan Krankenhagen</i> Laß mich rein, laß mich raus. »Jeff Koons« von Rainald Goetz	212
<i>Claude Haas</i> Katastrophen der Haut. Medizin und Poetik in Thomas Hettches »Der Fall Arbogast«	237
<i>Michael Franz</i> Anrufung und Herausforderung. Lesarten antiker Kulturtheorie von Johannes Stroux (1946) bis zu Reimar Müller (2003)	256

Diskussion - Bericht - Rezensionen

<i>Werner Hecht</i> Ausgrenzung von Fakten: Unkenntnis oder Ignoranz? Der Artikel von Detlev Schöttker: »Brechts »Theaterarbeit«. Ein Grundlagenwerk und seine Ausgrenzungen« (<i>Weimarer Beiträge</i> , 3/2007) bedarf einiger Korrekturen und Ergänzungen	288
<i>Wolfram Malte Fues</i> Die nichtigen Wörter. Über einen immer neu erhobenen Ton der Verzweiflung an der Literatur	293
<i>Jürgen Engler</i> Wort-Winke. Zu Wolfram Malte Fues: Vorbehaltfläche. Gedichte	297
<i>Sasha Dehghani, Helen Przibilla</i> »Geschichte und Gegenwart des Märtyrers in verschiedenen (Religions-) Kulturen«. Eine Tagung vom 25. bis 27. Oktober 2007, veranstaltet vom Zentrum für Literatur- und Kulturforschung Berlin	301
<i>Sabine Berthold</i> Stefan Zwicker: »Nationale Märtyrer«: Albert Leo Schlageter und Julius Fučik. Heldenkult, Propaganda und Erinnerungskultur	305
<i>Claudia Albert</i> Ursula Heukenkamp, Peter Geist (Hg.): Deutschsprachige Lyriker des 20. Jahrhunderts	309
<i>Renate Reschke</i> Esther Sophia Sünderhauf: Griechensehnsucht und Kulturkritik. Die deutsche Rezeption von Winckelmanns Antikenideal 1840–1945; Johann Wolfgang von Goethe: Winckelmann und sein Jahrhundert. In Briefen und Aufsätzen, herausgegeben von Goethe, Tübingen 1805, Reprint; Wolfgang von Wangenheim: Der verworfene Stein. Winckelmanns Leben	314

Herausgeber

Peter Engelmann (Wien)
gemeinsam mit Wendelin Schmidt-Dengler (Wien)
und Michael Franz (Berlin)

Wissenschaftlicher Beirat

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

Autoren dieses Heftes

Albert, Claudia, Prof. Dr. – Paul-Lincke-Ufer 33, D-10999 Berlin
Barbey, Rainer, Dr. – Von-Seeckt-Straße 8, D-93053 Regensburg
Berthold, Sabine, Dr. des. – Im Birkenfeld 12, D-65719 Hofheim
Dehghani, Sasha – Gräfestraße 33, D-10967 Berlin
Engler, Jürgen, Dr. – Vulkanstraße 57, D-10367 Berlin
Franz, Michael, Prof. Dr. – Märkische Allee 252, D-12679 Berlin
Fues, Wolfram Malte, Prof. Dr. – Aeschstraße 3B, CH-4202 Duggingen
Haas, Claude, Dr. – Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn, Institut für Germanistik, Vergleichende Literatur- und Kulturwissenschaft, Am Hofe 1d, D-53113 Bonn
Hecht, Werner, Dr. – Beifußwußweg 52A, D-12347 Berlin
Krankenhagen, Stefan, Prof. Dr. – Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet, Institute of Modern Languages, N-7491 Trondheim
Przibilla, Helen – Breite Straße 39, D-13187 Berlin
Reschke, Renate, Prof. Dr. – Schmollerstraße 9, D-12435 Berlin
Scherpe, Klaus R., Prof. Dr. – Bonhoeffer Ufer 16, D-10589 Berlin
Tholen, Toni, Prof. Dr. – Leinwanderstraße 3, D-63739 Aschaffenburg

Redaktionsschluss: 14. Januar 2008

Klaus R. Scherpe

Ressentiment

Eine Gefühlstatsache!

Ressentiment ist etwas, worüber man nicht gerne spricht. Schon gar nicht, wenn es bei einem selber auftritt. Denn wer steht schon gerne da als Wortführer in Politik, Wissenschaft und Kunst oder auch nur als Gremienvertreter, wenn ruckbar wird, daß seine Argumente, seine Beredsamkeit sich speisen aus einem Ressentiment, einem unguten Gefühl von Neid womöglich, Mißgunst oder Schlimmerem noch, aus Rachegefühlen. Der hier anzuzeigende Ressentimentmensch spricht weniger von sich selber, um so mehr gegen die anderen, gegen die er etwas vorzubringen hat und deren Macht und Überlegenheit er schmerzhaft empfindet. Mit diesen Überlegungen setzen die wenigen Erklärungen ein, die wir haben bei Nietzsche, Max Scheler, bei Foucault, zuletzt im Sonderheft 2004 der Zeitschrift *Merkur*, in welchem dem Ressentimentmenschen noch einmal die Leviten gelesen werden, besonders dem Mitmenschen in Gestalt des Kritikers, des Weltverbessers, des Avantgardisten und Widerständlers, zuletzt dem notorischen Achtundsechziger, der es verstanden hätte, so die Abrechnung mit ihm, sein Gefühl der Minderheit und sein Bewußtsein des zu Unrecht Unterlegenen gegenüber dem Staat und in der Gesellschaft (oder auch nur an der Universität) in eine nur von ihm behauptete Überlegenheit »umzufunktionieren«, wie man damals sagte. So gesehen, ist ein Satz wie »Nicht wir gehören der Geschichte, sondern die Geschichte gehört uns« ein beflügelnder Einfall des Ressentiments.

Nietzsche spricht in der ersten Abhandlung *Zur Genealogie der Moral* von der »Sklaven-Moral« der Scheelsüchtigen, von den nach der Macht Schielenden, den Ohnmächtigen, mit ihrem »Giftaupe des Ressentiments«², mit dem das, was dank seiner in Souveränität gekleideten Macht doch Hochachtung gebietet, statt dessen der Verachtung rückhaltlos verfällt: Brechts »anachronistischer Zug« der Kaiser und Könige, die Regimenter der Regierenden, die Hochwürden und die Professoren im muffigen Talar. Als Anwalt der Souveränität spricht Nietzsche gegen die Sklavenmoral der Juden und Christen, die ihre Schwäche als Unterlegene und Ohnmächtige gegenüber der Macht des Imperiums »umgelogen« hätten ins Bewußtsein des Auserwähltseins oder des Mitleids. Weil der Ressentimentmensch sich selber nicht lieben kann, neige er zur unangemessenen Projektion seiner gefühlten Kränkung und Wertlosigkeit auf die anderen: Der Ungeliebte

und Lieblose ergeht sich in Nächstenliebe. Die Repression fördert den Drang ins Ganzgroße, die utopische Größenphantasie. Eine der aggressiven Wahrheiten, die Nietzsche behauptet und den Nachgeborenen in den Weg stellt.

Für Goethe waren die Ressentimentmenschen »die Aufgeregten« der Französischen Revolution (im gleichnamigen mißglückten Drama von 1791 fürs Weimarer Theater). »Die französische Revolution ist anerkanntermaßen von mißvergnügten Literaten gemacht«, schrieb Carl Bleibtreu 1886 in seiner *Revolution der Literatur*³. Politisch spricht hier die Reaktion. Max Scheler will mit seiner polemischen Schrift über *Das Ressentiment im Aufbau der Moralen* von 1912 die sozialen Bewegungen seiner Zeit treffen und auch die Staatsmacht, die kränkelt, wenn sie sich zu sozialen Reformen herabläßt.⁴ Die Mitleidsposie der Naturalisten und Bismarcks Sozialpolitik verfallen, so geschehen, gleichermaßen dem Verdikt. Noch der Soziologieordinarius Helmut Schelsky sprach altväterlich von der emanzipatorischen »Ständeromanze« der Achtundsechziger, und Arnold Gehlen empörte sich 1970 über diese »Mundwerksburschen«, denen es gelingen könnte, gesellschaftliche Institutionen in »herrschaftsfreier Kommunikation« zu zerreden.⁵ Norbert Bolz nutzte seinen kurzen Auftritt im *Merkur*, um noch einmal nachzutreten: von der »ressentimentkritischen Verschwörung« der Achtundsechziger ist die Rede, von »Elendspropaganda« und »Heilsversprechen« als Gehabe, derer, die im Überfluß Zeit haben für ihre überflüssige »Ressentimentpolitik«⁶, ohne Grund und ohne Recht.

Der Achtundsechziger Foucault hat in seinen Vorlesungen am Collège de France in den siebziger Jahren das fortgeschrieben, was bei Nietzsche auch steht: Ressentiment nicht nur als Affekt und Defekt, sondern auch als Inspiration zum Widerstand und zur schöpferischen Tat, die im »Nein« des Ressentiments steckt. Peter Sloterdijk nennt den »von genialisiertem Ressentiment befeuerten Geist«.⁷ Die »imaginäre Rache« der Unterlegenen erzeugt eine unglaubliche Dynamik: die »Wortergreifung« des Ressentiments, welche den Kampf der Rassen und der Klassen bewegt,⁸ nicht zuletzt die Wortführer in Gang setzt, die Intellektuellen: eine Gruppierung von Individualisten am Rande der Gesellschaft, die, was die Literatur angeht, ihr Ressentiment ungemein beredt macht, wortgewaltig und zerstörerisch, letztlich auch gegen sich selber.⁹ Nur dieser Komplex einer Verhaltens- und Handlungsweise aus einer tatsächlichen oder auch nur gedachten und gefühlten Unterlegenheit heraus soll mich im folgenden beschäftigen.

Theoriefähig ist das Ressentiment eigentlich nicht, auch Foucault verwirft bald das erkenntnistheoretische Balancieren der Moralia. Es ist nicht ganz zurechnungsfähig, was den Begriff angeht. Ganz und gar unzuverlässig erscheint mir, im Gefolge Nietzsches, das Hochrechnen des individuellen zum völkerpsychologischen oder gruppensoziologischen Charakteristikum schlechthin. Also

bleiben wir beim kleineren Maßstab der individuellen Reaktion und stellen uns das Ressentiment vor als ein Agens, einen Agenten in eigener Sache, der Handlungen provoziert, die bei ihm selber allerdings eher Ersatzhandlungen sind. Beobachten wir das Ressentiment bei seiner Tätigkeit, so ist manches auffällig, was in den Figurationen der Literatur wirksam wird. Das Ressentiment hat eine komplexe »Verweisungsstruktur«, wie man sagt. Es mangelt ihm an Eindeutigkeit, ihm fehlt die gerade Linie, die Schußlinie zum Gegenüber, die der Haß und der Neid haben. Auch ist nicht jeder Groll schon ein Ressentiment. Das Ressentiment dreht und wendet sich, äußert sich gern auf Umwegen. Es streut. Erkenntnistheoretisch ist es kaum zu verorten, wie die Kritik, das kritische Urteil, obwohl auch dies seinen Ursprung sehr wohl im Ressentiment haben kann. Seine Negation ist bestimmt, allzu bestimmt, von Fall zu Fall. Sein Affektheinhalt ist ungemein variabel. Ob begründet oder nicht, es besteht Verdacht auf einen Lustgewinn im Verlust und am Leiden. So hat das Ressentiment, wenn überhaupt, seinen eigenen »Erlebniszusammenhang«, wie Scheler triftig gesagt hat.¹⁰ Da es schief ist und schielt, fallen ihm immer zuerst und vorab die Unebenheiten, die Asymmetrien von Macht und Ohnmacht auf, die es bemerkt, nicht zuletzt, um auf sich aufmerksam zu machen. So gesehen, aus der Perspektive der anderen, steigert sich das Ressentiment an sich selber. Überall und immerzu gäbe es etwas zu monieren und zu entlarven, besonders in Zeiten der Unruhe und der Krise. Mit Luchsäugen und wie ein Spürhund wittert das Ressentiment, so sagt man, die Ungerechtigkeiten, um sofort darauf los zu gehen, im Affekt.

»Linke Pot«, linke Pfote, nannte sich Alfred Döblin als politischer Essayist, der ganz eigene und subtile Ressentimentstrategien entwirft, nachdem er im Dezember 1914 in der *Neuen Rundschau* als Wüterich des nationalen Ressentiments noch die Beschießung der Kathedrale von Reims begrüßt hatte.¹¹ Von sich selber eingenommen, kann das Ressentiment seine Urteile nur aus sich selber begründen und erst dann auf den anderen beziehen. Vielleicht ist das Ressentiment eine Art Beziehungskategorie, die in eine Verhaltenslehre gehört und nicht in die Erkenntnistheorie. »Im Verhältnis zu . . . « läßt es sich vorläufig beschreiben, wenn auch nicht eindeutig definieren. Unterlegenheit und Überlegenheit als Spannweite des Ressentiments sind Tatsache und Gefühlssache zugleich, also Gefühlstatsache. Eben daraus resultiert seine Kraft und seine Gewalt. Zu fassen, wie gesagt, kriegen wir das Ressentiment nie, aber wir können es beobachten auf allen seinen Wegen, wie es verfährt und wie es wirkt. In seinem dunklen Ursprung ist das Ressentiment dumm und dumpf: eine Gewalt, die es mitnimmt, wenn es zivil wird und sich auf den Weg macht in die demokratisierte Gesellschaft. Ist die Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit erst einmal verfassungsrechtlich festgeschrieben, so findet der Scharfsinn des Ressentiments erst recht seine Beute: bei so viel Ungleichheit und Unfreiheit, welche die de-

mokratisierte Gesellschaft auf ihre Weise hervorbringt. In entwickelter und intelligenter Form, in Kultur und Literatur, wird das Ressentiment zum Strategen, mehr noch, zum Artisten, zum Beispiel bei Gottfried Benn. Jenseits der blinden Gewalt wird es im besten Falle zum Beobachter seiner selbst. Und damit wären wir dann angekommen in der Abteilung »literarische Intelligenz«.

Die Intellektualität des nur in seinem Ursprung dumpfen Ressentiments ergibt sich übrigens schon aus dem Wort und seiner Geschichte. Und das ist mir nun wichtig für seine literarischen Effekte, seine literarische Effizienz. Das Ressentiment *wiederholt* etwas. Beim Ressentiment handelt es sich »um das wiederholte Durch- und Nachleben einer bestimmten emotionalen Antwortreaktion gegen einen anderen«, die sich tief »ins Zentrum der Persönlichkeit« einsenkt, so Scheler.¹² Es wirkt das, was Freud den Wiederholungszwang nannte. Das Erinnern an sich ist nicht intelligent, wohl aber das, was es zu leisten vermag. Das Ressentiment entfernt sich dann aus der Zone des unmittelbaren Ausdrucks und des Handelns. Und diese Distanzierung, diese *Nachträglichkeit*, so scheint mir, eröffnet allererst die Wirksamkeit des intelligenten Ressentiments. In der Literatur gewinnt es seinen besonderen Spielraum. Die Nachträglichkeit von Worten und Gedanken blockiert den *unmittelbaren* Ausdruck und erzeugt den Redestrom und die Redelust, womit das Ressentiment den nie erreichbaren Gegenstand und Gegner seiner Empörung zu treffen sucht. Denken Sie nur einmal an das raffinierte Ressentiment eines Übertreibungskünstlers wie Karl Kraus oder Thomas Bernhard. Achten wir auf das »*Re*« des Ressentiments, im Französischen das *re-sentir* des sentiments, im Englischen das *re-sentment* im sentiment. Dieses »*Re*« schafft erst, mit Scheler zu sprechen, den »Erlebnis-zusammenhang« des Ressentimentmenschen, in dem er sich wiederfindet: »Souvenir d'une action moral ou social dont nous avons été l'objet«, heißt es im Wörterbuch, im *Larousse*. Im Ressentiment sind wir eben nicht Handelnde, sondern gezwungenermaßen Objekte von Handlungen, wir *re-agieren*. Eine bedeutungsvolle Umschichtung innerhalb seines Gefühlshaushalts deutet sich an. Einerseits geht es um die Wiederholung einer *Gefühlstatsache*, von der wir nicht loskommen, um Respondenz, Repetition, Reduplikation und Resonanz. Wegen seines »*Re*« hat das Ressentiment, wie ich zu beobachten glaube, mimetische Qualitäten: mimische, pantomimische insbesondere, wie wir gleich an einigen Beispiel sehen werden. Andererseits verweist das »*Re*« massiv auf den Widerspruch, den Widerspruch, die Revision, auf Revanche und *Resistance*. Ich werde den Ressentimentmenschen aus diesem doppelten Grund auch einen *Re-Sentimentalisten* nennen. Verzeihen Sie diese linguistisch sicher ganz unzuverlässige Expertise. Die Erscheinungsformen und Verfahren des Ressentiments wären sicher noch weiter zu differenzieren, ich möchte sie aber eher reduzieren. Vielleicht bemerken Sie schon, worauf ich hinaus will: auf das Störende, Störri-

sche und Verstörende in der Literatur, das sich mit dem Ressentiment verbindet.

Ich eile, um das Ressentiment in seinen literarischen Figurationen und Denkfiguren auftreten zu lassen, und gebe, dem Thema angemessen, nur einige Stichproben. Beginnen möchte ich mit einem Impromptu im Zeitalter der Aufklärung, mit Moritz Spiegelberg, dem räuberischsten der Räuber in Schillers Drama, gefolgt von Diderots Querkopf des *Neveu de Rameau*, den Hans Magnus Enzensberger als *Voltaire's Neffen* wiederauferstehen läßt. Ich springe dann ins moderne Intellektuellendrama des Ressentiments beim »Nörgler« Karl Kraus zum Beispiel. Eben dies taucht wieder auf in den Konvulsionen der Geschichte im Text von Alfred Döblin und bei Heinrich Mann im Inflationsjahr 1923. Canettis Wachsamkeit gegenüber dem Ressentiment ist mir viel wert. Am Ende meines Vortrags steht zum einen die Schimpfrede Thomas Bernhards, der es als Wortkünstler schafft, das eigene Ressentiment auszustellen und zu beobachten, zum andern Jean Améry's Positivierung des Ressentiments aus der Sicht des der Gewalt ausgelieferten Opfers.

»Der Überschwang beim Schiller ist nicht schlecht«, sagt der späte Brecht, nachdem er früher den Klassikern doch den Tod gewünscht hatte.¹³ Die deutsche Klassik beginnt mit der zweiten Fassung der *Räuber*, der sogenannten Trauerspielfassung von 1782, in der am Ende die königliche und die göttliche Gerichtsbarkeit aufgerufen werden, um die Irrfahrt durch die böhmischen Wälder »tragödien-sicher«, wie Brecht sagen würde, zu beenden. In Schillers Drama ist das Ressentiment dramaturgisch gut verankert und dadurch in gewisser Weise auch unschädlich gemacht. Die feindlichen Brüder halten alles im Lot. Franz Moor, die von Iffland, dem Leidensvirtuosen, in der Mannheimer Uraufführung so großartig dargestellte »Kanaille«, ist der Ressentimentmensch schlechthin, die gegenüber dem erstgeborenen Liebling Karl so häßlich abfallende Mißgeburt aus Spott und Dreck. Zynismus bis unter die Perücke und Materialismus im kranken Hirn. Aber dann gibt es, außerhalb der dramaturgisch ausgewogenen Fallhöhe des Ressentiments, noch einen, der für einen guten Ausgang schon gar nicht in Frage kommt und vorzeitig seinen Abgang von der Bühne macht, indem er von einem seiner Kumpane einfach abgestochen wird. Das ist der Räuber Moritz Spiegelberg, der »Projektmacher«, Gewaltverbrecher und – Jude. Ihm hat der verehrte große Lehrer unter den Germanisten, Hans Mayer, der ein untrügliches Faible hatte für die Außenseiter in der deutschen Literaturgeschichte, einen Aufsatz gewidmet: Spiegelberg im Gegensatz zu Nathan dem Weisen.¹⁴ Moritz, so Mayer, ist der typische Assimilationsname für den beschnittenen Juden, dessen Assimilation in Schillers Stück gescheitert ist, und der daher als Verlierer und Verbrecher – keineswegs aus verlorener Ehre wie anderswo bei Schiller – aus der Handlung herausfällt. »Oh, warum bin ich nicht geblieben in

Jerusalem«, klagt Moritz Spiegelberg (2. Akt, 3. Szene). Dem angehenden Räuberhauptmann Karl Moor, dessen Stelle er gern eingenommen hätte, empfiehlt er die Lektüre des *Josephus*, den *Jüdischen Krieg* des Josephus Flavius, der in diesem Kampf selber Hauptmann war von Galiläa im ersten nachchristlichen Jahrhundert. Dessen Krieg sollte in Spiegelbergs Phantasie, mit ihm an der Spitze, jetzt noch einmal gekämpft werden: ersetzt werden durch die Räuberaktion in den böhmischen Wäldern. Die Juden, als Ressentimentmenschen aktiviert, spielen in der deutschen Literatur öfter diese Rolle, man denke, um nur ein weiteres Beispiel zu nennen, an den Bertrand in Hermann Brochs *Die Schlafwandler*, diese kaltherzige und lieblose Gestalt des Unternehmers, dem man nur noch die Pistole auf den Schreibtisch legen kann.

Moritz Spiegelberg also, englisch *Mirror Mountain*, französisch *rocher de miroir*, zu deutsch vielleicht auch Naphta, der Jesuit auf dem »Zauberberg«, Spiegelberg also, um diese Thomas Mannsche Satzperiode zum Ende zu bringen: Er verkörpert die pure Gewalt, das Monster, das Schiller nun vorführt und *vorzeigt*. *Le monstre* kommt von lateinisch *monstrare*, wie Jean Luc Nancy uns in einem Vortrag über *Bild und Gewalt* einmal vorgeführt hat.¹⁵ Spiegelberg also, der jüdische Gewaltverbrecher, der sein Jerusalem verloren hat, *doubelt* den guten Karl. Und das ist nicht nur wörtlich zu nehmen als Idee. Schiller, in einem genialen Bühneneinfall, macht die aufrührerische und verführerische Idee *sichtbar*. Während Karl auf der vorderen Bühne den Brief des Vaters liest, der ihn als verlorenen Sohn in die böhmischen Wälder hinausgeschleudern wird (1. Akt, 2. Szene), vollführt Spiegelberg auf der hinteren Bühne die »Pantomime des Projektmakers«, wie es heißt »la vie ou la bourse«. Er macht ihn nach, den guten Karl. Wie ein Veitstanz, so bemerkt der Gaunkerkumpen Grimm, sehen diese mutwilligen Verrenkungen aus. Als Veitstanz erklärte man im Mittelalter die Epilepsie. Spiegelberg, der *W(e)derspiegel*, ist der Leibhaftige als Verführer, ganz Fleisch und Blut und Gewalt, vom Wahnsinn besessen, dabei aber hochintelligent, als »Projektmacher« eben. Ein Artist und Stratege des in der Gewalt-handlung verkörperten und in die Person eingesenkten Ressentiments. Und derartige Ressentimentvorführungen schreiben sich fort. Erwin Piscator, als Gastregisseur am Berliner Schauspielhaus, ließ 1926 in seiner skandalösen Aufführung der *Räuber* den Moritz Spiegelberg in der Maske Trotzkijs auftreten, konsequent *herausdemonstriert*, wie ich finde, aus Schillers Text.¹⁶

Das Ressentiment figuriert, es macht Figur und bringt sich in Pose, in Position gegen die anderen, die Mächtigen. Gehen wir zurück auf Denis Diderots *Neveu de Rameau*, den vielleicht gerade wegen seiner Herausforderung des unleidlichen und kreativen Ressentiments so ausführlich kommentierten Dialogtext, zuerst von Goethe, der ihn übersetzt hat, dann Hegel, dann Foucault, dann Enzensberger. Während der Ressentimentmensch bei Schiller noch in den böhmischen Wäldern herumirrt, hat er im aufgeklärten Paris der 1760er Jahre, in

den Salons, vor der Akademie und als Flaneur auf dem Port Royal seine intrikate und intellektuelle Façon längst angenommen. Diderot präsentiert ihn, den aufgeregten Musikus und Misanthropen, den Neffen Rameaus, des im Ruhm strahlenden Komponisten, im Dialog mit dem Philosophen der Enzyklopädie, als eine Luder- und Lottergestalt, Parasit und Kostgänger der Herren vom Stande und der satt etablierten und dabei so falschen Kulturelite im Hause des Steuerpächters Bertin, der die Satire gilt. Der Neffe spielt die Rolle des von der besseren Welt schlecht und darum um so heftiger und schärfer denkenden Menschen: die Rolle mit der, wie auf dem Theater – dem *Theater des Herrn Diderot*, wie Lessing sagt – *Täuschung und Illusion* in die Welt des Klassizismus, die auf Konsens, auf Maß und Wert gestimmt ist, einbrechen. Sein Ausdruck ist die »Sprache der Zerrissenheit«, sprachlose Empörung gegen das gesunde Mittelmaß, wie Hegel in der *Phänomenologie des Geistes* kommentiert.¹⁷ Sein Groll auf die feine und doch nur mittelmäßige Gesellschaft, seine Unverschämtheit und Niedertracht allein machen noch nicht das Ressentiment des Neffen aus, wohl aber die radikalisierte Rhetorik der Ironie dieses Abkömmlings der Herren, sein Immoralismus gegenüber den als moralischer Ton eingeübten Sprechweisen. Seine Unbescheidenheit liegt darin, gegen die *Phrase* allein und ausschließlich den *eigenen Ausdruck* zu artikulieren. Damit ist er, mit dem Anspruch aufs Authentische, auch der Rousseauist in Diderots Dialog, den Rousseau natürlich ablehnen mußte.

Mit der Rolle des Neffen verweist Diderot auf die in der Sprache selbst geschehende Entzweiung, die Entfremdung des modernen Menschen, den Riß, der unvermeidlich auch das Ressentiment hervorbringt. Diese Hegelsche Lesart des aus sich heraus zwangsläufig *re-kreativen* Ressentiments hat Foucault dadurch erweitert und übertroffen, daß er im Sprachverhalten des Neffen die Spuren der Besessenheit entdeckt, die dem Ressentiment zur Durchschlagskraft verhilft. Die Rationalitätsformeln der Aufklärung werden parodiert durch das physische Verlangen und Begehren, das Magenknurren und die schiefe Physiognomie im Gesicht von Rameaus Neffen. Einen »Projektentwickler mit zersprengtem Hirn« nennt ihn Foucault in der *Histoire de la folie à l'âge classique*.¹⁸ Wie später im *Räuber*-Drama Schillers geht die intellektuelle »Projektentwicklerei« einher mit der Kraftanstrengung des Ausdrucks gegen die alte Herrschaft der Phrase und die neue Herrschaft der Vernunftfloskeln. Der Neffe ist ein *Virtuose* des Ressentiments. Und wie Spiegelberg übt er sich in der Pantomime. Er ahmt die Herrschaften nach, von denen er spricht. Das im Affekt ins Sprachlose gesteigerte Ressentiment findet seinen Ausdruck im Körperlichen und der Gewalt: »er faßte mit der rechten Hand Finger und Handgelenk der linken; er bog sie nach oben, nach unten; die Fingerspitzen berührten den Arm; die Gelenke knackten; ich fürchtete, er würde seine Knochen ausrenken«, so beobachtet es der Dialogpartner des Neffen, der Philosoph.¹⁹ Die Wortparodie und die Panto-

mime der verkehrten Welt führen, wie in Moritz Spiegelbergs »Veitstanz«, zur Verrenkung des Körpers: Zeichen für die Unzurechnungsfähigkeit und rhetorische Überhebung des *Re*-Sentimentalisten. Und dann tanzt und tobt der Neffe. »In ihr«, der überschüssigen Körpersprache, schreibt Bernhard Lypp, »überreibt er die vollkommene Selbstentäußerung und steigert sie zur Dämonie.«²⁰ Hintergrund dieses momentanen Ausfalls ist die andauernde, allein *re*-aktive Leidensfähigkeit des Ressentimentmenschen, der entschlossen ist, das Unerträglichke zu ertragen: »Könnte ich doch dieses Leiden noch vierzig Jahre genießen«, so endet der Neffe.²¹

Auch Hans Magnus Enzensberger, ein Spezialist fürs Ressentiment seit seinem Essay über *Mittelmaß und Wahn*, versieht seine Wiederaufbereitung des Diderotschen *Neveu de Rameau* als *Voltaire's Neffe* mit einer »ekstatischen Tanznummer«, so die Regieanweisung, mit der der Spötter erschöpft zusammensinkt.²² Enzensberger allerdings mißtraut nicht nur der Aufklärung, sondern auch dem Schatten der Aufklärung, den der mit Ressentiment geladene Neffe mit seinem Spektakel verkörpert. Er läßt am Ende den akademischen Philosophen und sein *double*, den verrückt spielenden »Maulaffen«, Arm in Arm ins Auditorium Maximum der Gelehrsamkeit einziehen.

Soviel zum Aufstand des Ressentiments inmitten der Aufklärungsliteratur. Und so weit und auch weiterhin läßt sich vermuten, daß die Intellektuellen, diese Interessantmacher aus Profession, wie Dirk Baecker sagt,²³ in ihren Erfindungen und Selbsterfindungen professionalisierte *Re*-sentimentalisten sind, zur Hybris begabt, mehr oder weniger. Als Salz in der Suppe stellen sie sich dar, steigern sich, soziologisch gesprochen, als Randgruppe der Gesellschaft zur »freischwebenden Intelligenz« (in der Intelligenzsoziologie der 1920er Jahre bei Alfred Weber und Karl Mannheim), die anstelle des bloß zweckrationalen Handelns und Urteilens eine alles überragende synthetische Urteilskraft beansprucht und mit dieser Position in der Öffentlichkeit posiert. Es taucht der Verdacht auf, daß eben diese, aus dem Ressentiment gegen die Macht und das zweckrationale Handeln gleichermaßen gewonnene Einstellung einer Hybris der Einbildungskraft gleichkommt, die eine gewisse Affinität hat zur wahnhaften Selbstdarstellung wie sie Schillers »Projektemacher« Spiegelberg, Piscators Trotzki in der Maske des Schillerschen Räubers und auch Rameaus Neffe in der Rolle des Ekstatikers zu erkennen geben. Man muß sich wohl an den Gedanken gewöhnen, daß das sogenannte »Höhere« seine Herkunft aus dem »Niederem« gar nicht verleugnen kann, was für den sogenannten Wertekanon der Literatur sicher ein Problem ist.

Zur Bekräftigung der von mir sicher übertrieben dargestellten Konfiguration des intelligenten Ressentimentmenschen möchte ich als nächstes einige der hervorragenden Wortführer unter den Literaturintellektuellen in der Moderne

aufrufen, Karl Kraus in Wien am Ende der k. u. k. Monarchie und in Berlin Alfred Döblin, der nach dem Weltkrieg die vergangenen und die künftigen Völkerschlachten zu Papier bringt.

Im Abseits, am Schreibtisch und im Caféhaus, kräftigt sich die aus der Zentrale der Macht entfernte Geistesmacht, und zwar an sich selber, wie ich vermute, bei der obsessiven Beschäftigung mit der tagtäglich im Wiener Feuilleton veröffentlichten Meinung. Wie könnte sonst einer auf die Idee kommen, aus eigener Kraft jahrzehntlang eine Zeitschrift ganz alleine zu schreiben, wie Karl Kraus seine *Fackel*. Über den Schriftsteller am Ende des 19. Jahrhunderts schreibt Sartre (in seiner Abhandlung zu Mallarmés Engagement): »Gerne würde er, wie der Held der *Räuber*, dem abscheulichen Lauf der Welt das Gesetz seines Herzens entgegenstellen, wenn er nicht fürchtete, am Grunde seines Herzens die Welt wiederzufinden.«²⁴ Sartres *mauvaise foi*, der Argwohn, die Plage des Gewissens, die Angst vor der Wortbrüchigkeit, begleitet den Strom der Worte. Ich bin mir nicht sicher, ob Karl Kraus so etwas für sich selber wahrhaben wollte. Vielleicht wollte er mit seinem »Giftauge« auf den Hervorbringungen der machtergebenen Wiener Journaille und mit seinem »Spürsinn des Jagdhunds«, mit dem er deren Phrasen verfolgte, nur den Moritz Spiegelberg, den gewaltigen »Projektemacher« und Rhetoriker des »verlorenen Jerusalem« in sich im Zaum halten, wie er auch den wortbrüchigen Heinrich Heine, wohl um ihn loszuwerden, als Feuilletonisten beschimpfte. Vielleicht wollte er, verletzbar wie er war und wortgewaltig, doch noch einmal den Karl Moor in Schillers Drama geben, den *guten* Bruder als Räuberhauptmann. Elias Canetti, als Kraus-Verehrer, scheint so etwas geahnt zu haben, als er ihn in zwei späten Aufsätzen bewundernd, aber doch mit leisem Entsetzen zur Rede stellt: als den letzten unter den Gerechten, was die echte und wahre Sprache angeht.²⁵

Was wir von Kraus' unerbittlicher und mit Ressentiment geladenen Sprachpolemik kennen und wissen ist in etwa dies: Gegen die Verschandelung und Schändung der Sprache zieht er zu Felde; rücksichtslos entlarvt seine Sprachschelte die »unechte« Sprache. Seine Methode ist die des Zitierens. Tagtäglich hat er, so kann man es sich vorstellen, die Wiener Tagespresse in seinem Kopf verzettelt, um sie dann in ihrer Verlogenheit gezielt abzustrafen, bis hinein in den Satzbau und die Präfixe und Suffixe mit ihren semantischen Fehlleistungen. Dagegen setzt sein Stil – »die Idiosynkrasie als höchstes kritisches Organ«, wie Walter Benjamin diese *Gefühlstatsache* nannte²⁶ – die Richtigstellung des Nebensatzes, das Versetzen eines Wortpartikels oder das Verrücken eines Kommas, um den zitierten Text der Lüge zu überführen. Erinnern wir uns an das »*Re*« des Ressentiments. Bei Kraus wird es zur Methode. Er *re*-kapituliert die verhunzte Sprache, nimmt Revanche und rächt das geschundene Wort, indem er es im Zitat aufbereitet. Sein *Re*-sentiment ahmt die geschundene Sprache

geradezu körperlich nach. Denn typisch für den *Re*-sentimentalisten ist ja, wie wir schon wissen, das Mimische und Mimetische seines Sprachgebarens. Vom »mimischen Genie« spricht Benjamin²⁷, vom »akustischen Zitat« Canetti,²⁸ der sich vorstellt, daß Kraus im Geschriebenen die Stimmen hört, von denen er sich zu befreien sucht, indem er sie im Text aufruft und zur Rede stellt. Kraus' Sprachpolemik imitiert die Sprache, um sie zu richten: den Sprecher in der Sprache geradezu hinzurichten und zwar auf der Stelle, wie Canetti sagt. Benjamin und Canetti, die beiden schärfsten Beobachter des Krausschen Verfahrens, kommen in einem überein: Sie sehen und hören den Besessenen, den »Dämon« am Werke: die Gewalt, die der Sprachgerechte ausübt gegen die Macht und die Masse der durch nichts zu rechtfertigenden Schreibereien.

Canetti hat den durchaus beängstigenden Furor des Authentischen, mit dem das Kraussche Ressentiment sich im eigenen Ausdruck selber beglaubigt, deutlich herausgespiert. Zum einen als Zuhörer im Saal, in dem der Vortragskünstler Kraus so überwältigend wirkte, daß er, wie Canetti schreibt, aus der Zuhörerschaft »eine Hetzmasse aus Intellektuellen« bildete, die er auf seine Sprachpolemik einschwor, was »die Zuhörerschaft«, so Canetti, »am tiefsten genoß«.²⁹ Zum anderen als Leser der Krausschen Briefe, und zwar dort, wo Kraus sich seiner Geliebten Sidonie von Borutin mitteilt und – ein äußerst seltsamer Befund – ein graphologisches Gutachten seiner Handschrift ausführlich zitiert, das ihn charakterisiert: »Ein seltener Kopf; ein Schriftsteller, der furchtbar packend schreibt ... Wenn der sich für eine Sache einsetzt, dann verfolgt er sie bis zum Tode. Seine Sprache und seine Zunge ist wie ein 42 cm Mörser . . . Wenn er einem Feinde gegenübersteht, wird er nicht früher ruhen, als bis der am Boden liegt. Er schreckt vor nichts zurück, und wenn da tausend Leute sind, wird er so laut und so packend seine Sache vertreten, daß alle wie hypnotisiert ganz umklappen.«³⁰ Dieses Gutachten über seine Handschrift, das ihn auch als hypnotischen Redner erfaßt, fand Kraus »phänomenal« und aufs höchste befriedigend. Befriedigend ist allemal der Genuß des Leidens an der phrasenhaften Sprache seiner Gegner, wie er im Brief des darauf folgenden Tages ganz ungeschützt mitteilt.³¹ Canetti, der den Vorgang akribisch rekapituliert, ist fasziniert und entsetzt. Der subtile Erforscher von *Masse und Macht* wendet sich mit leisem Grausen ab von dem eben noch in seiner Sprachpolemik bewunderten Karl Kraus, dessen Geheimnis er soeben entdeckt hat. Dies Geheimnis liegt, so dürfen wir vermuten, in der von Scheler so benannten »Erlebniseinheit« des Ressentimentmenschen begründet (gewaltsam, feindlich, leidselig); im derart komplexen Gefühlshaushalt des *Re*-Sentimentalisten der sich mit seiner eigenen, der allein echten Sprache, in der er leibt und lebt, in die Schanze wirft. Aber der Schatten des »Dämons« Spiegelberg fällt doch – im Sinne des Schillerschen *Räuber*-Melodrams – auf den guten und echten Karl, fällt dort hin, wo Sartre das Herz vermutet. Zum Kritiker des eigenen Ressentiments ist

der Ressentimentmensch selten fähig, auch Karl Kraus nicht, wohl aber Canetti, der den »Dämon« in der Krausschen Sprache beobachtet und analysiert.

Auch den anderen Sprachdämon in der Zeit der kulturevolutionären Gärung der »letzten Tage der Menschheit« des Ersten Weltkriegs, den ich noch aufrufen möchte, Alfred Döblin. Ressentimentmenschen waren die Avantgardisten in der Zeit der ausbrechenden Moderne im Ersten Weltkrieg durch und durch. Ihr Heroismus der Sezession sagt sich los vom Wertekanon der herrschenden Kultur und Tradition, Schulbuchwissen und Bildungskanon. Mit Gewalt! Neue Energieströme sind zu entdecken. »Das Buch ist der Tod der wirklichen Sprache«, verkündet Döblin in seiner Romanpoetik³², »Die Erde muß wieder dampfen«³³; »unliterarisch« soll die Literatur werden, um den Krieg ganz und gar miterleben zu können. *Kultur* ist Bewegung, Kraft und Ekstase. Im Kriegserlebnis von 1914 wird, wie wir wissen, die Ohnmacht der Literaturintellektuellen zur Machtphantasie. Döblin, bei dem man über den Kopf des Franz Biberkopf im *Alexanderplatz*-Roman hinausschauen muß, reißen die Nerven. Auftreten, bedrohlich, die »Tausend Leute«. Das »Tausendnamige«, wie er sagt, Masse und Technik, überkommt Döblin am Schreibtisch. Im Schreiben übt er die Rhetorik des Ressentiments, mit der die von Nietzsche verachtete »Sklavemoral« emphatisch auflebt: im »Nein der schöpferischen Tat« des Dichters gegen die nivellierende »Zivilisation«. Man will »alles . . .« (»nur alles« wie eine Kritik des Ressentiments den abbrechenden Satz ergänzen müßte): »Ich bin nur eine Karte, die auf dem Wasser schwimmt. Ihr Tausendnamigen Namenlosen hebt mich, bewegt mich, tragt mich, zerreibt mich. . . . Die dunkle rollende tosende Gewalt. Ihr dunklen, rasenden, ineinander verschränkten, ihr sanften wonnigen kaum ausdenkbar schönen, kaum ertragbaren schweren nicht anhaltenden Gewalten. Zitternder greifender flirrender Tausendfuß Tausendgeist Tausendkopf«. So schreibt Döblin in einer *Zueignung*, am liebsten ohne Punkt und Komma.³⁴ Im Roman erlebt er die Ankunft von Masse und Technik in der Literatur, voller Entsetzen, aber hingebungsvoll: »man glaubt zu schreiben und man wird geschrieben«³⁵. Und hieraus, aus der engsten Enge einer Karte, eines Stücks Papier, erfolgt der Ausbruch in den »Tausendgeist«. Döblin schreibt die Geschichte des Weltkriegs gleich zweimal neu, rückwärts gewandt im Dreißigjährigen Krieg seines *Wallenstein*-Romans und vorausschauend ins 26. Jahrhundert in *Berge Meere und Giganten*, einem orgiastischen Romanepos von der zukünftigen Machtergreifung der Horden aus dem Süden und Osten, vom Rassen- und Klassenkrieg, der biotechnologisch enden wird mit der Enteignung Grönlands durch die Giganten.

Interessant bleibt, was das Thema der energischen Verwandlung des Ressentiments in Literatur angeht, die Konstellation der schriftstellerischen Selbstermächtigung, eine Gewalt-Tätigkeit, die direkt in die Feder fließt (oder die Schreibmaschine oder den Computer). Man kann das stilistisch nachweisen. In

Döblins Schreibaktion zerfließt das traditionelle Romaneschreiben in orgiastische Kompositionen: Mimesis an der Gewalt im gewaltsamen Schreiben in Serien und Blöcken, unendliche Reduplikationen, technisch versierten Aufzeichnungen der Konvulsionen der Geschichte. Haben wir uns als Leser davon einigermaßen erholt und lenken den Blick zurück in die Studierstube als Waffenkammer des Schreibens, so finden wir ein Stück Einkehr mehr als Einsicht. Die *Zueignung* zu seinem Science-Fiction-Roman *Berge Meere und Giganten* von 1923/24 schreibt Döblin, wie er mitteilt, in der Alten Fischerhütte an der Krummen Lanke in Berlin, und zwar wie folgt: »Jede Minute eine Veränderung. Hier wo ich schreibe, auf dem Papier, in der fließenden Tinte, in dem Tageslicht, das auf das weiße knisternde Papier fällt. Wie sich das Papier biegt, Falten wirft unter der Feder. Wie die Feder sich biegt, streckt. Meine führende Hand wandert von links nach rechts, nach links vom Zeilenende zurück. Ich spüre am Finger den Halter: das sind Nerven, sie sind von Blut umspült. Das Blut läuft durch den Finger, durch alle Finger, durch die Hand . . . den ganzen Körper.«³⁶ Auf dem Papier dann, wie Foucault sagt, »das in den Gesetzesbüchern (und im Romantext, K. Sch.) eingetrocknete Blut.«³⁷

Einkehr heißt nicht unbedingt Einsicht. Stehen bleibt die gewollte Authentizität des Lebens im Schreiben, im eigenen Ausdruck: »durch die äußere Isolierung und die Kraft, die man sich dadurch erhofft«, wie Lionel Trilling schreibt.³⁸ Diese Selbstermächtigung des intellektuellen Ressentiments gegen die Übermacht des »Tausendfuß« und »Tausendnamigen« ist aber wie ausgeborgt, eine Ersatzleistung, eine, wie Nietzsche streng gesagt hat, »eingelogene« Autorität.³⁹ W. G. Sebald, der eine ungemein polemische Dissertation über den *Mythos der Zerstörung im Werk Döblins* geschrieben hat und danach mit seinen geographischen und historischen Landbeschreibungen als Schriftsteller eher zu einem Anwalt von Stifters »sanftem Gesetz« geworden ist: Sebald zitiert Canetti, den Kritiker von *Masse und Macht* gegen Döblin. Canetti, so Sebald, stehe gegen die Versuchung, die Geschichte nur als Geschichte der »Aufgeregten«, von Verfolgern und Verfolgten, zu mythisieren. Solche Erzähler »suchen nach fremdem Fleische, und sie schneiden hinein, und sie nähren sich von der Qual . . . und der letzte Schrei gräbt sich unauslöschlich in ihre Seele.«⁴⁰ Auch von der eigenen Qual, am eigenen Schrei, so ist zu ergänzen, womit – umgesetzt auf die Fallhöhe des Ressentiments – die Befreiung von der »imaginären Rache« des Unterlegenen an der Souveränität nicht gelingen kann, auch nicht die mögliche Verwandlung von Ressentiment in Kritik.

Soweit einige Einblicke, so hoffe ich, in die Literaturgeschichte des Ressentiments als Problemgeschichte der Literaturintellektuellen selber. Die kommt erst dann zur Einsicht, als das ursprünglich Ressentiment mit seiner dumpfen und brutalen Gewalt, mitten in der Zivilisation, an die Macht kommt. Der Emigrant

Alfred Döblin ist entsetzt, als sein *Wallenstein*-Roman als einziges seiner Werke von den Nazis nicht verboten wird. Es gibt in der deutschsprachigen Literatur Warnzeichen vor dem blinden Ressentiment an der Macht, die zur Selbstkritik zwingen: an dessen »Wortergreifung«, welche die Sprache vernichtet. Canettis Roman *Die Blendung* ist ein solches Warnzeichen und Menetekel: die in der Phrase erstarrte sprachlose Gewalt der Haushälterin Therese Krumbholz, deren Ressentiment gegen den Büchermenschen Professor Kien unersättlich ist und ihn auf dem Scheiterhaufen seiner Bibliothek enden läßt – »Kant brennt«, wie der Roman ursprünglich heißen sollte.

Und Heinrich Mann. Er schreibt, wie Döblin, 1923, im Jahr der Inflation – der zweiten Katastrophe nach 1918, die den Mittelstand ökonomisch ausplündert, seine Ersparnisse als Notgeld verbrennt – seine Weimarer Novelle *Kobes*, eine allegorische, mit expressionistischen Stilmitteln aufgeputzte Erzählung auf den Hochkapitalismus. Kobes, das ist der Konzernchef Hugo Stinnes in seiner gen Himmel ragenden Schaltzentrale aus Glas und Stahl im »Revier«, die Macht, der der »kleine Mann« sich selber zum Opfer bringt: »Der Wildling im Cut . . . um die fliegenden Beine warf er manchmal Arme samt Aktentasche, um noch höher zu fliegen.«⁴¹ Dieser Aufgeregte rennt wie ein Marathonläufer, um Kobes persönlich die Botschaft von seinem Sieg zu bringen, »die Zunge weit draußen, Augen wie beim Nahen Gottes«. Dieser aufgebrachte »Wildling« wird auf den Stufen der Kathedrale des Kapitalismus erschossen, weil man ihn für einen Attentäter hält: »Die Halle lag gleich an der Treppe; sie bewachten alle gemeinsam, bis der Arzt kam, die Leiche des totgerannten Mittelstandes«⁴². In den oberen Etagen herrscht derweil unangefochten die »Kobesmythe«. Unten der »kleine Mann« in Gestalt des Intellektuellen – er heißt Sand wie Karl Sand, der Jenaer Theologiestudent, der Mörder des Dichters Kotzebue zur Goethezeit –, er dient sich dem Propagandachef fürs Völkische an. Von dem erwartet er, noch immer fliegend, »den Aufstieg, der ausbleibt«, und er »lächelt sein letztes Lächeln« als der Wachtmann ihm den Revolver vorhält, damit er sich selber erschießt.⁴³ Das Menetekel ist hier, in dieser mit der verheerenden Macht des Kapitals wild gewordenen Geschichte, daß der Ressentimentmensch durch seine Selbsterniedrigung als Verräter des Geistes an die Macht auftritt, wie etwas später der in Bonn zum Germanisten promovierte Propagandaminister Joseph Goebbels. Wie ist, trotzallem, Literatur zu machen, wenn das Ressentiment selber an die Macht gelangt? Respekt für Heinrich Mann, der in seinen kleinen Erzählungen so oft den Nagel auf den Kopf getroffen hat.

Gibt es eine ressentimentfreie Zone in der modernen Literatur seit der Aufklärung, seitdem klar geworden ist, wozu das mündig gewordene Subjekt so alles fähig ist? Kann es die überhaupt geben, mit Absicht oder der Sache nach, vielleicht bei Robert Walser oder Franz Kafka? Ist es nach den deutschen Katastro-

phen des 20. Jahrhunderts möglich geworden, eine Literatur zu machen, die das eigene Ressentiment so zur Sprache bringt, daß es zur Kritik und vor allem zur Selbstkritik fähig wird?

Vielleicht bei Thomas Bernhard diesem »Übertreibungskünstler«, wie er selber in der *Auslöschung* sagt, mit seinem unendlichen Redestrom von Schimpf und Schande, in dem das Ressentiment derart angelegt ist, daß es, analytisch und ironisch zugleich, auf sein eigenes Verfahren verweist. Durch die permanente Adressierung der Hochwürden, Katholiken, Landeshauptmänner, Altnazis und elterliche Autoritäten werden diese auf Augenhöhe heruntergeredet. Durch diesen Vorgang, die Beseitigung der Fallhöhe, wird in Bernhards Texten das Ressentiment sich selber zum Thema. Land und Leuten Österreichs fehlt die Moral, sich selber anzuzeigen, wie man sich ruiniert hat. Die Moral, wie immer beschädigt und brüchig, besorgt Thomas Bernhard, nicht an und für sich, sondern allein im Vorgang des Erzählens: im Verfahren mit dem Ressentiment in der Wortkunst. Von den Eltern heißt es in *Auslöschung*, sie »führten uns Kinder immer nur an den Abgrund, ohne uns den Abgrund wirklich zu zeigen, sie ließen uns nicht hinunterschauen, sie rissen uns immer in dem entscheidenden Augenblick zurück, so trachteten sie immer danach, uns nur immer an die Abgründe zu führen, ohne sie uns zu zeigen, was uns ruiniert hat.«⁴⁴ Kann die Literatur die Abgründe zeigen, durch die Sprachspiele voller Ironie und Satire, die das Ressentiment hervorbringen und zur Kritik befähigen? Am Ende von Bernhards Roman steht, recht unvermittelt, eine Geste der Versöhnung: Murau, der Protagonist der *Auslöschung*, will das verbrecherische Gut von Wolffsegg, den Besitz der Nazi-Eltern, der Israelitischen Kultusgemeinde in Wien zum Geschenk anbieten.⁴⁵

Ohne Versöhnung bleibt dagegen das Ressentiment derjenigen, die in den Abgrund gerissen wurden, Opfer von Folter und Gewalt, deren Schreiben sich ein Leben lang nicht ablösen kann von dem, was ihnen angetan wurde. Keine Auflösung in der Erzählung, sondern »die Beschreibung der subjektiven Verfassung des Opfers«, wie Jean Améry in den Reflexionen der *Ressentiments* in seinen *Bewältigungsversuchen eines Überwältigten* von 1966 sagt.⁴⁶ Vom »reaktiven Groll«, von der unabdingbaren »Nachträgerei« spricht Améry als »Exterritorialer«, ein Mensch, der »vernichtet weiterlebt« wie Ingeborg Bachmann ihn darstellt⁴⁷; einer, der aus Emigration, Widerstand, Gefangenschaft, Folter und KZ nicht zurückfinden kann ins »blühende Land« der Normalität. Und so einer liest Nietzsche und Scheler ganz anders: sie, die den unterdrückten Opfern und Leidtragenden, diesen Ressentimentmenschen mit ihrer »imaginären Rache« an der Macht, eine gültige Moral absprechen wollten, ihr Recht auf Widerstand. Seine ganze Kraft des »Nachtragens« der erlittenen Schläge und Folter legt Améry in die »aus Introspektion gewonnene Analyse des Ressentiments«: »Das Ressentiment . . . nagelt jeden von uns fest ans Kreuz seiner zerstörten Vergangenheit.

Absurd fordert es, das Irreversible soll umgekehrt, das Ereignis unereignet gemacht werden. Das Ressentiment blockiert den Ausgang in die eigentlich menschliche Dimension, die Zukunft. Ich weiß, das Zeitgefühl des im Ressentiment Gefangenen ist verdreht, ver-rückt . . . Ich muß die Ressentiments einkapseln. Noch kann ich glauben an ihren [der »Besiegten«] moralischen Rang und ihre geschichtliche Gültigkeit.«⁴⁸ W.G. Sebald, der diese Zeilen zitiert, hat gespürt, was hier zum Ausdruck kommt: die Umdeutung des »sozialen Makels« des Ressentiments in die dem Opfer einzig mögliche Moral, die der »unablässigen Denunziation des Unrechts«⁴⁹: die Behauptung des »Rechts auf Ressentiment« desjenigen, dem unter der Folter das »Weltvertrauen« aus dem Leib geprügelt wurde. »Der Schmerz war der, der er war. Darüber hinaus ist nichts zu sagen.«⁵⁰ Diese unabdingbare Tautologie blockiert für Améry die literarische Imagination. Nicht durch die illustrative Erzählung seines Schicksals, sondern durch die analytische Beschreibung des in ihm selber wütenden Gefühls von Erniedrigung, Ausgeschlossensein und Rache behauptet Améry die »geschichtliche Gültigkeit«⁵¹ des Ressentiments, das unabdingbare Recht auf Widerstand des Opfers gegen die ihm angetane Gewalt.

Gibt es ein »Jenseits des Ressentiments«, wie Peter Sloterdijk es in unseren Tagen der Globalisierung und Relativierung moralphilosophisch fordert? Einen weltwirksamen »code of conduct«, der das Ressentiment außer Kraft setzt?⁵² Ein Recht auf Ressentiment gegen das auf grauenhafte Weise erlittene Unrecht, wie es Améry als »Katastrophenjude«, wie er sich nennt, für sich behauptet, müßte darin seinen historischen Ort behaupten, um nicht einfach zur Tagesordnung überzugehen.

Anmerkungen

- 1 Abschiedsvorlesung, gehalten im Rahmen der Mosse-Lectures der Humboldt-Universität. Vgl. auch *Künste der Verneinung. Mosse-Lectures 2006*, hg. vom Präsidenten der Humboldt-Universität, Berlin 2007.
- 2 Friedrich Nietzsche: *Zur Genealogie der Moral*. Erste Abhandlung, in: *Kritische Studienausgabe*, hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Bd. 5. München (dtv) 1988, S. 274.
- 3 Carl Bleibtreu: *Revolution der Literatur*, Leipzig 1886, S. 77.
- 4 Max Scheler: *Das Ressentiment im Aufbau der Moralen* (1912), zitiert nach der Ausgabe von Manfred S. Frings, Frankfurt/Main 1978; nach Scheler ist das Ressentiment die Quelle von allem »Demokratismus«, der »Luststeigerung der Massen« und des »Sozialismus« (S. 29, 36, 45, 61 u.ä.).
- 5 Der bekannteste Sprecher dieser sich wiederholenden Schelte der 68er ist Hermann Lübbe: *Politischer Moralismus. Der Triumph der Gesinnung über die Urteilskraft*, Berlin 1987.
- 6 Norbert Bolz: *Lust der Negation*, in: *Merkur, Sonderheft Ressentiment! Zur Kritik der Kultur*, Berlin 2004, S. 758 ff.

- 7 Peter Sloterdijk: *Zorn und Zeit*, Frankfurt/Main 2006, S. 355.
- 8 Foucaults bekannte Vorlesungen vom 21. und 28.1.1976, deutsch zuerst unter dem Titel *Vom Licht des Krieges zur Geburt der Geschichte*, Berlin 1986.
- 9 Vgl. Hauke Brunkhorst: *Der entzauberte Intellektuelle*, Hamburg 1990; zur Hybris der Intellektuellen Pierre Bourdieu: *Revolutionen, Volk und intellektuelle Hybris*, in: *Freibeuter*, 49 (1991).
- 10 Scheler: *Das Ressentiment*, S. 17 u.ö.
- 11 Alfred Döblin: *Reims*, in: *Döblin: Schriften zur Politik und Gesellschaft*, Olten-Freiburg i.Br. 1970.
- 12 Scheler: *Das Ressentiment*, S. 2.
- 13 Bertolt Brecht: *Dialektik auf dem Theater*, in: *Gesammelte Werke*, Bd. 16, Frankfurt/Main 1967, S. 901 ff.
- 14 Hans Mayer: *Der Weise Nathan und der Räuber Spiegelberg. Antinomien der jüdischen Emanzipation in Deutschland*, in: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft*, 17 (1973).
- 15 Nachgedruckt in: Jean Luc Nancy: *Am Grund der Bilder*, Zürich-Berlin 2006.
- 16 Vgl. Klaus R. Scherpe: *Schillers »Räuber« - theatralisch*, in: *Der Deutschunterricht*, 1/1983.
- 17 G.W.F. Hegel: *Phänomenologie des Geistes*, hg. von J. Hoffmeister, Tübingen 1952, S. 383. Ich folge hier und im folgenden dem Argument von Bernhard Lypp: *Die Lektüren von »Le Neveu de Rameau« durch Hegel und Foucault*, in: Herbert Dieckmann (Hg.): *Diderot und die Aufklärung*, München 1980 (Wolfenbütteler Forschungen Bd. 10).
- 18 Michel Foucault: *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris 1972, S. 374.
- 19 Denis Diderot: *Rameaus Neffe und Moralische Erzählungen*, hg. von Hans Hinterhäuser, Frankfurt/Main-Berlin 1967, S. 85.
- 20 Lypp: *Lektüren*, S. 157.
- 21 Diderot: *Rameaus Neffe*, S. 90.
- 22 Hans Magnus Enzensberger: *Voltaires Neffe. Eine Fälschung in Diderots Manier*, Frankfurt/Main 1996, S. 55.
- 23 Dirk Baecker: *Wozu Kultur?*, Berlin 2001.
- 24 Jean-Paul Sartre: *Mallarmés Engagement*, Reinbek bei Hamburg 1983, S. 26 (nach einem Hinweis von Joehen Schütze).
- 25 Elias Canetti: *Karl Kraus. Schule des Widerstands und Der Neue Karl Kraus*, in: Canetti: *Das Gewissen der Worte. Essays*, Frankfurt/Main 1998.
- 26 Walter Benjamin: *Karl Kraus*, in: Benjamin: *Gesammelte Schriften*, Bd. II,1, Frankfurt/Main 1980, S. 346.
- 27 Ebd., S. 347.
- 28 Canetti: *Das Gewissen der Worte*, S. 45.
- 29 Ebd., S. 44.
- 30 Zitiert nach Canetti, ebd., S. 266.
- 31 Ebd., S. 267.
- 32 Alfred Döblin: *Aufsätze zur Literatur*, Olten-Freiburg i.Br. 1970, S. 132.
- 33 Alfred Döblin: *Schriften zur Ästhetik, Politik und Literatur*, Olten-Freiburg i.Br. 1989, S. 123.
- 34 Alfred Döblin: *Berge, Meere und Giganten*, Olten-Freiburg i.Br. 1980, S. 9, 10.
- 35 Döblin: *Aufsätze zur Literatur*, S. 131.
- 36 Döblin: *Berge, Meere und Giganten*, S. 9.
- 37 Foucault: *Vom Licht des Krieges*, S. 19.
- 38 Lionel Trilling: *Das Ende der Aufrichtigkeit*, Frankfurt/Main-Wien-Berlin 1983, S. 157.

- 39 Nietzsche: *Genealogie der Moral*, S. 272.
40 Canetti, zitiert nach Sebald: *Der Mythos der Zerstörung im Werk Döblins*, Stuttgart 1980, S. 159.
41 Heinrich Mann: *Kobes*, in: Mann: *Novellen*, Bd. III, Berlin und Weimar 1978, S. 260.
42 Ebd., S. 261.
43 Ebd., S. 297 f.
44 Thomas Bernhard: *Die Auslöschung*, S. 276 (Hervorhebung vom Verfasser).
45 Ebd., S. 606. Mit Blick auf Jean Améry kommentiert Irene Heidelberger-Leonard den problematischen Schluß (Irene Heidelberger-Leonard, Hans Höller [Hg.]: *Autobiographie. Thomas Bernhards »Auslöschung«*, Frankfurt/Main 1995, S. 181–196).
46 Jean Améry: *Ressentiments*, in: Améry: *Jenseits von Schuld und Sühne. Bewältigungsversuche eines Überwältigten*, München 1988.
47 Ingeborg Bachmann: *Drei Wege zum See*, in: Bachmann: *Werke*, Bd. 2, München-Zürich 1982, S. 421.
48 Améry: *Jenseits von Schuld und Sühne*, S. 88, 101.
49 W.G. Sebald: *Mit den Augen des Nachtvogels. Über Jean Améry*, in: Sebald: *Campo Santo*, Frankfurt/Main 2006, S. 160.
50 Améry: *Jenseits von Schuld und Sühne*, S. 50.
51 Ebd., S. 101.
52 Sloterdijk: *Zeit und Zorn*, S. 352 ff.

Toni Tholen

Der Intellektuelle als Nomade

Zum Essayismus Hans Magnus Enzensbergers

»Weil es also ein anderer ist,
immer ein anderer,
der da redet l. . l.«
(aus: Hans Magnus Enzensberger:
Der Untergang der Titanic)

1. Der Essayismus als ausgesetztes Schreiben. – Daß Hans Magnus Enzensbergers schriftstellerische Leistung ohne eine eingehende Betrachtung seiner Essayistik nur halb in den Blick käme, ist in der literaturwissenschaftlichen Rezeption seines Werks schon angemerkt worden. So weist etwa Hermann Korte darauf hin, daß Enzensbergers Essay-Werk sich nicht unter das Stichwort »Gelegenheitsarbeiten« rubrizieren läßt: »Die Themenvielfalt der Arbeiten korrespondiert mit einer breiten Palette essayistischer Schreibformen und Genres. So verfaßt Enzensberger Traktate, Rezensionen, Abhandlungen, Studien, Dossiers, Einführungen, Vorworte, Glossen, Parodien, Verrisse, Manifeste, Polemiken, Pamphlete, Offene Briefe, Dialoge, Thesen, Reden und Vorträge. Von Anfang an nicht festgelegt auf eine bestimmte Form, sind seine Essays ein Paradigma für die Offenheit und die Vielfalt essayistischer Variation, in denen sich die Geschichte der Gattung spiegelt.«¹ Aber nicht nur die Geschichte der Gattung spiegelt sich Korte zufolge in seinen Essays, sondern erkennbar wird in ihnen auch ein » eminent politischer Autor l. . l., ein Intellektueller ohne Positions- und Parteienzwang«².

Wenn ich im folgenden markanten Zeit- bzw. Kulturdiagnosen in einigen Texten Enzensbergers nachgehe, dann geschieht dies in dem Bemühen, nicht nur einzelne Themen von gesellschaftlicher und politischer Relevanz aufzugreifen und zu rekonstruieren, sondern sie im Rahmen von Enzensbergers Selbstverständnis als Intellektueller und Essayist zu erörtern. Es ist in der Tat entscheidend zu bedenken, daß Enzensberger – und das deutet Kortess Formulierung des Intellektuellen ohne Positions- und Parteienzwang an – die essayistische Form seines Schreibens nicht äußerlich bleibt.³ Als unabhängiger, frei denkender Schriftsteller fühlt er sich weder einer philosophischen oder wissenschaftlichen Theorie noch einer politischen Fraktion auf Dauer verpflichtet, und in diesem Weder=Noch hat der Essay als Form seinen traditionellen Ort.⁴ Seinem

Selbstverständnis nach ist der Essayist jemand, der jeder Form der Endgültigkeit, sei es die des systematisierten Wissens, sei es die einer politischen Ideologie, entsagt, und statt dessen jenem mit der Haltung der gelehrten Unwissenheit und dieser mit Skepsis begegnet. Im besonderen Falle Enzensbergers aber auch mit Kritik und nicht selten mit scharfer Polemik. Das schließt keineswegs aus, Enzensbergers Essays auch als politische Eingriffe in die Auseinandersetzungen der bundesrepublikanischen Öffentlichkeit seit den fünfziger Jahren zu verstehen. Und Enzensberger selbst würde seiner Einordnung als Essayist im oben skizzierten Sinne nicht in allen Phasen seines Schreibens und öffentlichen Wirkens zugestimmt haben, verstehen sich doch vor allem einige seiner Arbeiten zur Zeit der Studentenrevolte um 1968 sowie seine Cuba-Reise als dezidierte Beiträge zur Initiation revolutionärer Praxis.⁵

Von heute aus aber wird man solche Versuche anders zu beurteilen haben, kann man schließlich doch auch beobachten, daß Enzensberger schon wenige Jahre später, als sich das Scheitern des linken Projekts auf gesellschaftlich-politischer Ebene deutlich abzeichnete, nicht nur Kritik an der Linken übt und dabei auch seine eigene einstmalige Selbstgewißheit in Frage stellt, sondern in den achtziger Jahren sogar eine Zeitlang die saturierte Normalität der Bonner Republik mitsamt ihren »unheimlich zufriedenen und wahnsinnig normalen« Bürgern gegen Kulturtheoretiker und -kritiker von Rechts wie von Links in Schutz zu nehmen scheint, und beiden sogar erstaunliche Übereinstimmungen nachweisen will, vor allem den ihnen gemeinsamen Gestus des Abgangs: Das raunende rechte Beschwören des »Untergangs des Abendlandes« sowie des »Verlusts der Mitte« (Sedlmayr), lautstarke linke Parolen über die »faschistoiden« Praktiken des irreparablen Bonner Parteienkartells – Enzensberger zitiert sich hier selbst aus dem Jahr 1968⁶ – sowie die poststrukturalistische Verkündigung vom »Tod des Subjekts« auf engstem Raum amalgamierend, resümiert der Autor in seinem Essay *Mittelmaß und Wahn*: »Lechts und links sind, wie der Dichter sagt, reich zu verwechseln. Das gilt auch in diesem Zusammenhang.« Aus der alle Jahre wieder verkündeten Parole vom »Tod des Individuums« seitens der »Philosophen des laufenden Schwachsinn« habe sich »mit der Zeit ein wunderliches Unisono rechter und linker Theoretiker [ergeben, T.T.], mit dem einzigen Unterschied, daß sich die Traditionalisten auf blökende Jammertöne spezialisierten, während die Neuerer einen Unterton von Schadenfreude pflegten, der sich nach und nach zum Triumphgeheul steigerte. Während die orthodoxen Marxisten von den Massen enttäuscht waren, die keine Lust zeigten, sich unter ihrem Banner von kleinbürgerlichen Neigungen zu emanzipieren, schienen die Poststrukturalisten und andere Postbeamten der Theorie eine gewaltige Befriedigung darüber zu empfinden, daß das lästige Subjekt endlich verschwunden war. Die Kapitulation muß eine wahre Lust sein, solange man sich nur als ihr Prophet fühlen kann.«⁷ Gegen solche Untergangsszenarien setzt der Polemi-

ker Enzensberger mit der ihm überdies eigenen ironischen Volte die »schweigende Mehrheit«, die, »dumpf wie sie ist«, nicht daran glauben will, »daß sie sich in Zombies, Marionetten, Phantome verwandelt haben, und es fällt ihnen gar nicht ein, die Wirklichkeit, mit der sie es zu tun haben, mit einer ›Simulation‹ zu verwechseln«. ⁸

Aus diesen wenigen Andeutungen läßt sich bereits erkennen, daß Enzensberger seine Essayistik in einer radikalen und bisweilen riskanten Weise dem jeweiligen Geist der Zeit aussetzt. ⁹ Von Interesse ist zunächst einmal das Verfahren des Sich-Aussetzens. In formgeschichtlich prägender Weise hat es Adorno, Enzensbergers früher geistiger Mentor, als für den Essayisten zentral bezeichnet. ¹⁰ In seinem berühmten Text *Der Essay als Form*, der die *Noten zur Literatur* einleitet, postuliert er gegen die vermeintliche Absicherung des Denkens durch Begriffsdefinitionen, klar und methodisch nachvollziehbare Gedankengänge und Ableitungen, kurz: gegenüber dem cartesianisch geprägten Typus wissenschaftlichen Arbeitens einen spezifisch essayistischen Denkstil, bei dem der Denkende eigentlich nicht denke, sondern sich »zum Schauplatz geistiger Erfahrung« mache, »ohne sie aufzudröseln«. ¹¹ Schon diese wenigen Formulierungen Adornos geben viel zu denken. So wäre vor allem nach dem Sinn des Paradoxons zu fragen, demgemäß der Denkende eigentlich gar nicht denkt. Mit der anschließenden Metapher vom »Schauplatz geistiger Erfahrung« wird deutlicher, was gemeint ist. Es wird eine nicht im wissenschaftlichen Sinn exakte, gleichwohl nicht weniger strenge Weise der Erkenntnis anvisiert, die als »geistige Erfahrung« das Ich des Denkenden in gewisser Weise ausschalten muß. Mit anderen Worten: Das Ich muß sich dem, was es zu denken versucht, aussetzen. Es muß sich in eine »Passivität« bringen, um sich für die geistige Erfahrung zu öffnen. Daß Adorno mit dem Sich-Aussetzen nicht den Versuch eines völligen Ausschaltens des Bewußtseins meint und somit weder mit Freuds psychoanalytischen Verfahren der freien Assoziation noch mit der surrealistischen *écriture automatique* kurzschließt, wird daran deutlich, daß der Essayist sein Ich und damit den denkenden Zugriff auf seinen Gegenstand nicht gänzlich ausschaltet, denn er »macht sich« ja zum Schauplatz geistiger Erfahrung. Und damit verfährt er »methodisch unmethodisch«. ¹² Der Gewinn einer derart hergestellten geistigen Erfahrung, die die Phänomene stärker als durch wissenschaftlich begriffliche Fixierung in ihrer Unverkürztheit und Widersprüchlichkeit darzustellen in der Lage ist und sich darin vor allem gegen das cartesianische Ideal zweifelsfreier Gewißheit wendet, wird nach Adorno durch den Preis möglichen Irrtums, der dem Essay als Form eingeschrieben ist, erkauft: »[...] für seine Affinität zur offenen geistigen Erfahrung hat er mit dem Mangel an jener Sicherheit zu zahlen, welchen die Norm des etablierten Denkens wie den Tod fürchtet.« ¹³

Adornos *Noten zum Essay als Form*, die in Kürze sein eigenes negativ-dialektisches Denken exponieren, welches die Bereichsgrenzen zwischen Philosophie

und Kunst/Literatur bewußt überschreitet und gerade dadurch seine bis heute ungebrochene Attraktion behauptet, sind dem Essayismus Enzensbergers von Beginn an ins Herz geschrieben. Erst von heute aus läßt sich eine solche Einschätzung vornehmen, da sich vor allem an der Essayistik der letzten Jahre abzeichnet, daß Enzensberger seinem unabhängigen, kritischen Denkstil, den er zu Beginn seiner publizistischen Laufbahn so sehr an demjenigen Adornos ausgerichtet hatte, treu geblieben ist. Das freilich schließt die Anfälligkeit für Irrtümer und Fehleinschätzungen nicht aus. Allerdings wäre es verfehlt, eine bestimmte Phase seines Schreibens gleichsam synekdochetisch für den ganzen Enzensberger zu nehmen. So ist zwar seine zeitweilige und zeitversetzte spagatähnliche Annäherung an studentische Systemumstürzler wie an den bundesdeutschen Normalbürger zu Recht kritisiert worden.¹⁴ Die mittlerweile selbst schon historische Kritik war aber notwendig blind für die Tatsache, daß der extreme Positionswechsel nicht nur dem öffentlichen Geltungsbedürfnis eines chamäleonhaften, letztlich ästhetizistisch-verantwortungslosen Intellektuellen diene, sondern insbesondere auch dem essayistischen Projekt als solchem: sich schreibend zu öffnen für eine geistige Erfahrung der eigenen Gegenwart, ohne den Schutz wissenschaftlicher oder politischer Gewißheiten. Innerhalb dieses essayistischen Projekts, das prinzipiell keinen Abschluß finden kann, sondern nur durch den Tod des Autors abgebrochen werden kann, erweist sich die Treue des Autors zu sich selbst darin, daß er in der unablässigen Reflexion der Zeit, in der er lebt, zu einem anderen wird und werden kann. Auch dies, das Anders-Werden, ist ein Moment »geistiger Erfahrung« und mithin eines des Essays als Form, insofern sie den Schreibenden in seiner Widersprüchlichkeit, aber auch in der Vielheit seiner Möglichkeiten zu existieren hervorbringt.

Wenn ich im folgenden einige Texte und Themen im essayistischen Werk Enzensbergers nachzeichne, dann tue ich dies mit der Perspektive Adornos, der, den möglichen und notwendigen Irrtum des Essays vor Augen, das Wahrheitsmoment »in seinem Fortgang« sieht, welcher »ihn über sich hinaustreibt«, und »nicht in schatzgräberischer Obsession mit Fundamenten.«¹⁵ Denn nichts zeichnet die Essayistik Enzensbergers mehr aus als die ständige Bewegung, und zwar in einem mehrfachen Sinn: in dem einer singulären gedanklichen Aneignungskraft und intellektuellen Beweglichkeit, im Sinn einer weitgehenden Angstlosigkeit vor sich selbst, und das heißt davor, sich in seinen Texten als ein anderer (und fremder) wiederzuentdecken, und schließlich im Sinne einer ständigen Bereitschaft, sich mit neuen Themen und Diskursen aus dem gesamten Feld von Wissenschaft, Kunst, Politik und Gesellschaft auseinanderzusetzen.

2. Kritische Intellektualität und Bewußtseins-Industrie. – In *Poesie und Politik*, seinem bekannten poetologischen Manifest von 1962, schreibt Enzensberger dem Gedicht den politischen Auftrag zu, »sich jedem politischen Auftrag zu

verweigern¹⁶. Dabei wird Kritik ihm zur immanenten Kraft, genauer: »zur produktiven Unruhe des poetischen Prozesses«¹⁷, welcher der Herrschaft jedes Einverständnis verweigert. Gleiches gilt für den Essay. Auch ihm schreibt sich Kritik als produktive Unruhe ein, und zwar in der Form strengen dialektischen Denkens. Aus dem selben Jahr wie *Poesie und Politik* stammt der Essay *Bewußtseins-Industrie*. Dieser frühe Text ist für Enzensbergers gesamte Essayistik insofern von zentraler Bedeutung, als er einige für das kulturkritische Selbstverständnis des Autors grundlegende Gedanken formuliert, die auch später immer wieder auftauchen.¹⁸ So wird zunächst eine Ortsbestimmung des kritischen Intellektuellen vorgenommen. Wenn Enzensberger gegen jede Gestalt scheinbar autonomer und autarker Subjektivität den Marxschen Satz anführt, demgemäß das Bewußtsein von vornherein schon ein gesellschaftliches Produkt ist und es bleibt, solange überhaupt Menschen existieren, dann läßt sich daraus die Konsequenz ziehen, daß keine Kritik an Gesellschaft von einem gleichsam geschützten und intakten Standpunkt aus möglich ist. Vielmehr gilt, daß der Kritiker selbst Produkt und Agent der Gesellschaft ist, die zu kritisieren er sich aufschwingt. Ohne eine solche den kritischen Prozeß begleitende Selbstreflexion bleibt der Kulturkritiker blind für die Einsicht, daß er selbst Teil der Kulturindustrie ist, gegen die er sich verwahrt. Aus diesem Grund lehnt Enzensberger auch die Verwendung des Begriffs »Kulturindustrie« als gesellschaftsdiagnostische Kategorie ab. Zu sehr schwingt in ihr, auch wenn der Autor dem unnachgiebigen Denkgestus der Kritischen Theorie nahe steht, die eschatologische Figur der Katastrophe, und das heißt eines irreversiblen Unheilsgeschehens mit, das die moderne Gesellschaft in die Schlingen des Mythischen zurücktreibe, denen sie sich einst entwunden zu haben meinte. Enzensbergers ursprünglicher Denkimpuls aber speist sich nicht aus einer Haltung, die – wie in großen Teilen der *Dialektik der Aufklärung* – die Welt in einem finalen Szenario, gleichsam von ihrem Ende her, erzählend festhält und -stellt, sondern er zieht seine Energie aus der prinzipiellen Offenheit von Zukunft. Und das bedeutet, daß sich die Zeitdiagnose und Gesellschaftskritik nicht damit bescheidet, einen Ist-Zustand zu beschreiben, sondern letzterem immer auch die Dimension des Möglichen, des Unerwarteten und des Anderswerdenkönnens einschreibt.

Dies läßt sich an der Konzeptualisierung des Phänomens der »Bewußtseins-Industrie« besonders gut zeigen. Es läßt sich in vier Aspekte gliedern: Zum einen meint es den geradezu unheimlichen Tatbestand bloßer Vermittlung kultureller Erzeugnisse: »Sie [die Bewußtseins-Industrie, T.T.] ist monströs, weil es ihr nie aufs Produktive ankommt, immer nur auf dessen Vermittlung, auf ihre sekundären, tertiären Ableitungen, auf Sickerwirkung, auf die fungible Seite dessen, was sie vervielfältigt und an den Mann bringt. So gerät das Lied zum Schlager und der Gedanke eines Karl Marx zum blechernen Slogan.«¹⁹ In dieser Perspektive sind nach Enzensberger nicht nur die Neuen Medien, Reklame und *public*

relations zu betrachten, sondern auch der Journalismus, die Mode-Industrie, die Religion, der Tourismus und schließlich selbst die Wissenschaft. Die Bewußtseins-Industrie ist – und hier entpuppt Enzensbergers Kategorie ihren erst heute vollständig erfäßbaren Gehalt – nicht schon ein in sich selbst geschlossener Kreislauf bloßer Fungibilität, sondern sie hat ihre volle Entfaltung noch vor sich. Sie habe sich nämlich, im Jahre 1962, ihres Kernstücks, der Erziehung, noch nicht bemächtigen können: »Die Industrialisierung des Unterrichts hat in unseren Tagen erst begonnen; während wir uns noch beim Streit um Lehrpläne, Schulsysteme, Lehrermangel und Schichtunterricht aufhalten, werden bereits die technischen Mittel bereitgestellt, die jedes Gespräch über die Schulreform zum Anachronismus machen.«²⁰

Bewußtseins-Industrie hat – zweitens – einen gesellschaftlichen Auftrag: die existierenden Herrschaftsverhältnisse, gleich welcher Art sie sind, zu verewigen. Sie bewerkstelligt sie – drittens – durch »immaterielle Ausbeutung«. Es geht nicht mehr nur um die Ausbeutung von Arbeitskraft, sondern um die Herrschaft über das Bewußtsein der anderen: »Abgeschafft wird nicht die Ausbeutung, sondern deren Bewußtsein.«²¹ Die immaterielle Verelendung führe zur »Elimination von Alternativen«. Einer wachsenden Anzahl »von politischen Habenichtsen« steht eine immer kleinere Anzahl von politisch Mächtigen gegenüber. Daß dieser Zustand geistiger Depravation von der Mehrheit hingenommen werde, darin bestehe die wichtigste Leistung der Bewußtseins-Industrie. Der vierte Aspekt bezieht sich auf die Nischen des Widerstands, den sie selbst produziert. Die Möglichkeit der die Herrschaftsverhältnisse durchbrechenden, sie konterkarierenden Kritik bindet Enzensberger an die Entstehungsbedingungen der Bewußtseins-Industrie selbst. Eine ihrer Voraussetzungen ist die Aufklärung im weitesten Sinn: »Sie ist auf den mündigen Menschen auch dort noch angewiesen, wo sie seine Entmündigung betreibt.«²² Dies ist eine der entscheidenden Einsichten Enzensbergers, denn sie ermöglicht der Kulturkritik nicht nur das Offenhalten alternativer Handlungsformen, sondern sie bewahrt sie auch vor ihrer eigenen Petrifizierung als Mythopoetik des Untergangs.

In den frühen sechziger Jahren sind es für Enzensberger Einzelne, Intellektuelle, die zwar einerseits von dem System, das ihrer Kritik verfällt, hervorgebracht und auch ausgebeutet werden, andererseits aber als Teil der Bewußtseins-Industrie nicht gänzlich in ihr kontrollierbar sind. Ihr Auftrag ist es, neue Kenntnisse über die Techniken der Bewußtseins-Industrie zu erwerben und vor allem stets wachsam zu sein, um in dem »gefährlichen Spiel, auf das sie sich einlassen, das unumgängliche Komplimentum mit den Herrschaftsinstanzen von dem eigentlichen Ziel der Kritik an ihnen stets unterscheiden zu können.

In den späten sechziger Jahren hebt Enzensberger kurzzeitig die Gestalt des kritischen Einzelnen in die des revolutionär gesinnten, aktivistischen Kollektivs auf. Er folgt damit bereitwilliger als andere Intellektuelle wie Adorno und

Habermas den Wünschen, aber auch den Phantasmen und Obsessionen einer sich formierenden linken (Studenten-)Bewegung, deren Stichwortgeber den Zeitpunkt für einen radikalen, gewaltbereiten Systemwechsel gekommen sahen. Aus dem »zornigen jungen Mann«, als den Alfred Andersch den jungen Lyriker Enzensberger 1958 dem deutschen Publikum erstmals bekannt gemacht hatte,²³ wird für ein paar Jahre ein aktionsbereiter Revolutionär. Die scharfsinnige Erkenntnis der unhintergehbaren Verstrickung des Intellektuellen in die gesellschaftlichen Praktiken der Herrschaftsapparate weicht einer Logik des Entweder-Oder: Entweder Affirmation oder Revolution. Damit einher geht auch eine genaue Umkehrung der Funktionsbestimmung des Intellektuellen: Wurde ihm wenige Jahre zuvor noch Wachsamkeit als angemessene Haltung nahegelegt, so heißt es nun im *Kursbuch 11* des Jahres 1968: »Theorie ohne Praxis ist Attentismus.«²⁴ Enzensberger rückt nicht nur von der selbstreflexiven Positionierung des kritischen Intellektuellen ab, sondern der Ton seiner Essayistik wird zunehmend entschieden, seine Texte verraten bereits in der Wahl der Form Ungeduld. Die *Berliner Gemeinplätze* (1967/68), eine Sammlung von aphoristischen Kurztexten, entfalten eine »produktive Unruhe« ganz eigener Art. Sie kreisen um die Möglichkeit und mögliche Wirklichkeit einer Revolution, die das herrschende korrupte, pseudo-demokratische System nicht geduldig reformieren, sondern es abschaffen soll. Das Bonner Parteienkartell frontal angreifend, kommt Enzensberger zu dem Schluß, daß »das politische System der Bundesrepublik nicht mehr reparabel ist. Man muß ihm zustimmen, oder man muß es durch ein neues System ersetzen.«²⁵ Es folgen zahlreiche Ratschläge, die zur Realisierung der Revolution beitragen sollen. Der neuen Opposition werden Störaktionen auf allen Ebenen verordnet. Sie soll auf höchster Ebene Aktionen gegen den Imperialismus und gegen die NATO, das heißt gegen nationale und internationale Institutionen initiieren und verstetigen, um tatsächlich zu dem »Feind« zu werden, für den der Springer Verlag sie ausgegeben hat, »zum Feind, der das imperialistische System von innen her bedrohen kann.«²⁶

Enzensberger glaubt in jener Zeit der studentischen Unruhen und einer internationalisierten linken Öffentlichkeit mit vielen anderen Intellektuellen an die praktische Umsetzbarkeit der kritisch-aufklärerischen Gedankenarbeit. Nicht nur will er sich an einer politischen Alphabetisierung der Bundesrepublik beteiligen, sondern er bricht auch in spektakulärer Weise ein Stipendium an einer amerikanischen Universität ab, um für längere Zeit in Cuba zu leben, in der Hoffnung, mit seinem Wissen und der Bereitschaft zum Engagement eine Modellgesellschaft nach revolutionär-sozialistischer Prägung mit auf den Weg zu bringen. Die Art und Weise, wie Enzensberger durch einen Offenen Brief an den Präsidenten der Wesleyan University, Connecticut, seine damalige manichäische Weltansicht demonstriert – die USA werden mit dem NS-Staat paralleliert, während von Cuba die Rettung der Welt ausgehen soll –, hat Jörg Lau in seiner

Enzensberger-Biographie ausführlich dargestellt.²⁷ Enzensberger selbst hat später diesbezüglich Selbstkritik geübt. Rückblickend auf sein öffentliches Wirken und den überheblichen Ton seiner Texte aus der Zeit des revolutionären Aktivismus äußert er in einem Interview mit Hanjo Kesting, das zur Vorbereitung seines fünfzigsten Geburtstags geführt wird: »Ich weiß nicht besser als irgend jemand sonst, wann die Katastrophe eintreten wird; ich weiß auch nicht, woran es liegt, daß der Sozialismus in allen bekannten Fällen im Lager endet. Ich weiß nicht, ob das so sein muß. Ich bin nicht bereit, mir darüber so leicht eine felsenfeste Meinung anzuschaffen. Ich lasse mich gerne überraschen. Was mich an der heute üblichen Meinungsproduktion am meisten stört, ist ihre Besserwisserei. Manchmal gefallen mir meine eigenen Essays nicht mehr, weil sie in dieser Tradition der Rechthaberei stehen. In Zukunft werde ich eine andere Form, einen anderen Ton des Essays finden müssen.«²⁸

3. *Die Ironisierung der Kultur- und Medienkritik.* – Die an sich selbst gestellte Aufgabe, einen anderen Ton des Essays finden zu müssen, bedeutet aber keine Rückkehr zu dem kritisch-dialektischen der frühen Texte. Vielmehr knüpft Enzensberger an eine frühe Überlegung zur »Bewußtseins-Industrie« an, um daraus Gewinn für ein neues Verfahren der Kritik zu schlagen. Man kann es als *ironische Kulturkritik* bezeichnen. Entwickelt wird sie aus der zentralen Voraussetzung, die Enzensberger in seinem Text über die »Bewußtseins-Industrie« entwickelt. Diese besagt, wie oben bereits ausgeführt, daß die Gesellschaft und Kultur, in der wir leben, eine aufgeklärte ist. »Bewußtseins-Industrie« ist auf mündige Menschen noch dort angewiesen, wo sie ihre Entmündigung betreibt. Der Zusammenhang von Mündigkeit und Entmündigung wird nun in den Essays der achtziger Jahre wieder aufgegriffen, allerdings in ironischer Verkehrung. Die Voraussetzung von Mündigkeit, die dem frühen Enzensberger als Bedingung der Möglichkeit für die Eingriffsmöglichkeiten des Intellektuellen erschienen war, wird nun gegen diesen gewendet. Enzensbergers eigene Verunsicherung, die sich ab Mitte der siebziger Jahre einzustellen beginnt, und sein Überdruß an der Rolle des avantgardistischen Welterklärers und -verbesserers, kanalisiert sich in dem zweideutigen Verhalten der Intellektuellen-Schelte. Dazu bedarf er der Figur des mündigen Normalbürgers. In der Essay-Sammlung *Mittelmaß und Wahn*, in der Texte aus den späten siebziger und achtziger Jahren abgedruckt sind, wird das Verfahren ironischer Kritik entfaltet.²⁹ Gegen den rechten wie linken intellektuellen Konsens einer Ablehnung des Mediokren und einer saturierten mittelständischen Existenz der Masse führt er an, daß der »Mittelweg der Republik« sich »als durchaus golden erwiesen«³⁰ habe. Gegenüber den »kritischen Köpfen«, die das Mittelmaß »im Ton der Erbitterung auszusprechen«³¹ pflegten, litte die Mehrheit der Bundesbürger nicht unter ihr, sondern bejahe sie auf der gesellschaftlichen Geschäftsgrundlage des Pluralismus und der ihr

korrespondierenden höchsten Tugend der Indifferenz. Enzensberger zeichnet ein für die achtziger Jahre durchaus typisches Gesellschaftsbild, das Mediokrität als Matrix maximaler Pluralisierung und Differenzierung affirmiert und ineins damit jede Form von Intellektualität und Elite-Bildung ins Abseits drängt.³² Die Mündigkeit der mittelmäßigen Mehrheit entmündigt den kritischen Intellektuellen, der einstmals dazu berufen war, jene über ihre bewußtseinsindustrielle Entmündigung aufzuklären: »Entlastend wirkt sich l. . . die Tatsache aus, daß in der Republik allgemein anerkannte Eliten nicht mehr vorhanden sind. Bildung und Kultur, mit oder ohne Führungszeichen, sind fast allen zugänglich, aber der Zutritt zu diesen Sphären ist freiwillig; wer keine Lust hat, sich darauf einzulassen, kommt ohne sie aus, eine Option, von der Millionen gern Gebrauch machen. Die Reichen zeichnen sich nur noch durch einen einzigen gemeinsamen Nenner aus: sie haben mehr Geld. Sie verfügen über kein eigenes Klassenbewußtsein, keinen eigenen Stil, keine eigene Ideologie, kein Prestige außerhalb der ökonomischen Sphäre. Titel und Ränge spielen keine Rolle. Ein Gummihändler gilt soviel wie ein General, ein Koch soviel wie ein Universitätsprofessor, ein Fußballtrainer aus dem zweiten Glied soviel wie ein Minister. An die Stelle des Ruhms ist die Präsenz in den Medien getreten, ein äußerst flüchtiger Vorzug, der kaum geeignet ist, Neid zu erwecken. Höchstleistungen, sei es im Schwimmen oder in der Festkörperphysik, sind erlaubt, aber die wenigsten sind darauf erpicht, ihnen nachzueifern. Die wichtigste Funktion der ›Prominenz‹ besteht nicht darin, irgendwelche Maßstäbe zu setzen; sie liegt in ihrem Unterhaltungswert. Was ist das Ergebnis dieser sozialen und kulturellen Mediatisierung? Nicht der beschriebene und ersehnte Einheitsbrei, sondern ein Gemeinwesen von seltener Buntscheckigkeit. Das Mittelmaß, das in dieser Republik herrscht, zeichnet sich durch ein Maximum an Variation und Differenzierung aus.«³³

Die Strategie der Ironisierung bedeutet aber nicht nur, den Intellektuellen gleichsam den Boden ihrer Kritik unter den Füßen wegzuziehen, sondern sie benennt auch ein listiges Verfahren, sich dem mündigen Normalbürger mimetisch anzuschmiegen, um ihn so in seiner ganzen Monstrosität zeigen zu können, gleichsam aus seinem eigenen unbefragten Selbstverständnis heraus. Enzensberger zeigt am Ende seines Essays die wahnhaften Züge des Mittelmaßes an einem banalen, ganz alltäglichen Beispiel auf: »Organisiert in einem an Bravheit nicht zu übertreffenden Club, dem größten Verein der Republik, tritt die mittlere Mehrheit als Selbstmord- und Mordkommando auf den Plan. Im eigenen Auto wird jeder, ohne Rücksicht auf Verluste, geschweige denn auf elementare Lebensgrundlagen wie Ruhe, Klima, Vegetation, Luft und Landschaft, zum selbsternannten Killer. Auf der Straße werden jahraus, jahrein mehr Menschenopfer gebracht, als alle terroristischen Akte, alle Machenschaften der Atomlobby, alle Überfälle, Polizeiaktionen und Drogensyndikate zusammengekommen je gefordert haben.«³⁴

Das ironische Verfahren, sich gegen die Phalanx der Kulturtheoretiker und -kritiker zu stellen und sich dabei scheinbar auf der Seite des Normalbürgers und Massenkonsumenten zu befinden, perfektioniert Enzensberger in einer seiner zahlreichen Medienanalysen. Hier ist vor allem auf den Essay *Das Nullmedium oder Warum alle Klagen über das Fernsehen gegenstandslos sind* (1988) zu verweisen. Zu Beginn faßt er die kurrenten Medientheorien von der Ideologiekritik über die Simulationstheorie bis zur Verblödungsthese zusammen, um sie alle auf einen gemeinsamen Aussagemodus zu bringen: »Der Nutzer der Medien erscheint in ihnen grundsätzlich als wehrloses Opfer, der Veranstalter dagegen als durchtriebener Täter.«³⁵ Mit einer solch simplen Polarisierung gibt Enzensberger sich nicht zufrieden. Gemäß seiner frühen Konzeptualisierung der Bewußtseins-Industrie, von der das Fernsehen und die Neuen Medien ein gewichtiger Teil sind, muß man ja auf beiden Seiten, also sowohl auf der der Anbieter wie auf der der Konsumenten, mit mündigen Menschen rechnen. So auch in bezug auf das Fernsehen. Während die verschiedenen Versionen der Medienkritik noch davon ausgehen, daß die Zuschauer durch bestimmte Inhalte getäuscht, hintergangen, manipuliert oder verdummt werden, geht Enzensberger davon aus, daß die Fernseh-Industrie niemals auch nur einen Gedanken an irgendwelche Inhalte verschwendet hat. Deren Überlegungen seien nämlich »von asketischer Nüchternheit. Sie kreisen einerseits um Frequenzen, Kanäle, Normen, Kabel, Keulen, Parabolantennen; andererseits um Investitionen, Beteiligungen, Verteilungsschlüssel, Kosten, Quoten, Werbeaufkommen. I. . . J Nur ein Faktor spielt im Sinnen und Trachten der Industrie keine Rolle: das Programm.«³⁶ In diesem genuinen Desinteresse weiß sich die Industrie mit dem Fernsehteilnehmer einverstanden: »Dieser, keineswegs willenlos, steuert energisch einen Zustand an, den man nur als Programmlosigkeit bezeichnen kann.«³⁷ Und resümierend heißt es wenig später: »Gegen diese innige Allianz von Kunden und Lieferanten ist kein Kraut gewachsen.« Das ist nun aber nicht eindeutig kritisch gemeint. Denn im Anschluß denkt Enzensberger darüber nach, ob angesichts der völligen Unerheblichkeit von Inhalten der Begriff des Mediums als etwas Vermittelndes überhaupt noch tauglich sei. Und in der Folge modifiziert er ihn, indem er den Begriff des Nullmediums einführt. Schon die ästhetischen Avantgarden, allen voran Malewitsch mit seiner Forderung nach einer Erfahrung der reinen Gegenstandslosigkeit, hätten einen solchen Zustand absoluter Inhaltslosigkeit vorbereitet, der erst durch die neuen visuellen Techniken, allen voran das Fernsehen, flächendeckend verwirklicht worden sei. Diesen Prozeß sieht Enzensberger mit kaltem Blick nicht primär im Zeichen zunehmender Verblödung, sondern als Entlastung von der Sprache bzw. von sprachlich vermittelten Inhalten.

Der Text über das Nullmedium Fernsehen strahlt eine gewisse Unaufgeregtheit aus, inszeniert er doch einen mündigen Medienkonsumenten, der vor jeder

Programm-Illusion gefeit ist: »Der Zuschauer ist sich völlig darüber im klaren, daß er es nicht mit einem Kommunikationsmittel zu tun hat, sondern mit einem Mittel zur Verweigerung von Kommunikation, und in dieser Überzeugung läßt er sich nicht erschüttern.«³⁸ Der Gebrauchswert des Fernsehens liege geradezu darin, daß man das Gerät einschalte, um abzuschalten. Enzensberger vermeidet bei seiner Funktionsbestimmung des Fernsehens jegliche Wertung. Es finden sich weder kritische Bemerkungen über die Macher der Medienindustrie noch solche über die abschaltenden Konsumenten. Wer im Streit um die gesellschaftliche Wirkung der Neuen Medien eine vernichtende Kritik eines der scharfsinnigsten Intellektuellen der Bundesrepublik in dem Moment erwartet, in dem er eine »Kannibalisierung der Alten Medien«³⁹ konstatiert, welche schließlich sein eigenes Schreib-Metier bedroht, wird enttäuscht. Statt dessen endet der Essay mit einem höchst ironischen Statement zum sprach- und inhaltslosen Fernsehkonsum: »Diese äußerst zielbewußte Nutzung verdient endlich ernst genommen zu werden. Das Fernsehen wird primär als eine wohldefinierte Methode zur genußreichen Gehirnwäsche eingesetzt; es dient der individuellen Hygiene, der Selbstmedikation.«⁴⁰

4. Kritik ohne gesellschaftliche Utopie. – Es ist, als ob Enzensberger die illusionslose Fixierung des Nullpunktes (auch für sich selbst) gesucht und gebraucht hätte, um seit den neunziger Jahren, also in der beginnenden Zeit eines alternativlos gewordenen, sinnzersetzenden Kapitalismus, nochmals einen neuen Ton des Essays zu finden. Und zwar einen, der die bisweilen überheblich anmutende Zweideutigkeit des ironischen Kulturkommentars hinter sich läßt. Allerdings bedeutet dies nicht eine Rückkehr zum Ton der frühen Essays, die Kritik noch mit der leisen Hoffnung auf mögliche Veränderung formulierten, sondern es geht Enzensberger darum, sein Schreiben erneut als geistige Erfahrung der Zeit zu begreifen und darin Rückzugsorte und Widerstandspunkte gegenüber den Zumutungen einer zunehmend aggressiven Welt ohne jeglichen Glauben, ohne Ideen und Überzeugungen zu erkunden.

Zwölf Jahre nach der Erkundung des Nullmediums Fernsehen widmet Enzensberger sich erneut den Neuen Medien. In *Das digitale Evangelium* (2000) tauchen zwar bereits bekannte Denkmuster und Stellungnahmen auf, so etwa Bedenken gegenüber einer zu kurz greifenden Kultur- und Medienkritik à la Postman oder die Vermeidung von Konsumentenbeschimpfung, neu jedoch ist der stärker werdende skeptische Ton gegenüber der »Bewußtseinsindustrie«, als deren Schlüsselbranche am Ende des 20. Jahrhunderts die Medienindustrie bezeichnet wird.⁴¹ Enzensberger begegnet nicht nur den aus dem Boden schießenden Kommunikations- und Medienwissenschaften sowie den »digitalen Evangelisten« mit Skepsis, sondern wendet sich auf seinen eigenen Versuch, in einem Text von 1970 die egalitären und demokratischen Potentiale der elektroni-

schen Technik zu beschreiben, selbstkritisch zurück. Im *Baukasten zu einer Theorie der Medien* hatte es zum Beispiel geheißen: »Die neuen Medien sind ihrer Struktur nach egalitär. Durch einen einfachen Schaltvorgang kann jeder an ihnen teilnehmen; die Programme selbst sind immateriell und beliebig reproduzierbar.«⁴² Auf das damalige Vertrauen in die emanzipatorische Funktion der Medien anspielend, empfiehlt Enzensberger nun in Absetzung von den Evangelisten des digitalen Kapitalismus eine gewisse Nüchternheit. Er argumentiert unter anderem mit der überwältigenden Banalität der Datenströme, die keineswegs emanzipatorische Schübe auslösten, mit der Computerkriminalität, mit dem ausbleibenden Abbau von Hierarchien und der mangelnden intellektuellen Potenz der digitalen Medien. Das schlagkräftigste und für Enzensbergers spätere Essays insgesamt bedeutsamste Argument gegen die globale Vernetzung ist ein politisches: Der digitale Kapitalismus erzeuge ganz neuartige kulturelle Ausschlüsse, die quer ständen zu früheren Analysen von Klassenzugehörigkeit und Sozialmilieus. In digitalen Gesellschaften rangieren die sogenannten *Chamäleons*, äußerst dynamische Workaholics – Agenten, Makler, Vermittler, Anwälte, Consultants, Medienleute, Entertainer, Wissenschafts-, Geld- und Informationsmanager – ganz oben, während sich gleichzeitig eine neue Unterklasse bildet, in der sich quer durch die Herkunfts- und Bildungsmilieus hindurch Menschen sammeln, die in dem neuen System überflüssig werden: »Es handelt sich [...] um Leute, die nicht in den Tugendkatalog des digitalen Kapitalismus passen und die daher aus seiner Perspektive entbehrlich sind. Sie machen zweifellos auch in den reichen Ländern einen stetig zunehmenden Teil der Bevölkerung aus. Im Weltmaßstab sind sie ohnehin in der überwältigenden Mehrheit.«⁴³ Enzensberger sieht in dem Essay eine gefährliche Zweiteilung der Gesellschaft heraufziehen, die durch den digitalen Kapitalismus und seine Anforderungen nur vergrößert wird.⁴⁴

Auf dieser kritischen, politischen Argumentationslinie liegen auch zwei weitere neuere Essays, die sich mit dem Ausbruch und der Verbreitung von Gewalt auseinandersetzen. In dem im Jahre 1993 erschienenen Essay *Aussichten auf den Bürgerkrieg* malt Enzensberger das Schreckensbild einer Welt unter dem Signum spontan und überall ausbrechender Bürgerkriege, die auch vor den Toren der westlichen Metropolen keinen Halt mehr machen werden.⁴⁵ Hinter der Betrachtung einzelner Konflikte in Jugoslawien, in der Pariser Banlieue – das Buch nimmt übrigens hellstichtig die Ausschreitungen in den französischen Städten und Vorstädten im Herbst 2005 vorweg – und an anderen Orten steht der Versuch, sich illusionslos Rechenschaft abzulegen von einer bloß noch nach kapitalistischen Gesichtspunkten geordneten Welt, die den Nullpunkt von Sinn erreicht hat. In einer solchen werden die Überflüssigen zu Verlierern und reagieren mit Zerstörung und Selbstzerstörung. Es versteht sich dabei von selbst, daß die Gewalt keiner Legitimation und keiner (politischen) Überzeugung ge-

schuldet ist, denn sie wird Enzensberger zufolge von Autisten meist männlichen Geschlechts verübt, die von nichts mehr zu überzeugen sind, die keine Zukunft haben und ihrem Haß gegenüber anderen und sich selbst freien Lauf lassen. Freuds Annahme eines dem Menschen fundamental innewohnenden Todestriebs wiederaufnehmend, blickt Enzensberger schon zu Beginn der neunziger Jahre in eine Zukunft, die uns seit einiger Zeit immer mehr zur düsteren Gegenwart geworden ist. Denn auch der Terror, angekoppelt an den islamistischen Fundamentalismus, ist für ihn eine Gestalt des »molekularen« und »makroskopischen« Bürgerkriegs.

Daß Enzensberger selbst dem Zusammenhang einer neuartigen Verstrickung von Kapitalismus und Gewalt innerhalb seiner späten Essayistik großes Gewicht beimißt, zeigt sich unter anderem an dem Text *Schreckens Männer. Versuch über den radikalen Verlierer* (2006), in dem einige Thesen des Bürgerkriegs-Buches aufgenommen und auf den islamistischen Terrorismus ausgedehnt werden. Auch hier geht die Analyse davon aus, daß der global agierende Kapitalismus eine wachsende Zahl von radikalen Verlierern erzeugt, die, wenn sie sich zu Kollektiven formieren, ihre Niederlage für kurze Zeit in Größenwahn umkehren und weltweit zerstörerische Energien freisetzen. Diese richten sich – wie im Falle des islamistischen Terrors – nicht nur gegen die Anderen, sondern vor allem auch gegen die eigene Kultur und Bevölkerung, die als gegenüber dem Westen minderwertig erlebt wird: »Das Projekt der radikalen Verlierer besteht darin, wie derzeit im Irak und in Afghanistan, den Selbstmord einer ganzen Zivilisation zu organisieren.«⁴⁶ Enzensberger geht in seinem Essay den einzelnen Motiven und Gründen nach, die zur Rückständigkeit und zum Minderwertigkeitsgefühl der islamischen Gesellschaften gegenüber dem Westen geführt haben. Das bedeutet jedoch nicht, wie Henning Ritter in einer Rezension des Textes meint, daß Enzensberger entgegen seiner sonstigen Skepsis gegenüber der eigenen Gesellschaft das Fortschrittsmodell der westlichen Moderne gegen die stillstehende islamische Welt einfach ausspielen würde.⁴⁷ Im Gegenteil, Enzensberger zeigt in seinen späteren Essays auf, daß das Denken im Geiste eines weithin unreflektierten, gewinnmaximierenden Fortschritts im Okzident wie im Orient immer öfter dazu führt, aus Verlierern radikale Verlierer zu machen, und dafür ist der destruktive islamistische Schreckensmann im Moment nur das prominenteste Beispiel. Daß der Prozeß des Überflüssig- und Ausgeschlossenwerdens dazu führt, in den Menschen auch unserer Gesellschaften den Todes- gegenüber dem Selbsterhaltungstrieb stärker werden zu lassen, ist eine Einsicht, deren Bedeutung und Problematik heutige Gesellschafts- und Kulturtheorie nicht ohne die Gefahr von Realitätsverlust übergehen kann.

Enzensbergers Essayistik der letzten Jahre zeichnet sich mehr und mehr durch die Annahme einer skeptischen Position aus.⁴⁸ Während seine politischen In-

terventionen sich noch immer durch scharfe Einsichten in die jeweiligen Konfliktlagen und durch ein hohes Maß an seismographischem Spürsinn auszeichnen, wird sein Schreiben insgesamt doch von einem Ton untermalt, der den Verlust von Gewißheit und Zukunftsgerichtetheit, welcher nicht nur den Autor selbst, sondern die westliche Kultur als ganze erfafät hat, widerhallen läßt. Nicht zufällig schließt Enzensberger seit einiger Zeit an einen skeptischen Vorgänger, Michel de Montaigne, an.⁴⁹ In einer bemerkenswerten Reflexion über die Zeit in seiner Aufsatz-Sammlung *Zickzack* schickt er seinen Überlegungen zum Verhältnis von Fortschritt und Anachronismus ein Motto mit Zitaten aus zwei Essays von Montaigne voraus. Aus *Über das Bereuen* übernimmt er berühmte Sätze der Eingangspassage: »Die Welt ist nichts als eine ewige Schaukel. Alle Dinge in ihr schaukeln ohne Unterlaß. Ich beschreibe nicht das Sein, ich beschreibe den Übergang. Es ist ein Protokoll von verschiedenen und veränderlichen Zufällen, von unbestimmten und, wie es sich trifft, wohl gar von widersprechenden Vorstellungen.«⁵⁰ Und im direkten Anschluß daran montiert Enzensberger Gedanken aus *Über die Wechselhaftigkeit unserers Handelns* in das Motto ein: »Nicht bloß der Wind der Zufälle bewegt mich nach seiner Richtung; sondern ich bewege mich noch obendrein, ich wechsele die Richtung. Und wer nur genau auf den Ausgangspunkt achtet, der wird sich schwerlich zweimal in völlig derselben Lage wiederfinden.«⁵¹ In dem nachfolgenden Aufsatz wendet Enzensberger sich entschieden gegen die »Fundamentalisten der Moderne«⁵², Techniker, Medienleute, Naturwissenschaftler und Ökonomen, die unbeeindruckt von allen Katastrophenerfahrungen des 20. Jahrhunderts ihren Zukunftsvisionen hemmungslos weiter frönten. Deren »hysterischem Optimismus« hält er die vielen Ungleichzeitigkeiten entgegen, die sich im Leben der Einzelnen gerade auch heute einstellen und das oftmals verleugnete Alte als Wunsch und Sehnsucht wieder Gestalt werden lassen. Gegen die chronologische Zeitvorstellung einer fortschrittsverliebten Moderne rät er zu einem Zeit- und Weltverständnis, das das Anachronistische nicht als Ärgernis betrachtet, »sondern als ein wesentliches Moment einer proteischen Welt«⁵³, das, wenn es sich in einem regt, produktiv gemacht werden sollte. Dem liegt die anthropologische Überzeugung zugrunde, daß die somatische und psychische Ausstattung des Menschen unüberwindlich alt ist. Der sich im Verlauf der Geschichte immer wieder zum Ausdruck bringende »Atavismus« gilt den Verfechtern einliniger Modernisierung als Regression.⁵⁴ Enzensberger aber rät dazu, das unvorhersehbar sich regende Alte, den »unerwarteten Rest, der sich von keinem technischen Fortschritt gänzlich ausrotten lasse, zu kultivieren. Und wer könnte das, so Enzensberger in eigener Sache, besser als der Dichter, »eine anachronistische Figur *par excellence*«⁵⁵?

Was für den Dichter gilt, gilt aber zugleich mindestens genauso für den Essayisten.⁵⁶ In dem Text *Nomaden im Regal* (1997), der nicht nur die gleichlautende Textsammlung im Suhrkamp-Jubiläumsjahr 2003 einleitet, sondern

auch – beinahe – ein Essay über den Essay ist, bezeichnet Enzensberger den Essayisten als einen nomadisierenden Außenseiter, dessen Texte nirgendwo so recht hinpassen. Der Essay werde wie die Poesie vom Marktgeschehen nicht ergriffen, weil beide seinen Gesetzen spotten. Auf Montaigne zurückkommend, rekapituliert er die Vorzüge des Essays als Form: seine Offenheit für Widersprüche, seine Uneindeutigkeit und schließlich das entdeckende, nicht schon im voraus wissende Schreiben. Und gerade darin läßt er die Figur des Kritikers mit der des Essayisten zusammenfallen: »Dagegen [gegen Rezensenten mit fester Vorurteilsstruktur, T.T.] der Kritiker – was für eine seltene, anachronistische Erscheinung! Er liest, er vertieft sich in den Text bis in die letzte Falte. Nie wird er ihn gut oder schlecht besprechen wie eine Warze. Erst beim Schreiben und durch das Schreiben nämlich entdeckt er, was er zu sagen hat. Mit anderen Worten, der Kritiker ist ein Essayist.«⁵⁷

Dem Essayisten fehlt die Gewißheit des wahren Glaubens, er schreibt im Bewußtsein, der Wahrheit einer Sache immer nur nahekommen zu können, sie nicht (endgültig) zu haben. Sein Urteilen wie sein Schreiben setzen sich damit in eine permanente Vorläufigkeit. Der Essay als Form folgt der »Logik« des Beinahe. Enzensbergers skeptisches Weltverhältnis, das Resultat einer langen, mitunter auch irrenden Auseinandersetzung mit der Gesellschaft und Kultur der vergangenen fünf Jahrzehnte ist, spiegelt sich in der Weigerung des Essayisten, sich auf eine endgültige Position festzulegen. Er beansprucht nicht die Stellung eines Experten, sondern neigt zum »Nomadentum«⁵⁸. Eine solche Haltung ist nicht selbstgewiß und optimistisch, sie ist aber auch alles andere als resignativ. Denn bei aller Skepsis und bei allem Vorbehalt setzt sich der Essayist stets seiner eigenen Gegenwart aus, indem er sie geistig zu erfahren versucht. Dabei ist der Ort des Intellektuellen als Essayist gewissermaßen selbst ein utopischer, welcher den Gedanken von Wahrheit und geglückter Existenz noch in seiner Unmöglichkeit umkreist. Diesen Ort als den eigenen zu erkennen bedeutet aber heute mehr denn je, den Preis der Marginalisierung und, wie Edward Said es einmal in einer Lektüre von Adornos *Minima Moralia* formuliert hat, des geistigen Exils zu zahlen.⁵⁹

Dem späten Enzensberger ist die Figur des Essayisten ans Herz gewachsen, weil sie die eigene Intellektuellenexistenz im Rückblick am besten zu reflektieren erlaubt. Im Sinne einer noch die eigenen Schwächen benennenden Selbstverortung ist denn auch eine Passage zu verstehen, die sich am Ende von *Nomaden im Regal* findet: »Im Vergleich dazu [zu Sachverständigen wie etwa Professoren, T.T.] macht der Essayist eine flüchtige Figur, denn er ist immer in Bewegung. I. . .] Selbst dort noch, wo er sich dreist hervorwagt und apodiktisch äußert, kann und will der Essayist nicht unbedingt recht behalten. Kaum hat er geendet, schon räumt er das Feld und überläßt es den andern, in der Hoffnung, sie würden den Faden aufnehmen, die Sache weiterverfolgen, ihm widersprechen,

ihn nach Belieben korrigieren oder ausplündern. Ist es zuviel gesagt, wenn ich daraus schließe, daß der Essay, ganz im Gegensatz zu anderen literarischen Produktionen, eine ausgesprochen demokratische Form der Äußerung ist?⁶⁰

Anmerkungen

- 1 Hermann Korte: *Hans Magnus Enzensberger. Essay*, in: www.klgonline.de, S. 4 (19.1.2006).
- 2 Ebd., S. 14.
- 3 In der Forschung ist des öfteren darauf hingewiesen worden, so etwa bei Peter Hanenberg, der Enzensbergers schriftstellerische Laufbahn als einen einzigen Essay bezeichnet. Peter Hanenberg: *Hans Magnus Enzensberger. Ein Versuch über Aporien, Fehler und Krisen*, in: Peter Monteath, Reinhard Alter (Hg.): *Kulturstreit - Streitkultur. German Literature since the Wall*, Amsterdam-Atlanta 1996, S. 146.
- 4 Diese Tradition läßt sich von Montaigne über den jungen Lukács und Musil bis hin zu Bense und Adorno verfolgen, um hier nur Autoren mit gattungsgeschichtlich besonders relevanten Konzepten zu benennen. Vgl. für einen Überblick über die Gattungsgeschichte des Essays Christian Schärf: *Geschichte des Essays. Von Montaigne bis Adorno*, Göttingen 1999.
- 5 Vgl. zu den markanten Wendepunkten im Selbstverständnis Enzensbergers als Essayist und Intellektueller Rolf Warnecke: *Kurswechselparade eines Intellektuellen. Konsequenz inkonsequent: Hans Magnus Enzensberger*, in: *Text und Kritik*, 113 (1992): *Vom gegenwärtigen Zustand der deutschen Literatur*; Carsten Jakob: *Die Krise der Theorie. Zum epistemologischen Bruch in Hans Magnus Enzensbergers Essayistik*, in: Keith Bullivant, Bernhard Spies (Hg.): *Literarisches Krisenbewußtsein. Ein Perceptions- und Produktionsmuster im 20. Jahrhundert*, München 2001.
- 6 Vgl. Hans Magnus Enzensberger: *Mittelmaß und Wahn. Gesammelte Zerstreungen*, Frankfurt/Main 1991, S. 253.
- 7 Ebd., S. 253 f. Enzensbergers Essayistik seit Mitte der siebziger Jahre in die Nähe der Postmoderne zu rücken, wie Warnecke (*Kurswechselparade eines Intellektuellen*, S. 100 ff.) es tut, erscheint von hier aus betrachtet zu undifferenziert.
- 8 Enzensberger: *Mittelmaß und Wahn*, S. 254.
- 9 Das ist ihm oft vorgeworfen worden. Vgl. zur Kritik am Wechsel seiner Positionen, an deren Vorläufigkeit sowie am Gestus des Sich-Entziehens die Darstellung in Volker Bohn: *Die Furie des Verschwindens. Zu Hans Magnus Enzensbergers Poetik*, in: *Neue Rundschau*, 1/1986, S. 97-100. Dagegen verteidigen andere die Bereitschaft Enzensbergers, sich den jeweiligen Themen und Problemen der Zeit ohne Positions- und Parteienzwang auszusetzen und dabei zu Einsichten zu gelangen, die nicht nur von intellektuellem Scharfsinn zeugen, sondern auch ungewöhnlichen seismographischen Spürsinn zeigen. So allen voran Wolf Lepenies: *Der Zorn altert, die Ironie ist unsterblich*, in: Rainer Wieland (Hg.): *Der Zorn altert, die Ironie ist unsterblich. Über Hans Magnus Enzensberger*, Frankfurt/Main 1999, bes. S. 26 f. und 31.
- 10 Vgl. zur Bedeutung Adornos für Enzensbergers frühes Werk die zusammenfassende Darstellung in Frank Dietschreit, Barbara Heinze-Dietschreit: *Hans Magnus Enzensberger*, Stuttgart 1986, S. 33-50. Daß vor allem Adornos Gedanken über den Essayismus auch das späte Schreiben Enzensbergers implizit durchziehen, soll im weiteren gezeigt werden.

- 11 Theodor W. Adorno: *Der Essay als Form*, in: Adorno: *Noten zur Literatur*, 4. Aufl., Frankfurt/Main 1989, S. 21.
- 12 Ebd.
- 13 Ebd.
- 14 Vgl. dazu Anm. 9. Auch die Essays seit den neunziger Jahren, allen voran der Text über den Bürgerkrieg, sind scharf kritisiert worden. Sie haben Enzensberger den Ruf eingebracht, ein Konservativer zu sein. Vgl. dazu die Rekonstruktion in Günter Sautter: *Ideenevolution aus Erinnerung. Zu Enzensbergers Aussichten auf den Bürgerkrieg*, in: Bettina von Jagow (Hg.): *Topographie der Erinnerung. Mythos im strukturellen Wandel*, Würzburg 2000, S. 216 f.
- 15 Adorno: *Der Essay als Form*, S. 21.
- 16 Hans Magnus Enzensberger: *Poesie und Politik*, in: Enzensberger: *Einzelheiten II. Poesie und Politik*, Frankfurt/Main 1984, S. 136.
- 17 Ebd.
- 18 Manfred Papst hat zu Recht darauf hingewiesen, daß die Einzelheiten, die durch den Text über die Bewußtseinsindustrie eingeleitet werden, eine Schlüsselstellung im Werk Enzensbergers einnehmen. Vgl. Manfred Papst: *Der Essayist. Im Zweifelsfall entscheidet die Wirklichkeit*, in: *du* (Sept. 1999), H. 699: *Hans Magnus Enzensberger. Der Raum des Intellektuellen*, S. 35.
- 19 Hans Magnus Enzensberger: *Bewußtseins-Industrie*, in: Enzensberger: *Einzelheiten I. Bewußtseins-Industrie*, Frankfurt/Main [1962] 1964, S. 9.
- 20 Ebd., S. 10.
- 21 Ebd., S. 14. Dort finden sich auch die folgenden Zitate.
- 22 Ebd., S. 10.
- 23 Alfred Andersch: *I (in Worten: ein) zorniger junger Mann* (1958), in: Wieland (Hg.): *Der Zorn altert, die Ironie ist unsterblich*, S. 13–17.
- 24 Wiederabgedruckt in: Hans Magnus Enzensberger: *Berliner Gemeinplätze*, in: Enzensberger: *Palaver. Politische Überlegungen (1967–1973)*, Frankfurt/Main 1974, S. 24.
- 25 Ebd., S. 14.
- 26 Ebd., S. 40.
- 27 Vgl. Jörg Lau: *Hans Magnus Enzensberger. Ein öffentliches Leben*, Frankfurt/Main 2001, S. 242–248. Vgl. auch die sarkastischen Äußerungen Uwe Johnsons über Enzensbergers Offenen Brief, ebd., S. 247 f.
- 28 Zitiert in Lau: *Hans Magnus Enzensberger*, S. 301.
- 29 Der Band hat bei den Rezensenten bisweilen Irritation und Verunsicherung hinsichtlich Enzensbergers gesellschaftspolitischer Positionierung ausgelöst. Wenn Clemens Albrecht in seiner Besprechung abschließend von einer »affirmative[n] Kulturkritik« spricht, »weil sie das Beste, was uns Menschen möglich ist, in der Gegenwart ausgemacht hat« (Clemens Albrecht: *Jede Menge Aufklärungsbedarf. Hans Magnus Enzensbergers gesammelte Zerstreungen*, in: *Mercur*, 1/1990, S. 69), erkennt er dabei das ironische Verfahren Enzensbergers, das keinen Pol der Betrachtung gänzlich affirmiert.
- 30 Enzensberger: *Mittelmaß und Wahn*, S. 260.
- 31 Ebd., S. 261.
- 32 Vgl. zur Rechtfertigung der Abschaffung von Eliten seitens der links-liberalen Intelligenz in den achtziger und frühen neunziger Jahren auch Toni Tholen: *Elite und Intellektuelle*, in: *Internationale katholische Zeitschrift Communio*, 28 (Sept.–Okt. 1999), S. 473–475.

- 33 Enzensberger: *Mittelmaß und Wahn*, S. 262 f.
- 34 Ebd., S. 275 f.
- 35 Hans Magnus Enzensberger: *Das Nullmedium oder Warum alle Klagen über das Fernsehen gegenstandslos sind*, in: Enzensberger: *Nomaden im Regal. Essays*, Frankfurt/Main 2003, S. 94.
- 36 Ebd., S. 95.
- 37 Ebd., S. 96.
- 38 Ebd., S. 103.
- 39 Ebd., S. 102.
- 40 Ebd., S. 104.
- 41 Vgl. Hans Magnus Enzensberger: *Das digitale Evangelium*, in: Enzensberger: *Nomaden im Regal*, S. 108.
- 42 Ebd., S. 115.
- 43 Ebd., S. 125.
- 44 In dieser Einschätzung folgt ihm die neueste Medien- und Sozialisationsforschung, wenn sie im Blick auf die Entwicklung der Mediengesellschaft von der Gefahr einer Zwei-Klassen-Gesellschaft spricht, die durch eine »digitale Spaltung«, das heißt durch eine Spaltung der Gesellschaft in »Informationsreiche« und »Informationsarme«, verursacht werde. Vgl. dazu Günther Rager und Petra Werner: *Entwicklung und Struktur der Mediengesellschaft*, in: Norbert Groeben, Bettina Hurrelmann (Hg.): *Lesesozialisation in der Mediengesellschaft. Ein Forschungsüberblick*, Weinheim-München 2004, S. 369–371.
- 45 Vgl. zum Folgenden Hans Magnus Enzensberger: *Aussichten auf den Bürgerkrieg*, Frankfurt/Main [1993] 1996, S. 18–36.
- 46 Hans Magnus Enzensberger: *Schreckens Männer. Versuch über den radikalen Verlierer*, Frankfurt/Main 2006, S. 53.
- 47 »Als Psychogramm der islamischen Zivilisation überschreitet dies zweifellos die Grenzen dessen, was man verantwortlich aussagen kann. Der Diagnostiker überläßt sich seinerseits einem Wahnbild, dem des Fortschritts, an dem die westliche Zivilisation trotz wachsender Einsicht in seine Grenzen als Maß aller Dinge festhält. An diesem Fortschrittsmodell mißt der sonst so skeptische Enzensberger auch die gesellschaftliche Verfassung der arabischen Welt.« (Henning Ritter: *Die Zukunft der Selbstmordattentäter. Eine Zivilisation der radikalen Verlierer: Hans Magnus Enzensbergers Streitschrift über den Islamismus verschärft die Konfrontation*, in: *FAZ*, 19.5.2006, S. 39.)
- 48 Lau vertritt die Ansicht, daß auch der junge Enzensberger schon skeptische Verhaltenszüge hat, die sich gerade dadurch, daß er heftig gegen die eigene »skeptische Generation« (Schelsky) rebelliert, verraten. Vgl. dazu Lau: *Hans Magnus Enzensberger*, S. 53. Gegen eine solche generationsbiographische These wäre einzuwenden, daß die Texte selbst eine solche Kontinuität nicht erkennen lassen.
- 49 Vgl. dazu die immer noch lesenswerte, kritische Charakterisierung des Skeptikers Montaigne in Max Horkheimer: *Montaigne und die Funktion der Skepsis*, in: Horkheimer: *Gesammelte Schriften*, Bd. 4: *Schriften 1936–1941*, hg. von Alfred Schmidt und Gunzelin Schmid Noerr, Frankfurt/Main 1988.
- 50 Hans Magnus Enzensberger: *Vom Blätterteig der Zeit. Eine Meditation über den Anachronismus* (1996), in: Enzensberger: *Zickzack. Aufsätze*, Frankfurt/Main 1999, S. 9.
- 51 Daß gegen Ende des vorigen Jahrhunderts Montaigne für das eigene Selbstverständnis als Essayist immer wichtiger wird, ist unter anderem auch daran abzulesen, daß Enzensberger in der Anderen Bibliothek des Frankfurter Eichborn-Verlags im Jahre

- 1998 die erste moderne Gesamtübersetzung der *Essais*, besorgt von Hans Stilett, herausgibt.
- 52 Enzensberger: *Vom Blätterteig der Zeit*, S. 10.
- 53 Ebd., S. 23.
- 54 Enzensberger verwendet selbst den Begriff des Atavismus, der seines Erachtens von dem Botaniker Hugo de Vries 1901 geprägt worden sein soll. Aber schon Nietzsche verwendet ihn in *Die Fröhliche Wissenschaft* (Friedrich Nietzsche: *Die Fröhliche Wissenschaft*, I, 10, in: Nietzsche: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe*, Bd. 3, hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München-Berlin-NewYork 1980, S. 381 f.), um dieselbe anthropologische Grundverfassung anzudeuten wie Enzensberger.
- 55 Enzensberger: *Vom Blätterteig der Zeit*, S. 28.
- 56 Hierin schließt Enzensberger unausdrücklich wieder an Adorno an, der die Aktualität des Essays im Anachronistischen erblickt. Vgl. dazu Adorno: *Der Essay als Form*, S. 32 f.
- 57 Hans Magnus Enzensberger: *Nomaden im Regal*, in: Enzensberger: *Nomaden im Regal*, S. 11.
- 58 Ebd., S. 15.
- 59 Vgl. Edward W. Said: *Götter, die keine sind. Der Ort des Intellektuellen*, Berlin 1997, S. 53-72.
- 60 Enzensberger: *Nomaden im Regal*, S. 15.

Rainer Barbey

Zwischen Empedokles, Don Quijote und Jesus Christus

Ernesto Che Guevara in Texten von Peter Weiss,
Volker Braun und Hans Magnus Enzensberger

I. »An diesem Morgen«, dem 11. Oktober 1967, »bringt die New York Times das Leichenbild des Agitators Ernesto Che Guevara. Die offenen Augen lassen ihn wach aussehen. Aber das Gesicht sieht schon krank aus, und der Kopf wird gestützt von einer Hand, die zeigt: Das kann man jetzt mit ihm machen. Dagegen kann er sich nicht mehr wehren«¹ – diese Reflexionen aus Uwe Johnsons *Jahrestagen* im Angesicht einer Zeitungsfotografie, die den aufgebahrten Leichnam Ernesto Che Guevaras nach seiner Hinrichtung zeigt, stellen beileibe nicht die einzige Spur dar, die der Tod des kubanischen Revolutionärs in der deutschsprachigen Literatur hinterlassen hat. Gedichte wie Erich Frieds *Klage um einen Guerillero*, Heiner Müllers *Epitaph Guevara* und Wolf Biermanns *Commandante Che Guevara* oder auch Rolf Hochhuths Drama *Guerillas* sind dabei allerdings nicht nur – in ästhetischer Hinsicht bisweilen höchst dürftige – Zeugnisse für die ungeheure Faszination, die die charismatische, bereits zu Lebzeiten zur Ikone verdichtete Persönlichkeit des gebürtigen Argentiniers oft unabhängig von der jeweiligen weltanschaulichen Position auf seine Zeitgenossen ausübte; sie illustrieren auch einen zumeist höchst unkritischen, verklärenden und hagiographischen Umgang mit Che Guevara im allgemeinen und seinem letzten, gescheiterten Guerillakrieg in den Wäldern Boliviens im besonderen.

Das 1971 erschienene Drama *Hölderlin* von Peter Weiss bildet in dieser Hinsicht keine Ausnahme, obwohl sich der Schriftsteller in seinem, von Hans Magnus Enzensberger für das *Kursbuch* übersetzten Nachruf *Che Guevara!* (1967) noch gegen eine postume »mystische Verehrung« des Argentiniers gewandt hatte, »die den Opfertod mit einem Glorienschein umgibt«². Weiss, gerade von einem mehrwöchigen Aufenthalt auf Kuba zurückgekehrt³, schrieb damals: »Wir weisen das Christusbild zurück, die Kreuzabnahme, das Warten auf die Auferstehung. Was bleibt, ist Ches Tod, der Verrat an ihm, der Hinterhalt, ein zeretzter Leichnam.«⁴

In seinem nur wenige Jahre später uraufgeführten Theaterstück allerdings geschieht genau, wogegen sich die hier zitierten Auszüge aus Weissens kämpferischem Nekrolog einst verwahrten, mit dem der Autor, wie Karl Heinz Bohrer vielleicht nicht ganz zu Unrecht feststellte, dem toten Guerillero ein archaisches

»Märtyrer Denkmal«⁵ errichtet hatte – Che Guevara erscheint in verschlüsselter Form als »mythische Figur«⁶, die nicht nur zum spezifischen, wesentlich von Pierre Bertaux und Martin Walser geprägten Hölderlin-Bild⁷ von Weiss in Beziehung gesetzt, sondern auch mit deutlichen Analogien zur Passion Jesu Christi versehen ist. Die Rede ist von Szene II.6 des Dramentextes, zweifellos gleichermaßen »Höhepunkt« und »zweispältigste | Szene des Stücks«⁸, in der Hölderlin seinen Freunden und ehemaligen Weggefährten aus seiner Zeit im Tübinger Stift die Handlung seines geplanten Schauspiels *Der Tod des Empedokles* in einer Art chorischem Spiel im Spiel vorträgt. Dieser Dramenentwurf, der mit dem gleichnamigen Fragment des historischen Hölderlin über verschiedene intertextuelle Verweise verbunden ist, statet seine Hauptfigur, den antiken Naturphilosophen aus Agrigent, in dezidiertem Aktualitätsbezug auf die Schreibgegenwart von Peter Weiss mit unverkennbaren Zügen Ernesto Che Guevaras aus.

Zwar ist unzweifelhaft richtig, daß Hölderlins Empedokles nicht umstandslos, etwa nach dem einfachen Schema eines Schlüsseldramas, mit dem kubanischen Revolutionsführer identifiziert werden darf⁹, doch ist der bewußte Einsatz von charakterlichen und biographischen Parallelen erdrückend: Wie Guevara ist Empedokles vor und neben seiner politischen Laufbahn als »Artzt« (S. 114) tätig, der seine medizinischen Kenntnisse karitativ zur Linderung von Seuchen einsetzt. »Viele Junge l. . . | überall« – im Falle Guevaras wäre hier an die Studentenbewegungen in den westlichen Metropolen zu denken – »verehere ihn und wären jeden Tag bereit / sich ihm wo auch immer / anzuschließen« (S. 120). Zusätzlich versieht Peter Weiss, oder genauer: die Dramenfigur Hölderlin seine Version des Empedokles mit all jenen Charaktereigenschaften, die gemeinhin auch dem gebürtigen Argentinier zugeschrieben werden: Notorisches Desinteresse für die eigenen Privilegien, Integrität, Furchtlosigkeit und Verachtung jeder Form von Feigheit, kompromißloser Idealismus sowie ein besonders empfindsames Bewußtsein für soziale Ungerechtigkeit¹⁰. »Er ist der TodtFeind / aller einseitigen Existenz / Er haßt das Flickwerk / die Servilität / verachtet / wer um seine Haut bangt und / um seine Ämther zittert« (S. 111), heißt es dementsprechend unter charakteristischem Rückgriff auf Hölderlins *Frankfurter Plan* von Empedokles¹¹, »der nie sich selber / zum Verräther wurde« (S. 135).

Die bolivianische Expedition Guevaras schließlich dient als historisches Vorbild für den revolutionären Umsturzversuch des Empedokles, der seine etablierte Position aufgibt, um »in den Einöden des Landes« (S. 129) gegen die repressive Herrschaftsordnung Agrigents zu kämpfen. In diesem Falle sind die Parallelen zwischen dramatischer Dichtung und geschichtlicher Wirklichkeit so detailliert, daß die Vermutung naheliegt, Peter Weiss habe für die Ausgestaltung der entsprechenden Szenen ein intensives Quellenstudium betrieben, zumindest aber Ches *Bolivianisches Tagebuch* benutzt. In Analogie zu Guevaras ohne-

hin angegriffenem Gesundheitszustand, der sich im Laufe seines revolutionären Umsturzversuches zusehends verschlechterte, wird Hölderlins Empedokles während seines bewaffneten Kampfes von Asthma, Fieberanfällen, Erbrechen, Durchfall und Ödemen geplagt; er und seine wenigen Gefährten haben unter »Durst und Hunger« (S. 125) zu leiden, zudem sind sie schutzlos den Heimsuchungen von »Schlangen, Scorpionen und Mosquitos« (S. 126) ausgesetzt. »Verfehlte Aufstiege« und »umständliches Zurückkehrn« (S. 125), der »Widerstand der Selaven / in den Silberminen« (S. 126), die völlige Isolation der Kämpfer, die »Hunde der Verfolger« (S. 127), das »Maulthier« (S. 125), auf dem Empedokles reitet – all dies und mehr ist Guevaras persönlicher Dokumentation seines letzten, gescheiterten Guerillakrieges entnommen.

Gegenüber dieser Vorlage, dem *Bolivianischen Tagebuch*, nimmt Peter Weiss allerdings auch entscheidende Veränderungen vor, die der dramatischen Zuspitzung und poetischen Stilisierung der von Hölderlin dargestellten Geschehnisse dienen. Mit seinen körperlichen Gebrechen nimmt Empedokles/Guevara die »Seuche« (S. 131) einer kranken, depravierten Gesellschaft, gleichsam die Sünden der Welt in säkularisierter Analogie zur christlichen Passion auf sich. Auch sein Ende folgt dem Modell der *via crucis*: Von feindlichen Soldaten in Brust und Bein getroffen und schwer verwundet, stürzt sich Empedokles mit letzter Kraft in den Krater des Ätna und erhält so einmal mehr »die Merkmale eines Erlösers, dessen Leidensweg und symbolischer Opfertod l. . .] an Christus erinnert«¹². Darüber hinaus lassen sich noch weitere, vereinzelte Anlehnungen an die neutestamentlichen Evangelien und die darin erzählte Lebensgeschichte Jesu benennen – etwa die vergeblichen Versuche der erschöpften Revolutionäre, bei der Landbevölkerung der Hochebene Nahrung zu erstehen, die von ferne an die bethlehemitische Herbergssuche Maria und Josefs erinnern, sowie das Verhalten mancher »AckerBauern« und »Hirten«, die den Verfolgern des Empedokles »für eine KupferMünze« – eine Reminiszenz an den Judaslohn – »seinen Pfad verrathen« (S. 121).

Das literarische Verfahren, das sich in diesem Synkretismus aus antiken, christlichen und realhistorischen Motiven offenbart, entspricht Hölderlins Poetik einer neuen »Mythologie / der Hoffnungen« (S. 57), die dieser in Szene L3 in konfrontativer Diskussion mit Schiller entwickelt. In Hölderlins poetologischem System soll Dichtung aus Götterfiguren und Mythologemen der traditionellen Überlieferung »SinnBilder für unsere Zeit« (S. 56) herstellen, sie also mit einem entschiedenen Aktualitätsbezug versehen, um auf diese Weise an das bisher unverwirklichte utopische Potential der Menschheit zu erinnern und »die Trägheit des Gegenwärtigen« (S. 59) zu überwinden. Die mythische Überhöhung der Hauptfigur im dramenspezifischen »Grund des Empedokles« (S. 107) aber scheint dieser operativen, auf Veränderung der herrschenden Gesellschaftsordnung abzielenden Wirkungsästhetik zuwider zu laufen, zumindest bewährt sich

Hölderlins Poetik in diesem Falle nicht in der Praxis. Denn strenggenommen erreicht die Skizze seines Theaterstücks keinen der anwesenden Zuschauer in der gewünschten Weise. Selbst Siegfried Schmid, der, ein jakobinisch gesinnter Freund aus gemeinsamer Studienzeit, Hölderlin unter den versammelten Personen politisch am nächsten steht, bedenkt zwar manche Szene der vorgestellten Handlung mit einfühlsamen, verständigen Kommentaren, verliert sich aber letztendlich in blindem Aktionismus, wenn er den empedokleischen Guerillakampf unbesehen kopieren möchte (»Ich bin gewis / FreySchärler sind jetzt auf dem Weg / Ich hätt mich ihnen angeschlossen«; S. 123). Demgegenüber reichen die Reaktionen des Glasermeisters Wagner, Hölderlins Hauswirt in Homburg, über naive, unmittelbare Mitleidsbezeugungen für das tragische Schicksal des Protagonisten schon nicht mehr hinaus. Und Schelling entrückt die »That des Empedokles« als »poetische Handlung« (S. 126) schließlich vollends ins Reich politikferner Ästhetik, während Hölderlins Hauptfigur in den Augen Hegels, der in Weiss' Stück mehr als Apologet von staatlicher Autorität und kolonialer Ausbeutung denn als idealistischer Inaugurator des historischen Materialismus gezeichnet ist, sogar zur »hirnverbrannt / utopischen Figur« (S. 131) mutiert.

Hölderlin, der im Laufe seines Vortrags die poetologischen Schwierigkeiten bei der Vermittlung des von ihm gewählten, idiosynkratischen Stoffes selbst hervorhebt, gelingt es also nicht, gemäß seiner Autorintention die Erinnerung an den verloschenen »FeuerBrand« der revolutionären Begeisterung von 1789 wachzuhalten oder gar zu zeigen, wie die längst verschüttete Glut des Umsturzes »unter starkem Athem / wieder zur Flamme / werden kann« (S. 131) – die erste private Aufführung des noch unvollendeten Stückes wird diesem emphatischen Anspruch in keiner Weise gerecht, die Empedokles/Guevara-Szene bleibt »eine Episode ohne Folgen«¹³.

Wenn es erlaubt ist, die Dramenfigur Hölderlin an dieser Stelle mit ihrem Schöpfer, dem Autor Peter Weiss, kurzzuschließen, dann ließe sich dieser textimmanente Befund vielleicht auch allgemein im Sinne einer versteckten, ebenso pessimistischen wie selbstkritischen, poetologischen Selbstreflexion deuten. Der Versuch, die Erfahrungen Ernesto Guevaras nach dem Zerfall der Studentenbewegung von 1968 durch mythologische Verfremdungseffekte und andere literarische Strategien als utopisches »VorBild« (S. 135) libertären Aufbruchs in poetisierter Form präsent zu halten, wird von Weiss zwar – verborgen hinter seinem Protagonisten Hölderlin – andeutungsweise unternommen, sogleich aber wieder durchgestrichen. Denn die bolivianische Expedition des Che erweist sich nach den Vorgaben eines engagierten, progressiven Schreibens im Sinne der *Ästhetik des Widerstands*, die sich in Hölderlins literarischer »Mythologie / der Hoffnungen« gleichsam *avant la lettre* spiegelt, als wenig brauchbar. Die gesellschaftliche Situation der lateinamerikanischen Entwicklungsländer mit ihren tiefen sozialen Verwerfungen, diktatorischen Regimes und postkolonialen Ab-

hängigkeiten ist auf die bundesrepublikanische Wohlstandsgesellschaft zu Beginn der siebziger Jahre nicht übertragbar – zu groß ist also die »Trennung / von dem kühnen und / entlegnen Stoff«, zu fremd ist diese »Welt und / die Gestalten drinn / für die wir noch / Vergleichbares / nicht kennen« (S. 131).

II. Mit Empedokles wird Ernesto Che Guevara, in Analogie zu Peter Weiss und aller Wahrscheinlichkeit nach durch dessen *Hölderlin*-Text inspiriert, auch in Volker Brauns 1975 geschriebenem Geschichtsdrama *Guevara oder Der Sonnenstaat* kurzgeschlossen. In rückläufiger Chronologie bringt dieses Stück – unterbrochen durch Zwischenspiele, die in der Tradition des Absurden Theaters stehen und die Haupthandlung kontrapunktisch beleuchten¹⁴ – zentrale Stationen des Bolivianischen Guerillakrieges auf die Bühne. Dabei ließ Braun seinem Text, der bis in die Regieanweisungen hinein mit Zitaten aus den Schriften Guevaras durchsetzt ist, ein äußerst genaues Quellenstudium vorausgehen¹⁵; dennoch kann sein Drama nicht für dokumentarisch im strengen Sinne gelten, da der Anteil der Fiktion bei der Ausgestaltung der einzelnen Szenen eindeutig überwiegt – »Das Stück ist nicht dokumentarisch. Die Figuren sind erfunden«¹⁶, betont dann auch der Autor selbst apodiktisch zugespitzt im Programmheft der Mannheimer Uraufführung von 1977.

Die Fiktionalität der Hauptfigur »Guevara« unterstreicht Braun in seinem Schauspiel vor allem durch ihre Kombination mit verschiedenen anderen literarischen und historischen Personen. Hierzu ist zunächst die assoziative Verbindung mit Empedokles zu zählen, mit dem sich der kubanische Revolutionsführer expressis verbis kurz vor seiner Hinrichtung in der zweiten, »Der Beruf der Toten« überschriebenen Szene des Dramas identifiziert. Seine Ermordung soll, so hofft Che, ähnlich dem empedokleischen Freitod im Ätna ein beispielhaftes, weithin ausstrahlendes »Signal« für seine zaudernden Mitmenschen abgeben, »die das Äußerste / Brauchen, eh sie das erste wagen: leben«¹⁷. Die als Sturz in den Vulkan umschriebene Exekution wird in der Vorstellung Guevaras also zum idealtypischen Fanal eines völkerübergreifenden, revolutionären Aufbruchs in einer blutigen Welt, »die stirbt oder erblüht mit einem Leib« (S. 77). In enger Anlehnung an Weissens Schauspiel, ohne dessen spezifischen Blick auf das Hölderlinsche Dramenfragment *Guevara oder Der Sonnenstaat* an dieser Stelle gar nicht verstanden werden kann¹⁸, erscheint der Guerillero über seine Korrelation mit Empedokles folglich als revolutionäre Heilsbringer- und Erlöserfigur, die in ihrem politischen Messianismus unweigerlich an ein säkulares Äquivalent zu Jesus Christus denken läßt. Dieser Eindruck drängt sich zumindest seinen Mördern, den Rangern Prado und Selnich auf, die unmittelbar nach den tödlichen Schüssen den Leichnam Guevaras hektisch verschwinden lassen, da sie befürchten, daß eine reguläre Grabstätte möglicherweise ein zweites »Golgatha« (S. 78) werden könnte – »Christus der Agitator / Geschlachtet,

und sein gut beweineter Tod / Siegt über das mächtigste der Reiche, Rom« (S. 78), warnt der hellsichtige Selnich und ruft auf diese Weise eine paradoxe Dialektik von Tod und Leben auf, die das ganze Stück in verschiedensten Variationen durchzieht und das in der Nähe zum »Selbstmord« angesiedelte Sterben Guevaras in einer Art von revolutionstheologischer Eschatologie zur Voraussetzung »für das wahre Leben« und die Geburt seines eigenen Mythos macht (S. 81).

Neben Guevaras Identifikation mit Empedokles bzw. Jesus Christus tritt im weiteren Handlungsverlauf freilich eine zusätzliche, für das intertextuelle Beziehungsgefüge des Dramas deutlich wichtigere literarische Verknüpfung, die allerdings erst in der letzten Szene offen genannt wird. In diesem Schlußtableau diskutiert Che, noch in seiner Eigenschaft als kubanischer Industrieminister, mit Fidel Castro (in der ersten Textfassung als »der Freund« verklausuliert) die Motive für seine bolivianische Expedition und bezeichnet sich in diesem Zusammenhang spielerisch als »Don Quijote der in den Krieg zieht« (S. 108) – und in der Tat erinnerte der Guerillero während seines aussichtslosen Kampfes in den vorangegangenen Szenen in mancherlei Hinsicht an den »Ritter von der traurigen Gestalt« (S. 109). Wie Cervantes' *ingenioso hidalgo* aus der Mancha nimmt Guevara keine Rücksicht auf die Bedingtheiten der menschlichen Natur und des gesellschaftlichen Lebens und scheitert als wirklichkeitsfremder und fundamentalistischer Utopist an der Wirklichkeit in den Wäldern Boliviens. Ches ans Halluzinatorische grenzende Verkennung der realen Gegebenheiten zeigt sich beispielhaft in Szene 3, in der sich der Revolutionsführer mit folgender Ansprache an seine von Hunger, Durst und feindlicher Überlegenheit zermürbten Mitkämpfer richtet (S. 80):

Die Art des Kampfes aber macht es möglich
Daß wir als Menschen uns bewähren wirklich
Und wir zu Revolutionären werden
Der höchsten Stufe, die der Mensch erreicht
Der Guerillero, der dem Volk vorangeht
Nicht fühlend seinen Körper, nur die Waffe
Die er ist des Volks. Ihr seid das Vorbild
Der Kern der Frucht, die in dem Kampf wächst, die
Elite ihr, die herrlichsten der Kämpfer.

Guevaras emphatische Beschwörung des Guerilla-*foco* als revolutionäre Avantgarde und höchste Stufe menschlicher Vollkommenheit wird von seinen Kampfgenossen – man denke an Don Quijotes berühmte, utopische Rede vom Goldenen Zeitalter, für die seinen Zuhörern jedes Verständnis abgeht – völlig apathisch aufgenommen, wenn nicht gar mit körperlichem oder geistigem Zusammenbruch beantwortet. Als tragische, schwarze Variante cervantinischer Ironie

gestaltet sich hier die Kluft zwischen elitär-idealisiertem Wunschbild Ches und einer mehr als ernüchternden Realität, die sich aus Desertionen, schlechter Kampfmoral, Disziplinlosigkeit und feindseligen Spannungen innerhalb der Guerilla zusammensetzt.

In Opposition zu Guevaras abstraktem Radikalismus, der nach dem Unmöglichen strebt, figuriert in Brauns Text der bolivianische Parteifunktionär Monje – ganz entgegen den historischen Tatsachen¹⁹ – als Verkörperung des pragmatischen Realitätsprinzips. Gegen Ches Quijotismus als politischer Metapher für dessen voluntaristisches Revolutionskonzept betont Monje aus orthodox-kommunistischer Perspektive, daß zur erfolgreichen Durchführung eines Umsturzversuchs das Zusammenspiel von straff organisierter Partei mit entsprechender, ideologisch geschulter Massenbasis und günstigen gesellschaftlichen Umständen notwendige Voraussetzung sein müsse. Der Sekretär der bolivianischen KP sieht in den Plänen der Kubaner daher nur »eine / Ganz kindliche Vision, das Abenteuer / Von Ignoranten«, Guevara und seine Mitkämpfer stellen für ihn ganz im Gegensatz zur zitierten Vision Ches aus Szene 3 allenfalls »die Elite / Der Lebensmüden« dar (S. 101).

Dieses Verdikt Monjes, das seine Bestätigung durch die vorangegangenen Szenen bereits erfahren hat²⁰, ändert jedoch nichts an Volker Brauns grundsätzlicher Sympathie für seine Hauptfigur; auch schreibt Braun sein Stück nicht von der linientreuen Warte offiziöser Parteidoktrin aus, wie dies dem Dramatiker vereinzelt unterstellt worden ist²¹. Zwar wird Che Guevara weitaus weniger idealisiert gezeichnet als dies noch im *Hölderlin* von Peter Weiss der Fall gewesen ist; doch indem Brauns Schauspiel dem Betrachter »die Unmöglichkeit, den Irrsinn« des bolivianischen Guerillakampfes in zunehmender Deutlichkeit vor Augen führt, soll es in paradoxem Umschlag der Fabel gerade »Beweise für die ›Notwendigkeit‹ der berühmten und berüchtigten Aktion Guevaras« liefern, wie der Autor in einer kurzen Notiz zu seinem Text hervorhebt²². Im a priori determinierten Scheitern seiner Verwirklichung wird der Sonnenstaat als utopisches Endziel folglich um so mehr beglaubigt – von einer »Dekonstruktion«²³ des guevarastischen Mythos kann daher nur in Ansätzen die Rede sein. Mit seinem Geschichtsdrama hat Volker Braun vielmehr ein Lob der revolutionären Torheit geschrieben, in dem Ernesto Che Guevara mit seinem irrationalen, blinden Enthusiasmus die Rolle eines kommunistischen Don Quijote, eines *guerrillero errante* zwischen Ideal und Wirklichkeit zufällt.

III. Im Unterschied zu Volker Braun zielt Hans Magnus Enzensbergers *E. G. de la S. (1928-1967)*, die letzte von *Siebenunddreißig Balladen aus der Geschichte des Fortschritts* im 1975 erschienenen *Mausoleum* auf die vollständige Destruktion des »Mythos vom Guerrillero als Heiland«²⁴, den der Lyriker bereits während seines Kuba-Aufenthaltes 1968/69 in einem Interview mit der Kultur-

zeitschrift *Casa de las Américas* problematisiert hatte. Gegen die postume, quasi-religiöse Stilisierung Ches zum heldenhaften Märtyrer einer politischen Passionsgeschichte und der entsprechenden Vereinnahmung als revolutionäre Ikone in den westlichen Metropolen richtet sich Enzensbergers Ballade, indem sie die Vita des berühmten Guerillakämpfers zu einer Biographie umfassenden Scheiterns ausgestaltet und mögliche Christusanalogien nur noch im distanziert vorgebrachten Zitat zuläßt²⁵. Die auf diese Weise vorgenommene Entmythologisierung spielt sich dabei auf mehreren Ebenen ab: Zum einen zeichnet Enzensberger die anfällige Konstitution des gebürtigen Argentiniers nach, der von Kindheit an unter Krankheiten, Allergien und schwerem Asthma zu leiden hatte, und charakterisiert ihn als im Grunde scheuen, sensiblen, verträumten und empfindsamen Menschen, der »eigentlich eine Mimose« bzw. »ein zarter Versager« gewesen sei (S. 127). Dergestalt läßt der Autor ein subversives Gegenbild zum Repertoire des *machismo* der lateinamerikanischen Tradition entstehen, das in seiner revolutionären Spielart die herkömmlichen Vorstellungen vom heroischen Freiheitskämpfer als Subtext begleitet. Der Text stellt die Adoleszenz des künftigen Guerillero als schmerzhaften Prozeß dar, an dessen Ende eine brüchige, der eigenen Physis mühsam abgetrotzte Männlichkeit steht, die sich an für maskulin geltenden Oberflächensymbolen festzuhalten sucht: Der junge Guevara »kämpfte mit seinem Körper, / rauchte Zigarren, wurde (was immer das sein mag) ein Mann« (S. 126).

Neben dieser eher psychologisch bzw. *gender*-typologisch orientierten Annäherung an die historische Wahrheit hinter dem Mythos »Che Guevara« bildet das politische und ökonomische Wirken des Revolutionsführers einen weiteren Schwerpunkt der Kritik in Enzensbergers Ballade. Hierzu gehört unter anderem die Beschreibung des dualistischen Nebeneinanders von utopischen Idealen und unbarmherziger, terroristischer Grausamkeit im Denken und Handeln, bei dem Guevaras philanthropischer Anspruch durch seinen, der *Botschaft an die Völker der Welt* entnommenen Ruf nach dem »Haß, der den Menschen in eine gewaltsame, / effektive, kalte Tötungsmaschine verwandelt« (S. 127) soll, Lügen gestraft wird. Doch zielt die von Enzensberger verfolgte Entmythologisierungsstrategie auch in diesem Fall hauptsächlich darauf ab, die politische Karriere des Wahlkubanners als Serie von Mißerfolgen erscheinen zu lassen. So ironisiert der Autor mit seinen Versen Guevaras Utopie des Neuen Menschen, die – »eine alte Idee, sehr neu« (S. 126) – darauf abzielte, durch Veränderung der ökonomisch-technischen Basis, individuelle Bewußtseinsbildung, gesellschaftliche Erziehung und kulturelle Erneuerung den herkömmlichen Menschentyp und seine traditionellen Daseinsformen hinter sich zu lassen. Vor der wirtschaftlichen Realität des Landes versagte die im programmatischen Text *El socialismo y el hombre en Cuba* entworfene neue Anthropologie des Che allerdings, denn »die Ökonomie hörte seinen Reden nicht zu« (S. 126).

Zur Verdeutlichung dieser tiefen Kluft zwischen Ideal und Wirklichkeit schildert die Ballade in mehreren, eindringlichen Strophen die angespannte ökonomische Situation Kubas, die der volkswirtschaftlich nicht geschulte Guevara in seinen Funktionen als Leiter des Nationalinstituts für Agrarreform, als Präsident der kubanischen Nationalbank und als Industrie-Minister von 1959–65 mitverschuldete. Der Alltag der Menschen ist geprägt von Hunger und Mangel, es fehlt an »Spaghetti« und »Zahnkrem« (S. 126), selbst die vorhandenen Güter werden streng rationiert. Auch die forcierte Industrialisierung des Landes kommt aufgrund der ungenügend koordinierten staatlichen Planung nur höchst schleppend in Gang – »Maschinen, mit harter Währung bezahlt, / verrotteten an den Kais« (S. 126). In der Folge muß der Argentinier immer wieder, obwohl eigentlich Gegner des ökonomistischen Kommunismus sowjetischer Prägung, im Kreml als diplomatischer Bevollmächtigter Fidel Castros in demütigender Form um Wirtschaftshilfe und »neue Kredite« (S. 127) ersuchen.

Vor diesem Hintergrund deutet Enzensbergers Ballade die bolivianische Expedition Che Guevaras als psychologisch motivierte Flucht in die Eindeutigkeit vertrauter Freund-Feind-Schemata. Im Angesicht der bedrückenden Situation in Kuba sowie der undurchschaubaren »Intrigen« seiner Gegner zieht sich der überforderte Revolutionsführer aus dem politischen Tagesgeschäft in den Dschungel zurück, »wo alles klar war / und deutlich: Feind Feind und Verrat Verrat« (S. 127). Doch die Niederlage verfolgt Guevara bis an sein Ende. Auch seine »letzte Arbeit« (S. 127), der maoistisch inspirierte »Volkskrieg« (S. 128) in Bolivien, gerät bekanntlich zum militärischen Desaster und zwar, wie Enzensbergers Text nahelegen scheint, hauptsächlich aufgrund von kommunikativen Barrieren. Dem Argentinier gelingt es nicht, die Loyalität der Landbevölkerung zu erschüttern und ihre politischen Sympathien zu gewinnen, da er keinen der zahlreichen indianischen Dialekte beherrscht, die von der indigenen Population Boliviens gesprochen werden – »Das Schweigen der Indios / war absolut, als kämen wir aus einer anderen Welt« (S. 127), zitiert die Ballade gleichsam als dokumentarischen Beleg für ihre These in verfremdender Zuspitzung aus Ches *Bolivianischem Tagebuch*. Entgegen der geschichtlichen Überlieferung stirbt Guevara schließlich, der ikonoklastischen, anti-hagiographischen Intention der Ballade gemäß, nicht den heroischen Opfertod durch ein Exekutionskommando der bolivianischen Armee, sondern setzt sich, durch »Koliken, / Hustenanfälle, Ödeme« physisch am Ende, »keuchend die letzte Spritze« und verendet wie ein Drogensüchtiger am Goldenen Schuß (S. 127).

Was bleibt von Ernesto Che Guevara, dem »Idol« (S. 127) einer Generation? Schon bald nach seinem gewaltsamen Tod haben die »Abbildungen« (S. 126) des Revolutionsführers, in der Hochphase der Studentenbewegung das Signum nonkonformistischer Rebellion schlechthin, Warencharakter angenommen und sind von Marketing und konsumistischer Massenkultur restlos absorbiert wor-

den. In den westlichen Industrienationen der Postmoderne haftet seiner Person nichts Subversives mehr an – sie hat als entpolitisiertes, leeres Zeichen, als geschichtslose Chiffre der Beliebigkeit und ebenso allgegenwärtige wie verblichene Ikone ohne Realitätsgehalt Eingang in die Mythen des Alltags gefunden. »In der Metropole spricht von ihm / nur noch eine Boutique, die seinen Namen gestohlen hat« (S. 128), vermeldet Enzensbergers Ballade dann auch lakonisch und zitiert mit einem Anflug von zynischer Resignation den Slogan »Wir hätten ihn angestellt« (S. 127), mit dem der IBM-Konzern bereits Ende der sechziger Jahre unter dem Bildnis Che Guevaras seinen Managementnachwuchs umwarb.

Anmerkungen

- 1 Uwe Johnson: *Jahrestage I*, Frankfurt/Main 1972, S. 163.
- 2 Peter Weiss: *Che Guevara!*, in: *Kursbuch*, 11(1968)1, S. 1. Der Text erschien zuerst in der schwedischen Zeitung *Dagens Nyheter*.
- 3 Vgl. hierzu Günter Schulz: *Peter Weiss in Kuba*, in: *Peter Weiss-Jahrbuch*, 9(2000).
- 4 Weiss: *Che Guevara!*, S. 1.
- 5 Karl Heinz Bohrer: *Die gefährdete Phantasie, oder Surrealismus und Terror*, München 1970, S. 93.
- 6 Peter Weiss: *Hölderlin. Stück in zwei Akten*, Frankfurt/Main 1971, S. 113. – Die Seitenangaben im Text beziehen sich auf diese Ausgabe der ersten Fassung des Dramas. Die ästhetische Superiorität der ursprünglichen Textversion zeigt Michael Neumann: *Mißlungener Restaurationsversuch. Ein Plädoyer für die Erstfassung des Hölderlin*, in: *Peter-Weiss-Jahrbuch*, 3(1994).
- 7 Neben der Hölderlin-Biographie von Bertaux ist in diesem Zusammenhang vor allem auf den Vortrag *Hölderlin zu entsprechen* von Martin Walser hinzuweisen, mit dem Weiss während der Arbeit an seinem Stück beratende Gespräche führte.
- 8 Klaus L. Berghahn: »Wenn ich so singend fiele...«. *Dichter und Revolutionär, gestern und heute, Hölderlin und Weiss*, in: Thomas Beckermann, Volker Canaris (Hg.): *Der andere Hölderlin. Materialien zum Hölderlin-Stück von Peter Weiss*, Frankfurt/Main 1972, S. 180, bzw. Manfred Karnick: *Peter Weiss und der Hölderlin-Turm*, in: Ebd., S. 262.
- 9 Hierauf weist zu Recht unter anderen Neumann: *Mißlungener Restaurationsversuch*, S. 95 hin.
- 10 Diese und alle folgenden Angaben zu Persönlichkeit und Vita Guevaras sind Jon Lee Anderson: *Che. Die Biographie*, 8. Aufl., Berlin 2004, dem nach wie vor maßgeblichen Standardwerk zum Leben des Argentiniers, entnommen.
- 11 Vgl. Friedrich Hölderlin: *Sämtliche Werke. Frankfurter Ausgabe*, hg. von Dietrich E. Sattler, Frankfurt/Main 1985, Bd. 13, S. 544 (sein Todtfeind aller einseitigen Existenz).
- 12 Michael Neumann: *Hölderlin*, in: Martin Rector, Christoph Weiß (Hg.): *Peter Weiss' Dramen. Neue Interpretationen*, Opladen-Wiesbaden 1999, S. 224. Vgl. auch Peter Michelsen: *Peter Weiss*, in: Benno von Wiese (Hg.): *Deutsche Dichter der Gegenwart. Ihr Leben und Werk*, Berlin 1973, S. 320.
- 13 Norbert Oellers: *Vision und Revolution 1790 und 1970. Peter Weiss' Hölderlin-Drama*, in: Michael Hofmann (Hg.): *Literatur, Ästhetik, Geschichte. Neue Zugänge zu Peter Weiss*, St. Ingbert 1992, S. 92.

- 14 Vgl. zur Deutung der Zwischenspiele T.M. Holmes: *Blinded by the Light. Volker Braun's Guevara oder Der Sonnenstaat*, in: Rolf Jucker (Hg.): *Volker Braun*, Cardiff 1995, S. 79 ff.
- 15 Einen Teil der von ihm eingeschienen Quellen legt Volker Braun im Kommentar zu seinem Gedicht *Material IV: Guevara offen* (vgl. Volker Braun: *Texte in zeitlicher Folge*, Leipzig-Halle 1990, Bd. 5, S. 111). Neben den Werken Ches hat der Dramatiker für die Gestaltung seines Textes wahrscheinlich auch Ricardo Rojas 1968 erschienenen biographischen Abriss *Che Guevara: Leben und Tod eines Freundes* benutzt, wie etwa die historisch inkorrekte Darstellung von Verwundung, Gefangennahme und Hinrichtung des kubanischen Revolutionsführers in der zweiten Szene des Schauspiels nahelegt.
- 16 Zitiert nach Jay Rosellini: *Volker Braun*, München 1983, S. 95.
- 17 Volker Braun: *Guevara oder Der Sonnenstaat*, in: *Spectaculum*, 27(1977), S. 77. – Die Seitenangaben im Text beziehen sich auf diese erste Version des Schauspiels. In Brauns Neufassung des Dramas ist Guevaras explizite Identifikation mit Empedokles getilgt; nur die Vulkanmetaphorik erinnert dort noch an den ursprünglichen Bezug zum Selbstmord des agrigentinischen Naturphilosophen (vgl. Braun: *Texte in zeitlicher Folge*, Bd. 5, S. 126).
- 18 Von einem direkten, ohne Peter Weiss vermittelten Rückgriff auf Hölderlins *Empedokles*-Fragmente geht hingegen Christine Cosentino: *Volker Brauns roter Empedokles: Guevara oder der Sonnenstaat*, in: *Monatshefte für deutschen Unterricht, deutsche Sprache und Literatur*, 71(1979)1, S. 43 ff. aus.
- 19 Vgl. zur zwielichtigen Rolle, die der reale Mario Monje mit seiner undurchsichtigen, doppelzüngigen Verhandlungsstrategie im Vorfeld des bolivianischen Guerillakriegs gespielt hat, Anderson: *Che*, S. 601 ff.
- 20 Vgl. Klaus Schuhmann: *Anmerkungen zu Volker Brauns »Guevara oder Der Sonnenstaat«*, in: *Text + Kritik*, 55(1977), S. 31.
- 21 Vgl. exemplarisch Rudolf Krämer-Badoni: *Die SED liest »Che« die Leviten*, in: *Die Welt*, 12.12.1977. Gegen den Anwurf staatssozialistischen Hofdichtertums spricht auch, daß *Guevara oder Der Sonnenstaat*, vermutlich auf Intervention der kubanischen Botschaft, kurz vor Abschluß der Probearbeiten am Deutschen Theater Berlin abgesetzt wurde und seine Uraufführung in der DDR erst 1984 in Leipzig erlebte.
- 22 Braun: *Texte in zeitlicher Folge*, Bd. 5, S. 175.
- 23 Rosellini: *Volker Braun*, S. 96.
- 24 *Entrevista con Hans Magnus Enzensberger*, in: Reinhold Grimm (Hg.): *Hans Magnus Enzensberger*, Frankfurt/Main 1984, S. 115.
- 25 So heißt es gegen Ende der Ballade über Guevaras Kampf und Tod in Bolivien: *»Ein mystisches Abenteuer, und / eine Passion, die unwiderstehlich an das Bild Christi erinnert: / das schrieben die Anhänger«* (Hans Magnus Enzensberger: *Mausoleum. Siebenunddreißig Balladen aus der Geschichte des Fortschritts*, Frankfurt/Main 1978, S. 127; die Seitenangaben im Text beziehen sich auf diese Ausgabe). Die von Enzensberger an dieser Stelle wiedergegebenen Äußerungen stammen vermutlich von Régis Debray, konnten von mir allerdings nicht nachgewiesen werden. Einen Teil der Quellen für Enzensbergers Zitatmontage spürt hingegen Kristin Schmidt: *Poesie als Mausoleum der Geschichte. Zur Aufhebung der Geschichte in der Lyrik Hans Magnus Enzensbergers*, Frankfurt/Main 1990, S. 350 ff., auf.

Stefan Krankenhagen

Laß mich rein, laß mich raus

»Jeff Koons« von Rainald Goetz

Das 1999 uraufgeführte Theaterstück *Jeff Koons* von Rainald Goetz ist ein Stück über die Idee der Kunst im 20. Jahrhundert. Es spannt den Bogen zwischen einer im Minimalismus und der Pop-Art begrifflich gewordenen Kunst und der Aufwertung performativer Textformen durch die Beatliteratur der sechziger Jahre. Beispielhaft verhandelt es – hierbei klassisches Künstlerdrama – das Verhältnis des Einzelnen zur Gesellschaft anhand der Figur des Künstlers.

Betrachtet man die internationalen Ausstellungen der letzten Jahre aus der eigenen Halbdistanz zu diesem Bereich, so fallen zwei Dinge ins Auge: zum einen die fortgesetzte Negierung des traditionellen Werkbegriffs und zum anderen die Einbindung kontextfremder Personen in den Kunstprozeß. Je diskursiver die Kunst und je marginalisierter ihre Teilnehmer, desto wirksamer scheinen die Arbeiten. Vorläufiger Höhepunkt dieser Entwicklung war der Beitrag Tino Sehgal's zur Biennale in Venedig 2005. Sein Werk bestand darin, die Ausstellungswärter im Deutschen Pavillon tanzend und singend ausrufen zu lassen: »This is so contemporary!« Für die Dauer der Kunstbiennale wurde Sehgal's Arbeit so zum Foucault'schen Primärtext, auf den es unmöglich war, sich nicht zu beziehen. Alle meinten zu wissen, ob diese Arbeit nun zeitgenössisch war oder doch eher nicht, und bestätigten damit Sehgal's Kunstbegriff. Ein anderer Name, der das Feuilleton seit einigen Jahren durchzieht, ist der des mexikanischen Künstlers Santiago Sierra. Dieser bezahlt südamerikanischen *Pauvres* einen Mindeststundenlohn, um ihnen eine Linie auf den Rücken zu tätowieren, oder er läßt vierzehntausend Betonziegel in das Obergeschoß des Museums in Bregenz verfrachten, womit seine Kunst die zulässige Belastung des Raumes bis auf 8 Tonnen ausfüllt. Höchstens 100 Besucher durften seine Ausstellung im Jahr 2004 auf einmal begehen, mehr ließen die Statiker nicht zu, um der Gefahr eines Einsturzes vorzubeugen. Es bildeten sich dementsprechend lange Schlangen vor den Türen des Hauses, und die Kunstkritik war begeisterte von der Tatsache, daß »nach Sierras Performances Museumsräume oft eher wie Ghettos oder Unfallorte aussehen!«¹

Kunst prozessiert Ausschlußverfahren, sie verhandelt permanent die Grenze zwischen drinnen und draußen, wobei sich diese Differenz in erster Linie auf die Kunst selbst bezieht: »Die Außenseite der Kunst, das ist die Normalität,

Unauffälligkeit, Unscheinbarkeit und problematische Verlässlichkeit all dessen, was weder schön noch hässlich, weder gelungen noch misslungen, weder stimmig noch unstimmig, sondern einfach nur da ist.«² Die Innenseite der Kunst ist entsprechend dieser systemtheoretischen und damit operationalen Bestimmung der Kunst ihre Beobachtung der Unstimmigkeiten, Emergenzen und Selbstzweifel einer Gesellschaft. Der Austausch zwischen Innen- und Außenseite der Kunst, das ist die hier zu verfolgende These, prozessiert Kunst. Eine solche Bestimmung der Kunst wiederum spiegelt sich auf sozialer Ebene in einer räumlich-metaphorischen Konstellation, wie sie die einleitenden Beispiele verdeutlichen sollten: die, die drinnen sind, die Künstler und Kunstkritiker, die Galeristen und Sammler, wollen raus in das echte, betonharte Leben. Die, die draußen sind, die Nicht-Künstler und Nicht-Kritiker, wollen rein zu dem Glanz einer in Symbolen verhandelten Welt, in der die Kunst das Leben zum Einsturz bringt ohne es zum Einsturz zu bringen. Das ist, in groben Zügen, das Thema von *Jeff Koons*, dem dritten Theaterstück von Rainald Goetz, erschienen 1999 und uraufgeführt im selben Jahr am Hamburger Schauspielhaus: »die einen wollen raus / die anderen rein, normal.«³ *Jeff Koons*, verstanden als Darstellung dieser Grenze, verhandelt nicht den Künstler Jeff Koons, ist nicht an der Geschichte von Conceptual- oder Pop-Art interessiert, sondern entwirft – mit lebendigen Schauspielern, auf einer Bühne – ein abstraktes Bild gegenwärtiger Produktion und Rezeption von Kunst. In diesen Parametern dreht sich das Stück, wie Boris Groys in einem anderen Zusammenhang schreibt, um nicht weniger als um »die gesamte Dynamik zumindest der europäischen Kunsttradition.«⁴ In seinem Buch *Über das Neue* beschreibt Groys Innovationsmomente der Kunst seit der Renaissance als ökonomische Operationen.⁵ Diese werden ihm zufolge von einer einzigen Leitdifferenz dynamisiert: von der zwischen valorisiertem kulturellen Gedächtnis und profanem Raum. »Das innovative Kunstwerk vermittelt zwischen dem valorisierten kulturellen Gedächtnis und dem profanen Raum, aber es kann sie nicht als Ausdruck irgendeiner höheren Autorität befehligen und dominieren. Es kann sie auch nicht vollständig repräsentieren, da seine eigene Natur gespalten ist und es die Einheit in sich selbst nicht erreichen kann. Der Ursprung eines innovativen Kunstwerks liegt auch nicht in der Rebellion gegen die kulturelle Tradition und in dem Willen zu den Sachen selbst zu kommen, sondern in der kulturökonomischen Logik, die die Kultur regiert und sich als eine strategische Kombination aus positiver und negativer Anpassung an die Tradition äußert – mit dem Ziel, das Signifikant [sic] des Gegenwärtigen zu erzeugen.«⁶ Wenn, wie behauptet, es in *Jeff Koons* nicht um den realen Künstler Koons geht – der auch als Figur im Stück nicht auftaucht, wiewohl er in den Texten von Rainald Goetz seit 1993 präsent ist⁷ –, so geht es doch um den amerikanischen Künstler als Exempel für die beschriebene Dynamik der Kunst: »Koons remains a variable for ›the artist‹ (›Koons‹ in german sounds like ›Kunst

anyway)«.⁸ Die These, daß Kunst ihre Gegenwärtigkeit aus der permanenten Umwälzung von profanem und kulturellem Raum gewinnt, aus der Verhandlung zwischen drinnen und draußen, ist somit auf die Kunst von Jeff Koons und auf das Stück *Jeff Koons* als einem »Künstlerdrama«⁹ zu beziehen.

I. In der Palette. Sprache und Musik. – Es beginnt damit, daß zwei Figuren nicht reinkommen, oder meinen, nicht reinzukommen. Ort ist der Club, genauer: die »Palette« (S. 15), ein Lokal in Hamburg aus den sechziger Jahren, das durch Hubert Fichtes gleichnamigen Roman bekannt wurde.¹⁰ Bereits diese erste Szenenüberschrift und der Auftakt des Stücks – »Da kommen wir nicht rein. / Ich komme da rein« (S. 15) – bindet das Stück an die literarische Tradition. Die beiden Zeilen finden sich beinahe wortwörtlich in Fichtes *Palette*¹¹ und knüpfen damit, zum einen und offensichtlich, an die literarische Aufwertung der Sprachmilieus von Subkulturen an. So wie in der *Palette* der Sechziger wird auch in der *Palette* der Neunziger gesprochen: »wollen wir noch was nehmen? / was haben wir denn noch so da? / alles eigentlich / echt? / ja / aha / und jetzt? / was meinst denn du? / keine Ahnung« (S. 19). Wahllos aufgeschlagen findet man bei Fichte: »Kommst du mit zur Elbchaussee? / Ich bin high. Da wird man impotent. Ich geh noch ein Bier trinken. / Ich fahr nach Hause. / Fahr ruhig los. Ich zieh dann allein weiter.«¹² *Jeff Koons* ist voll von solchen Figuren der Nacht, auch wenn das Stück durchgängig auf Figurenangaben verzichtet. Wurden bei der *Festungs*-Trilogie von 1993 noch »Stimmen und Gesichter // Menschen / Tote«¹³ als Protagonisten eines Benjaminschen Geschichtstableaus auf der Bühne angegeben, so verschwinden Hinweise dieser Art in *Jeff Koons* vollständig. »In *Jeff Koons* Goetz abolishes character attribution completely in favour of rhythm and tempo.«¹⁴ Einzig die Akt- und Szenenüberschriften sowie der unterschiedliche Sprachgestus selbst, lassen Figurencharakterisierungen – und ein von ihnen bewirkter Handlungsfortlauf – in Ansätzen verfolgen. Demnach werden in *Jeff Koons* zwei Geschichten erzählt: die eines Künstlers und seiner Umgebung und die einer Liebe, die im Stück beginnt und auch wieder endet.

Die einleitend hervorgehobene Differenz zwischen drinnen und draußen findet sich dabei als entscheidendes strukturierendes Motiv für den gesamten Theatertext. Die ersten drei Szenen wiederholen die Bewegung des zitierten Fichte-Dialogs: »1. Davor«, »2. An der Türe«, »3. drin« (S. 15). Drinnen dann, in der *Palette*, werden die Orte und Insignien des Clubs aufgezählt: »Die Tanzfläche« und »An der Bar« (S. 18), »Das Klo« (S. 20), »Zapfhahn« (S. 28) und »Tresen« (S. 29). Hier findet sich auch »Die Gästeliste« (S. 24), zugleich Urkunde des privilegierten Zutritts und Aufzählung der *personae dramatis*. Diese aber sind, wie üblich in den Theaterstücken von Rainald Goetz, keine ausformulierten Charaktere, sondern signalfarbene Extrakte des zu verhandelnden Themas. Sie stehen dementsprechend kapital im Fließtext: »DIE SÜSSE MAUS/ DAS WIL-

DE HÄSCHEN/ DAS BUSCHIGE KÄTZCHEN// [.] SCHREIBER/ MALER/ MUSIKER// PRESSE/ GELD/ PUBLIKUM// [.] WELT/ ALI/ KOSMOS« (S. 24 f.). Die Sprache dieses ersten Aktes¹⁵ folgt der Fülle der Personen, die in einem Club oder einer Kneipe vorhanden sind, immer wieder gebrochen durch distanzierte, stark rhythmisierte Passagen der Beobachtung und Reflexion. Gezeigt wird zum einen eine Gruppe und ihre Rede, eine spezifisch kontextualisierte »Vergemeinschaftung, die die Grundlage für Geschichten bildet«¹⁶, zum anderen wird das Drinnen/Draußen-Motiv hier in seiner Gleichzeitigkeit vorgeführt: Der Erzähler findet als Teil der Geschichte dieser Gruppe selber statt – evoziert durch präsentische Begriffe, durch rhythmisierte Aufzählungen, floskelartige Wiederholungen und elliptische Momentevozierungen – und ist gleichzeitig der Beobachter, der genau diese Momente der Vergemeinschaftung reflektiert: »wir reden über Fragen und die Rede, / die sich so motorisiert. Vielleicht schon falsch. / Wir sind nicht sehr präzise, das steht fest.« (S. 19). Sowenig also in *Jeff Koons* ein konsistenter Erzählmodus zu beschreiben ist, so sehr führt die Vorführung unterschiedlicher Beobachtungsmodi zum Bild des intellektuellen Ästheten, der »darin unschlagbar list, daß er zwischen Nachdenklichkeit (Unbestimmbarkeit) und Engagement (Bestimmbarkeit) blitzschnell hin und her wechseln kann«.¹⁷ Am Ende des ersten Aktes steht auch deshalb erneut die Bewegung nach draußen. Zwei Liebende haben sich gefunden, sie wollen ins »Bett« (S. 37) des zweiten Aktes: »schnell weg hier / zu dir / weg hier / von hier / mit dir / zu mir / mit mir / zu dir zu dir« (S. 32). Dieser Akt bleibt vornehmlich eine Liebeszene aus der Innensicht der Protagonisten, auch wenn es Passagen der Beschreibung gibt, die sich aber thematisch deutlich in den Ablauf der Geschichte dieses ungenannten Paares einfügen lassen. So etwa wenn unter der Überschrift »sie reden« (S. 47 f.) über die Eltern erzählt wird oder ihr Sex als Stakkatogedicht auftaucht: »sie poppen / sie ficken / sie tun es / sie machens« (S. 38). Wiederum »Draußen« ist der dritte Akt überschrieben, betitelt mit »Die Gebückten vom Görlitzer Bahnhof marschieren auf« (S. 57). Mit diesen Gebückten, sozial marginalisierten Pennern, bekommt der Ort der Kunst seinen gesellschaftlichen Antipoden zugewiesen, das angebliche Leben draußen. Wiederum beginnt der Akt »vor der Palette«, doch das Hinein muß dieses Mal körperlich durchgesetzt werden, und es ist unklar, ob dies gelingt: »geh mal weg / du Penner / laß mich mal durch hier / du Arsch / willst du in die Fresse? / wie bitte, was? / das kannst du haben hier / bitte« (S. 57). Bestimmbar ist jedoch, daß dieser Akt draußen, auf der Straße, endet, mit zwei oder mehreren dieser Figuren, die vor einem Club, einer Oper oder einem Theater sitzen und die »Künstler« sehen, die gerade rausgehen in die Nacht: »Ein Künstler, Gott, / du liebe Güte, Künstler. / Was muß das nur / für ein Leben sein?« (S. 67). Genau diese Frage wird im vierten Akt, untertitelt »Die Firma« – als einem Produktionsort von Kunst, als modernes Atelier in der Nachfolge der Warholschen *Factory* –, ver-

handelt, bevor es im fünften Akt, »Nach der Pause« (S. 105), um »Die Eröffnung« (S. 109) geht. Deren erste Szene beginnt erneut »Draußen« (S. 109), und das Reinkommen ist unproblematisch: »wie schauts aus? / super / wollen wir mal rein gehen? / unbedingt« (S. 109). Nun ist nicht mehr der Club, sondern die Galerie der Ort des Drinnen, und der Besucher bekommt »Die Bilder« (S. 118) zu sehen, »Die Rede« (S. 119) zu hören und ist danach mit noch »mehr Gespräch« (S. 121) beschäftigt. Am Ende der Vernissage geht es natürlich wieder um die Frage »wohin?« (S. 129), und erneut zieht es die Protagonisten in die »Palette / alle / klar« (S. 129), vor der sie in der zweiten Szene des sechsten Aktes stehen und aufs Reinkommen warten (vgl. S. 135). Das Liebespaar aus dem zweiten Akt trennt sich in der ersten Szene dieses Aktes (S. 135), in der zwölften und letzten Szene gibt es ein neues – oder gleiches? – Paar, das mit teilweise identischen Dialogzeilen den Ort verläßt (vgl. S. 148 f.). Während also die Vernissage-Gäste in den Club ziehen, ein Liebespaar ins Bett geht, verläßt ein Einzeler die Galerie und wird zu Beginn des siebten und letzten Aktes zum Erzähler-Ich: »dann ging ich raus« (S. 155). Das Stück endet, getreu der »Gästeliste«, mit Gedanken zu »WELT / ALL / KOSMOS« (vgl. S. 24 f.). Ein Erzählfluß einer faßbaren Figur setzt ein, melancholisch, heiter, altklug, und beendet das Stück: »eine schöne Sache / ein Tag Leben und drei Nächte / die sieben Bilder in der Galerie / nicht übergroß, gerade richtig / so daß man denkt, wenn man das sieht, / ja, doch, das paßt« (S. 156).

Das Theaterstück *Jeff Koons* erschließt sich als Palette der möglichen Szenen, die in einem Kreis von Künstlern und deren Anhang an einem Wochenende geschehen könnten. Damit ist, im Vergleich zu den Theatertrilogien *Krieg* und *Festung*, erstaunlich viel vorgegeben. Der Ort, beziehungsweise die Orte sind definiert: ein Club, ein privates Zimmer mit Bett, eine Galerie, ein Atelier, verschiedene Straßenzüge (in Berlin). Die Handlungsdauer beschränkt sich auf ein Wochenende, auftretende Figuren sind zwar nicht benannt, aber erkennbar und auch in Ansätzen hierarchisierbar: Deutlich in ihrer Rolle wahrnehmbar wird die Figur des Künstlers sowie die beiden Liebenden; unzählige Nebenrollen – die aber in bezug auf die Häufigkeit ihres (diskursiven) Auftretens eher den Status von Hauptrollen hätten – werden von Kunstkritikern, Galeristen, Pennern, Türstehern und vor allem den Protagonisten des Nachtlebens eingenommen. Keine mediale Polyphonie wie in *Festung* prägt das Stück, sondern ein soziales Stimmengewirr unterschiedlicher Sprechhaltungen des (nächtlichen) Alltags, die unvermittelt auf hoch literarisierte Passagen treffen, die sich in ihrer Form als meist kurze, durchrhythmisierte Passagen an der Grenze zum Gedicht bewegen: »verstehe / versteh // sie wollen / wir können / dann mußten / wir sind // wenn Sie es so sagen / ganz sicher bestimmt« (S. 82). *Jeff Koons* bewegt sich mit seinen scheinbaren Exzerpten der Sprache des Nachtlebens sowohl in der Nachfolge Fichtes, dessen Werk den Ort für *Jeff Koons* vorgibt, als auch im Rahmen

des eigenen Werkkomplexes *Heute Morgen*, dessen dritte Veröffentlichung das Theaterstück ist. Vorbereitet durch *Rave*, der 1998 erschienenen Erzählung, aber auch durch die öffentliche Positionierung von Benjamin von Stuckrad-Barre, Christian Kracht oder Alexa Hennig von Lange als junge, erfolgreiche Stimmen der neuen Popliteratur, kann *Jeff Koons* bereits auf ein Arsenal von und eine Verständigung über aktuelle Sprachformen des Nachtlebens zurückgreifen. War es in den Sechzigern der Beat gewesen – und war Fichte mit seinem Auftritt im Hamburger Star-Club einer der Protagonisten der Verbindung von musikalischer und literarischer Innovation¹⁸ –, so ist es in den Neunzigern Techno und der Aufstieg des DJs zum Künstler gewesen, der einen großen Teil des sprachlichen Fundus für Popliteratur bereithielt. In *Mix, Cuts & Scratches*, dem ersten Buch der Werkgruppe *Heute Morgen*, benennt Rainald Goetz im Gespräch mit DJ Westbam diese Entwicklung: »Außerdem, neben diesem umfassenden musikalischen Selbst- und Neuerfindungs-Fundamentalismus, hat Techno im Raum der Sprache gearbeitet und dort bekanntlich das Diktat der auktorialen Erzählung durch einen die Musik immerzu mit sprachlicher Mitteilung und dem Gestus des Expressiven behelligenden Text abgeschafft. Gerade anfangs, 1988, beim ersten Acid-House-Boom, kam einem das wie eine Erlösung vor. Kein Rock-Geschrei, kein Rap-Teaching mehr: das pure Parlament der vielen Stimmen eines kollektiven Glücks: Monotonie und Einzelwort, Fetzen, Reste./ Nichtkohärenz, Nichttext. Danke.«¹⁹ Das Verschwinden des (Song-) Textes in der Techno-Musik wird kurzgeschlossen mit einer literarischen Entwicklung, der sich zuvorderst der Autor Rainald Goetz verpflichtet fühlt: dem Verschwinden einer kohärenten, sinnstiftenden Erzählung. Entscheidend ist, daß ästhetische und politische Prozesse von Rainald Goetz an dieser Stelle zusammengedacht werden: die Textlosigkeit von Techno korreliert mit einem sozialen Kollektiv, beziehungsweise dem Moment der Kollektivierung durch diese Musik.

Eckhard Schumacher hat herausgearbeitet, warum sich Gegenwartsautoren wie Thomas Meinecke, Kathrin Röggla und Rainald Goetz für Hubert Fichte interessieren.²⁰ Neben der bereits genannten thematischen Nähe zur Alltagskultur und deren inkohärenten Sprachformen – Fichtes ethnologisch-literarische Erkundungstouren in Hamburgs Schwulen-, Gammler- und Künstlerszenen – ist es das »performative Potential«²¹ der Schrift, das die genannten Autoren an Fichtes Texte zurückbindet. Die Musikalität der Sprache auch im Prozeß der Verschriftlichung zu erhalten, bzw. auf neue Art zu evozieren, ist die Aufgabenstellung, der sich Meinecke, Goetz und Röggla wie Fichte stellen. Das trifft auch auf das Theaterstück des *Heute Morgen*-Zyklus zu: »Immer wieder [. . .] wird in *Jeff Koons* die Wahrnehmung von Rhythmus, Repetitivität und Augenblicksfixierung in der Darstellung selbst verzeitlicht, über Wiederholungsstrukturen und Schnitte performativ verdoppelt.«²² Daß die Konzentration auf Rhythmus und Sound als eine Möglichkeit, die Performanz des Textes zu erschreiben,

nicht nur auf Hubert Fichte zurückgreifen kann, sondern primär auf Formen des literarischen Expressionismus, ist offensichtlich.²³ Vor allem die Kritik zu Rainald Goetz durchzieht der Vorwurf, der Autor stehe für die unkritische Wiedergeburt des Gegenwärtigen, Präsentischen und Authentischen in der Literatur.²⁴ War es zu Beginn der Schnitt in die Stirn, so wurde es mit dem *Heute Morgen*-Komplex die starke Rhythmisierung der Sprache, die Lautmalerei des »Bum-bum-bum des Beats«²⁵, die für einen direkten Zugriff auf Wirklichkeit stehen sollte. Doch was für die gesamte Zahl der Goetzschen Texte seit *Subito* und *Irre* von 1983 gilt, gilt auch für *Jeff Koons*: Der Verweis auf die Musik ist Ausdruck einer Vitalität, die Text nicht hat. Musik ist nicht die Erfüllung des Unmittelbaren im sekundären Kosmos des Textes: ihre Einbindung in literarische Texte wirkt dort wie ein Placebo: Statt die Wunde zu heilen, wird der Schnitt der Moderne selbst ausgestellt: »es geht, / so blöd das klingt, / um Harmonie. / Stimmt gar nicht, / halt stop, Lüge falsch, / im Gegenteil, es geht ums Nie der Harmonie.« (S. 102 f.)

Mit den Referenzen auf Fichte, die Beat- und Pop-Musik sowie auf die Performanz der Sprache befindet sich Goetz. Boris Groys' Theorie der »positiven Anpassung« folgend, in Übereinstimmung mit der eigenen und der literarischen Tradition.²⁶ Auch die Reflexion der unüberwindbaren Sekundarität des Textes ist selbstverständlich kein Signum der neuen Pöpliteratur, sondern eines der klassischen Moderne. Den Bruch zu literarisieren, den das Wissen um die Differenz zwischen bezeichnendem Wort und bezeichnetem Ding ausgelöst hat, verbindet seit dem Chandos-Brief unzählige Autoren. Ebensovienig neu ist das Motiv einer Gleichzeitigkeit von Teilnehmer- und Beobachterposition als Eigenanspruch des Autors und als formgebendes Element für die Textarbeit. Ernst Jünger etwa leitet seine *Adnoten zum »Arbeiter«* mit der Forderung ein: »Der Schilderer muß zugleich drinnen und draußen sein.«²⁷ *Jeff Koons* stellt sich also bis hierher eindeutig als eine spezifische Fortführung der (eigenen) ästhetischen Tradition dar. Zeichen des Gegenwärtigen aber, daran sei mit Groys erinnert, vermitteln sich durch die Gleichzeitigkeit von positiver und negativer Anpassung. An dieser Stelle soll deshalb über *Jeff Koons* nachgedacht werden.

II. In der Firma. Kunst und Kitsch. – Arthur C. Danto hat in seinen Überlegungen zur *Kunst nach dem Ende der Kunst* die griffige Formel geprägt, daß mit Pop-Art und dem Minimalismus »der Unterschied zwischen Kunst und Nichtkunst kein visueller, sondern ein begrifflicher ist.«²⁸ Mit Andy Warhol ist der Weg Duchamps zu Ende gegangen, der das Profane durch eine Kontextverschiebung in die Institution Museum valorisierte. Kunst kommt schlußendlich nicht mehr von Können, sondern von Wollen. Dieses Moment der Avantgarde ist heute selbst Tradition (und Allgemeinplatz) geworden. Der Kunstdiskurs ist fester Bestandteil des Kunstprozesses, die Künstler, die die Verlagerung der

Kunstwerdung in den Betrachter zu Kunst erklären, ist ebenso Legion wie die Kongresse und Symposien rund um jede mittelgroße Ausstellung. Noch einmal Danto, 1964, aus Anlaß einer Warhol-Ausstellung und in bezug auf die Frage was die *Brillo-Boxes* im Supermarkt von denen in der *Stable Gallery* in New York unterscheidet: »It is the theory that takes it up into the world of art, and keeps it from collapsing into the real object which it is (in a sense of *is* other than of artistic identification).«²⁹

Der amerikanische Künstler Jeff Koons, 1955 geboren, hat es mit Arbeiten seit etwa 1985 geschafft, diese Tradition einer begrifflich gewordenen Kunst zu bedienen, um gleichzeitig die Materialität und Visualität seiner Werke auf hoch ambitionierte Weise erneut in den Vordergrund zu rücken. Seine Arbeiten rund um Werbeplakate, Pop-, Sport- und Pornostars, Kinderspielzeug und Fernseh- wie Kunstfiguren lassen Ready-mades und Warenwelt immer durchscheinen und sind doch vor allem künstlerische Objekte im traditionellen Sinn des Wortes. Denn das Profane wird bei ihm nicht mehr durch die Rahmenverschiebung einzelner Warenobjekte in den institutionellen Kreislauf der Kunst aufgewertet, sondern durch die exzeptionelle und handwerklich hochwertige Behandlung des Materials. »Was bei Duchamp ein Sakrileg an der »Ästhetik« gewesen sein mag, ist bei Koons ein Sakrileg am Objekt.«³⁰ Dabei richtet sich der Blick, anders bzw. konsequenter als bei Warhol, auf bereits massenmedial fikionalisierte Bereiche des gesellschaftlichen Lebens. Die sterilen Welten von Pop, Kommerz und Porno werden von Koons gewissermaßen ein zweites Mal neutralisiert: durch die Aufarbeitung mit Materialien wie Silber, Porzellan, Glas, Bronze oder Edelstahl. »Koons eignet sich systematisch jene Bereiche an, die ein hohes Maß an Fiktionalität verdichten. Er setzt den ganzen Apparat ein, der an der Materialisierung solcher Fiktion arbeitet, ob Schnitzer, Porzellanmanufaktur und Pornoindustrie oder die Glasbläser aus Murano.«³¹ Koons' Arbeiten knüpfen damit an Momente der literarischen *Décadence* an, ohne deren Modernitätsekel explizit zu wiederholen. Doch die Valorisierung des Banalen in seiner Kunst – benannt in der Werkgruppe *Banality* von 1988 – setzt den Gedanken fort, daß »alles erst erträglich listl, wenn es hyperkünstlich ist.«³² Dabei ist es das Material und seine artifizielle Verarbeitung, das die Arbeiten zwischen Banalem und Erhabenem oszillieren läßt, wie etwa die lebensgroße Porzellanplastik Michael Jacksons mit seinem Affen *Bubbles*. In diesem Sinne funktionieren die Werke von Jeff Koons bis heute. Sie sind »autistische Paradiese«³³, wie es Jean-Christophe Ammann genannt hat; ob als eben diese tote Unsterblichkeit Michael Jacksons in gold-weißem Porzellan, als Staubsauger- und Basketball-Installationen in großen Plexiglasvitrinen oder als die kristallinen Kama-Sutra-Positionen in Glas. Immer wird durch die Fetischisierung bereits fetischisierter Objekte und Themen auf reale Sehnsüchte hingewiesen: auf die Sehnsucht nach Liebe, nach Bedeutung, nach Körper. So versetzen die Arbeiten von Jeff Koons den Betrach-

ter in einen Stand zweiter Naivität. In *Puppy*, einer zwölf Meter hohen Blumeninstallation vor dem Barockschloß in Arolsen in der Form eines Hündchens, spiegelt sich Schönheit und Dummheit von Kitsch. Das hat etwas regressives³⁴, und doch wirkt *Puppy*, selbst auf Fotos noch, auf ganz ähnliche Weise, wie es der von den Christos verhüllte Reichstag tat: als öffentliches Bild einer Sehnsucht nach Schönheit und Teilhabe.

Mit der Werkgruppe *Made in Heaven*, mit Ciciolina Ilona Staller von 1989 bis 1991, ging Jeff Koons einen nicht unerheblichen Schritt weiter. Erneut geht es um die Materialisierung gesellschaftlicher Fiktionen. Doch in dem Moment, in dem es sich um die Phantasie- und Sehnsuchtswelt Sex dreht, stellt sich Jeff Koons als Material selber zur Verfügung. Mit seiner damaligen Frau Ilona Staller, bekannt als Pornodarstellerin Ciciolina und Abgeordnete des italienischen Parlaments, entstand eine Reihe von pornographischen Installationen und Fotografien, die – vor allem in den Skulpturen und Glasobjekten – durch eine extrem anspruchsvolle Verarbeitung des verwendeten Materials auffallen. »Die Objekte zeigen, was Handwerker heute zu leisten vermögen.«³⁵ Daß im Rahmen dieses Sujets die Vorstellung eines gesellschaftlichen Tabubruchs bedient wird, ist nicht verwunderlich³⁶; entscheidender aber ist, daß Jeff Koons hier den Weg der Genieästhetik und ihrer Dekonstruktion konsequent weitergeht, indem er die Position des Künstlers zum Ausgangsmaterial einer ästhetischen Fiktion macht. Denn die Subjektivierung der Kunst macht den Künstler zum Ort der Kunst. Genau das ist in der Werkgruppe *Made in Heaven* zu sehen, die aufgeladen ist durch biographische wie religiöse, politische und kulturindustrielle Traditionen und Kontexte. Daß sich Ilona Staller in ihren Pornofilmen als liebende Jungfrau inszeniert³⁷, spielt genauso eine Rolle wie ihre damalige Funktion als Abgeordnete der »Radikalen Partei« oder die stereotyp wiederholten Selbstbeschreibungen des Künstlers, der »in die Tiefen meiner eigenen Sexualität, meiner Moral hinabsteigen [muß], um Angst, Schuld und Scham aus mir zu entfernen«.³⁸ Durch das verwirrende Spiel zwischen der Person Jeff Koons und dem Künstler als Porno-Darsteller *Jeff Koons* konnte der menschliche Körper in einer extremen Darstellungsform valorisiert werden, die bis zu diesem Zeitpunkt deutlich dem profanen Archiv angehörte: der Pornoindustrie.³⁹ Von entscheidender Bedeutung ist dabei erneut die sichtbar hochwertige Verarbeitung des Materials, durch die der Anschluß an die Tradition ebenso gewährleistet wird, wie durch den öffentlich-moralischen Diskurs um Schuld und Scham oder den ästhetischen Diskurs um Authentizität, Privatheit und Öffentlichkeit.⁴⁰

Made in Heaven zeigt exemplarisch die Mittel, mit denen sich die Arbeiten von Jeff Koons beständig nach »draußen« schleudern, um damit um so sicherer »drinnen« zu sein. Sie erzeugen Gegenwärtigkeit durch die Fiktionalisierung von stark fiktionalisierten Sujets der Alltags- und Popkultur. Das geschieht durch die Aufwertung dieser profanen, aber bereits im Minimalismus und der Pop-Art

kulturalisierten Sujets durch den Rekurs auf einen traditionellen Handwerks- und einen hochwertigen Materialbegriff. Damit ist aber auch der zugestandene politische Gestus der Pop-Art, Warenförmigkeit qua ihrer Darstellung zu kritisieren, negiert.⁴¹ Die Figur des Künstlers als Produzent von Fiktionen und als Ort des »realen« Materials, wird auf innovative Weise zum Bild gemacht. »Das volle Risiko [der pornographischen Selbstdarstellung, S.K.] zeigt die Grenzen und den Untergang, der keiner ist, weil Grenzen und Untergang der Methode inhärent sind.«⁴² Diese *Methode* oder auch *Operation*, das also, was Boris Groys »die Dynamik der europäischen Kunsttradition« genannt hat, ist der Rahmen, in dem sich das Theaterstück *Jeff Koons* bewegt. »Die Idee ist: Man gibt einen Namen vor, den Namen eines echten lebenden Menschen, einer öffentlichen Figur. Und schafft so einen Raum. Ruft gezielt Assoziationen und imaginären Text auf. Insofern ist der Titel schon das halbe Stück.«⁴³

III. Vorspiel hinter der Bühne: The Kids are not alright. - Ende 1992 veröffentlichte Diedrich Diederichsen einen Artikel in *Spex*, der eine Auseinandersetzung über das Ende der Jugendkultur als subversive gesellschaftliche Kraft einleiten sollte. Auslöser waren die neonazistischen Angriffe auf vor allem ostdeutsche Asylbewerberheime und dabei die Tatsache, daß die dortigen Schläger Insignien der Jugendkultur trugen: »langhaarige Dinosaur-jr.-Typen, Homies, mit allen Arten von Kappen, bunte Techno-Typen – kurz all die, für und über die ich seit Jahren schreibe, in der mal mehr, mal weniger angezweifelten Vorstellung, sie seien entweder so etwas wie Subjekte korrekter politischer Kämpfe oder Symptome des jeweiligen Stands der Dinge. Mein und anderer Leute Schreiben war geerdet in der Vorstellung, daß in bestimmten Dresscodes und bestimmter Musik Inhalte, die »heiligen« Inhalte der Auflehnung, die Marxschen »Träume von einer Sache« und die Marcusschen Lippenstift-Spuren besser geschützt und aufgehoben sind als anderswo.«⁴⁴ Daß dies nicht mehr so sei, ließ die Zeitschrift *Spex* – seit ihrer Gründung 1980 der Ort für den intellektuellen Popdiskurs und Theorieimport in Westdeutschland – und deren bekanntesten Schreiber Diederichsen ihre Identifikation mit Jugendkultur als Ort der Subversion aufkündigen. In der Folge dieser Verstörung, die sich zu einem Paradigmenwechsels auswuchs, und in Auseinandersetzung mit den nationalistischen Praktiken und Diskursen des wiedervereinigten Deutschlands gründeten sich im Umfeld der intellektuellen Linken die Zeitschriften *Texte zur Kunst* (1990) und *Beute - Politik und Verbrechen* (1994) sowie die sogenannten Wohlfahrtsausschüsse, die sich ab 1993 zu lokalen Zirkeln aus linksradikalen Aktivisten, Poptheoretikern, Musikern und Künstlern zusammenschlossen und im Jahr darauf auf eine Tournee durch Ostdeutschland gingen, die Konzerte, Diskussionen und Demonstrationen vereinte.⁴⁵ In den hier angestoßenen und geführten Diskussionen zwischen Kunst und Politik wurden die feinen Unterschiede Pierre

Bourdieu's nochmals verfeinert. Dies hatte Auswirkungen auf Sprache und Text, die nun in großem Maße sprachpolitisch definiert wurden. Das Prinzip *Independent* wurde abgelöst durch die Methode *PC*: »PC hieße in diesem Zusammenhang ja nicht, wie immer wieder gegewöhnt wird, daß Kastrationen im großen Stile vorgenommen werden müssen, sondern daß der kategorische Imperativ lautet, rede halt allzeit so, als wären die, über die du redest, anwesend. I. . . I Um PC in diesem Sinne zu verabschieden, bedarf es halt der dringenden Klarstellung, daß es sich um eine Methode, ein Verständnis von Worten und Politik und den Transfer von beiden handelt.«⁴⁶ Identitätspolitik von (das heißt für) Minderheiten war damit Sprachpolitik geworden, was nach dem Ende der Jugendkultur wieder für klare Fronten sorgen sollte. »Wie Punk I. . . I eignet sich PC zur Polarisierung: Leute, die vor kurzen noch mitsprachen, wollen und können nicht mehr.«⁴⁷ Entsprechend dieser Aufforderung, Differenz zu schaffen, titelt *Spex* zu ihrem fünfzehnjährigen Bestehen, zu dem auch der zitierte Text erschien, programmatisch: »Wer ist drinnen? Wer ist draußen?«

Bedeutsam für das Nachdenken über Popliteratur und den Popbegriff des letzten Jahrzehnts war demnach nicht in dem Maße die Unterscheidung zwischen Hoch- und Subkultur anhand der Leitbegriffe *Bedeutung* und *Wahrheit*, respektive deren Negation⁴⁸ – diese wertend besetzte Differenz hatten die Autoren der sechziger Jahre aufgebrochen und dabei bereits jene Enzyklopädien verfaßt, die etwa Moritz Baßler als das entscheidende Merkmal der »neuen Archivisten« beschreibt⁴⁹ –, sondern die diese Unterscheidung wiederholende Grenzziehung innerhalb des Popdiskurses entlang des Leitbegriffes *Differenz*.

»Genau, ich schließe den Ausschluß aus.«⁵⁰ So reagierte Rainald Goetz auf die Kritik der *Texte zur Kunst*-Redakteurinnen Isabelle Graw und Astrid Wege, die ihm die Diskreditierung von Intellektualität und politischem Bewußtsein vorwarfen. Anlaß des Streits war Rainald Goetz' Artikel *Hard Times - Big Fun. Das Kapital des Glücks und seine Politik*, den er zum neunjährigen Bestehen der Berliner *Love Parade* im *Zeit-Magazin* veröffentlichte.⁵¹ Dieser Artikel ist eine Reaktion auf die oben dargestellte Entwicklung und ein ähnlicher Meilenstein, wie es der Stirnriß von Klagenfurt gewesen ist: Er exemplifiziert in aller Drastik ein poetisches Modell, das für die nächsten Arbeiten des Autors Relevanz haben soll. Wenn auch inhaltlich grundverschieden, so weist dieser Text strukturelle Parallelen zu Botho Strauß' *Spiegel-Essay Anschwellender Bocksgesang* von 1993 auf.⁵² Beide Texte sind von bis dato eher öffentlichkeitsscheu auftretenden Autoren in breitenwirksame Medien lanciert worden. In beiden Texten positionieren sich die jeweiligen Autoren in einem für ihre Leser bis dahin neuen oder zumindest ungewohnten Kontext: Botho Strauß in dem der so genannten Neuen Rechten mit Anklängen an die Protagonisten der Konservativen Revolution der 1920er Jahre⁵³, Rainald Goetz im Kontext der zum Massenphänomen ge-

wordenen Technobewegung. Und beide Texte spielen bewußt mit der Position des Autors, indem sie die Möglichkeiten der öffentlichen Aussage und ihre Auflösung in der literarischen Form offensiv ausreizen. Bei Botho Strauß beginnt ein »Jemand, der vor der freien Gesellschaft, vor dem Großen und Ganzen, Scheu empfindet, l. . l weil er eine zu große Bewunderung für die ungeheuer komplizierten Abläufe und Passungen l. . l des Miteinander hegt«⁵⁴, um dann vernichtende Kritik an eben jener Gesellschaft zu üben; bei Rainald Goetz feiert einer das »Kollektiv« um dann permanent Einzelne zu benennen und aus diesem Kollektiv auszuschließen. Ohne die Position des Solitärs aufzugeben, feiert *Hard Times - Big Fun* die Wahrnehmung einer Auflösung des Einzelnen. Die Bejahung eines Vordiskursiven »Bum Bum Bum«, einer »Kirche der Ununterschiedlichkeit«⁵⁵ wird dabei argumentativ vorbereitet, im strengen Sinn historisch abgeleitet. Diese Struktur – die Literarisierung von Argumenten – findet sich in unterschiedlicher Form in sämtlichen Texten des Autors. War es bei *Festung* die Frage nach der Darstellbarkeit von Auschwitz, die durch den Tod Adornos ihre Fundierung im Negativen aufzugeben hätte⁵⁶, so ist es hier der politische Zusammenbruch der DDR, der gesellschaftliche Notwendigkeiten bereitstelle, die mit den Begriffen »Kritik«, »Politik« und »Differenz«⁵⁷ – und damit genau mit den Begriffen, die der Popdiskurs nach dem Abschied von der Jugendkultur stark gemacht hat – nicht mehr adäquat beschrieben würden: »Die Revolution von 1989, die untergehende DDR, machte der untergehenden BRD ein tolles Abschiedsgeschenk: Deutschland, auferstanden aus Ruinen.«⁵⁸ Der Selbstverständigung der Gesellschaft über die Idee »Deutschland« – die sich seit knapp zwanzig Jahren ununterbrochen und anhand von Namen, Begriffen und Debatten wie Christa Wolf, Botho Strauß, Berliner Republik, Holocaust Mahnmal, Walser-Bubis, Fußballweltmeisterschaft prozessiert –; dieser ästhetisch grundierten Definitionsmacht der Intellektuellen als Beobachter von Problemsituationen setzt *Hard Times - Big Fun* ein Kollektiv entgegen, das sich selbst genau nicht problematisiert: »Aber die ganz normale echte Wirklichkeit, lustigerweise ja eben wirklich eine Wirwirklichkeit für alle – war eh längst ganz woanders. Sie hatte sich einen anderen Antwortort gesucht, um zu reagieren auf die neue Lage. Sie nannten es: Techno.«⁵⁹ Damit hatte sich Rainald Goetz in der Binnendifferenzierung des Popdiskurses dieser Zeit gegen die feinen Unterschiede gestellt, gegen »Letztverfeinerungen«⁶⁰ als sprachpolitische Absicherung. Daß es ein Wir gibt und daß dieses Wir auch ein deutsches Wir ist, wird in *Hard Times* beschrieben, aber nicht problematisiert.⁶¹ Daß eine solche Position »draußen« ist, machen die beißenden Reaktionen auf den *Zeit*-Artikel deutlich, vor allem aus dem früheren gemeinsamen Kreis des Autors. Auch Tom Holert in *Spex* sieht in allen Formen der kollektiven Feier, »die Oder-Überschwemmung wie das Gelbe Trikot und auch die Love Parade« nur »neue (alte) Allianzen« verwirklicht. Und dem ehemaligen Mit-Autor wird vorgewor-

fen, er trage mit seinem Artikel zur »Repräsentation einer gesellschaftlichen Totalität« bei.⁶²

Damit ist die Bühne vorbereitet. Mit der Veröffentlichung von *Hard Times - Big Fun* hat sich Thema und Personal der folgenden *Heute Morgen*-Werkgruppe versammelt: die euphorisch und kaputten Technotänzer aus *Rave*, die Personen des privat-öffentlichen Lebens aus *Abfall für alle* und *Dekonspiratione* sowie die Künstler und Liebespaare aus *Jeff Koons*. *Hard Times - Big Fun* erfüllt damit Beispielecharakter für die folgenden Arbeiten aus *Heute Morgen*: den Signifikant des Gegenwärtigen gleichzeitig zu erfassen und zu erzeugen.

IV. Auf der Bühne. Mathematik und Wortgesang. – Die bisherigen Theaterstücke Rainald Goetz' – die Theatertrilogien *Krieg* (1988) und *Festung* (1993) – sind durchzogen von immanenten Reflexionen zur Situation der Bühne, des Schauspielers und übergeordnet zum Theater als Kunstform. Sie sind, in den Worten von Gerda Poschmann, ein »Extremfall der kritischen Nutzung dramatischer Formen«⁶³, da in ihnen auf Regieanweisungen, raumzeitliche Situierungen, nachvollziehbare Narrationsstränge und konsistente Personenführung durchgehend verzichtet wird. Nichtsdestotrotz ist eine Faszination des Autors für das Theater zu beschreiben, die in der Gleichzeitigkeit von anwesendem Körper und abstraktem Text und damit in der sozialen Dimension der Aufführungssituation als Kunst liegt. »Das Theater«, so schreibt Dirk Baecker, »ist eine der radikalsten Formen der Erprobung des Sozialen, weil alles, was funktioniert, zwischen Schauspielern auf der Bühne und vor dem Publikum im Parkett funktionieren können muss.«⁶⁴ Rainald Goetz' Stücke sind dabei seit *Krieg* von 1986 darauf angelegt, unter der Last ihrer Verweisstrukturen – deren Bezüge sich zwischen Fernsehrede, Philosophie, Literaturgeschichte, Popkultur, persönlichen Erlebnissen und noch vielem mehr bewegt – zusammenzubrechen.⁶⁵ Einer semantischen Explosion gleich bricht jede Form der Bedeutung, und damit auch der theater- und literaturwissenschaftliche Analyseapparat, zusammen. Für die Theaterstücke von Rainald Goetz ist deshalb eine Beschreibung vorzuziehen, die wiederum der Autor selbst gegeben hat. Es handelt sich bei ihnen um »Theoretisches Theater«.⁶⁶ Diese Aussage jedoch ist wörtlich zu nehmen, und sie bietet einen Ausweg aus der angeblichen und intendierten Sinnlosigkeit der Texte. Denn Rainald Goetz hat seine ersten beiden Trilogien mit einem mathematischen Grundmuster durchzogen, das nicht nur inhaltliche Verschiebungen in der Interpretation forciert, sondern auch der Inszenierungspraxis eine Neuordnung der jeweiligen Stücke abverlangt und damit Bedeutung beschreibbar macht. Für *Krieg* hat Richard Weber eine mathematische Interpretation gewagt, die zu dem Ergebnis kommt, daß »Goetz den Interpreten auffordert, ein geordnetes System zu erstellen und die [...] als »unperiodische Reihenfolge« angelegten Bilder von *Heiliger Krieg* mit den drei Akten von *Schlachten* und den siebzehn

Begriffen von *Kolik* so zu verknüpfen, daß eine »regelmäßige Reihe« entsteht, also ein neues, viertes Stück.⁶⁷ Ausgangspunkt seiner Rechnung, oder besser Nachrechnung, ist ein Zitat Thomas Hobbes' auf der Umschlagrückseite von *Krieg*: »Denken ist Rechnen.«⁶⁸ Der Arbeit von Weber gelingt es dann, eine Systematik offenzulegen und aus der Fülle der Goetzschen Zitate und Referenzen diejenigen zu ermitteln, die die mathematische Herangehensweise erst legitimieren und inhaltlich für eine Neuordnung der Trilogie sorgen. »Die bloße Reihung der drei Stücke stellt Konstruktionen von Wirklichkeit dar, Denkbilder gewissermaßen; ihre Synthetisierung im Integraltext zielt hingegen offenbar auf beurteilbares, vernünftiges und praktisches Handeln.«⁶⁹ *Festung* knüpft nicht nur anhand des Titels an *Krieg* an, auch im formalen Aufbau entsprechen sich die beiden Trilogien.⁷⁰ Diese Parallelen führen zu der Überlegung, auch *Festung* – als eine Werkgruppe von beinahe dreitausend Seiten Text – als eine mathematisch strukturierte Vorlage zu betrachten, deren Sinnangebot sich erst durch die Praxis der Neuordnung erschließt. Exemplarisch soll hier eine Rechnung durchgeführt werden, um im folgenden fragen zu können, ob und inwiefern das Stück *Jeff Koons* diese Praxis fortführt.

Für *Festung* ist die mathematische Operation des arithmetischen Mittels von Bedeutung. Da die Werkgruppe – die Fernsehmitschrift *1989*, die Theatertrilogie *Festung*, die Erzählungen *Kronos* – in beinahe all ihren Bestandteilen auf der Zahl Drei aufbaut, kann die Fülle der Texte immer wieder auf eine mathematische Mitte hin zentriert werden.⁷¹ Entscheiden ist, daß dieses rein strukturelle Vorgehen die inhaltliche Maxime der Theatertrilogie – nämlich »Kommunikation über Vernichtung«⁷² – neu perspektiviert. Denn die mathematischen Zentrierungen sowohl der Theatertrilogie, der Fernsehmitschrift wie auch der gesamten Werkgruppe verweisen auf ein und denselben Text: auf die Erinnerung eines Überlebenden der Vernichtung, die aufgefächert ist in verschiedene Darstellungsformen der medialen Vermittlung. Ob man die siebzehn Hefte aus *1989*, die insgesamt neun Akte der Theatertrilogie oder die 35 Unterteilungen der ganzen Werkgruppe nimmt: Immer errechnet sich innerhalb des jeweiligen Konvoluts ein Text des Auschwitz-Überlebenden Filip Müller, den dieser gesprochen und geschrieben hat und bei dessen Sprechen er gefilmt worden ist. Denn die Person Filip Müller trat als Zeuge im Auschwitz-Prozeß auf, schrieb das Buch *Sonderbehandlung*⁷³ und ist als einer der Interviewten in Claude Lanzmanns Film *Shoah* zu sehen. Als Figuren in dem Stück *Festung* gibt es entsprechend dieser Dreiteilung sowohl »Zeuge« als auch »Filip Müller« und »Zeuge Filip Müller«. Der Text der Figur »Zeuge« – »und plötzlich hörte ich / wie ein Chor / fängt / fängt an / wie ein Chor / fängen an sich singen / ein Gesang / verbreitet sich / in dem // ab stellen // da sagte eine / du willst ja sterben / aber«⁷⁴ – beendet den zweiten Akt von *Festung* – die Mitte der insgesamt neun Akte der Trilogie –, betitelt »Vernichtung«. Entsprechend führt die mathemati-

sche Mitte der Fernsehprotokolle 1989 zu einem Exzerpt der täglichen Fernsichttexte mit der Überschrift »singend in den Tod«. ⁷⁵ Gleiches geschieht, wendet man dieselbe Rechnung auf die gesamte Werkgruppe an. ⁷⁶ Damit ergibt sich, in Kürze, folgendes Bild: Das Moment der Zeugenaussage des Überlebenden – das ohne diese Rechnungen in der aleatorischen Textfülle von *Festung* unterschiedslos verloren wäre – wird erinnert in ihrer Darstellung durch das Fernsehen. Erstens durch die mathematische Zentrierung in den Fernsehprotokollen 1989, die mit dem zitierten Text aus dem Theaterstück *Festung* korreliert, zweitens durch die textliche Diktion, die der Fernsehfassung von *Shoah* folgt, und drittens durch die übergreifende Rahmung der in *Festung* inszenierten Fernsehshow. »Das Wannseekonferenzstück *Festung* handelt vom heutigen Reden über den deutschen Beschluß zur Vernichtung der Juden« – so heißt es in der Vorbemerkung. Dieses heutige Reden findet im Fernsehen statt; es findet, auf einer Meta-Ebene, die erst die mathematischen Operationen deutlich macht, als Fernsehen statt. Der *Integraltext*, den auch Gerda Posehmann bei ihrer kongenialen Analyse im Blick hat, ist mehr als der »Veröffentlichungszusammenhang« ⁷⁷ – er bedeutet ein mathematisch-konzeptuelles Sinnangebot jenseits der semantischen Überforderung.

Schlägt man *Jeff Koons* auf, so scheint sich das Stück nahtlos in die werkimmanente Tradition der Zahlenspiele einzuordnen: Es beginnt mit der Angabe »Dritter Akt«. ⁷⁸ Ein dritter Akt befindet sich insgesamt dreimal in *Jeff Koons*, einmal als Aktüberschrift und zweimal in der Numerierung der Akte drei und sechs. Diese drei Akte finden alle ihren Anfang vor oder in der »Palette« (S. 15; 57; 135). Inhaltlich sind in diesen drei Akten die Themen des Stücks gebündelt: die Geschichten der Vergemeinschaftung aus dem Club (erster dritter Akt), der ergänzende Antipode Realität (zweiter dritter Akt) und die Rahmung durch eine Liebesgeschichte (dritter dritter Akt). Der Künstler Jeff Koons ist mit zwei den Akten vorgestellten Werktitel-Zitaten ebenfalls vertreten: »Saint John the Baptist, New York 1989« (S. 13) und »Hand on Breast, 1990, 244x366« (S. 133). ⁷⁹ Die Numerierung der Akte, wie auch deren zusätzliche Benennung ⁸⁰ läßt nun verschiedene Verfahren zu. Davon ausgehend, daß es keinen Akt gibt, in dem Zählfolge, Numerierung und Benennung identisch sind, kann man dieses – in der theaterpraktischen Umsetzung, wie auch der Analyse – entweder ignorieren und dem linearen System Text folgen, oder es als Aufforderung zu einer Neuordnung des Stückes lesen. Was wäre damit gewonnen?

Vor allem wenn man der Numerierung der einzelnen Akte folgt, so verdeutlicht eine neue Anordnung den bereits genannten Rahmen, in dem das Stück steht. Es begäbe nicht im Club, sondern in I. mit der Liebeszene (S. 33), was sofort eine deutlich negative Anpassung an die Tradition der Goetzschen Texte hervorruft, die sich bisher der Beschreibung von Liebe und Sex verweigerten – Hubert Winkels schreibt von einer »strikte[n] Vermeidung einer intensiven und

anhaltenden Verbundenheit von zwei Personen⁸¹ im Werk von Rainald Goetz – bzw. sich ihnen höchstens in der Umschreibung ihrer Problematik näherten. »Sex / na ja / auch so eine Geschichte / die sogenannte Sexualität / wahrscheinlich vielleicht zu nahe / an einem dran oder in einem drin / irgendwie schwer zu erkennen eigentlich / eigentlich gar nicht / jedenfalls nicht richtig.«⁸² Diese *Geschichte* des Körpers bestimmt in einer Neufassung den gesamten ersten Akt und wird auch in II. weitergeführt (S. 73, in der Zählfolge der vierte Akt), bevor es im gleichen Akt ins »Studio« (S. 73) des Künstlers und damit in den Produktionsprozeß der Kunst geht. Liebespaar und Künstlerpaar wären hier also identisch, was in diesem Kontext naturgemäß die *Made in Heaven*-Reihe von Koons und Ilona Staller aufruft⁸³. Der dritte Akt würde dann, den bisherigen Ausführungen folgend, dreimal stattfinden – und damit die von Goetz immer auch anvisierte theaterpraktische Übersetzungsarbeit seiner Texte in den Vordergrund rücken.⁸⁴ Inhaltlich steht in dieser Lesart deutlich die »Palette«, und das heißt die Verhandlung zwischen gesprochener und geschriebener Sprache, im (mathematischen) Mittelpunkt des Stücks: der Numerierung folgend, hat *Jeff Koons* fünf Akte, der dritte ist/die dritten sind somit das arithmetische Mittel. »Ilch versuche«, so hat es Rainald Goetz in einem Vortrag elliptisch formuliert, »diese Thematik Kunst und Gesellschaft an einem Wochenende in der Mitte, in einem dritten Akt.«⁸⁵ Die Darstellung einer funktionalen Differenz der Kunst anhand des dauernden Ortswechsels zwischen drinnen und draußen, die die drei dritten Akte bestimmt, würde dann, folgt man weiter der Numerierung des Stücks, unter IV. aufgenommen, in dem die erste Szene erneut »Draußen« (S. 109, in der Zählfolge der fünfte Akt) beginnt. Hier wird, bevor es in der vierten Szene des Aktes um die bereits geschilderte »Eröffnung« (S. 111) einer Ausstellung geht, das »Verhältnis des Künstlers zur Gesellschaft« im Rückgriff auf das klassische Künstlerdrama, das diese Frage aufwarf, Goethes *Torquato Tasso*, als »Präambel« und »vorweg« (S. 109 f.) aufgerufen: »es war einmal / in jenen Tagen / es gab einmal / zu dieser Zeit / vor vielen Jahren / lang ist es her / ein Künstlerglück / von solchen Graden / daß der König sagte / schafft mir diesen / Künstler her / ich will ihn sehen / will ihn mieten / fragen / was er denkt / und macht / l. . . I der Künstler / ward herbei gebracht / er stand vor seinem König / grüßte, neigte sich / und sagte / hier / mein König / bin ich wie gewünscht / es ist mir eine Ehre / ich bin der Ihre / bitteschön« (S. 110 f.).⁸⁶ In diesem Raum zwischen »Theater und Markt«⁸⁷, zwischen Kunst und Macht, dreht sich dann im weiteren Verlauf von *Jeff Koons* alles um »Die Bilder« (S. 118 f.); das sind in diesem Fall Werke der *Made in Heaven*-Reihe, die aus der Perspektive der anwesenden Vernissage-Gäste beschrieben werden: »die Frau mit Ding, der Mann mit Loch / Skulptur aus Glas mit ganz viel Sexualität // l. . . I aha, so so, das ist ja wirklich kraß / brutal, das ist ja richtig geil« (S. 118).⁸⁸ Die Liebes- und Sexszenen, die das Stück beginnen ließen, sind hier zum Bild geworden, werden öffentlich

ausgestellt. Verständlich – gerade im Hinblick auf das über Jeff Koons Gesagte – werden in dieser Folge dann die im IV. Akt verhandelten Überlegungen zur Position des Künstlers, die sich von der des *Tasso* nicht unterscheidet: »Der Witz ist, seine Position ist völlig frei. / Noch nicht einmal die Kunst bestimmt die Stelle, / wo der Künstler steht. / Er kann im Kino stehen, im Pop, / er kann sich soziologisch orten, literarisch, / oder in der Tradition des Neuen, er kann in alle / Richtungen den Kunstkontext verlassen haben, / er kehrt dorthin zurück / nach komplett eigener Bestimmung. / Und trägt mit dieser Freiheit / nur eines noch als letzte Last, / die Position des Einzelnen dem Ganzen gegenüber, / das ist das Tolle dieser neuen Position.« (S. 117 f.)

Daß der so formulierte Ort des Künstlers und der Kunst sowohl eine Beschreibung der Arbeiten von Jeff Koons als auch und vor allem eine Selbstbeschreibung des Autors beziehungsweise seiner bisherigen Texte ist, ist offensichtlich. Ob man Klagenfurt nimmt, die frühen Texte aus *Spex* mit ihrem Kontrollwahn, die Fernsehprotokolle, das Internet-Tagebuch – literarisiert wird von Rainald Goetz die Position des Einzelnen im Verhältnis zur Gesellschaft anhand des Materials der Sprache. Der historische Anschluß ist hier, neben dem nicht zu hintergehenden Individualisierungsentwurf des 18. Jahrhunderts, nicht die neue oder alte Pop-Literatur, sondern die Sprachkrise der Moderne. »In den Texten von Goetz erfährt das Konfliktverhältnis von Tat und Wort seine Neuauflage und wird zugleich neu eingepackt.«⁸⁹ Entscheidend für *Jeff Koons* und übergreifend dem *Heute Morgen*-Zyklus ist, daß der *Schnitt* zwischen Leben und Kunst, der Schnitt zwischen dem Einem und dem Ganzen zwar noch als eine permanente Grenzverschiebung der Position des Erzählers thematisiert wird – durch die Form der Montage, durch intertextuelle, wie autobiographische und literarische Zitate, durch unausgewiesene Sprechhaltungen statt bezeichneter Figuren –; daß es jedoch das Ziel des *Heute Morgen*-Komplexes ist, Gemeinschaft zu evozieren. »Mein Argument sagt ja: Jeder ist eh schon so in sich ruhend Individuum, so sehr anders als alle andern, daß es sich nicht primär danach sehnt, sich zu unterscheiden von allen, sondern umgekehrt: mit ihnen eins zu sein.«⁹⁰ Das Aufgehen des Einzelnen in der Gemeinschaft als Sehnsucht, nicht als vitalistisches Prinzip, zu be- und erschreiben ist Aufgabe dieses Künstlerdramas, und hier ist die Groyssche Forderung nach einem Signifikanten der Gegenwart erfüllt: Denn sowohl die politischen Veränderungen durch und nach 1989 wie auch die technischen Innovationen der neunziger Jahre drängen auf Vergemeinschaftung. Gemeinschaft offensiv zu literarisieren, in Begriffen wie »Wirwirklichkeit«⁹¹, durch die rhythmisierten Passagen in *Jeff Koons* und übergreifend durch eine Themenauswahl, die die Idee des Kollektivs valorisiert – ob als Raving- oder Internet-Society – stellt das Moment einer negativen Anpassung an die Tradition dar – und zwar, wie gezeigt, in bezug auf den intellektuellen Popdiskurs nach 1989, wie auch in bezug auf die eigene

literarische Arbeit. In *Hard Times - Big Fun* ist diese Sehnsucht nach einer Gesellschaft als Kunstwerk anvisiert. Die *Love Parade*, so Goetz, sei »[d]er Augenblick, wo die Gesellschaft sich als Ganzes sinnlich wahrnehmbar zeigt, wahrnimmt, und – ohne all ihr Leid vergessen zu müssen – sich trotz allem, irgendwie, ganz diffus bejaht.«⁹²

Aufgenommen und in den Rahmen des Stücks überführt, wird dieser affirmativ-ästhetische Gestus in dem abschließenden Akt der Neuordnung, die *Jeff Koons* zu einem Fünfkakter mit drei dritten Akten macht. Am Ende des IV. Akts, am Ende der »Eröffnung«, heißt es »schau« (S. 130). Und anders als in *Subito*, in dem die reine Schau der Dinge konstruktivistisch negiert wird⁹³, bietet der Anschlußtext, der V. Akt, keinen Bruch mit der »Vision« (S. 155) einer Gesellschaftsbeschreibung als Bildbeschreibung – der V. Akt nennt sich »Das Bild« (S. 155, in der Zählfolge der siebente Akt). Hierin folgt die angesprochene Rückschau als ein innerer Monolog. Das dem Akt vorangestellte Zitat – »Auf überwachsenen Pfaden« (S. 153) – verweist auf das letzte Buch, das der taube Knut Hamsun nach seiner Verhaftung 1945 schrieb,⁹⁴ und erweitert die angesprochene Dimension des Stücks als klassisches wie gegenwärtiges Künstlerdrama. Der innere Monolog eines tauben Erzählers wird kurz vor Schluß des Stücks noch einmal durchbrochen und eine Aufsicht konstruiert, in der sich der Erzähler als eine andere Person beobachten sieht: »und sah ihn das sehen / und aufatmen, nicken und gehen« (S. 158). Doch hier wird nicht »die Schau einer totalen Einheit [...] als das Resultat einer Illusionsmaschine ausgegeben«⁹⁵, statt dessen wird ein Einverständnis mit dem gelebten Leben formuliert. Dem melancholischen Erzählfluß in *Katarakt* ähnlich – dem Stück eines plötzlich Erblindeten –, endet *Jeff Koons* mit der Lautmalerei des Herzschlags und dem Nachhören dieses Geräusches: »und hörte es bumpen im Herzen / ba dum, ba dum / hielt still / kurz, und lauschte« (S. 159). Auch hier ist die Differenz zu dem Vergleichstext von Bedeutung. Wenn auch in beiden Monologen der Erzählfluß – die Aufkündigung des Schnittes – bedingt ist durch eine Unfähigkeit in der primären Wahrnehmung, so gibt es in *Katarakt* noch die abstrakte Ordnung der Zahlen, die das Stück in einen geschichtlichen Kontext stellt. Die elf Szeneneinteilungen des Stückes zitieren die elf Gesänge der *Ermittlung* und lassen so einen Hintergrundtext in Gestalt eines vollständigen Stücks entstehen. Es ist hier nicht das Subjekt, das sich an die Vernichtung der Juden erinnert. An seine Stelle tritt die Form, die an eine frühere Form der Erinnerung erinnert. Erst aufgrund dieser Entlastung kann der Monolog in *Katarakt* zu einem Erzählfluß werden, der das ganze Leben zwischen Kleinkind, Jugend und Reife bis zum Tod trägt. *Jeff Koons* dagegen fällt ganz grundsätzlich aus der Ordnung der bisherigen Stücke heraus: Es ist nicht eingebunden in eine Trilogie. Die Möglichkeit, verschiedene Stücke als sowohl eigenständige Positionen wie auch als Bausteine einer übergreifenden Ordnung zu verstehen, fällt dadurch weg.⁹⁶

Es finden sich – abseits der geschilderten Neuordnung – auch keine auffälligen Zahlenspiele, der Handlungsverlauf wirkt nicht auf die Weise aleatorisch, daß er durch eine mathematische Struktur aufgehoben werden müßte. Das in den bisherigen Stücken von Rainald Goetz zu beobachtende Zusammenbrechen der Semantik bleibt in *Jeff Koons* aus. Gehalten wird das Stück auf der inhaltlichen Ebene durch die Idee einer Gesellschaft als Kunstwerk und auf der formalen Ebene durch den »Wortgesang«⁹⁷, den teilweise liturgisch anmutenden Gestus, der immer wieder kurzgeschlossen wird mit vollkommen banalem Informationswert. »Für mich ist das ein Symbol für die Taufe im Mainstream«, sagt Jeff Koons von seinem Objekt *St. John the Baptist*, das dem ersten Akt von *Jeff Koons* als Zitat vorgestellt ist, »eine Taufe in der Banalität.«⁹⁸ Das Banale aber, so Peter Strasser, ist dazu da, »auf beiläufige Weise Nähe herzustellen«⁹⁹.

Das Stück *Jeff Koons* stellt die Banalität des Sozialen als einen Teil der Kunstproduktion und -rezeption aus. In der Logik kulturökonomischer Operationen bildet das Banale so lange ein Arsenal des Draußen, bis es durch die Gleichzeitigkeit positiver und negativer Anpassung an die Tradition valorisiert und in den Kunstbetrieb aufgenommen wird. Jeff Koons hat dies in seiner Kunst exemplifiziert und dabei das erhofft zu schaffen, was Niklas Luhmann Bedingung und Ausdruck für »Weltkunst« nannte: »Universalität.«¹⁰⁰ Das Stück von Rainald Goetz wiederholt diese Operation und schließt durch seinen performativen Sprachgebrauch sowie seine mathematische Oberflächenstruktur positiv an die literaturhistorische wie die werkimmanente Tradition an.¹⁰¹ Es stößt sich davon ab, indem es die problemorientierte Beobachterposition aufgibt und sowohl thematisch als auch formal das Moment der Vergemeinschaftung des Einzelnen literarisch bejaht – denn Verneinen, das macht bereits die Schrift.

Anmerkungen

- 1 Alex Rühle: *Spur der Steine. Rohstoff Mensch: Santiago Sierra ist der radikalste Grenzgänger der Kunst - jetzt will er das Kunsthhaus Bregenz zum Einsturz bringen*, in: *Süddeutsche Zeitung*, 3./4.4.2004.
- 2 Dirk Baecker: *Wozu Kultur?*, Berlin 2003, S. 186.
- 3 Rainald Goetz: *Jeff Koons. Stück*, Frankfurt/Main 1999, S. 122. – Hierauf beziehen sich die Seitenangaben im Text. – Uraufführung am Hamburger Schauspielhaus, 18.12.1999, Regie: Stefan Bachmann.
- 4 Boris Groys: *Über das Neue. Versuch einer Kulturökonomie*, München 1992, S. 90.
- 5 Vgl. auch Walter Grasskamp: *Kunst und Geld. Szenen einer Mischehe*, München 1998. Grasskamp hebt in seinem Buch noch einmal hervor, wie gerade die Autonomisierung der Kunst diese für den Markt kompatibel machte.
- 6 Groys: *Über das Neue*, S. 91.
- 7 Vgl. Martin Jörg Schäfer: »Fantasy Realism«: Rainald Goetz, Jeff Koons and the Ethics of Pop Art, in: *The Germanic Review*, 81(2006)3. Diese Arbeit schafft es – in der Auseinandersetzung mit Goetz und Koons –, Schlegel, Hegel, Kant, Adorno, Luhmann,

- Heidegger, Benjamin und Nietzsche aufzurufen, den Theatertext *Jeff Koons* allerdings kein einziges Mal zu zitieren.
- 8 Jan Verwoert: *Jeff Koons* [Rezension], in: *frieze*, 53 (2000), S. 126.
- 9 Rainald Goetz: *Vortragsmitschnitt zu Jeff Koons*, in: *SchauspielhausMagazin*, 24 (1999), S. 12.
- 10 Hubert Fichte: *Die Palette* [1968], Frankfurt/Main 1981.
- 11 Vgl. ebd., S. 129; aufgespürt von Eckhard Schumacher: *Gerade Eben Jetzt. Schreibweisen der Gegenwart*, Frankfurt/Main 2003, S. 169. Schumacher liest speziell diese Referenz als »Kontinuität subkultureller Ausgrenzungspraktiken« (ebd.).
- 12 Fichte: *Die Palette*, S. 133.
- 13 Rainald Goetz: *Festung*, Bd. 1: *Festung. Stücke*, Bd. 2, 1–3: 1989. *Materialien*, Bd. 3: *Kronos. Berichte*, Frankfurt/Main 1993, hier zitiert: Goetz: *Festung*, Bd. 1, S. 98.
- 14 David Barnett: *Text as Material? The category of ›Performativity‹ in three postdramatic German theatre-texts*, in: Carolin Duttlinger, Lucia Ruprecht, Andrew Webber (Hg.): *Performance and Performativity in German Cultural Studies*, Oxford [u.a.] 2003, S. 143.
- 15 Die Zählung der Akte, die nicht der natürlichen Zahlenfolge folgt – so beginnt das Stück mit dem »Dritten Akt« –, wird weiter unten behandelt.
- 16 Jochen Bonz: *Der Welt-Automat von Malcom McLaren. Essays zu Pop, Skateboardfahren und Rainald Goetz*, Wien 2001, S. 105.
- 17 Baecker: *Wozu Kultur?*, S. 130.
- 18 Vgl. die Schallplatte: *Beat und Prosa: Hubert Fichte im Star-Club*, Philips 1967.
- 19 Westbam mit Rainald Goetz: *Mix, Cuts & Scratches*, Berlin 1997, S. 18.
- 20 Vgl. Schumacher: *Gerade Eben Jetzt*, S. 158–161.
- 21 Ebd., S. 170.
- 22 Ebd., S. 146.
- 23 Einen äußerst aufschlußreichen Vergleich zwischen Gottfried Benn und Goetz, der detailliert die Analogien und Unterschiede der beiden Mediziner und Literaten herausarbeitet, haben Thomas Doktor und Carla Spies geschrieben: *Gottfried Benn – Rainald Goetz. Medium Literatur zwischen Pathologie und Poetologie*, Opladen 1997.
- 24 Vgl. unter vielen Willi Winkler: *Niemand, nichts, nur ich*, in: *Die Zeit*, 7.10.1988; Iris Radisch: *Schlafes Brüder*, in: *Die Zeit*, 6.11.1992; Florian Illies: *So schauste aus*, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 3.11.1998.
- 25 Rainald Goetz: *Rave. Erzählung*, Frankfurt/Main 1998, S. 19.
- 26 Daß Theatertexte ursprünglich Gesang waren, sei nur deshalb erwähnt, um dem Begriff der Performanz etwas von seiner modischen Verfügbarkeit zu nehmen, und weil in den Stücken von Rainald Goetz neben dem Referenzrahmen der Popkultur auch die antike Tragödie eine wichtige Rolle spielt.
- 27 Ernst Jünger: *Maxima – Minima. Adnoten zum »Arbeiter«* [1964], Stuttgart 1981, S. 6. Ich danke Harro Segeberg für diesen Hinweis.
- 28 Arthur C. Danto: *Kunst nach dem Ende der Kunst*, München 1996, S. 264.
- 29 Arthur C. Danto: *The Artworld*, in: *Journal of Philosophy*, LXI(1964)19, S. 581, im Original kursiv.
- 30 Gudrun Inboden: *Jeff Koons: Extase und Banalität*, in: Stedelijk Museum Amsterdam (Hg.): *Jeff Koons. Ausstellungskatalog*, Amsterdam 1993, S. 24. Entsprechend stehen viele seiner minimalistisch geprägten Arbeiten auf einem Sockel, welcher genau durch Minimalismus, Pop-Art und Fluxus »abgeschafft« wurde.
- 31 Jean-Christophe Ammann: *Jeff Koons. Ein Untergang, der keiner ist*, in: Angelika Muthesius (Hg.): *Jeff Koons*, Köln 1992, S. 7.

- 32 Peter Strasser: *Über das Banale*, in: Friedbert Aspetsberger, Günther A. Höfler (Hg.): *Banal und Erhaben. Es ist (nicht) alles eins*, Innsbruck-Wien 1997, S. 23.
- 33 Jean-Christophe Ammann, in: Muthesius (Hg.): *Jeff Koons*, S. 8.
- 34 Unerwartet läßt diese Arbeit so an die blumenessenden Lotophagen aus Homers *Odysee* denken, sowie an die prominente Kritik Horkheimers und Adornos an dieser Form »geborgten Glücks«. Vgl. Max Horkheimer, Theodor W. Adorno: *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente* [1947/49], Frankfurt/Main 1996, vor allem S. 69–71.
- 35 Ammann, in: Muthesius (Hg.): *Jeff Koons*, S. 10.
- 36 Vgl. Thomas Zaunschirm: *Kunst als Sündenfall. Die Tabuverletzungen des Jeff Koons*, Freiburg i.B. 1996; Heinz Peter Schwerfel: *Kunst-Skandale. Über Tabu und Skandal. Verdammung und Verehrung zeitgenössischer Kunst*, Köln 2000, S. 11–39.
- 37 Vgl. Jan Avgikos: *All that Heaven allows. Love, Honor, and Koons*, in: *Flash Art*, 171 (1993).
- 38 *Das Jeff Koons Handbuch* von Schirmer/Mosel, München 1992, S. 130.
- 39 Auffälligerweise gibt es seit Ende der neunziger Jahre die Tendenz zu beobachten, daß Pornodarstellerinnen vermehrt auf die Seite der »anspruchsvollen« Schauspielerinnen wechseln (wollen). In Deutschland steht dafür der Name Gina Wild/Michaela Schaffrath.
- 40 Die Darstellung von Authentizität im Pornofilm ist der sogenannte Cum Shot, der Moment des männlichen Orgasmus, der das größtmögliche Realitätsversprechen gibt und dementsprechend auch in *Made in Heaven* gezeigt wird. Vgl. Zaunschirm: *Kunst als Sündenfall*, S. 64.
- 41 Darauf reagiert auch noch der eingangs genannte Tino Sehgal: »Ich mache keine Institutionskritik. Bildende Kunst ist ein Ritual, das die ökonomische Produktion feiert und reflektiert. Die Konzeptkunst der sechziger Jahre war der letzte Versuch, gegen die Warenförmigkeit der Kunst anzugehen, das war naiv, denn alles – auch eine Idee – kann ein Produkt sein. Bei mir geht es nicht um eine Kritik an der Ware und nicht darum, ein Außerhalb der Gesellschaft zu konstruieren.« Zitiert nach Holger Liebs: *Zeremonienmeister für Zeitgenössisches. Tino Sehgal produziert Kunstobjekte, von denen nichts übrig bleibt*, in: *Süddeutsche Zeitung*, 17.3.2006.
- 42 Ammann, in: Muthesius (Hg.): *Jeff Koons*, S. 11. Heinz Peter Schwerfel beschreibt dasselbe, denkt aber in den traditionellen Grenzen des gesellschaftlichen Tabus, wenn er meint: »Jeff Koons hat die Pornographie ins Museum geholt und sich selbst, zumindest zeitweise, durch seine Provokation aus dem Kunstmarkt katapultiert.« Schwerfel: *Kunst-Skandale*, S. 39.
- 43 »*Ein Hau ins Lächerliche*«, *Interview mit Rainald Goetz*, in: *Der Spiegel*, 50/1999, S. 250. Hier zitiert nach dem gleichnamigen Text in: Rainald Goetz: *Jahrzehnt der schönen Frauen*, Berlin 2001, S. 115–125.
- 44 Diedrich Diederichsen: *The Kids are not alright. Abschied von der Jugendkultur*, in: *Spex*, 11/1992. Hier zitiert nach der stark überarbeiteten Wiederveröffentlichung in: Diederich Diederichsen: *Freiheit macht arm. Das Leben nach Rock'n'Roll 1990–93*, Köln 1993, S. 254.
- 45 Vgl. Wohlfahrtsausschüsse (Hg.): *Materialien zur Abwehr des gegenrevolutionären Übels*, Berlin 1994.
- 46 Diederich Diederichsen: *Wer ist die Gehirnpolizei?*, in: *Spex*, 10/1995, S. 55. Vgl. ders.: *Politische Korrekturen*, Köln 1996.
- 47 Diederichsen: *Gehirnpolizei*, S. 54.
- 48 Wie dies auch Moritz Bafler macht, der die gegenwärtigen Popliteraten als Gegner

- der »Jäger der verborgenen Bedeutungen« ausmacht. In schöner Tradition bringt Baßler neu gegen alt, Affirmation gegen Kritik, U gegen E in Anschlag und weiß dabei natürlich, daß alle Polemiken auf der anderen Seite längst geschrieben sind. Vgl. Moritz Baßler: *Der deutsche Pop-Roman. Die neuen Archivisten*. München 2002, S. 14.
- 49 Vgl. ebd., vor allem S. 94–134. Thomas Ernst arbeitet in seiner Übersicht zu deutscher Popliteratur die Traditionslinien seit den sechziger Jahren heraus. Vgl. Thomas Ernst: *Popliteratur*. Hamburg 2001.
- 50 *Wie bist du denn drauf? Ein Interview mit Rainald Goetz von Isabelle Graw und Astrid Wege*, in: *Texte zur Kunst*, 7(1997)28, hier zitiert (unter dem Titel *Praktische Politik*) nach: Rainald Goetz: *Celebration. 90s Nacht Pop*. Frankfurt/Main 1999, S. 242–271.
- 51 Rainald Goetz: *Hard Times - Big Fun. Das Kapital des Glücks und seine Politik*, in: *Zeit-Magazin*, 11.7.1997, S. 8–13; hier zitiert nach dem gleichnamigen Text in Goetz: *Celebration*, S. 203–235.
- 52 Botho Strauß: *Anschwellender Bocksgesang*, in: *Der Spiegel*, 6/1993.
- 53 Vgl. Richard Herzinger: *Revolutionärer Aufbruch in die Stammesgemeinschaft? Die Ideologie(n) der Neuen Rechten und ihre Zeitschriften*, in: *Deutschland Archiv: Zeitschrift für das vereinte Deutschland*, 12/1993; Harro Zimmermann: *Die Ahnen des Botho Strauß*, in: *Die Zeit*, 4.6.1993.
- 54 Strauss: *Anschwellender Bocksgesang*, S. 202.
- 55 Goetz: *Hard Times*, S. 217. Die »Kirche der Ununterschiedlichkeit« ist ein Projekt der Künstler Albert und Markus Oehlen mit Werner Büttner von 1981 gewesen. Die Referenz auf dieses Künstlerkollektiv durchzieht alle Arbeiten von Rainald Goetz.
- 56 Vgl. Stefan Krankenhagen: »Festung« von Rainald Goetz: *Kommunikation über Vernichtung*, in: Krankenhagen: *Auschwitz darstellen. Ästhetische Positionen zwischen Adorno, Spielberg und Walser*, Köln–Weimar–Wien 2001, vor allem S. 126–141.
- 57 Goetz: *Hard Times*, S. 205, 212, 221.
- 58 Ebd., S. 212.
- 59 Ebd., S. 212 f.
- 60 *Politik fürs Publikum? Diedrich Diederichsen und Rainald Goetz im Gespräch mit Dietmar Dath*, in: *Spex. Das Magazin für Popkultur*, 12–1(1999/2000), S. 96.
- 61 Das heißt nicht, daß der nationalistische Diskurs nach 1989 grundsätzlich ausgeschlossen wäre. Das Theaterstück *Festung* thematisiert diesen Diskurs explizit und *Dekonspiratione* verflucht den Alltag junger Medienarbeiter mit dem Einsatz der Bundeswehr im Kosovo und der entsprechenden *Mediendeckung*. Vgl. Rainald Goetz: *Dekonspiratione*. Frankfurt/Main 2000.
- 62 Tom Holert: *Nettitude. Trikots, Deiche, Kollektive: Sympathie macht mobil*, in: *Spex*, 9/1997, S. 56 f.
- 63 Gerda Poschmann: *Der nicht mehr dramatische Theatertext: aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse*. Tübingen 1997, S. 212.
- 64 Dirk Baecker: *Kunst, Theater und Gesellschaft*, in: *dramaturgie. Zeitschrift der Dramaturgischen Gesellschaft*, 2/2005, S. 10; vgl. Rainald Goetz: »Die Wirklichkeit der wirklich echten Körper echter Menschen macht da mit jedem Atemzug, den die da atmen und erst recht mit jedem Wort das unmögliche Argument praktisch zur Wahrheit, daß das Toteste einen Augenblick lebt, daß es etwas, was es nicht gibt, gibt: nichttote Kunst«. Rainald Goetz: *Drei Tage* [1988], in: Goetz: *Festung*, Bd. 3, S. 258.
- 65 Vgl. Krankenhagen: *Auschwitz darstellen*, S. 124–126; Diederich Diederichsen hat dasselbe Verfahren am Beispiel des *Abstrakten Expressionismus* Albert Oehelns und

- anderer beschrieben. Vgl. Diedrich Diederichsen: *Virtueller Maoismus: Das Wissen von 1984*, in: Werner Büttner; Martin Kippenberger; Albert Oehlen: *Malen ist Wählen*, München (Kunstverein München) 1992, S. 31–38.
- 66 Goetz: *Festung*, Bd. 1, S. 49.
- 67 Richard Weber: »... noch KV [kv]«; Rainald Goetz, *Mutmaßungen über »Krieg«*, in: Weber (Hg.): *Deutsches Drama der 80er Jahre*, Frankfurt/Main 1992, S. 124.
- 68 Rainald Goetz: *Krieg. Stücke*, Frankfurt/Main 1986. Vgl. zum Hintergrund Knut Radbruch: *Mathematische Spuren in der Literatur*, Darmstadt 1997; Wilhelm P. Klingenberg: *Mathematik und Melancholie. Von Albrecht Dürer bis Robert Musil*, in: *Akademie der Wissenschaften und der Literatur*, 1/1997.
- 69 Weber: »noch KV...«, S. 136.
- 70 Wieder gibt es zu der Einheit aus drei Stücken eine Zugabe: wie *Hirn* zu *Krieg*, so sind es zur *Festungs*-Trilogie die neun Geschichten aus den Jahren 1982–1991, zusammengefaßt unter dem Titel *Kronos*. Die Trilogie hat in *Festung* ein deutliches Kernstück, wie *Heiliger Krieg* in *Krieg*, und wird flankiert von einem »Familienstück« (*Kritik in Festung* analog zu *Schlachten*) und dem abschließenden Monolog eines alten Mannes (*Katarakt* analog zu *Kolik*).
- 71 Die Trilogie besteht aus drei Bänden, die Fernsehschrift *1989* ist als ein Band der Werkgruppe in drei Bände aufgeteilt, der Band *Festung* in drei Theaterstücke. *Kronos* beinhaltet drei mal drei Geschichten, die in ihren Einteilungen ebenfalls einer Dreier-Kombinatorik folgen. Auch die Figurenkonstellation der Trilogie folgt der mathematischen Gliederung. In *Kritik in Festung* bilden die *dramatis personae* eine Dreiergruppe: eine Schwester, drei Brüder, ein Alter – entsprechend der Werkgruppe: eine Theatertrilogie, drei Fernsehschriften, ein Erzählband.
- 72 Umschlagrückseite von Goetz: *Festung*, Bd. 1, sowie ebd., S. 99.
- 73 Filip Müller: *Sonderbehandlung. Drei Jahre in den Krematorien und Gaskammern von Auschwitz*, München 1979.
- 74 Goetz: *Festung*, Bd. 1, S. 161. Dieser Text ist das genaue Zitat aus Filip Müllers Text in *Shoah*. Vgl. Claude Lanzmann: *Shoah*, Düsseldorf 1986, S. 219 f. Schon in *Kontrolliert* wird die Aussage Filip Müllers, ausgehend von der Fernsehausstrahlung von *Shoah*, zitiert: »Das Gesicht berichtet, wie alte Freunde und Bekannte von daheim von früher, nackt in diese Kammer für die Massendusche rein getrieben, anfangen, die Nationalhymne zu singen, erst noch leise, dann ganz fest. Da habe ihn ein Schaudern angepackt und er habe auch da rein gehen wollen, um zu sterben. Aber die, die drin gefangen waren, hätten ihm gesagt, das geht nicht, freiwillig zu sterben, du mußt doch leben, um das später zu bezeugen, wie das war. Und da sei er aus der Kammer wieder raus gegangen, um zu leben. Das wird gebrochen deutsch berichtet, während hinten in der Luft das Zügerattern endlos richtung Rampe rattert, sieht man wieder Wiesen, Steine, Bautenreste, Zeug und Himmel. Große Katastrophe, Untergang, Vernichtung, heißt für Juden, hieß es in der Zeitung, Shoah.« Rainald Goetz: *Kontrolliert. Roman*, Frankfurt/Main 1988, S. 53.
- 75 Goetz: *Festung*, Bd. 2:2, S. 288, im Original fett. Als Trennblatt zwischen den einzelnen Datumsüberschriften innerhalb der Fernsehschrift fungiert die Kopie eines *Brunnen*-Heftes, *1989.1* ist in fünf Hefte unterteilt, *1989.2* in sieben und *1989.3* wiederum in fünf. In Errechnung des arithmetischen Mittels ergibt sich der neunte Akt, das heißt das vierte Heft aus *1989.2*, als mathematisches Mittel der vollständigen Fernsehprotokolle. Dieses ist unterteilt in 35 Bilder, die alle eine fettgedruckte Überschrift tragen. Die Anzahl der Bilder im vierten Akt (Heft) von *1989.2* läßt sich

- damit erneut auf ein mathematisches Zentrum hinführen, auf das achtzehnte Bild, das zitierte »singend in den Tod«.
- 76 Die siebzehn Hefte der Fernsehzeitschrift, die neun Akte der Trilogie und die neun Berichte aus *Kronos* ergeben zusammen 35 Unterteilungen, deren achtzehnte das vierte Heft aus 1989.2 ist. Dieses hat, wie oben angeführt, erneut 35 Unterteilungen. Ausgeführt und kontextualisiert sind die Rechnungen in: *Krankenhagen: Auschwitz darstellen*, S. 128–141.
- 77 Poschmann: *Der nicht mehr dramatische Theatertext*, S. 215, Fußnote 485.
- 78 In ihrer halbseitigen Auseinandersetzung mit dem Stück bezeichnet Małgorzata Sugiera diesen Moment als einen »ironic start«. Vgl. Małgorzata Sugiera: *Beyond Drama: Writing for Postdramatic Theatre*, in: *Theatre Research International*, 29(2004) 1, S. 21.
- 79 Vgl. Muthesius (Hg.): *Jeff Koons*, S. 103 (Werkgruppe *Banalität*) und S. 129 (Werkgruppe *Made in Heaven*). Das dem zweiten dritten Akt vorgestellte Zitat: »ist der Blick in eine schöne Gegend, Freund, Freund, Freund« (S. 55) ist bekanntermaßen von Bertolt Brecht und war 1998 die sogenannte »Parteihymne«, mit der Christoph Schlingensiefel und seine Partei »Chance 2000« in den Wahlkampf zogen. Entsprechend deren Arbeit mit sozial marginalisierten Gruppen geht es im zweiten dritten Akt um »Die Gebückten vom Görlitzer Bahnhof« (S. 57) und Christoph Schlingensiefel ist aufgerufen als ein Künstler, der ebenfalls den Grenzverlauf zwischen drinnen und draußen zur Voraussetzung seiner Arbeiten macht.
- 80 Der erste Akt heißt »Dritter Akt« und ist mit III. numeriert, der zweite Akt heißt »Erster Akt« (I), der dritte »Draußen« (III), der vierte »Zweiter Akt« (II), der fünfte »Nach der Pause« (IV), der sechste »Sechster Akt« (III), der siebte »Siebenter Akt« (V). Ein vierter und fünfter Akt findet sich somit nicht in der Benennung, ein sechster und siebenter Akt nicht in der Numerierung.
- 81 Hubert Winkels: *Grenzgänger. Neue deutsche Pop-Literatur*, in: *Sinn und Form*, 51 (1999)4, S. 597.
- 82 Goetz: *Festung*, Bd. 1, S. 270. In einem Interview zur Uraufführung von *Jeff Koons* bezeichnete Rainald Goetz die *Made in Heaven*-Arbeiten als »Extremansatz«, der ihn ermutigte, »auch sprachlich nach Entsprechungen für die prekären Dinge der Liebe zu suchen«. Goetz: *Ein Hau ins Lächerliche*, S. 118.
- 83 Und durch biographisch angelegte Textstellen wie »Dem Künstler wird auf diese Art ein Sohn, der Frau, die durch ihn Mutter wird, ein Kind geboren« (S. 86) evoziert wird. Koons' und Stallers Sohn Maximilian wurde 1992 geboren. Vgl. auch *Baby und Eimer. Ein Bilderzyklus von Jeff Koons für das Magazin der Süddeutschen Zeitung*, in: *Süddeutsche Zeitung Magazin*, 13.11.1992. Abgedruckt im Programmheft der Hamburger Uraufführung.
- 84 Dramatisch formuliert bereits in *Heiliger Krieg*: »Und wir so sind wir wir machen Ihnen ein Angebot, logisch das optimale Angebot, maximal optimal, logisch, weil uns etwas anderes als der Superlativ überhaupt nicht interessiert, also die äußerste Anstrengung, die hermetischste Konzentration, die reine Wissenschaft. Wissenschaft ist unser Angebot. Wie dreckig Sie das dann in Ihren dreckigen Anwendungsdreck ziehen [...] Das ist uns alles wurscht [...] Regisseur. Pack. Vertrottelte Idioten. Pack«. Goetz: *Krieg*, S. 24 f. Etwas moderater heißt es in dem Interview zur *Jeff Koons*-Premiere: »Wenn ich mich für einen Regisseur entschieden habe, [...] ist das Stück komplett in seiner Hand, der kann mit dem Text machen, was er will, jede Umstellung, jede Montage, jeden Strich. Ich liefere das Material – fertig.« Goetz: *Ein Hau ins Lächerliche*, S. 116.

- 85 Goetz: *Vortragsmitschnitt zu Jeff Koons*, S. 12. Dazu paßt auch die bereits zitierte Passage am Ende von *Jeff Koons*: »eine schöne Sache / ein Tag Leben und drei Nächte« (S. 156). Das »Wochenende in der Mitte« bezieht sich auch auf Berlin Mitte, dem Mittelpunkt der Club-, Kunst- und Techno-Szene in den neunziger Jahren. Eine Ausstellung mit sieben großformatigen neuen Bildern (vgl. Goetz: *Jeff Koons*, S. 156) von Jeff Koons wurde im Oktober 2000 in Deutsche Guggenheim in Berlin Mitte eröffnet.
- 86 In Goethes Drama reflektiert Tasso genau in der ersten Szene des vierten Aktes sein Ankommen am Hof und sein damaliges Vertrauen in den Fürsten. Vgl. Johann Wolfgang Goethe: *Torquato Tasso*, Stuttgart 1991, S. 62.
- 87 Baecker: *Kunst, Theater und Gesellschaft*, S. 13; vgl. Jean-Christophe Agnew: *Worlds Apart: The Market and the Theater in Anglo-American Thought, 1550-1750*, Cambridge 1986.
- 88 Daß es sich unzweifelhaft um eine Beschreibung der *Made in Heaven*-Werke dreht, verdeutlicht der weitere Text, der von »Sachen da aus Marmor, riesen groß« spricht, von »Blumen« und »Vögelchen l. . . / süß, Mensch, und aus Holz geschnitzt / dann farbig angemalt in bunt« (S. 118 f.). Aus Marmor ist zum Beispiel *Bourgeois Bust - Jeff and Ilona*, 1991 (vgl. Muthesius [Hg.]: *Jeff Koons*, S. 161); Blumen und ein Vogel aus angemaltem Holz bilden die Skulptur *Wall Relief with Bird*, 1991 (ebd., S. 141).
- 89 Philipp Müller, Kolja Schmidt: *Goetzendämmerung in Klagenfurt: Die Uraufführung der sezessionistischen Selbstpoetik von Rainald Goetz*, in: Ralph Köhnen (Hg.): *Selbstpoetik 1800-2000. Ich-Identität als literarisches Zeichenrecycling*, Frankfurt/Main-Berlin-Bern u.a. 2001, S. 252, im Original kursiv.
- 90 Goetz: *Praktische Politik*, S. 261.
- 91 Goetz: *Hard Times*, S. 212.
- 92 Ebd., S. 235. Nicht zufällig ähnelt dies der soziologischen Sicht auf das Theater: »Das Theater ist der Ort, wo dies [die »Naturwissenschaft der Gesellschaft, S. K.] zum Thema gemacht werden kann und sich ein bestimmtes Publikum einfinden kann, in dessen Augen sich die Stadt und die Künste, wenn man so will, beim eigenen Treiben zuschauen können.« Baecker: *Kunst, Theater und Gesellschaft*, S. 11.
- 93 Vgl. Müller/Schmidt: *Goetzendämmerung*, S. 255 f.
- 94 Knut Hamsun: *Auf überwachsenen Pfaden* [1949], München 1959.
- 95 Müller/Schmidt: *Goetzendämmerung*, S. 256.
- 96 Vor allem in *Krieg* wurde dieses Moment eines verbindenden Weltwissens (in Bildern) durch die zitierende Einbindung von Johannes Comenius' *Orbis Sensualium Pictus* deutlich. Vgl. Rainald Goetz: *Krieg, Stücke*, Frankfurt/Main 1986, S. 97.
- 97 Rainald Goetz: *Abfall für alle. Roman eines Jahres*, Frankfurt/Main 1999, S. 290.
- 98 Muthesius (Hg.): *Jeff Koons*, S. 102.
- 99 Strasser: *Über das Banale*, S. 15.
- 100 Niklas Luhmann: *Weltkunst*, in: Niklas Luhmann, Frederick Bunsen, Dirk Baecker: *Unbeobachtbare Welt: über Kunst und Architektur*, Bielefeld 1990, S. 25, im Original kursiv.
- 101 Im *Heute Morgen*-Zyklus wird die Folge der bisherigen Texte des Autors zum ersten Mal mathematisch dargestellt. Die Selbstbeschreibung *Buch 5* und die entsprechende Numerierung in 5 Punkt, die sich in jedem Buch der Reihe findet, bezieht die Werkgruppe deutlicher als ihre Vorgänger in den Gesamtkomplex der eigene Arbeiten ein.

Claude Haas

Katastrophen der Haut

Medizin und Poetik in Thomas Hettches »Der Fall Arbogast«

»Kunst ist Magie, befreit von der Lüge, Wahrheit zu sein.«
Theodor W. Adorno

Die ästhetische Verarbeitung spektakulärer Justizirrtümer ist ein so probates wie beliebtes Mittel, um einen Blick auf die sozialen Kräfteverhältnisse innerhalb einer bestimmten Gesellschaft zu werfen.¹ Schließlich sind Justizirrtümer in den meisten Fällen gerade keine Irrtümer, die (falschen) Verurteilungen dienen generell den Interessen bestimmter Machtapparate. Spektakulär am Justizirrtum ist in den meisten Fällen die Absenz von Irrtum und die Präsenz von Korruption. Da diese sogenannten Irrtümer meist erst Jahre, oft genug auch Jahrzehnte nach der Verurteilung »korrigiert« sind, muß sich ihre ästhetische Rekonstruktion (sei es in Dokusoap, Film oder Roman) generell der Schilderung einer vergangenen Epoche verschreiben. Das für die Gattung geradezu konstitutive Zeitkolorit macht die Produkte zusätzlich publikumswirksam. Das Zentrum des Justizirrtums bildet aber unweigerlich das verurteilte Individuum, es wird zum Fall. Da es sich oft um ursprünglich ebenso durchschnittliche wie unauffällige Personen handelt, die zudem »real« existiert haben, wird die Einfeldung dem Rezipienten leicht gemacht. Ein idealer, ein »großer« Stoff.

So nimmt es auf den ersten Blick wunder, daß ausgerechnet Thomas Hettche, bis zum *Fall Arbogast*² oft genug (übrigens zu Unrecht) als unlesbarer Pseudoavantgardist verschrien, einem Justizirrtum seinen bisher vielleicht bedeutendsten Roman gewidmet hat. Schon weniger erstaunlich ist es, daß Hettche mit diesem Text einen Verkaufserfolg erzielen konnte, denn er beherrscht das Genre souverän und bietet alles auf, wonach demselben verlangt. Ein verheirateter Vertreter (Hans Arbogast) schläft im Freien mit einer ebenfalls verheirateten Flüchtlingsfrau (Marie Gurth). Dies ist während der Adenauerzeit bereits ein Skandal. Die Frau stirbt während des Koitus scheinbar grundlos. Das gibt es nicht. Arbogast wird verdächtigt. Ein angesehener Pathologe (Maul) kann auf den Fotografien der Leiche den Abdruck eines Kälberstricks identifizieren, Arbogast wird als Mörder zu lebenslanger Haft verurteilt. Es kommen erste Zweifel auf. Der Krimiautor Fritz Sarrazin und der Anwalt Ansgar Klein bemühen sich um ein Wiederaufnahmeverfahren, jahrelang vergebens. Schließlich gewinnen sie die ostdeutsche Pathologin Katja Lavans für ein Gegengutachten, das den

Nachweis führt, daß die Wunden am Hals der Toten keineswegs auf einen Kälberstrick hindeuten. Zwischen Katja und Arbogast kommt es zu sexuellen Spannungen, sie wiederholen den fatalen Koitus, er endet als Fiasko, aber Katja überlebt. Sie sagt vor Gericht für Arbogast aus, Marie ist wahrscheinlich ohne böswillige Fremdeinwirkung gestorben. Es kommt zum Freispruch nach 16 Jahren Haft. Der Roman fußt auf einer zwar unerhörten, aber doch wahren Begebenheit, wurde intensiv recherchiert, und da er gemäß der Geschichte des Vorbilds (Hans Hetzel) in den fünfziger und sechziger Jahren angesiedelt ist, kommt das so wichtige Zeitkolorit nicht zu kurz. Hetteche bewährt sich nicht zuletzt als detailverliebter Zeithistoriker.

Nun wäre Hetteche aber nicht Hetteche, wenn er es dabei beließe. *Der Fall Arbogast* erweist sich bei genauerem Hinsehen als keineswegs weniger intrikat (und anspruchsvoll) als seine früheren Texte. Eine detaillierte Analyse von Motivsträngen und Metaphorik zeigt, daß Hetteche mit der Geschichte des Arbogast viel grundsätzlichere Fragen aufwirft als etwa die nach der Psyche eines zu Unrecht Verurteilten in einer bestimmten historischen Situation. Den eigentlichen Fluchtpunkt des Romans bildet vielmehr eine Reflexion des Verhältnisses von Wissen und Ästhetik, insbesondere im Hinblick auf ihre jeweilige Hermeneutik des Todes. Vor allem das von der Medizin der Justiz zur Verfügung gestellte Wissen wird diskret auf sein ästhetisches Potential abgeklopft, zunächst auf der Ebene der agierenden Figuren, schließlich aber auch auf jener der immanenten Poetik des Textes.

I. Selbst dem flüchtigen Leser wird nicht entgehen, daß der Diskurs der modernen Medizin in *Der Fall Arbogast* einen breiten Raum einnimmt; hängen sich doch Verurteilung, wiederholte Ablehnungen eines angestrebten Wiederaufnahmeverfahrens, schließlich der neue Prozeß und der Freispruch Arbogasts ganz wesentlich an den von diesem Diskurs produzierten Erkenntnissen auf. Es ist die Hermeneutik einer Leiche, die Arbogast zum »Fall« werden läßt. Dabei scheinen zwei Prozeduren, zwei unterschiedlich organisierte ärztliche Blicke zu konkurrieren. Zum einen der Blick Professor Mauls, der seine Erkenntnisse nicht primär über eine Obduktion von Leichen gewinnt, sondern der vielmehr an der Oberfläche des Körpers, an der stigmatisierten Haut haltmacht und Arbogast als gewalttätiges Individuum und als Mörder konstituiert. Zum andern der Blick von Katja Lavans, der ganz auf die Tiefenschichten des Corpus abhebt und denselben ein Deutungspotential abgewinnt, das Arbogast nach jahrelanger Haft freispricht.

Unterzieht man den ärztlichen Blick Mauls einer genaueren Untersuchung, so fällt auf, daß die Pathologie für sein Selbstverständnis als Pathologe keine enorme Rolle zu spielen scheint. Er vertraut Oberflächenphänomenen selbst dann, wenn er dieselben nicht unmittelbar in Augenschein nehmen kann. Dilet-

tantische Fotografien haben für ihn einen höheren Wahrheitswert als eine dilettantisch durchgeführte Obduktion. Dabei scheint sein Desinteresse an der Obduktion ein ganz spezifisches zu sein. Die genaue Fixierung des Phänomens des Todes in Abgrenzung zu Phänomenen des Lebens und der Krankheit ist für das wissenschaftliche Selbstverständnis Mauls gerade nicht konstitutiv. Dabei hatte der Versuch solcher Fixierungen überhaupt erst die Voraussetzung der modernen Pathologie gebildet: »Der Tod ist l. . .] vielfältig und zeitlich gestreut; er ist nicht jener absolute und privilegierte Punkt, an dem die Zeiten anhalten und kehrtmachen; wie die Krankheit hat er eine sich vielfältig verzweigende Gegenwart, deren verschlungenen Wegen die Analyse im Raum und in der Zeit nachgehen kann; ganz allmählich löst sich, hier und da, ein Knoten nach dem andern auf, bis das organische Leben l. . .] weicht; denn noch lange nach dem Tod des Individuums kommen kleine und partielle »Tode«, um die hartnäckigen Inselchen des Lebens aufzulösen.«³

Maul hingegen zieht die Möglichkeit, daß die Wunden am Hals der Toten das äußere Zeichen *postmortaler* Blutungen sein könnten, kaum in Betracht. Damit soll nicht gesagt sein, daß Maul dem Tod keine Beachtung schenkt, aber die Grenze zwischen Leben und Tod scheint sich ihm grundsätzlich als eine hermetische darzustellen. Selbst und gerade dort, wo Maul den Tod mit großer Beharrlichkeit, ja Gier zu lesen versucht, kommt dies zum Ausdruck. Als er den ersten Prozeß zum Kippen bringt, wird er, vermittelt über die Innensicht von Arbogasts erstem Anwalt Meyer, folgendermaßen charakterisiert: »l. . .] erst als Professor Maul sich an jenem dämmrigen Nachmittag an dem Bild der Marie Gurth festzuschauen schien, verstand Meyer die Gier dieser Lippen. Wie ein Fisch die gläserne Wand des Aquariums, tastete der Pathologe die Oberfläche der Tatortbilder nach einem Zugang zu jener anderen Welt ab, die ihm doch immer verschlossen bleiben mußte. Was er verstand, war tot.« (S. 43) Maul mag durchaus einen »Zugang zu jener anderen Welt« suchen, gleichwohl kann er nicht in diese Welt eindringen und diese Welt nicht in ihn. Ein Aquarium erlaubt die Sicht nach draußen und in diesem Fall in die »Welt« des Todes hinein, aber die Bereiche des Lebens und des Todes bleiben für Maul durch eine letztlich undurchlässige Scheidewand grundsätzlich getrennt. Auch der Tastsinn ist somit zum Betasten einer Oberfläche verdammt, er hat gar nicht das Ziel, diese zu durchdringen, geschweige denn zu zerreißen, so elaboriert und fein er auch sein mag, wie eine weitere Metapher zeigt: »Seine hellen, etwas dicklichen Finger bewegten sich, während er sprach, über den Photos der Toten wie die Antennen von Insekten« (S. 30). Blick und Tastsinn weisen demnach bei Maul eine interessante Strukturanalogie auf, sie tasten beide eine Oberfläche ab, dringen aber nicht in die Tiefe eines Kadavers hinein.

Die Ergebnisse der ersten Obduktion falsifiziert Maul allein über seine Lektüre der Fotos. Es ist demnach ein technisch durchaus avanciertes Medium,

welches Mauls Blick der unmittelbaren Wahrnehmung beraubt und seinen Blick als pathologischen Blick offensichtlich kastriert. Dies nimmt nicht wunder, denn es sind zwei unvereinbare Blicke, die sich hier getroffen haben; jener der Fotografie, der in die Tiefenschichten eines geschlossenen Körpers nicht eindringen kann, und jener des Pathologen, der sich von Berufs wegen zu einem solchen Eindringen verpflichtet. Die Fotografie blendet ihn, sie saugt den ärztlichen Blick in ihrem Medium restlos auf und überantwortet diesen Blick der Einbildungskraft. Sie verwandelt einen ärztlichen in einen ästhetischen Blick.

Maul wird den Fall Arbogast in mehreren Publikationen erörtern. Dabei verstrickt er sich in einen bezeichnenden Widerspruch. Schreibt er das eine Mal, es habe sich bei dem auf den Fotografien sichtbaren Abdruck um einen »so gewöhnlichen und alltäglichen Befund gehandelt, wie wir ihn bei tausenden von Fällen beobachtet haben« (S. 125), so kommt er in einer späteren Publikation zu einem ganz anderen Ergebnis: »Ich sah mir nun Abbildung auf Abbildung genauestens an, und ich muß mich schämen, daß ich erst am zweiten Tag entdeckte, daß sich in der Fortführung des Streifens am Hals zum Ohr hin Abdrücke eines Strickes fanden. [...] Ich muß sagen: Eineinhalb Tage habe ich über diesen Bildern gebrütet, ohne weiterzukommen, und mit einem Schlag war mir klar, was ich schon vermutete.« (S. 125 f.) Dieser Widerspruch wird von Arbogasts späterem Anwalt Klein mustergültig kommentiert: »Plötzlich ist der Befund überhaupt nicht mehr alltäglich, sondern wird zur genialen Eingebung.« (S. 126).

Mauls Lektüre der Fotos entspricht einer signifikanten Umkehrung der prominenten Bartheschen Unterscheidung zwischen *studium* und *punctum*.⁴ Bleiben die Ergebnisse des *studiums* Barthes zufolge immer kulturbedingt, so erkennt er im *punctum* bekanntlich einen von der Fotografie ausgelösten Mechanismus, der es dem Betrachter erlaubt, von »einer moralischen und politischen Kultur gefilterte«⁵ Formen der Wahrnehmung zu durchbrechen. Setzt das *studium* einen selbstidentischen Betrachter voraus, so muß das *punctum* denselben gerade negieren oder zumindest hinterfragen, das *punctum* »selbst schießt wie ein Pfeil aus seinem Zusammenhang hervor, um mich zu durchbohren.«⁶ Bezeichnenderweise greift Barthes nicht selten auf Hautmetaphorik zurück, um die Funktionsweise des *punctums* zu umkreisen, so wählt er den Begriff nicht zuletzt wegen der »Idee der Punktierung«.⁷ Unter formalem Gesichtspunkt scheint die Barthesche Opposition bei Maul durchaus zu tragen. Will der Pathologe mit dem *studium* der Fotografien Marie Gurths zu keinem Ergebnis kommen, so löst das *punctum* »mit einem Schlag« jedes Rätsel, indem es ihm die Wunden am Hals des Opfers als Abdruck eines Kälberstricks präsentiert.⁸ Die Bartheschen Koordinaten verschieben sich indes grundlegend. Bei Maul ist es nicht das *studium*, sondern gerade das *punctum*, welches die Funktion übernimmt, die Fotografie »mit der Gesellschaft auszusöhnen«,⁹ indem es den mysteriösen Todes-

umständen Marie Gurths Ursache und schon unter rein hermeneutischem Gesichtspunkt durchaus auch Sinn verleiht.

Der Fotografie eignet letztlich immer ein thanatographisches Moment, sie friert Augenblicke ein und macht die Abgebildeten zu Untoten. Insofern schien die Fotografie das für die Darstellung Marie Gurths letztlich adäquate Medium zu sein, ließen doch ihre mysteriösen Todesumstände sie in der Gesellschaft nicht zur Ruhe kommen. Maul setzt diesem gespenstischen Aspekt sowohl Maries als auch des Mediums gerade mit seiner auf einem fundamental ästhetischen Blick beruhenden Deutung der Todesumstände ein (vorläufiges) Ende. Selbstredend ist dieser Blick weder herrschaftsfrei noch unkodiert.¹⁰ Er läßt sich durchaus in die Foucaultsche Archäologie des medizinischen Blicks einordnen, scheint er doch ein Abkömmling des »coup d'oeil«,¹¹ des »Erspähens«¹² in der Medizin zu sein – eines »sofort erfassenden und zuschlagenden Blick[s]«,¹³ den Foucault nur beiläufig bespricht und historisch in der Zeit vor der anatomischen Pathologie ansiedelt, wobei er letztere durchaus mitkonstituiert. Foucault vergleicht diesen Blick mit einem »ausgestreckte[n] Finger, der zeigt und denunziert.«¹⁴ Das Erspähen wäre auch Foucault zufolge eher ein ästhetischer als ein wissenschaftlicher Blick, auch wenn er insbesondere im medizinischen Kontext natürlich als Effekt des Wissens betrachtet werden muß. Dieser Blick schlägt in der Selbstdarstellung Mauls zwar nicht unmittelbar zu, aber er löst den prüfenden Blick, der zu keinem Ergebnis kommen will, schlagartig als Eingebung ab. Auch wenn die Eingebung formal dem Bartheschen *punctum* entspricht, so punktiert sie Maul gerade nicht. Sein Blick macht eine Tote zur Ermordeten und bannt somit jede potentiell dynamisierende Kraft, die dieser Toten als Untoten hätte eignen können. Ein komplexer Nexus zwischen ästhetischem Blick und medizinischem Wissen kündigt sich an. Gerade der von der Fotografie stimulierte ästhetische Blick ist es, der sich auf eine teuflische Art und Weise mit diesem Wissen verbündet, indem er demselben mit einer rigorosen Wahrheitskonstruktion zuarbeitet. Schließlich läuft die Verurteilung Arbogasts als Mörder zunächst auf eine Konsolidierung der Justiz hinaus, dem mysteriösen Tod Marie Gurths wird eine klare Ursache (Strangulation) zuerkannt, die ihm das Mysteriöse zumindest in der offiziellen Rechtssprechung austreibt. Der zudem vorbestrafte Arbogast kann als stets potentieller Störenfried dem omnipräsenten überwachenden Blick eines panoptischen Gefängnisses überantwortet werden, der das Bedrohliche seines Körpers einfriert und ihn für die Produktionsverhältnisse erneut optimal zu nutzen sucht. Schließlich wird er fortan Bastflaschen herstellen.

II. Die Maulsche Lektüre der Marie Gurth hatte formal dem Bartheschen *punctum* entsprochen. Sie punktiert zwar nicht Maul, dafür um so nachhaltiger aber Arbogast. Gerade indem das Gefängnis Arbogasts Körper isoliert und somit

ganz auf sich selbst zurückwirft, »öffnet« es ihn auch; indem es ihn der Einbildungskraft und dem Erinnerungsvermögen preisgibt, verleitet es ihn zur imaginären Transgression seiner körperlichen Grenzen. Letztere geht mit dem Begehren nach der Überschreitung der Schwelle zwischen Leben und Tod einher.

Die Einbildungskraft, die ihn unablässig Bilder Marie Gurths produzieren läßt, wird bei Arbogast zum »Ort« einer stets aufs neue beschworenen Durchlässigkeit der Grenze zwischen Leben und Tod. Marie erhält in Arbogasts Imagination den Status einer Untoten, jenen Status, den ihr Maul hatte austreiben wollen. Es kommt Arbogast vor, als sei »Marie durch den Moment ihres Todes ihm übergeben.« (S. 70) Es scheint gerade dieser zeitliche Bezug zu sein, der sie als Untote fixiert, ihren Schwellencharakter festschreibt. Sie ist ihm nicht durch ihren Tod, sondern eben »durch den Moment ihres Todes« übergeben und wird somit zum Objekt eines »unbetrauerbaren Todes«. ¹⁵ Der Überlebende läßt die Tote als Spukgestalt in seinem Innern weiterleben: »Zunächst wollte er nicht an Marie denken und dann, als sie doch in seinen Gedanken erschien, sie zuerst wieder wegschicken. Hielt ihr Gesicht mühsam auf Abstand und betrachtete sie eine Weile. I. . J Wie hatte doch das Gras gerochen, am Ende des Sommers, und welcher Duft war in der Luft gewesen? Und ihr Parfüm? Doch wenn er die Augen schloß, glaubte er, an seinen Fingern noch immer den Duft ihres Geschlechts zu riechen, und ihre Stimme füllte sich wieder mit dem Klang ihres Atems. Die Erinnerung an jenen Moment der Stille überflutete ihn dann immer von neuem und wie das kühle und glatte Holz des Türblattes über seine Hand gewischt war, als berührte und ermunterte man ihn. I. . J Wie seine erwachsenen Hände sie hielten, die immer noch fünfundzwanzig war. Doch da es ihm ohnehin nur schwer gelang, sich davon zu überzeugen, daß viele Frauen inzwischen jünger waren als er selbst, hielt ihn auch dieser Gedanke nicht, und er fiel in ihre Arme. Seltsam dann, jemanden zu lieben, der tot war, und doppelt fremd, es selbst auch zu sein. Denn so empfand er sich, bekleidet lediglich mit den Wänden der Zelle, tote Haut über seinem Fleisch, die empfindungslos und reglos blieb.« (S. 219) Arbogasts Blick fehlt (im Gegensatz zu jenem Mauls) jede ästhetisch-schöpferische Dimension. Marie drängt sich ihm einfach auf, sie wird zur lebenden Toten und entfacht in ihm ein hochambivalentes Begehren. Dies zeigt sich deutlich an der dezenten Umdeutung jenes Liedverses, der dem Roman als Motto dient: »*Wie schon einmal du mich fandest / komm doch wieder her und hole mich.*« (S. 51) Mit diesen, dem Heimatfilm *Das Schwarzwaldmädel* entnommenen, Versen soll zunächst Marie ihre Verführungskünste untermalt haben. Bezeichnenderweise kennt der Leser die Verse allerdings ausschließlich über die Erinnerungen Arbogasts. In der Wiederholung (vgl. S. 219) verliert er seine ursprüngliche Harmlosigkeit. Legt Arbogast der imaginierten Marie im Gefängnis jene Worte in den Mund, so können sie nicht mehr als Aufforderung zum Beischlaf, sondern müssen vielmehr als eine solche zum Sterben gelesen werden.

In der Arrestzelle, in der sich Arbogasts Phantasmen zwangsläufig mit einer besonderen Virulenz einstellen, scheint ihm der Tastsinn eine letzte Vergewisserung seiner körperlichen Konturen zu erlauben. »Lange Zeit lag er auf dem Rücken und klopfte mit dem Zeigefinger auf seinen Bauch, auf eine ganz bestimmte Stelle oberhalb seines Nabels, und wußte, wenn er damit aufhören sollte, würde er blind.« (S. 84) Da sich Todesbegehren bei Arbogast in erster Linie über die Imagination entläßt, nimmt es nicht wunder, daß sie mit drohender Blindheit assoziiert wird. Blindheit, so wird man mutmaßen dürfen, würde ihn für immer dem inneren Auge und somit der (Todes-)Phantasie überantworten. Dennoch steht der Erfolg der Nabelszene samt »abgewehrter« Blindheit auf wackeligen Beinen, denn als Arbogast glaubt, erblindet zu sein, ist es ausgerechnet Marie, die den Gegennachweis erbringt – sie sieht ihn an. (vgl. S. 84)

Indes: »Wenn das Subjekt zerfällt, kommt nicht gleich das ›Gerippe‹ zum Vorschein, sondern die Geschichte des Körpers.«¹⁶ Zwar ist bereits der Koitus mit Marie, der den Roman eröffnet, für Arbogast von einer gewissen Ambivalenz nicht frei. Dieser trägt durchaus bereits Spuren einer als widersprüchlich empfundenen Transgression der körperlichen Grenzen: »Beinahe schmerzhaft spürte er, wie ihre Berührung seiner Haut alle Spannung nahm.« (S. 7) Marie entzieht demnach bereits vor ihrem Tod Arbogasts Haut als Körpergrenze ihre Konsistenz und weckt damit leicht ambivalente Regungen (»beinahe schmerzhaft«). Dennoch darf nicht übersehen werden, daß der Text jeden gleichsam »naturwüchsigen« Ursprung von Todesfaszination leugnet, indem er dieselbe zur poetischen Figur macht und als Produkt von medizinischem Wissen und Disziplinarmacht Justiz offenlegt, stellt doch das Gefängnis dieses Begehren überhaupt erst auf Dauer. Zudem reflektiert der Text Todesfaszination vorwiegend über ein hochartifizielles Metaphern- und Beziehungsgeflecht und führt diese Figur wiederholt über eine radikale Verkünstlichung als eminent kulturierte vor.

Es sind in erster Linie Medizin und Justiz, die in Arbogast jene Individualität zementieren, die immer schon auf Todesbegehren ausgerichtet ist – wie vor allem eine Analyse der Hautmetaphorik zeigt. Einerseits schützt das Gefängnis Arbogasts Körper, es umgibt ihn mit einer »zweiten Haut« (S. 190). Das Gefängnis sei Arbogast »auf die Pelle gerückt« (S. 191), sagt einmal Ansgar Klein. Doch erkennt Klein auch, daß die zweite Haut Arbogast vor der subjektivitätsunterminierenden Kraft seiner Bilder keineswegs dauerhaft bewahren kann. Im Gegenteil: schließlich ist es gerade die hermetisch verschlossene Zelle mit ihren nur dreißig Kubikmetern Luft (S. 56), die den Körper auf sich selbst zurückwirft und Durchlässigkeit in der Imagination suchen läßt. Diese Suche ist aber zweischneidig. Oberflächlich betrachtet, scheint sie einen letzten Protest des Körpers gegen die Disziplinarmacht darzustellen, schließlich hebt diese auf einen selbstidentischen und arbeitenden Körper auch des Delinquenten ab.¹⁷ Aber

der Kampf scheint aussichtslos, ist er doch selbst nichts anderes als ein Effekt eben der Disziplinarmacht, diese kann vom Körper – wie es schon allein die Hautmetaphorik nahelegt – nicht getrennt werden. Dabei vermag es der Erzähler, diese Spannung in einem einzigen Bild zu vereinen. Auf der Fahrt nach Bruchsal späht Arbogast auf die Zeitung eines Vollzugsbeamten. »Krebs, die Krankheit der Epoche, entstehe nach Meinung des deutschen Nobelpreisträgers Otto Warburg durch eine chronische Schädigung der Zellatmung.« (S. 25) Die nur geringe Durchlässigkeit des Gefängnisses, die nur geringe »Zellatmung« desselben, mag Arbogast eine zweite und nahezu geschlossene Haut verleihen. Doch führt ihn diese letztlich zur permanenten Auflösung seiner »ersten«, indem sie dieselbe über die Imagination öffnet und die fließenden Grenzen seines Körpers als Umschlagplatz für immer neue Durchlässigkeits- und somit auch Auflösungs- und Todesphantasmen zementiert. Die Verdoppelung der Haut entpuppt sich somit als Punktierung.¹⁸ Die Metaphorik deutet dabei freilich auf die besonders enge Verschränkung von Medizin und Justiz in der Konstruktion dieses spezifischen Innenlebens hin – einer Verschränkung, in die auch die Kirche involviert ist. Hochwürden Karges bemüht sich mit großer Geduld nicht nur um Geständnis und Beichte des Häftlings, seine Institution ist metaphorisch ebenfalls fest mit dem Gefängnis verwachsen.¹⁹ Als Arbogasts erster Anwalt Meyer die Haftanstalt betritt, schließt sich »das Tor pneumatisch hinter ihm«. (S. 33) So inszeniert der Text auf metaphorischer Ebene eine Reflexion des Funktionierens der Disziplinarmächte Medizin, Justiz und Kirche. Die Absenz von Zellatmung (Justiz, Medizin) und der Hauch Gottes sind an der Stimulation von Todesbegehren gleichermaßen beteiligt.

Allerdings räumt der Text der Medizin (und nicht etwa der Justiz) in diesem Zusammenhang die Funktion einer Art Diskursgenerators ein. Es ist schließlich ein Pathologe, der Arbogast überhaupt erst hinter Gitter bringt. Auch wenn Maul, wie wir gesehen haben, letztlich nicht als Repräsentant der modernen Pathologie im Foucaultschen Sinne gelesen werden kann, so legt der Text doch deutlich Zeugnis von der zunächst medizinischen Konstitution modernen Todesbegehrens ab, muß doch die Dialektik der Konstruktion und Dekonstruktion von Subjektivität als Resultat eines bestimmten, zunächst medizinischen, Denkens von Individualität gelesen werden. Die eigentliche Brisanz der modernen Pathologie besteht Foucault zufolge nicht darin, daß sie möglichst differenzierte Grenzziehungen zwischen Leben und Tod vornimmt. Vielmehr koppelt sie die Individualitätskategorie nachhaltig an Krankheit und Tod. Hatte sich die Medizin im klassischen Zeitalter weitgehend mit einer an Modelle der Botanik angelehnten Klassifikation von Krankheiten begnügt und hatte hier folglich noch jede beim Individuum festgestellte Krankheit einer Art Beeinträchtigung und Abweichung der Art in ihrer klassifizierten Reinheit dargestellt, so ändert sich dies mit dem systematischen Aufkommen der anatomischen Pathologie und

ihrer Aufwertung des Kadavers zum privilegierten Erkenntnisgegenstand grundlegend. Nun wird nämlich gerade die Krankheit zur »individuellen Figur«²⁰, und dies nicht etwa, »weil das Individuum auf seine Krankheit reagiert, sondern weil sich die Tätigkeit der Krankheit immer schon in der Form der Individualität vollzieht.«²¹ Da gerade die Aufwertung des Todes diesen Umschwung bewirkt, sind Todesfaszination und Individualität letztlich gleichursprünglich. Bleibt Individualität dem Tod aber konstitutiv verhaftet,²² so wird das Morbide konsequenterweise zu einem besonderen Ausweis von Individualität, das Morbide wird förmlich zur »rarste[n] Form des Lebens.«²³ Dies läßt sich nicht allein Arbogasts Innenleben ablesen. Auch die von Arbogast auf andere Figuren ausgehende Wirkung beruht wesentlich auf einer grundlegenden Interdependenz von Individualität und Todesfaszination. Sein mysteriöser Beitrag zum Tod Maries sowie seine psychische Verarbeitung desselben lassen ihn zum außergewöhnlichen und eben »rare[n]« Individuum werden. Bezeichnenderweise begegnet man ihm dabei mit genau jener Ambivalenz, die seine eigene Subjektivität brüchig macht. Arbogast wird nicht nur zum »Subjekt«, sondern ganz wesentlich auch zum »Objekt« von Todesbegehren. Die Mischung aus unwiderstehlicher Faszination, Ekel und Angst, mit der auch noch seine späteren Verteidiger ihm begegnen, spricht Bände. Da der Tod, wie sich Sarrazin einmal ausdrückt, »ihm anhaftet« (S. 121),²⁴ da er mit dem Tod, wie Arbogast selbst einmal sagt, »verkehrt« hat (S. 70), wird er zu einer Art Thanatosfiguration.

Der Text hält den Blick für den spezifisch wissens- und somit auch machtbefindenden Aspekt des Todesbegehrens seiner Figuren allerdings konsequent offen. Im Falle des Arbogast führt er deutlich vor, daß die Auflösungsphantasien von Subjektivität Ableger jener diskursiven Formation(en) sind, die Individualität und Tod(-esfaszination) zusammenschweißen. Die ambivalente Faszination der Subjektivitätsauflösung kann demnach bei Arbogast als Resultat jener von Foucault analysierten (medizin-)historischen Konstruktion von Individualität gelesen werden. Indem der Text den kulturierten Impetus dieser Individualität über ein vertracktes medizinisches Metapherngeflecht reflektiert, ordnet er ihn bestimmten Disziplinen (vorwiegend der Medizin) als Effekt zu.

III. Eine Analyse der ostdeutschen Pathologin Katja Lavans erlaubt sowohl eine Bestätigung dieses Befunds als auch eine Annäherung an die immanente Poetik des Textes.

Mauls Rechnung geht nicht auf. Seine Lektüre gerät schnell in den Verdacht des *misreading* und macht Marie Gurth unwillentlich und nachhaltig zu jenem Gespenst, das zu bestatten sie angetreten war. Katja Lavans, die mit ihrem Gegengutachten an dem Freispruch Arbogasts maßgeblich beteiligt ist, muß zunächst als das Gegenbild Mauls angesehen werden. Doch ist der Unterschied zwischen beiden nicht schlicht ein solcher zwischen Willkür und Erkenntnis-

drang; es handelt sich zunächst einmal um einen unterschiedlich organisierten ärztlichen Blick, der in erster Linie die Grenze zwischen Leben und Tod verschieden interpretiert. Diese Grenze stellt sich Katja als eine prinzipiell osmotische dar. Sie sucht nach dem Leben im Tod und nach dem Tod im Leben. Dabei darf ihr Verhältnis zum Tod keineswegs als emotionslos und desengagiert betrachtet werden: »Immer wieder in die erloschenen Blicke sehen zu müssen, war für sie das entsetzlichste. Und manchmal war es Katja auch vorgekommen, als entdeckte sie den Blick noch, wie einen winzigen, fast schon endgültig erkalten Funken tief drinnen in einem Auge. Manchmal hatte sie auch gedacht, der Tod selbst sehe sie darin an.« (S. 153) Belebungsversuche des Todes schlagen sich nicht selten in den Anrufungen von Toten nieder. Sie münden in der rhetorischen Figur der Prosopopöie. So kann Katja Leichen, mit denen sie experimentiert, durchaus begrüßen und sie wie gute Freunde dazu auffordern, ihr bei ihrer Forschung kollegial zur Seite zu stehen: »Guten Abend l. . J. Erzähl mir was von dir.« (S. 180) Zieht man die von de Man der Prosopopöie zugeschriebene »symmetrische Struktur« in Betracht, so ist die Prosopopöie die Katja dominierende Trope. De Man spricht zu Recht von einer der Prosopopöie »sinnewohnende[n], latente[n] Bedrohung«, die sich dahingehend manifestiert, »daß man l. . J., wenn man den Tod sprechen läßt, durch die symmetrische Struktur der Trope zugleich auch impliziert, daß die Lebenden mit Stummheit geschlagen und in die Gefühllosigkeit ihres eigenen Todes eingefroren sind.«²⁵ Dabei begegnet Katja dem Tod durchaus mit Arbogasts Ambivalenz. Eine Äußerung Klein gegenüber läßt in diesem Zusammenhang an Deutlichkeit nichts zu wünschen übrig: »l. . J wie das wohl ist: Wenn der Tod einen wegrißt aus der Wärme. Als ob alles in einem zerbräche. Ich weiß nicht, ob das nur entsetzlich ist. In der Literatur findet man Berichte von Patienten, die zwar vor allem von allergrößtem Schmerz, aber auch oft von einer Empfindung größter Entspannung berichteten. Alles öffnet sich. Nichts hat mehr eine Funktion.« (S. 249)

Die medizinischen Erkenntnisse Katjas fußen auf der Vorstellung einer fundamental durchlässigen Grenze zwischen Leben und Tod. Doch fällt auf, daß sich die Medizin als Wissenschaft hiermit alles andere als leicht tut. Dreh- und Angelpunkt des zweiten Prozesses bildet schließlich der Nachweis sogenannter postmortalen Blutungen. Die Wunden am Hals der Marie Gurth sollen nicht als Narben einer Strangulation, sondern vielmehr als äußere Erscheinungen des noch gerinnungsfähigen Leichenblutes begriffen werden. Zwar gelingt es Katja, das Gericht mit der künstlichen Erzeugung von Druckstellen am Hals von mehreren Leichen davon zu überzeugen, daß es sich bei den Narben am Hals des vermeintlichen Opfers um solche postmortalen Blutungen gehandelt haben muß, doch stößt der Nachweis dieser Druckstellen an eine beachtliche medizinische Grenze. Diese Erkenntnis erweist sich nämlich innerhalb des medizinischen Diskurses als nicht positivierbar. »Und wie unterscheidet man Verletzungen nach

dem Tode von solchen zu Lebzeiten?«, so wird Katja vor Gericht von Ansgar Klein gefragt. Katja antwortet: »Überhaupt nicht! Wenn eine Einwirkung auf einen Körper in den ersten Stunden nach dem Tode erfolgt, ist es später nicht möglich festzustellen, ob diese Einwirkung zu Lebzeiten oder postmortal erfolgt ist.« (S. 312 f.) Eine exakte kausale Zuordnung der Wunden am Hals kann also von der Medizin nicht vorgenommen werden. Hatte Mauls ästhetischer Blick eine solche Zuordnung anhand einer bloßen Abbildung der Leiche zu treffen gesucht, so sind Experimente mit Leichen in dieser Hinsicht letztlich zu Spekulationen verurteilt. Wird die Annahme einer durchlässigen Grenze zwischen Leben und Tod zum Fluchtpunkt medizinischer Erkenntnis, so kann dieselbe hier nicht mehr »Wahrheit«, sondern nur noch Plausibilität erzeugen. Die Unmöglichkeit einer klaren Unterscheidung zwischen prä- und postmortalen Blutungen tangiert aber nicht nur die Wahrheitskategorie des medizinischen Diskurses. Sie scheint sich darüber hinaus eine grundlegend ikonoklastische, partiell sogar anti-ästhetische Position zueigen zu machen.

Der erste Prozeß hatte sich ab einem bestimmten Zeitpunkt nur noch um die Fotografien der Leiche gedreht, um Abbilder, welche die Tote einem Medium überantwortet und sie in der Maulschen Hermeneutik schließlich als Ermordete fixiert hatten. Zwar spielen auch während des zweiten Prozesses noch Dias eine Rolle, doch dreht sich die Beweisführung mehr und mehr um nicht-bildliche Gegenstände. So wird denn auch die Wissenschaftlichkeit des Mediums Fotografie radikal in Frage gestellt, die alten Fotos werden durch einen Isodensitracer gejagt, der sie auf »Kunstprodukte als Fehlerquellen« (S. 292) hin analysiert. Dieser Apparat soll »jede subjektive Komponente« (S. 292) ausschließen und das menschliche Auge um ein Vielfaches übertreffen. Max Wyss, der zuständige Sachverständige, erklärt vor Gericht, er habe mit dem Isodensitracer »kontrolliert, ob in diesem Graugemüse von Photomaterial irgendwo die Melodie eines Strickes verborgen ist.« (S. 292) Ergebnis: Von der Melodie keine Spur. Es spricht demnach alles für einen Abgesang auf Bilder und Ästhetik – keine Kunstprodukte mehr, keine die Unwahrheit singende Melodie. So unterscheidet sich auch der damalige Obduktionsbericht von der kristallklaren Sprache Katjas grundlegend.²⁶ Totale Abkehr von der Ästhetik, so scheint es, und es scheint ja auch gerechtfertigt, hatte sich diese doch als Hure der Unwahrheit erwiesen. Wyss erteilt dem nach dem berüchtigten Kälberstrick fragenden Staatsanwalt eine Abfuhr mit einer nicht uninteressanten Begründung: »Die ganze Diskussion hätte sich erledigt, wenn man seinerzeit einen Tesa-Streifen auf den Hals der Getöteten gelegt und dann abgezogen hätte. Dann könnten wir sogar sagen, ob es eventuell ein Strick aus Hanf oder Sisal war.« (S. 291) Einerseits ist es also einmal mehr die Figur der durchlässigen Grenze, die hier eine Rolle spielt. Die Tote wird nicht, wie im Falle der Fotografie, unberührt abgebildet. Vielmehr wird ein (denkbar schlichtes) Medium eingesetzt, das von der Oberflä-

che der toten Haut Reste aufsaugt, sich jede Form von Abbildung dabei aber versagt. Es bewahrt die dem Leichnam entnommenen Reste in ihrer Materialität und macht denselben nicht zum Ort einer Darstellung.

Die Funktion dieser ikonoklastischen Tendenz erschließt sich durch ihre Einbettung in den Kontext einer diskret angelegten Mimesisdebatte, die der Roman unterschwellig inszeniert.

Interessanterweise tritt Katja wiederholt als (dilettierende) Künstlerfigur in Erscheinung. Ihre ästhetischen Versuche am Theremin (Aeterphon) integrieren Tastsinn, Gehör und Imagination. Zunächst hat es den Anschein, als sei Katjas Spiel mit den Bilderbeschwörungen Arbogasts nahezu identisch. Die vom Theremin produzierten Klänge regen eine Imagination an, die zu jener des Arbogast signifikante Parallelen aufweist: »Vorsichtig näherte sie sich mit einem Finger dem Theremin und strich einen der beiden verchromten Stäbe entlang. Das helle Flirren, das sie dabei erzeugte, gefiel ihr sehr und sie konzentrierte sich nun darauf, ihre Hand ganz gleichmäßig zu bewegen, um es nicht wieder zu verlieren. Sie meinte, es stehe vor ihrer Hand in der Luft und habe einen Umriss und eine Gestalt, der sie mehr nachtaste als daß sie es erschuf. Mit der anderen Hand brachte sie dann die Töne vor sich in der Luft zum Leuchten, indem sie ihre Lautstärke langsam erhöhte. Das Flirren wurde klarer dadurch und, je lauter es wurde, zu einem immer tieferen Schwingen und aus dem zitternden Licht über einer durchscheinenden Membran eine atmende Gestalt, die sich drehte und wendete, um sich schließlich, wie es Katja schien, unter ihren Händen wegzuducken.« (S. 153) Die von den Klängen ausgelöste Imagination hebt demnach auch bei Katja auf jene körperlich-morbide Durchlässigkeit ab, die Arbogast beherrscht. Sowohl die »durchscheinende Membran« als auch das »Wegducken« gelten hier als entscheidende Hinweise, heißt es doch über die fotografierte Leiche Maries immer wieder, diese würde sich wegducken. (vgl. etwa S. 38) Auch Katjas Imagination ist nicht die eines selbstidentischen und bewußt operierenden Subjekts, sie kann der sich aufdrängenden Gestalt allenfalls »nachtasten«, nicht aber dieselbe »erschaffen«. Im Gegensatz zu Arbogast fungiert Taktilität bei Katja freilich nicht primär als Abwehrmechanismus, sondern vielmehr als Konstituens der, bezeichnenderweise wesentlich synästhetisch geprägten (»Leuchten« der Töne), Stimulanz.

Katjas Versuche am Theremin müssen folglich als Ausdruck und Verarbeitung ihres Todesverständnisses gelesen werden. Die Beschwörung der Schwelle zwischen Leben und Tod, erneut vermittelt über die Transgression der körperlichen Grenzen, bildet die Grundlage sowohl ihres wissenschaftlichen Selbstverständnisses als auch ihrer Kunst.

Allerdings unternimmt Katja im Verlauf des Textes den Versuch, sich als Künstlerin »weiterzuentwickeln«. Ab einem bestimmten Zeitpunkt heben ihre ästhetischen Versuche nämlich auf Bilderlosigkeit (oder zumindest auf Bilder-

verhütung) ab. Auch wenn sie hierbei generell scheitert, muß ihr Versuch ernst genommen werden: »les gelang ihr selten, worum sie sich doch immer mehr bemühte, einen Ton zu erzeugen, der so naturhaft schien, daß man nicht mehr meinte, eine Stimme zu hören, sondern nur mehr einen Klang, der keinen Körper hatte, kein Gesicht, nicht sterben konnte und sie nicht ansah.« (S. 204) Wie bei Arbogast wird Taktilität also letztlich doch als eine Art Sublimierung von (imaginärer) Todesfaszination greifbar, auch wenn derselben kein dauerhafter Erfolg beschieden sein kann. Ironischerweise ist es nämlich ein zerstückelter Körper, der dies ästhetisch auf Dauer stellen soll, hat Katja doch den Eindruck, daß ihre Hände beim Spiel am Aeterphon »von ihr abgetrennt« seien (S. 204). Dennoch sollte in ihrer Kunst somit die Taktilität idealerweise über die (innere) Visualität triumphieren, der Tastsinn soll die Imagination zum Stillstand bringen. In dem Maße, wie hier das Auge der Hand untergeordnet wird, lassen sich Katjas Versuche auch als eine (zumindest partielle) Reauratisierung von Kunst im Benjaminschen Sinne lesen,²⁷ dies um so mehr, als das Aeterphon schon unter rein medialem Gesichtspunkt eine reproduktionslose Kunst zu sein scheint. Zwar sollen in Leningrad von einer alten Virtuosin Schallplattenaufnahmen existieren, doch kann Katja keine aufreiben (vgl. S. 204).

Darüber hinaus führen Katjas Versuche in das poetologische Zentrum des Textes, indem sie eine immanente Reflexion des Verhältnisses von Kunst und Natur, von Bild und Abbild liefern. Mit ihrer abbildlosen Kunst zieht Katja den Unterschied zwischen Kunst und Natur ein, sie inszeniert Natur als radikale Künstlichkeit. Der produzierte Ton soll so »naturhaft« sein, daß er keinen Körper mehr besitzt. In dem Maße, wie das »Naturhafte« mit dem Künstlichen radikal zusammenfällt, scheint es für Katja eine Art Ausweg aus dem ewigen Kreislauf von Individualität und Todesbegehren zu indizieren, das die Pathologie gesellschaftlich verankert hat. Das Niederreißen der Schwelle zwischen Kunst und Natur soll dem Beschwören der Schwelle zwischen Leben und Tod ein Ende setzen und ihre Haut »geschlossen« halten.

Zu überprüfen bleibt das Verhältnis dieser Ästhetik zur immanenten Poetik des Textes. Natürlich erweist sich der Roman über weite Strecken selbst dem flüchtigen Leser als eine einzige Inszenierung von Künstlichkeit. Schon seine Sprache ist eine durch und durch künstliche. Sie ist es zunächst in dem Versuch des Nachempfindens der Sprache einer vergangenen Epoche und in der Integration von Fachsprachen (Justiz, Medizin, Religion). Dennoch unterscheidet sich der Roman somit grundlegend von der von Sarrazin konstatierten Eigenart des (positiven) juristischen Diskurses: »Sarrazin war überzeugt, daß nicht so sehr der wirkliche Corpus der Paragraphen diese Maschine antrieb, sondern das völlig unauslotbare Verhältnis aller Buchstaben der Gesetze zueinander. Denn das, was Gesetz war, hatte in vielen Schichten alle Vergangenheit in sich bewahrt. I. . . I Und mitunter schien es Sarrazin, als ob dieses ganze disparate

Gemurmel der Gesetze das eigentliche Gefängnis war, das Arbogast festhielt.« (S. 170) Im Gegensatz zum Corpus der Paragraphen setzt der Erzähler des Textes auf stilistische und motivische Homogenität, so heterogen die in ihm verhandelten Diskurse samt des massiv integrierten authentischen Quellen- und Archivmaterials auch sein mögen. Dennoch kann er keinen Ort jenseits des medizinischen Wissens für sich in Anspruch nehmen. Auf formalistisch-struktureller Ebene wird der Text vielmehr zu einer hybriden Synthese von allen inhaltlich durchgespielten und ganz wesentlich wissens- und machtbesetzten mimetischen Konfigurationen. Wie Katja inszeniert er Kunstnatur, doch ergibt sich dabei, wie es die Figur der Todesfaszination zeigt, ein signifikanter inhaltlicher Unterschied. Der Text versucht nämlich keineswegs, sich diese Figur vom Leib zu halten, vielmehr läßt er sich von derselben, wenn auch kritisch, dominieren.

Seinem Leser verlangt er dabei die Rolle des Isodensitracers ab, indem er ihn fortwährend nach »verborgenen Informationen« und einer »versteckte[n] Struktur« (S. 292) suchen läßt – mit dem Unterschied freilich, daß nicht »Kunstprodukte als Fehlerquellen« (ebd.) demaskiert, sondern Kunstprodukte auf ihre ästhetische Funktion im Text hin transparent gemacht werden (sollten). Maul schwebt als Repräsentant des *misreading* über dem Text: Oberflächenphänomenen, welche für die Figur der durchlässigen Grenze blind scheinen, darf nicht vertraut werden. Dennoch ist das poetische Verfahren des Romans kein prinzipiell antifotografisches und ikonoklastisches. Nur hebt es ganz wesentlich darauf ab, den entworfenen Bildern ein thanatographisches Moment abzutrotzen und dieses auf demselben inhärente Machtstrukturen hin zu analysieren. Somit reflektiert der Text – und das unterscheidet ihn von seinen Figuren – unablässig den konstruktiven und machtbesetzten Impetus jeder Bilderproduktion und Einbildungskraft auch und gerade auf poetologischer Ebene, indem er den immer schon kulturierten Charakter von imaginärer Todesfaszination durch eine Inszenierung der Figur in ihrer Artifizialität vorführt: »Gegen das Imaginäre hilft nur eine über sich selbst aufgeklärte Imagination.«²⁸

IV. Ich nehme abschließend zwei Momente des Textes ins Visier, die sein poetologisches Zentrum grundsätzlich präzisieren. Diese werfen auch die Frage nach der Beziehung zwischen dem von den Disziplinararmächten produzierten Wissen (wie sie der Text verhandelt) und dem Text als ästhetischem Produkt auf – den Arbogast-Katja-Koitus zum einen und die perfekte Billardkugel zum anderen.

Der Arbogast-Katja-Koitus ist in zweifacher Hinsicht brisant. Auf individualpsychologischer Ebene führt der Text mit dem Koitus zum einen die Faszination Katjas für das »bedrohliche« Moment Arbogasts vor. Katja macht Arbogast mit ihrem sexuellen Interesse (das wiederum als Todesfaszination lesbar wird)

noch einmal zur Thanatosfiguration und somit auch zum »Fall«. Zum anderen aber betreibt der Roman in diesen Szenen mimetisch-poetologische Selbstreflexion. Seine Inszenierung des Verhältnisses zwischen Mimesis, Künstlichkeit und Todesfaszination schreibt er in diesen Szenen auf einer poetischen Metaebene fest, und die erwähnten psychologischen Dimensionen werden überhaupt erst über eine Analyse der poetologischen Momente greifbar. Mimetisch ist der Arbogast-Katja-Koitus schon insofern, als er den Arbogast-Marie-Koitus nachahmt, doch kann solche Nachahmung nur über radikale Künstlichkeit erzielt werden, muß sich Katja doch zur Doppelgängerin Maries machen. Sie selbst wird somit zu einer Inkarnation von Künstlichkeit, allerdings nicht in dem Sinne, wie sie selbst Künstlichkeit am Aeterphon zu produzieren versucht hatte, schließlich schlüpft sie in die Haut einer Toten. Der Text bildet diese somit auch ab und läßt sie folglich von vornherein nicht ihre »aeterphonische«, sondern gerade seine eigene ästhetische Position einnehmen, die imaginäre Todesfaszination als künstliches Produkt inszeniert und reflektiert. Besonders deutlich läßt sich dies an ihrer roten Perücke ablesen, die roten Haare sind nicht allein eine synthetische Kopie der Haare von Marie Gurth. Sie sind Kunstnatur im doppelten Sinn. Zum einen handelt es sich um eine aus echtem Haar bestehende Perücke (vgl. S. 239); zum anderen verweist dieses Haar auf ein vom Text selbst produziertes intensives Beziehungsgeflecht, das ganz im Zeichen von durchlässiger Grenze und somit auch Todesfaszination steht. Schließlich hatte sich Katja über den Mord mit Tierhaaren habilitiert (vgl. S. 147 ff.). Sie hatte untersucht, inwiefern Tierhaare eine »Perforation der Magenwände« (S. 147) bewirken, inwiefern dieselben also eine innere Haut durchlässig machen und zum Tod führen. Das von der Medizin produzierte Wissen um diese Perforation verweist seinerseits auf die von der Justiz produzierten Selbstverstümmelungsversuche von Gefangenen, schlucken diese doch besonders vor Weihnachten oft Drähte, die die Magenwände perforieren und zum Kotzen von Blut führen (vgl. S. 82). Obwohl sich Arbogast an diesen Versuchen nicht beteiligt, hat auch er einmal »das Gefühl, sein Magen verdaue Rasierklingen, die ihn dabei in schmale Streifen schnitten.« (S. 216) Der Text stellt Todesbegehren folglich als kulturelles Produkt der Disziplinargesellschaft dar. Jeder »naturwüchsige« Ursprung dieses Begehrens wird somit negiert, ist doch die Perücke Katjas in ihrer Künstlichkeit ihrerseits schon das Abbild von Künstlichkeit. Die roten Haare Maries waren nämlich bereits das Produkt einer Färbung (vgl. S. 17). Wenn sich Katja im Koitus mit Arbogast also bewußt einem Todeswunsch aussetzt, so macht sie der Text mit ihrer Perücke in diesem Zusammenhang zur Kopie einer Fälschung. Der Text parodiert somit nicht unbedingt das Begehren seiner Figuren, aber er legt offen, daß dasselbe ein durch und durch kulturiertes ist.

Im Koitus mit Arbogast sucht Katja bewußt die Schwelle zwischen Leben und Tod entlangzuwandern, sie eventuell sogar in einem Moment absoluter

noch einmal zur Thanatosfiguration und somit auch zum »Fall«. Zum anderen aber betreibt der Roman in diesen Szenen mimetisch-poetologische Selbstreflexion. Seine Inszenierung des Verhältnisses zwischen Mimesis, Künstlichkeit und Todesfaszination schreibt er in diesen Szenen auf einer poetischen Metaebene fest, und die erwähnten psychologischen Dimensionen werden überhaupt erst über eine Analyse der poetologischen Momente greifbar. Mimetisch ist der Arbogast-Katja-Koitus schon insofern, als er den Arbogast-Marie-Koitus nachahmt, doch kann solche Nachahmung nur über radikale Künstlichkeit erzielt werden, muß sich Katja doch zur Doppelgängerin Mariens machen. Sie selbst wird somit zu einer Inkarnation von Künstlichkeit, allerdings nicht in dem Sinne, wie sie selbst Künstlichkeit am Aeterphon zu produzieren versucht hatte, schließlich schlüpft sie in die Haut einer Toten. Der Text bildet diese somit auch ab und läßt sie folglich von vornherein nicht ihre »aeterphonische«, sondern gerade seine eigene ästhetische Position einnehmen, die imaginäre Todesfaszination als künstliches Produkt inszeniert und reflektiert. Besonders deutlich läßt sich dies an ihrer roten Perücke ablesen, die roten Haare sind nicht allein eine synthetische Kopie der Haare von Marie Gurth. Sie sind Kunstnatur im doppelten Sinn. Zum einen handelt es sich um eine aus echtem Haar bestehende Perücke (vgl. S. 239); zum anderen verweist dieses Haar auf ein vom Text selbst produziertes intensives Beziehungsgeflecht, das ganz im Zeichen von durchlässiger Grenze und somit auch Todesfaszination steht. Schließlich hatte sich Katja über den Mord mit Tierhaaren habilitiert (vgl. S. 147 ff.). Sie hatte untersucht, inwiefern Tierhaare eine »Perforation der Magenwände« (S. 147) bewirken, inwiefern dieselben also eine innere Haut durchlässig machen und zum Tod führen. Das von der Medizin produzierte Wissen um diese Perforation verweist seinerseits auf die von der Justiz produzierten Selbstverstümmelungsversuche von Gefangenen, schlucken diese doch besonders vor Weihnachten oft Drähte, die die Magenwände perforieren und zum Kotzen von Blut führen (vgl. S. 82). Obwohl sich Arbogast an diesen Versuchen nicht beteiligt, hat auch er einmal »das Gefühl, sein Magen verdaue Rasierklingen, die ihn dabei in schmale Streifen schnitten.« (S. 216) Der Text stellt Todesbegehren folglich als kulturelles Produkt der Disziplinargesellschaft dar. Jeder »naturwüchsige« Ursprung dieses Begehrens wird somit negiert, ist doch die Perücke Katjas in ihrer Künstlichkeit ihrerseits schon das Abbild von Künstlichkeit. Die roten Haare Mariens waren nämlich bereits das Produkt einer Färbung (vgl. S. 17). Wenn sich Katja im Koitus mit Arbogast also bewußt einem Todeswunsch aussetzt, so macht sie der Text mit ihrer Perücke in diesem Zusammenhang zur Kopie einer Fälschung. Der Text parodiert somit nicht unbedingt das Begehren seiner Figuren, aber er legt offen, daß dasselbe ein durch und durch kulturiertes ist.

Im Koitus mit Arbogast sucht Katja bewußt die Schwelle zwischen Leben und Tod entlangzuwandern, sie eventuell sogar in einem Moment absoluter

Erregung zu überschreiten. Dieses Begehren ist für die Figur als Figur aber diskursinduziert. Schließlich hatte sie sich auf den Koitus medizinisch intensiv vorbereitet, sie hatte sich über mögliche Formen des Einflusses von Strangulation auf sexuelle Erregung genau informiert. Diesen Kick kann sie sich aber nur als Kunstfigur holen – als eine Mischung aus Katja Lavans und Marie Gurth. Sowie ihr Arbogast die Perücke vom Kopf reißt, bricht jede Faszination ab. Katja Lavans ist wieder die für die Todesumstände Maries zuständige Pathologin. Somit stößt sie die Pathologie in ein äußerst vertracktes Spannungsverhältnis. Sie verbietet ein Begehren, das sie zugleich potenziert.

Hinzu kommt, daß zwischen Katjas Pathologie und dem gesamten zweiten Prozeßverlauf, der zum Freispruch Arbogasts führt, und der Poetik des Romans eine bedeutende Parallele besteht. Im Gegensatz zu Maul kann Katja nicht mit rigorosen Wahrheitskonstruktionen arbeiten. Der Blick Mauls hatte sich ganz auf die Deutung eines Zeichens an der Oberfläche von Maries Körper konzentriert. Der Blick Katjas hebt auf das Innere dieses Körpers ab, das Zeichen am Hals soll Ausdruck einer Blutung *unter* der Haut sein. Indem sich eine solche postmortale Blutung aber von einer prämortalen nicht unterscheiden läßt, kann die Produktion von *Differenz* (und somit von Wahrheit) letztlich nicht erzeugt werden. Mauls Blick war ein vom medizinischen Wissen vermittelter (*scoop d'oeil*) und von der Fotografie potenziertes ästhetischer Blick und hatte Arbogast ins Gefängnis gebracht. Katjas Blick setzt Arbogast frei, aber auch bei ihr sind Wissen und Ästhetik, wie es ihre Versuche am Theremin nahelegen, irreversibel ineinander verschränkt. Mehr noch: Der ambivalente Charakter von Todesfaszination und durchlässiger Grenze beruht gerade auf der Absenz von Differenz und somit auch Subjektivität. Diese Absenz spielt im Rahmen von Arbogasts Freispruch eine wesentliche Rolle. Nicht nur kann keine Differenz zwischen prä- und postmortaler Blutung etabliert werden, auch die Kategorie der Subjektivität wird vom Isodensitracer kassiert, handelt es sich doch »um eine absolut zuverlässige elektronische Maschine, bei der jegliche subjektive Komponente ausgeschlossen ist« (S. 292). Dies ist primär nicht Ausdruck von Technikgläubigkeit, sondern muß vielmehr innerhalb des Koordinatensystems des Textes – und hierin hatte bereits die Rolle des Tesafilms bestanden – auch als Beschwörung von Durchlässigkeit gelesen werden. Indem die Nicht-Produzierbarkeit von Differenz keine Wahrheitskonstruktion zuläßt, setzt sie Arbogast frei. Das medizinische und technische Wissen, das zum Freispruch führt, produziert demnach Zweifel und Nicht-Wissen gleich mit. Eine Unschuld Arbogasts kann angenommen, nicht aber »bewiesen« werden. Nun hält der Text gewiß kein naives Plädoyer für die Integration von Nicht-Wissen in die stets auf rigorose Wahrheitskategorien angewiesenen Disziplinarmächte, vielmehr legt er den machtbesetzten Status auch des Nicht-Wissens offen, indem er dessen Ursprung hier in genau jenem Wissen verankert, das Arbogast einmal zu verurteilen und

einmal freizusprechen antritt: »Das Geheimnis ist eine Erfindung des Wissens.«²⁹

Wie aber verhält sich der Text als Text gegenüber diesem Impetus der Medizin? Hierüber aufklären kann die vielleicht wichtigste poetologische Metapher des Romans – die ideale Billardkugel, von der Arbogast Fritz Sarrazin schwärmt. Diese wird aus Leichenmaterial, aus Elfenbein produziert. Nur wenn in ihrer Mitte jene Blutbahn liegt, welche den Stofzahn einst mit Blut versorgt hatte, rollt sie perfekt geradeaus. Dies erkennt man Arbogast zufolge aber nur, wenn sie schon fertig ist, also als Ergebnis und Effekt ihres Geradeauslaufs (vgl. S. 332 f.). Kausalität kann somit zwar aufgrund empirischer Beobachtung als Rückschluß spekulativ erzeugt, aber nie pragmatisch fruchtbar gemacht werden. Es ist demnach nicht wie im klassischen Beispiel Humes die Kategorie der Kausalität als solche, deren Wahrheitsgehalt hier anhand des Billardspiels angezweifelt wird.³⁰ Der Einsatz dreht sich vielmehr um das Verhältnis von Wahrheit-Wissen einerseits und Nicht-Wissen und Geheimnis andererseits. Indem das theoretische Wissen um das perfekte Gelingen einer Kugel auf die praktische Anfertigung dieser Kugel keinen Einfluß hat, wird das Geheimnis (um das Gelingen) als Effekt des Wissens offengelegt. Das Wissen produziert das Geheimnis. Nun ist es gewiß kein Zufall, daß dieses Problem anhand eines Kunstproduktes durchgespielt wird, das aus Leichenmaterial besteht. Auf allegorischer Ebene verhandelt der Text somit nicht allein das Verhältnis zwischen Wissen und Geheimnis, sondern auch jenes zwischen Wissen und Ästhetik, zwischen Wissen und Text. Ästhetik ist ein Effekt des Wissens, sie bleibt diesem konstitutiv verhaftet und dennoch kontingent. Der Text wird somit zu einem emphatisch beschworenen Ort, der sich dem Wissen zugleich verdankt und entzieht. Und so schließt der Kriminalroman selbst bei Hettche (fast) mit einem Happy-End.

Anmerkungen

- 1 Den Titel meines Aufsatzes entlehne ich Hettches Venedig-Essay *Animationen*. Von einer »Katastrophe der Haut« ist hier im Kontext eines Kurtisanen-Erlebnisses Flauberts die Rede. Vgl. Thomas Hettche: *Animationen*, Köln 1999, S. 70.
- 2 Thomas Hettche: *Der Fall Arbogast. Kriminalroman*, Köln 2001. Hierauf beziehen sich die Seitenangaben im Text.
- 3 Michel Foucault: *Die Geburt der Klinik. Eine Archäologie des ärztlichen Blicks*, 5. Aufl., Frankfurt/Main 1999 [zuerst Paris 1963], S. 156. – Da sich indes jede Grenzziehung zwischen Leben und Tod als kulturbedingt erweist, konnte eine solche natürlich bis heute nicht verbindlich festgelegt werden, wie nicht zuletzt die erhitzten Diskussionen um die Hermeneutik des Hirntods zeigen. Vgl. hierzu den sehr aufschlußreichen Sammelband von Thomas Schlich und Claudia Wiesemann (Hg.): *Hirntod. Zur Kulturgeschichte der Todesfeststellung*, Frankfurt/Main 2001.

- 4 Vgl. Roland Barthes: *Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie*. Frankfurt/Main 1989.
- 5 Ebd., S. 35.
- 6 Ebd.
- 7 Ebd., S. 36.
- 8 Den eminent konstruktiven Impetus dieser Hermeneutik samt *déjà-vu*-Effekt erachtet Barthes für das *punctum* als durchaus charakteristisch: »I. . . ob es nun deutliche Konturen aufweist oder nicht, es ist immer eine Zutat: es ist das, was ich dem Photo hinzufüge und *was dennoch schon da ist.*« Ebd., S. 65.
- 9 Ebd., S. 37.
- 10 Die Überzeugung Barthes, daß der Unterschied zwischen *studium* und *punctum* ein solcher zwischen kodiertem und unkodiertem Blick sei (vgl. ebd., S. 60) wird man (auch über die Lektüre von Hetteche hinausgehend) als naiv zurückweisen dürfen. Es sei allerdings darauf hingewiesen, daß der Barthesche Text eine komplexe dekonstruktive Schreibbewegung inszeniert, welche auch und vor allem die Opposition *studium* vs. *punctum* letztlich brüchig macht. Vgl. hierzu Jacques Derrida: *Die Tode von Roland Barthes*. Berlin 1987, insbes. S. 15 ff. und S. 39 ff.
- 11 Michel Foucault: *Naissance de la clinique*, 5. Aufl., Paris 1997, S. 122.
- 12 Foucault: *Geburt der Klinik*, S. 135.
- 13 Ebd.
- 14 Ebd., S. 136.
- 15 Rickels spricht im Zusammenhang mit der von ihm – in Anlehnung an die Freudsche Melancholiekonzeption – entwickelten Kategorie des »unbetrauerbaren Todes« durchgehend von Spukgestalten: »Der Leichnam verbleibt wirklich im trauernden Körper, allerdings als Fremder, als lebender Toter in der Krypta an einem besonderen Ort des Ich. Unfähigkeit oder mangelnde Bereitschaft zur Trauer führt allerdings dazu, daß der Leichnam ganz oder zum Teil in einer inneren Krypta verborgen und bewahrt wird, welche, da in ihr das noch nicht zur Ruhe gebrachte Phantom umherspukt, als eine Art Sender wirkt. Damit lenkt das Phantom den Kryptenträger fern, der mit seinem Leben die untoten Überreste des Phantoms hütet.« Laurence A. Rickels: *Der unbetrauerbare Tod*, Wien 1989, S. 25.
- 16 Dietmar Kamper: *Zur Soziologie der Imagination*, München–Wien 1986, S. 86.
- 17 So stimuliert die Arrestzelle zwangsläufig autodestruktive Impulse, verhindert aber deren letzte Konsequenz: »Nackt und mit einem sogenannten steifen Hemd in der Hand, das aus so starkem Stoff bestand, daß man es nicht auftrennen und sich daran erhängen konnte, schloß man ihn ein.« (S. 83)
- 18 Zum Versuch einer systematischen Kulturgeschichte der Haut vgl. Claudia Benthien: *Haut. Literaturgeschichte - Körperbilder - Grenzdiskurse*, 2. Aufl., Reinbek bei Hamburg 2001.
- 19 So nimmt es nicht wunder, daß der Pfarrer Karges, ein großer Bewunderer Professor Mauls (vgl. S. 342), auch auf motivischer Ebene direkt mit diesem in Zusammenhang gebracht wird – wie unter anderem eine Beobachtung von Arbogasts zweitem Verteidiger Klein deutlich zeigt: »Karges lachte, und für einen Moment fiel das Licht so in sein Gesicht, dass der Anwalt durch die lila Gläser wie in einem Aquarium den kalten Blick des Geistlichen sehen konnte.« (S. 156).
- 20 Foucault: *Geburt der Klinik*, S. 182.
- 21 Ebd.
- 22 Diese Denkfigur spielt freilich in der Philosophie des 20. Jahrhunderts eine prominente Rolle. In enger Anlehnung an Heidegger bespricht selbst noch Derrida die

- Korrelation von Tod und Individualität im Rahmen einer Ethik der Gabe. Vgl. Jacques Derrida: *Den Tod geben*, in: Anselm Haverkamp (Hg.): *Gewalt und Gerechtigkeit. Derrida-Benjamin*, Frankfurt/Main 1994, insbes. S. 369 ff.
- 23 Foucault: *Geburt der Klinik*, S. 185.
- 24 Leider ist der Text nicht mit der Sorgfalt lektoriert worden, die ihm (unter ästhetischem Gesichtspunkt) angemessen gewesen wäre. So ist an der betreffenden Stelle nicht von Sarrazin, sondern von Klein die Rede. Aus dem Kontext ergibt sich indes zwingend, daß allein Sarrazin gemeint sein kann.
- 25 Paul de Man: *Autobiographie als Maskenspiel*, in: de Man: *Die Ideologie des Ästhetischen*, hg. von Christoph Menke, Frankfurt/Main 1993, S. 142.
- 26 Zwar war dieser Obduktionsbericht an sich bereits zu einem treffenden Ergebnis gekommen, doch erweist auch er sich im nachhinein eigentlich als Kunst. So hatte diese Obduktion in einem Leichenschauhaus stattgefunden, das auch als Aufbahnhalle und für Trauerfeiern (vgl. S. 15 ff.) genutzt wurde. Durch die Kirchenfenster fiel »diffuses grünblaues Licht« (S. 15), es roch stark nach Weihrauch. Die ästhetisch-kulturelle Atmosphäre scheint den Blick Bärlachs benebelt zu haben, der Obduktionsbericht jedenfalls ist ein literarischer Text. Es wimmelt darin von Metaphern und Vergleichen. Das Herz, so heißt es, habe »die Größe der Leichenfaust« (S. 20), die Gebärmutter sei »über kindsfaustgroß« (S. 22), die Schleimhaut sowohl der Speiseröhre als auch der Galle empfindet Bärlach als »zart« (S. 21). Der Unterschied zu den Aussagen Katjas, gespickt mit Querverweisen auf wissenschaftliche Publikationen, immer sauber mit der Angabe von Publikationsort und Erscheinungsjahr, springt ins Auge. Noch nicht einmal der Tod beim Koitus vermag Katjas Rede zu literarisieren: »Seit dem 17. Jahrhundert sind entsprechende Todesfälle beim Beischlaf bekannt. Wie häufig und in welchem zeitlichen Zusammenhang, mag man der Arbeit von Ueno, *On the so called coition death*, Nihon University Press 1965, entnehmen. I. . . J Diese Art des Todes, fügte sie dann noch an, kommt übrigens häufiger extramarital vor als in der Ehe.« (S. 316 f.).
- 27 »Mit der Photographie war die Hand im Prozeß bildlicher Reproduktion zum ersten Mal von den wichtigsten künstlerischen Obliegenheiten entlastet, welche nunmehr dem ins Objektiv blickenden Auge allein zufielen.« Walter Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, in: Benjamin: *Illuminationen. Ausgewählte Schriften I*, Frankfurt/Main 1977, S. 138. – Auch wenn Katjas Kunst hier gerade nicht auf bildliche Produktion und Reproduktion angelegt ist, so läßt sich doch die Unterwerfung des (inneren) Auges unter die Hand meines Erachtens als Versuch einer Art Revision dieses die Kunst entaurisierenden Prozesses lesen, dies nicht zuletzt, weil ihre Versuche klar mit dem von der Fotografie ausgelösten ästhetischen Blick Mauks kontrastieren.
- 28 Kamper: *Soziologie der Imagination*, S. 72.
- 29 Foucault: *Geburt der Klinik*, S. 176.
- 30 Bekanntlich problematisiert Hume den Wahrheitsgehalt der Kausalitätskategorie wiederholt am Beispiel von aufeinander treffenden Billardkugeln. Vgl. David Hume: *Eine Untersuchung über den menschlichen Verstand*, Stuttgart 1982 [zuerst London 1758], S. 82 ff.
-

Michael Franz

Anrufung und Herausforderung

Lesarten antiker Kulturtheorie von Johannes Stroux (1946)
bis zu Reimar Müller (2003)

Desillusionierung und Aufbruch. – Der Altphilologe Johannes Stroux hat unmittelbar nach Kriegsende bemerkenswerte Anstrengungen unternommen, die Altertumswissenschaft aus ihrer Isoliertheit herauszuführen und in die von Künstlern, Wissenschaftlern, Intellektuellen unterschiedlicher Couleur, von Politikern, Gewerkschaftlern, Kirchenleuten angestrebte »Erneuerung der deutschen Kultur« zu integrieren.¹ Stroux reagierte damit auf die Resignation vieler Altertumswissenschaftler, die sich in die Defensive gedrängt fühlten. Die Hoffnung des Dritten Humanismus, den deutschen Philhellenismus in einer verjüngten, nicht mehr allein vom Bildungsbürgertum getragenen, gesellschaftlich wirksamen Kulturbewegung erneuern zu können, war zerstoßen.²

Ludwig Curtius schrieb 1947 an Werner Jaeger, die europäische Katastrophe habe nicht nur Rathäuser und Industriestädte, Burgen und Kathedralen zerstört, sondern auch »das Gefüge unserer humanistischen Ideen« einstürzen lassen. Im gleichen Jahr verglich Jaeger in einem Brief an Eduard Spranger sich und seine Freunde mit hellenistischen Exilanten oder gefangenen Griechen. Er spielte auf den Philosophen Stilpo an, der nach der Einnahme von Megara vom siegreichen Makedonier Demetrios Poliorketes gefragt wurde, ob ihm jemand etwas von seinem Eigentum genommen habe. Stilpo hatte geantwortet: »Nein. Ich habe nämlich niemand Wissenschaft wegtragen sehen.« (Plutarch, *Demetrios* 9)³

Jaeger aktualisiert diese Antwort dahingehend, die Exilanten hätten noch ihre Paideia.⁴ Werner Jaeger war 1936 in die USA emigriert. Damals hatte Johannes Stroux gemeinsam mit Wolfgang Schadewaldt und Bernhard Schweitzer die Leitung der von Jaeger 1925 ins Leben gerufenen Vierteljahreszeitschrift *Die Antike* übernommen. *Die Antike* fungierte zugleich als Organ der 1924 gegründeten »Gesellschaft für antike Kultur«. Diese Gesellschaft hatte keinen Altertumswissenschaftler zum Vorsitzenden, sondern den Juristen und Finanzexperten, Staatssekretär und Minister Johannes Popitz. Stroux' Tätigkeit als Mitherausgeber der Zeitschrift *Die Antike* ist kein Indiz für eine besondere Nähe zum Dritten Humanismus, dem er eher in kritischer Sympathie gegenüberstand. Aber das galt für viele Beiträge, die relativ wenig mit Jaegers Konzeption des Dritten Humanismus zu tun hatten (wie etwa Ludwig Curtius, der gleichermaßen als Jaegers Freund und als skeptischer Kritiker des »Klassischen« als eines Wertbegriffs von über-

zeitlicher Geltung bekannt war). So erschien beispielsweise Bruno Snells große Abhandlung *Mythos und Wirklichkeit in der griechischen Tragödie*, ein Hauptkapitel seines 1946 veröffentlichten Buches *Die Entdeckung des Geistes. Studien zur Entstehung des europäischen Denkens bei den Griechen*, zuerst in der Vierteljahresschrift *Die Antike* (Heft 20/1944). Mit Popitz und Schadewaldt verband Stroux darüber hinaus die Mitgliedschaft in der legendären Mittwochs-Gesellschaft. Seit 1863 existierte die »Freie Gesellschaft für wissenschaftliche Unterhaltung« als Honoratiorenkreis mit weitgespannten Interessen. Die Mittwochs-Gesellschaft hatte niemals mehr als sechzehn Mitglieder, die jeweils durch Zuwahl komplettiert wurden, wenn ein Mitglied (aus biologischen Gründen oder wegen dauerhafter Abwesenheit von Berlin) ausschied. Zu den Mitgliedern gehörten im Laufe der Jahrzehnte Geisteswissenschaftler (Historiker, Literatur- und Kunsthistoriker, Philologen, Archäologen, Theologen und Kirchenhistoriker, Philosophen), Naturwissenschaftler (Biologen, Physiker, Mediziner), Sozial- und Wirtschaftswissenschaftler, aber auch Militärs und hohe Verwaltungsbeamte, Finanzexperten bzw. Bankdirektoren, ehemalige oder amtierende Regierungsmitglieder. Hier wurde noch der Allgemeinbildung in der Tradition der Enkyklios Paideia gefrönt und der seit dem 19. Jahrhundert beschleunigt vorangetriebenen Trennung von Natur- und Geisteswissenschaften, Techne-Künsten und Philosophie, Theorie und Praxis entgegengearbeitet. Nach 1933 wurde direkt oder indirekt unter staats-theoretischen oder ethischen, historischen oder ideologiekritischen, militärstrategischen oder wissenschaftspolitischen Gesichtspunkten die Gegenwart des NS-Regimes problematisiert, auch wenn sich die Vortragenden dem Tyrannenmord als ultima ratio angesichts der auf Dauer gestellten Diktatur Caesars (Ulrich Wilcken) oder dem Verhältnis von stoischer Ethik und imperialer Politik, von Selbstreflexion und Tatkraft im Wirken von Marc Aurel (Johannes Stroux) zuwandten.⁵ Jede aktuelle Systemkritik hätte hier ihre Maßstäbe und Orientierungsvorgaben finden können, wären die Vorträge und Gesprächsrunden der Mittwochs-Gesellschaft nicht auf Exklusivität und Diskretion gegründet gewesen. Eduard Spranger prägte das Wort von »ethischer Zellenbildung«. Schließlich bildete sich ein Kreis im Kreis, der am Widerstand gegen die Hitlerdiktatur aktiv beteiligt war. Vier Mitglieder der Mittwochs-Gesellschaft – der Generaloberst Ludwig Beck, der Diplomat Ulrich von Hassell, der Nationalökonom Jens Jessen sowie der Jurist und Finanzpolitiker Johannes Popitz – wurden als Mitverschwörer des 20. Juni 1944 verhaftet, verurteilt und hingerichtet. Die Mittwochs-Gesellschaft mußte ihre Aktivitäten einstellen.

Diese Erfahrungen haben Johannes Stroux geprägt. Die Mittwochs-Gesellschaft und die akademieintern durchgespielten Reformüberlegungen für die Zeit nach Hitler müssen auch so etwas wie ein Experimentierfeld gewesen sein. Es muß sich viel Energie aufgestaut haben, die sich unmittelbar nach Kriegsende in zielstrebigem wissenschaftspolitischen und -organisatorischen Initiativen entladen hat.

Bereits im Juni 1945 unternahm Stroux mit einer Reihe von Mitstreitern alles Erforderliche, um die Berliner Akademie der Wissenschaften zu retten bzw. in einem arbeitsfähigen Zustand zu erhalten. In regelmäßigen Zusammenkünften der in Berlin ansässigen Akademiemitglieder, die sobald als möglich wieder aufgenommen wurden, wurden fachliche, personale, konstitutionelle und administrative Probleme beraten, um mit Unterstützung der sowjetischen Militäradministration die Wiedereröffnung der Akademie vorzubereiten. Stroux setzte sich nicht nur dafür ein, bewährte Wissenschaftstraditionen weiterzuführen, sondern war auch offen für Bestrebungen, der Forschung neue institutionelle Möglichkeiten zu erschließen. So war es kein Zufall, daß Stroux zum ersten Nachkriegspräsidenten gewählt wurde, als die Akademie der Wissenschaften am 1. Januar 1946 wiedereröffnet wurde.⁶

Die dynamische Seite der Kultur. – Stroux war auch der erste Nachkriegsrektor der Berliner Universität. Zur Eröffnung der Universität hielt er einen Vortrag, der alles andere war als eine akademische Festrede, die durch Honoratiorenrhetorik glänzte.⁷ Es war nichts weniger als ein konzeptionelles Angebot zur Erneuerung der Kultur. Stroux brachte Themen, Probleme, Argumente antiker Kulturtheorie ein, um einen breiten, im praktischen Lebensprozeß fundierten Kulturbegriff zu umreißen, der den Herausforderungen der Gegenwart angemessen war. Ausgehend von der Wortbedeutung von *cultura*, durchmaß er den Bedeutungskreis der antiken Kulturtheorie; hierbei demonstrierte er die Relevanz historischer Semantik und problemgeschichtlicher Vergewisserung auch für die Aufbereitung eines hochaktuellen Gegenwartsthemas.⁸ Das von *colere* (pflegen, bebauen, warten, bearbeiten) abgeleitete, in der römischen Bauernsprache heimische Hauptwort *cultura* (*agri cultura*: Ackerbau) bedeutet in der gesamten Antike »nicht eine Summe objektiver Inhalte, sondern eine Tätigkeit«, die sich zunächst auf eine Summe bäuerlicher Arbeiten bezieht.⁹ Der Bildgehalt der bäuerlich-gärtnerischen Arbeiten der Bodenpflege, der Saatauslese, der Baumzucht usw. prägte auch die Metaphorik antiker Erziehungskonzeptionen (Platon *Phaidros*; Plutarch *Moralia*, *Über Kindererziehung*) und hat im neuzeitlichen, vor allem von Cicero inspirierten Kulturbegriff weitergewirkt. Die Arbeitsmetaphorik in Ciceros Begriff *cultura animi* (*Tusculanae disputationes* II, 13) läßt die Kultur nicht in einer zuständlichen Geisteskultur erstarren, sondern verweist auf Formung des Menschengeistes als Tätigkeit.¹⁰ Stroux bleibt jedoch nicht bei geistiger Tätigkeit stehen, sondern fundiert Kultur im spezifischen Stoffwechsel zwischen Mensch und Natur. »In dem Bedeutungskreis der antiken Kulturtheorie herrscht noch viel stärker als im Kreise der Wortbedeutung die Auffassung, daß Kultur aus dem unablässigen Bemühen und dem schweren Ringen des Menschen mit dem Rohzustand der Natur, mit den in ihr enthaltenen Stoffen, Kräften und Möglichkeiten entsteht. Das aktive Element ist entscheidend.«¹¹ Stroux möchte zeigen, wie sich in Verbindung mit

dieser Kulturtheorie, ungeachtet aller sozialen Vorurteile, eine philosophische Theorie der Arbeit entwickelt hat: »sie entstammt einer hellenistischen philosophischen Theorie, die zweifellos der stoischen Richtung angehörte. Diese Theorie der Arbeit und ihre Zugehörigkeit zu dem Plan der Weltordnung, in die der Mensch als Geschöpf eingestellt ist, erhebt sich zu einer gewaltigen Argumentation.«¹² Eine solche hellenistische Arbeitstheorie hat es – wenigstens in ausdrücklicher und ausgearbeiteter Form – nicht gegeben; aber es wurden viele Bausteine zusammengetragen, deren theoretischer Zusammenfügung vor allem eines im Wege stand: das soziale Vorurteil, in dem sich die Trennung von körperlicher und geistiger Arbeit verfestigt hat.¹³

Solche Bausteine finden sich in der Kulturentstehungslehre des Stoikers Poseidonios, in Lukrez' *De rerum natura*, Vergils *Georgica* und Manilius' *Astronomica*, in der Aufwertung des *ponos* in der hellenistischen Kunst und innerhalb der in sich differenzierten kynischen Kulturkritik, in der bis auf Hesiod zurückreichenden Geschichte des *Topos labor improbus* (maßlose Mühsal)¹⁴, in der vielsträngigen Diskursgeschichte der Begriffe Erfindung und Techne, die auch in Senecas Darlegung der kulturgeschichtlichen Konzeption des Poseidonios eine wichtige Rolle spielen.¹⁵ Diese und andere Elemente fließen in Stroux' Versuch zusammen, ein philosophisches Konzept der Arbeit innerhalb der antiken Kulturtheorie zu rekonstruieren. Das geht auch aus dem Resümee seiner Gedankenführung hervor. Die von Stroux aus verschiedenen Bausteinen zusammengefügte »Theorie der Arbeit und ihrer Funktion in den Daseinsbedingungen des Menschen« leugnete nicht ab, »daß sie Mühsal und Plage für den Menschen bedeutete. Aber sie adelte diese Plage, indem sie ihre Notwendigkeit aus der Funktion, die die Arbeit im Prozesse der Kulturschöpfung erfüllt, begründete. Wenn die Natur auf der einen Seite zwar alles, was die Lebensbedürfnisse des Menschen erfüllen kann, potentiell enthält, aber ihm nicht paradiesisch als fertiges Geschenk darbietet, andererseits der Mensch, der selbst als Geschöpf ein Teil der Allnatur ist, mit Anlagen, Begabungen und Gliedern ausgerüstet ist, die ihm ermöglichen, alles Notwendige und alles sein Dasein Verfeinernde und Veredelnde der Natur abzugewinnen – dann ist, so folgert antikes Denken, diese Bezogenheit aufeinander eine Weisheit des Schöpfungsplanes und die Arbeit als unentbehrliches Mittel der Bearbeitung der Natur als der Spenderin der Nahrung und der Rohstoffe gleich notwendig und gleich sinnvoll. Die Weisheit dieses Schöpfungsplanes wurde bald aus dem Naturgesetz, bald aus der göttlichen Weltordnung abgeleitet.«¹⁶

Es gibt eine große antike Gesamtkonzeption, mit der Stroux' Überlegungen in wesentlichen Punkten übereinstimmen. Sein Vortrag erweist sich in allen relevanten Textindizien als ein Kommentar zu Vergils *Georgica*, verbunden mit der kulturanthropologisch-arbeits-theoretischen Auswertung der stoischen Oikeiosis-Lehre; dies läßt sich auch anhand der direkten Bezugnahme auf Poseidonios' Kulturgeschichte der Techne und Senecas Einwände im 90. Brief an Lucilius belegen. Die

Verbindung zwischen Vergil und Poseidonios wird über den menschlichen Erfindungsgeist und den teleologischen Gesamtzusammenhang der menschlichen und außermenschlichen Natur hergestellt. Dieser Annahme kommt auch Reimar Müller entgegen, wenn er im Vergil-Kapitel seiner *Entdeckung der Kultur* von einer spannungsreichen Synthese von Lukrez und Poseidonios spricht: »Obwohl Jupiter den Anstoß zur gesamten Entwicklung gegeben hatte, haben die Menschen mit ihren Kräften doch alles selbst geleistet.«¹⁷

Auch Stroux hält die aus der stoischen Oikeiosis-Theorie ableitbare kulturphilosophische Arbeitskonzeption durchaus für Lukrez offen, da er sie nicht unverbrüchlich an die Teleologie der göttlichen Weltordnung bindet. Weiter gedacht, müßte dies heißen, daß auch die Oikeiosis-Theorie insgesamt nicht an alle stoischen Prämissen gebunden ist, sondern aus dem teleologischen Rahmen auch herausgelöst werden kann; genau dies ist in der neuzeitlichen Rezeptionsgeschichte von Locke über Hegel bis Marx auch erfolgt.¹⁸

Oikeiosis und Diastrophe. – Inwiefern erweist sich die Oikeiosis-Lehre als Grundlage für Stroux' arbeitstheoretische Hypothese? »Sie [die Stoiker] sagen, der erste Trieb eines Lebewesens richte sich darauf, sich selbst zu erhalten, weil die Natur es von Anfang an sich zueigen mache, wie Chrysipp im ersten Buch seiner Schrift *Über die Endziele* sagt. Für jedes Lebewesen, so erklärt er, ist das erste ihm Eigene seine eigene Konstitution und das Bewußtsein davon. Denn es stünde der Natur weder an, sich das Lebewesen selbst zu entfremden, noch, es zwar zu schaffen, dann aber weder zu entfremden noch sich zueigen zu machen. Es bleibt also übrig zu sagen, daß die Natur, als sie es konstituierte, es sich selbst zueigen machte. So nämlich erklärt sich, daß ein Lebewesen das abwehrt, was schädlich ist, und das akzeptiert, was ihm zueigen ist.« (Diogenes Laertius VII, 85)¹⁹ Im Unterschied zur angeborenen Selbstzugehörigkeit (die eine Selbsteignerschaft ist, ein Eigentum an der eigenen Person) muß alles im Umfeld Vorhandene, das für die eigene Konstitution erforderlich ist, erst gesucht und angeeignet werden. So ist Aneignung doppelt ausgerichtet: Sie ist Selbstaneignung als Betätigung der eigenen Anlagen und Naturaneignung als Suche nach dem, was dem eigenen Bestehen förderlich ist. Während sich die Tiere naturgemäß verhalten, wenn sie ihrem Aneignungstrieb folgen, tritt beim Menschen die Vernunft als *technites* («kunstverständige Könnern», Karlheinz Hülsner) zum Trieb hinzu. Die Natur habe den Menschen nur begonnen, sagt der Stoiker Panaitios. Wenn aber Selbstaneignung die ausgreifende Erprobung der eigenen Anlagen einschließt, dann ist sie nicht auf Selbsterhaltung zu reduzieren, dann drängt sie zur Selbstentfaltung, die ihre Spielräume nach außen erweitert: Selbst- und Weltaneignung steigern sich aneinander und gefährden einander, wenn sie kein Maß finden. Gegen die vielfältigen Widerstände der Natur vollzieht sich anthropogene Naturaneignung in produktiver Mühe und Anstrengung und geht in Erfindungen und Entdeckungen über, in eine Viel-

zahl spezieller Künste (*technai*), mit deren Entstehungsgeschichte sich der Stoiker Poseidonios eingehend befaßt hat.

Die stoische Oikeiosis-Konzeption hatte auch eine überindividuell-soziale Dimension, die von Stroux – vermutlich aus Raumgründen – ausgeklammert wurde, obwohl sie für die angestrebte Erneuerung der Kultur unverzichtbar war. Die sozial-interaktive Dimension von Aneignung wurde unterschiedlich konzipiert. Die Versionen reichten vom Sozialinstinkt über die verständige »Gemeinschaft der Rede und der Lebensgestaltung« (Cicero, *De officiis* I, 12)²⁰ bis zu einer durch Reflexion gefilterten Sympathie mit den Mitmenschen, die sich in konzentrischen Kreisen bis zur Fernstenliebe erweitert. Von umstrittenen altruistischen Konzepten abgesehen, war der sozial-interaktive Charakter der Aneignung durchaus richtig erfaßt: Die anthropogene Naturaneignung wird erst dadurch zu einem geschichtlich-gesellschaftlichen Prozeß, daß sie arbeitsteilig-kooperativen Charakter annimmt. Soziale Aneignungsverhältnisse sind allerdings nicht a priori solidarischer Natur. Sie gestalten sich ebenso als Macht- und Ausbeutungsverhältnisse; auch die Aneignung fremder Arbeit ist eine Form von Aneignung. Primär ist Aneignung die dem Tier angeborene Hinwendung zum Lebenserhaltenden und die gleichermaßen angeborene Abwendung vom Schädigenden (die moderne Verhaltensbiologie unterscheidet zwischen affinem und diffugem Status). Das allein reicht beim Menschen nicht aus. Menschen finden das der eigenen Systasis (Organisiertheit) Artgemäße und Förderliche in der Natur nicht fix und fertig vor. Sie eignen sich auch Abweisendes und Entgegenstehendes an, in seinem Nutzen Ungewisses, Unbekanntes, das erst erkundet werden muß – mit einem Wort: Fremdes. Menschen müssen eine widerständige und gefahrenreiche Umwelt in eine wirtliche und menschenfreundliche verwandeln. Das müssen sie lernen; hierbei müssen sie aber auch lernen und üben, ihre Anlagen zu gebrauchen und zu Fertigkeiten auszubilden. Kultur ist die praktische Konsequenz aus der Tatsache, daß der Mensch »die Bedingungen seiner Existenz nicht einfach vorfindet, sondern in hohem Grade selbst schafft.«²¹ Doch hierbei tun Menschen der Natur auch Gewalt an. Dieses gewaltförmige Moment von Aneignung wird in den antiken theoretischen Kontexten vernachlässigt; hierbei sehen wir zunächst von einigen avancierten Erörterungen des Verhältnisses zwischen Menschen und Tieren ab (Orphiker, Pythagoreer, Theophrast). Daß Naturaneignung insgesamt in Naturzerstörung umschlagen kann, wäre in stoischer Sicht ein Aspekt der Entfremdung, liegt aber insgesamt außerhalb des antiken Problemhorizonts (spielt auch bei Stroux noch keine Rolle).

Die auf Arbeit als anthropogene Naturaneignung gegründete Kultur erfordert die unablässige Anspannung aller geistigen und körperlichen Kräfte. Das ist ein Hauptargument in Stroux' Rede, das nachgerade dramatisch, im Gestus einer nachdrücklichen Warnung, betont wird. Stroux nutzt eine nicht dem Bereich der Agrikultur entstammende Metapher Vergils, um eine weitreichende Verallgemei-

nerung zu treffen. Unter Anspielung auf den gegenwärtigen Stand der Kultur formuliert er eine Konditionalaussage über deren künftiges Schicksal: »Wie das Boot in starker Strömung durch kräftigen Ruderschlag stromaufwärts getrieben werden kann, aber sogleich rückwärts abgleitet, läßt der Ruderer die Arme ermattet sinken, so geht es der von Menschen erschaffenen Kultur. Sobald die Kräfte, die sie erschufen, versagen, zerfällt, vergeht und versinkt sie l. . J.«²² In der Antithetik von Anspannung und Niedergang spielt Stroux auf ein weiteres gedankliches Motiv an, das mit der stoischen Oikeiosis-Theorie untrennbar verbunden ist: die Lehre von der Diastrophe (Verwirrung, Verkehrung, Entfremdung). Die mangelnde oder nachlassende Bereitschaft, die körperlichen und geistigen Kräfte anzuspannen, um die eigenen Möglichkeiten auszuschöpfen und durch Verringerung der eigenen Unvollkommenheit einen ethischen Fortschritt (*prokope*) zu erzielen (Vollkommenheit ist nicht erreichbar), ist ein Hauptgrund der Entfremdung (*allotriosis*), die sich als Verwirrung/Verkehrung (*diastrophe*) äußert. Die drei wichtigsten Aneignungskräfte: das *logistikon*, die Anlage zum folgernden Denken und verständigen Handeln, das *epithymetikon*, das Begehren, und das *thymoeides*, die mutartige, durch Zorn verstärkte Aktionsbereitschaft werden durch falsche Vorstellungen und falsche Gewohnheiten verwirrt. Diese Entfremdung wird, was ihre inneren Ursachen betrifft, physiologisch bzw. humoralpathologisch erklärt (gestörte Mischung der Säfte und Elemente, die sich auf Konstitution und Temperament auswirkt); in den äußeren Ursachen auf die »Katechese durch die Umwelt« zurückgeführt, auf Einflüsse von Mutter, Amme, Verwandten, Schule, öffentlicher Meinung usw. Beides kann durch Belehrung und Umgewöhnung geändert werden, durch Erziehung und Selbsterziehung, die den ganzen Organismus erfaßt, durch Diät, Arbeit, Sport und Spiel. Man könnte annehmen, daß in diesem Konzept der Anspannung keinerlei Entspannung vorgesehen ist; auch Stroux redet nicht davon. Doch hier muß differenziert werden. Die Lust (*hedone*) kann nach stoischen Prämissen zwar nicht als Telos der Lebensführung gelten, ist aber als Begleiterscheinung der Tätigkeit (als Funktionslust und sinnlich-vitaler Ausgleich) durchaus anerkannt.

Entfremdung ist nicht nur ein individueller Vorgang, sondern auch ein geschichtlich-gesellschaftlicher Prozeß. Die Vervielfältigung und Verbesserung der Technai, insbesondere die Entwicklung der mechanischen Künste, ließen das gesellschaftliche Mehrprodukt anwachsen, erhöhten die Annehmlichkeiten des Daseins für die Angehörigen der Oberschichten, steigerten die Luxusproduktion, förderten die Pleonexia. Die Produktion von Luxusbedürfnissen sprengte die homöostatisch regulierten Maßverhältnisse von Bedürfnis und Befriedigung; daraus erwuchs die Tendenz zur Maßlosigkeit. Verständigkeit und Tugendethik waren ein schwaches Gegengewicht (worüber sich die Stoiker im klaren waren). So produziert Aneignung Entfremdung, nicht als äußeren Gegensatz, sondern als immanente Gefährdung und Gegenteil. Aneignung vollzieht sich nicht in

reiner, sondern in vielfach entfremdeter Form. Diese Entfremdung kann niemals vollständig und endgültig aufgehoben werden (auch darüber gaben sich die Stoiker keinen Illusionen hin).

Der positive Effekt der auf Arbeit gegründeten anthropogenen Naturaneignung liegt jedoch nicht nur in der Erleichterung der Mühsal menschlicher Existenz, sondern auch in der Rückwirkung auf die Fähigkeitsentwicklung, auf die Kultivierung subjektiver Dispositionen. Darauf legte Stroux in seinem Vortrag von 1946 besonderen Wert.

Kultur ist nicht nur Umschaffen der Natur zu menschengemäßen Daseinsbedingungen, sondern auch Entwicklung einzelmenschlicher Kompetenzen und Ressourcen. Dementsprechend differenziert auch Stroux den Kulturbegriff nach seiner objektiven und subjektiven Seite, nach der dynamischen Seite der Kulturschöpfung und der zuständlichen Seite der Kulturgüter: »Mag sie [die Arbeit] in einem goldenen Zeitalter, in einem paradiesischen Zustand gefehlt haben – in der Weltordnung, in der wir leben, ist sie die eigentliche Stütze des Menschen, aus dessen Schaffen sie die Kultur entstehen läßt. Kultur ist zwar auch das, was er hervorbringt, die Werke und Gegenstände; aber wichtiger und entscheidender ist doch ihre zweite Wesensseite, die unmittelbare Kulturschöpfung und die dafür erfundenen Künste und Fertigkeiten.«²³ Stroux sieht die Arbeit nicht nur unter dem Aspekt der immerwährenden Anstrengung, sondern auch von den schöpferischen Möglichkeiten her, in ihrer Verbindung mit dem menschlichen Erfindungsgeist, und plädiert für eine neue Einheit von Wissenschaft und Techne, von Theorie und Praxis.« »Die Theorie der Arbeit, die als kulturschöpferische Kraft notwendig ist, ist auch für die Arbeit auf dem Gebiet der geistigen Tätigkeiten geltend [...] In der differenzierten Welt moderner Wissenschaften wie auf dem Wege der Entwicklung zu ihr seit der Antike hat sich die Verbindung zwischen den Forschungen der Geistesarbeit und den Lebensbedürfnissen des menschlichen Daseins zwar gelockert, aber es entstanden immer wieder neue Zweige der Wissenschaften, die umgekehrt den Aufgaben, die die den Menschen umgebende Natur und die Vervollkommnung seiner Daseinsbedingungen stellten, hingegeben waren. Immer wieder ist die Wissenschaft zu der Aufgabe, Erfinderin zu sein, zurückgekehrt. Sie gehört zu ihrem Leben nicht weniger als die reine, von allen Bindungen, die die Zielsetzungen der Kulturbedürfnisse auferlegen, befreite Wissenschaft in den abstrakten Gebieten und in den Sphären des reinen Geistes, die allzu oft einseitig als das eigentliche Ideal, das der Natur der Wissenschaft und der Forschung entspricht, gefeiert werden. Beide Arten und Leistungen der Wissenschaft gehören zu ihrer Natur, zu ihrem Wesen und sind seit der Antike theoretisch wie praktisch mit ihr verbunden. In ihrer Vereinigung liegt die Macht der Idee der Wissenschaft [...]«²⁴ Gegen Senecas unversöhnliche Gegenüberstellung von Daidalos und Diogenes wirbt Stroux gewissermaßen für ein Bündnis zwischen Leibniz und Daidalos. In wenigen Strichen zeichnet er Poseidonios' philosophi-

sche Kulturgeschichte der Erfindungen und Künste nach, wie sie nicht ohne Einwände Seneca im 90. Brief an Lucilius referiert hat. Stroux bündelt die Argumente des Poseidonios und erläutert die Wege, auf denen die als älteste Philosophen aufgefaßten frühen Weisen, den Fingerzeigen der Natur folgend, »zur Erfindung des Werkzeuges, aus dessen Anwendung Handwerke und Künste hervorgingen, gelangt sein mußten«. Stroux verweist auf Säge (Daidalos) und Töpferscheibe (Anacharsis), auf Hausbau und Bauerngerät, auf Schifffahrt und Webekunst. Zugleich setzt er sich mit Senecas Gegenposition auseinander: »Zwar wurden diesen Einsichten von gegnerischer philosophischer Seite Einwände entgegengehalten, der moralische z. B., daß damit die Philosophie als Erfinderin in den Dienst der Feinschmeckerei und des Luxus gestellt würde, oder auch der ganz summarische Einwand, der an die moderne Unterscheidung der Kopf- und Handarbeit erinnert: *Sapientia non manus edocet, animorum magistra est.* Die Philosophie lehrt nicht die Hände, sondern die Geister.«²⁵ Das ist ein direktes Senecazitat²⁶, auch wenn der Name nicht fällt (ebensowenig wie die Namen Poseidonios oder Vergil: Stroux nennt in diesem öffentlichen Vortrag zur Wiedereröffnung der Universität überhaupt keine Namen, als wolle er sein junges Publikum nicht verschrecken und den Eindruck von Bildungsbeflissenheit verbreiten). Stroux antwortet Seneca: »Alle Erfindungen, die von der Wissenschaft ausgehen, treten auch in den Dienst der Kultur.«²⁷

Sozialismus als Kulturaufgabe. – Einer der wenigen Kulturpolitiker der KPD bzw. der SED, die den heuristischen Gehalt von Stroux' Vortrag erkannt haben, war Anton Ackermann.

Nur wenige Tage trennen die Wiedereröffnung der Berliner Universität am 29. Januar 1946 und die Erste Zentrale Kulturtagung der KPD nach dem Krieg, die vom 3. bis 5. Februar in Berlin stattfand. Ackermann konnte Stroux' Rede noch nicht berücksichtigen, als er sein programmatisches Hauptreferat hielt. Darin unternahm auch er, den Kulturbegriff in der Einheit und Wechselwirkung von materieller und geistiger Kultur zu fundieren: »[.] denn eine hochstehende Kultur ist nicht nur durch einen hohen Stand der Wissenschaft, Literatur, Kunst und Volksbildung gekennzeichnet, sondern ebenso dadurch, daß die Menschen in menschenwürdigen Wohnungen leben, sich menschenwürdig ernähren und kleiden können und alle Voraussetzungen einer hochstehenden Volkshygiene gegeben sind. So gehören zur Kultur ebenso das Buch und das Kunstwerk wie die Kanalisationsanlage und der Wohnungsbau. Reichtum oder Armut an materiellen wie geistigen Gütern und Werten machen einen hohen oder niedrigen Stand der Kultur eines Volkes aus. Ja, die geistige Kultur hat die materielle sogar zur Voraussetzung und Grundlage wie andererseits Wissenschaft und Kunst fördernd und befruchtend auf die Erzeugung der materiellen Güter einwirken.«²⁸ Sprengt Ackermann hiermit den engen, auf Kunst, Wissenschaft und Bildung begrenzten

Kulturbegriff, so fehlt doch das gedankliche Zentrum, von dem aus ein übergreifender Kulturbegriff zu entwickeln war, der notwendige Differenzierungen erlaubte. Ein solches Zentrum hatte Stroux in der als kulturanthropologische Arbeitstheorie interpretierten Oikeiosis-Lehre der Stoa bzw. in Vergils spannungsvoller Synthese von Lukrez und Poseidonios gefunden. Die erstaunliche Nähe zu Marx' Gedanken, insbesondere was das Verhältnis von Selbst- und Weltaneignung betrifft, dürften sich nicht aus expliziter Auseinandersetzung mit Marx, sondern aus einer einfachen Tatsache erklären: Die Aneignungsphilosophie von Marx, die von den *Pariser Manuskripten* (1844) bis zu den *Grundrissen* (1859) eine zäsurenreiche Weiterbildung erfährt, hat antike Quellen. Sie verdankt sich in wesentlichen Ansatzpunkten und Bildungselementen der intensiven kritisch vergleichenden Epikureismus- und Stoa-Rezeption, die Marx in den Quellenstudien zu seiner Dissertation beschäftigt hat.

Zwei Jahre später, auf dem Ersten Kulturtag der SED, referierte Ackermann erneut über kulturtheoretische Probleme, die seine Partei lösen mußte, um nicht in Ideologie und Dogmatismus zu verfallen. Diesmal knüpfte Ackermann ausdrücklich an Stroux an. Er referierte ausführlich die von Stroux skizzierte Terminus- und Begriffsgeschichte und zog aus Stroux' Erörterung wesentlicher Aspekte des Kulturbegriffs die Schlußfolgerung, »daß Kultur nicht Zustand, sondern Tätigkeit und Arbeit bedeutet«.²⁹

Von einem breiten, lebenspraktisch und mentalitätsgeschichtlich verankerten Kulturbegriff ließ sich Ackermann auch in der Diskussion über den Weg zum Sozialismus leiten. Sein Konzept vom besonderen deutschen Weg zum Sozialismus war ein Gegenentwurf zu allen dogmatischen Bestrebungen, das (durch Stalin deformierte) Sowjetsystem für allgemeingültig zu erklären und den Deutschen aufzunötigen. Eine selbständige, in ihren Entscheidungen freie marxistische Partei sollte den Marxismus nicht als Ansammlung starrer Grundsätze behandeln, sondern »auf die spezifischen deutschen Verhältnisse und den spezifischen deutschen Weg der Entwicklung« schöpferisch anwenden. Ackermann hat die Konzeption des besonderen deutschen Weges zum Sozialismus nicht wirklich ausgearbeitet. Einen Forschungsvorlauf, auf den er zurückgreifen konnte, gab es nicht, und eine begleitende Forschung zu organisieren, stand nicht in Ackermanns Macht. Nicht zuletzt war die Zahl kompetenter marxistischer Theoretiker in den Reihen der SED verschwindend gering. Nach der Exkommunizierung Titos wurde Ackermanns Konzept als ideologisch untragbar denunziert. Der »Parteisoldat« Ackermann ließ sich zum Widerruf nötigen. Zunehmend isoliert und auf subalterne Posten abgeschoben, konnte sich der Autodidakt Ackermann nicht länger auf der Höhe der theoretischen Herausforderungen halten, die er in einem wichtigen historischen Augenblick klar erkannt hatte.

Als Stroux 1946 seinen Kulturbegriff umriß, war die Zwei-Staaten-Konfrontation auf deutschem Boden für die Dauer einer ganzen Epoche, der Epoche des

Kalten Krieges, noch nicht absehbar. Soweit die Einheitssozialisten an den kulturtheoretischen Ansprüchen und Antizipationen von 1945/46 festhielten, war Stroux auch nach der Gründung der DDR als ein führender Wissenschaftspolitiker des neuen Staates bereit, die Zusammenarbeit fortzusetzen, was ihm auf westlicher Seite den Vorwurf des Verrats und der Anbiederung an die östlichen Machthaber eingetragen hat.

Hellenistisch-römische Philosophie mit Schwerpunkt Epikureismus. – Bereits im Jahre 1946 gründete Stroux das Institut für hellenistisch-römische Philosophie an der Berliner Akademie. Schon die Namengebung war Programm und ließ eine wohlbedachte Entscheidung erkennen. Das neue Institut sollte kein Klassikzentrum sein, sondern der philologisch-philosophischen Hellenismus- und Romforschung in Nachkriegsdeutschland neuen Auftrieb geben. Die Anknüpfung an wegweisende Arbeiten von Hermann Usener und Hermann Diels war naheliegend. Dies betraf ebenso Diels' Herausgabe des ersten und dritten Buchs von Philodems Schrift *Über die Götter* wie Useners große Sammlung der *Epicurea*. »Dies Werk zu erneuern war die erste und wichtigste Aufgabe, die Johannes Stroux im Jahre 1946 seinem Institut stellte. Seit Usener war wesentliche Arbeit auf dem Gebiet geleistet worden: In der Textgestaltung unserer Hauptquelle Diogenes Laertius war man weitergekommen [. . .], es waren auf philosophiegeschichtlichem Gebiet neue kühne Vorstöße unternommen worden [. . .], und vor allem hatte die Arbeit an den herculanischen Papyri nicht geruht (einige Namen aus neuerer Zeit – Wilhelm Crönert, Siegfried Sudhaus, Achille Vogliano, Robert Philippson, Christian Jensen, Wolfgang Schmid, Carlo Diano – müssen hier für viele stehen). Es war ein großes und schönes Ziel, und wenn man sich auch darüber im klaren war, daß wir uns bei der Schwierigkeit, an die herculanischen Papyri heranzukommen, vielfach auf sichtende und auswertende Tätigkeit würden beschränken müssen, und wenn wir auch noch nicht für alle Teilgebiete der epikureischen Lehre Mitarbeiter hatten, ging man doch mit gutem Mute ans Werk.«³⁰ Die epikureische Philosophie sollte in ihrer Komplexität erschlossen werden. Von einzelnen Lehrstücken her sollte konzentrisch auf eine spätere zusammenfassende Gesamtedition und -kommentierung hingesteuert werden. 1955, ein Jahr nach Stroux' Tod, ging sein Institut für hellenistisch-römische Philosophie als selbständige Arbeitsgruppe in dem von Johannes Irmscher umfänglicher angelegten Institut für griechisch-römische Altertumskunde auf, was für das aufwendige epikureische Projekt nicht, wie erhofft, von Vorteil war. Planungen wurden verändert, und auch der Erhalt und Ausbau des von Stroux zusammengestellten und eingespielten Teams war nicht dauerhaft gewährleistet. Unter den Bedingungen der deutschen und europäischen Teilung war ein solches Projekt wohl nicht zu realisieren. Daran gemessen, ist es hochachtungswert, was im ersten Jahrzehnt nach der Institutsgründung auf den Weg gebracht wurde, dokumentiert durch die Schriftenreihe³¹ des Insti-

tuts und zahlreiche Beiträge in der Zeitschrift *Philologus*. An der Wende von den 1950er zu den 1960er Jahren kam es zu Verzögerungen und Unterbrechungen in der Epikureismus-Forschung, die erst seit Mitte der 1960er Jahre an Intensität und Kontinuität gewann. Als Reimar Müller 1963 nach zwei Jahren Schulpraxis als Latein- und Griechischlehrer im thüringischen Altenburg und nach sechsjähriger traditionell philologischer Tätigkeit in der Redaktion der *Bibliotheca Teubneriana* an der Berliner Akademie der Einstieg in die Forschung ermöglicht wurde, stieß er zur verbliebenen »Arbeitsgruppe hellenistisch-römische Philosophie« mit dem Schwerpunkt Epikureismus. Er traf auf Ernst Günther Schmidt, der ein Jahr später einen Ruf nach Jena annahm³², und Fritz Jürß, dessen Spezialgebiet die epikureische Erkenntnistheorie und Wissenschaftsmethodologie wurde. Jürß hatte unmittelbar nach dem Studium in Berlin eine Anstellung an der Akademie gefunden und war längere Zeit als Mitarbeiter der »Kommission für spätantike Religionsgeschichte« tätig, bevor er auf eigenen Wunsch in die Philosophie wechseln konnte. Gemeinsam arbeiteten Jürß, Müller und Schmidt an der umfangreichen Schriften-, Fragmente- und Testimonienauswahl *Griechische Atomisten*, die 1970 in deutscher Übersetzung (bedauerlicherweise) ohne die griechischen Originaltexte in hoher Auflage als Reclam-Band erschien und weite Verbreitung erfuhr. Aus der unerhörten Fülle des Stoffs und der Texte, die in den *Epicurea*-Vorarbeiten aufbereitet worden waren, wurde unter philosophiegeschichtlichen Gesichtspunkten eine Auswahl getroffen, die durch die Schwerpunktsetzungen ein eigenes Profil gewann.

Als Müller seine Forschungsarbeit am Berliner Akademie-Institut für griechisch-römische Altertumskunde aufnahm, fand er die von Stroux geschaffene und geprägte Struktur vor, auf die er seine eigenen Optionen und Präferenzen abstimmen mußte. Das fiel ihm aufgrund der Cicero- und Poseidonios-Studien, die er zuvor bereits im Rahmen der Jenenser bildungsgeschichtlichen Schule betrieben hatte, nicht schwer. Die Erforschung der hellenistisch-römischen Philosophie mit dem Schwerpunkt Epikureismus wurde zu einer der Grundkomponenten des eigenen Lebens. Gerade die vorangegangenen bildungsgeschichtlichen Studien zur Rhetorik und zu den Risiken des *bios praktikos* verhalfen ihm dazu, manche Vorurteile über den Epikureismus, was etwa dessen Verhältnis zur Allgemeinbildung und zur Rhetorik betrifft, auszuräumen.³³

Während Fritz Jürß seine Forschungen zur frühgriechischen und epikureischen Erkenntnistheorie und Methodologie ausbaute³⁴, hat Reimar Müller ein Desiderat der internationalen Epikur-Forschung, die Sozial- und Rechtsphilosophie, bearbeitet. Die Hinwendung zu Epikur nimmt in diesem Fall häufig den Weg über die Rezeptionsgeschichte, insbesondere die Geschichte des Vertragsgedankens; der Weg führt über Hobbes, über Rousseau. Geboren und aufgewachsen in der thüringischen Kulturlandschaft im Raum Jena, früh fasziniert von Herder und Reimarus, brachte Müller ein genuines Interesse an der Kultur- und

Geschichtsphilosophie des 18. Jahrhunderts mit, die in der griechischen und römischen Antike ihr historisches Referenzmodell fand. Umgekehrt haben die Epikureismus- und Stoa-Studien Müllers Interesse an der Antike-Rezeption im 18. Jahrhundert verstärkt.³⁵ Höhepunkt der bisherigen rezeptionsgeschichtlichen Untersuchungen ist zweifellos das Rousseau-Buch, das um die Dialektik von *perfectibilité* und *corruptibilité* kreist und damit einen vermittelten Bezug zur stoischen Oikeiosis-Diastrophe-Problematik gewinnt.³⁶

1970 habilitierte sich Müller mit der Arbeit *Die epikureische Gesellschaftstheorie*. Er hatte Gelegenheit, in dem Konferenzbeitrag *Sur le concept de Physis dans la philosophie épicurienne du droit* einen Grundgedanken seiner Habilitationsschrift auf dem VIII. Kongreß der Association Guillaume Budé 1968 in Paris vorzustellen.³⁷ Dieser unter öffentlicher Anteilnahme veranstaltete internationale Epikur-Kongreß gilt heute als ein wissenschaftsgeschichtliches Ereignis; er leistete nicht nur eine Bestandsaufnahme bisheriger Erkenntnisse, sondern wird als großer Impuls für die weitere Forschung angesehen.

Ausgehend von der Frage nach dem *physei*-Charakter oder der *nomoi*-Bedingtheit der Gesellschaftsbildung, der Herausbildung sozialer Beziehungen und Verhaltensweisen, analysierte Müller die epikureische Rechtsphilosophie als einen Versuch, die Antithese von Physis und Nomos, Natur und Konventionalität in der Evolution des Rechts zu überwinden. Epikur negiert in seiner Sozial- und Rechtsphilosophie die »natürliche Gemeinschaft«, das heißt die Auffassung von einer naturbedingten Soziabilität der Menschen. Statt dessen geht er von verstreut lebenden Individuen aus, die lediglich darauf bedacht sind, sich selber am Leben und gesund zu erhalten; dies läßt an eine egoistisch-individualistische Fassung des stoischen Selbsterhaltungstrieb denken. Mit der Nachwuchspflege keimte unter Nachbarn der Wunsch auf, »sich gegenseitig nicht zu verletzen noch selber Schaden zu leiden«. Stammelnd mit Worten und Gesten deuteten sie einander die Überzeugung an, »billig sei es, daß alle mit den Schwachen Mitleid hätten« (Lukrez, *De rerum natura* V, 1020–1023).³⁸ Der gegenseitige Schutz der Frauen und Kinder war Gegenstand eines ersten Vertrages, der von einem großen Teil auch gehalten wurde, um die Nachkommenschaft nicht zu gefährden. Als naturbedingte Triebe läßt Epikur also nur den Selbsterhaltungstrieb und den Sexual- oder Arterhaltungstrieb gelten; in dieser Hinsicht geht er mit der Stoa konform. Es wird aber kein Oikeiosis-Trieb akzeptiert, der sich über den Familiennachwuchs hinaus in konzentrischen Kreisen zu einem Sozialinstinkt ausweitet und bis zur Fernstenliebe reicht. Sozial-kooperative Verhaltensweisen aus einer Triebgrundlage ableiten zu wollen, ist in epikureischer Sicht rational nicht begründbar. Zu fragen bleibt allerdings, welcherart Vertrag stammelnd und andeutend durch Worte und Gesten zustande kommen sollte. Offenbar handelt es sich noch nicht um einen regulären, mit entsprechenden sprachlichen Formeln verbindlich gemachten Vertragsabschluss, sondern um eine Vorform, für die im 18. Jahrhundert der Topos des *tacit consent*

geprägt wurde (Locke, Hume, Adam Smith und andere). Es ist an Humes Begriff der Konvention zu erinnern, die sich in der Praxis als ein System wechselseitiger Erwartungen einspielt, ohne codifiziert zu sein. Müller spricht »mit Rücksicht auf die Formlosigkeit der Abmachung« von einem »losen Vertrag«. ³⁹ Von verstreut lebenden Individuen auszugehen, wie auch schon Protagoras, setzt einen Urzustand an, der bereits selbständige Individuen kannte, was zweifellos eine Projektion ist. Das Selbständigwerden der Individuen durch Abnabelung von naturwüchsigen Gemeinschaftsbanden vollzog sich in der Form ihrer Entgegensetzung (Arbeitsteilung beginnt sich sozial festzusetzen). Von hier ausgehend, gab es kein Zurück mehr zur naturwüchsigen *Gemeinschaft*, sondern nur ein Voran zur *Gesellschaft* der Individuen, die auf Tausch- und Marktbeziehungen beruht. Da das Vertrauen auf ein unreflektiertes Gefühl für den gegenseitigen Nutzen keine ausreichende Basis für eine Regelung der sozialen Beziehungen abgeben konnte, wurden in epikureischer Sicht die »Stiftung der Gesetze« und die Einführung des »Gesetzesstaats« zu einer historischen Daseinsnotwendigkeit, die ihren Ausdruck in einer erzwungenen Freiwilligkeit fand. »Das System des losen Vertrages bietet keine Möglichkeit einer einigermaßen zuverlässigen gegenseitigen Verpflichtung.« ⁴⁰ Aus dieser Einsicht resultiert das rechtshistorische Interesse der Epikureer, das Müller kenntnisreich nachzeichnet (insbesondere in den Ausführungen zu Hermarchos).

Die Epikureer haben den starren Gegensatz *physei-nomoi* historisiert und relativiert (was Müller auch für ihre Sprachauffassung nachweist). Der rechtsbegründende Rückgriff auf den Nutzen als Prinzip, das der Natur gemäß ist, erlaubt allerdings nicht, Epikur für eine Naturrechtsauffassung in Anspruch zu nehmen. Wie Georg Klaus gezeigt hat, liegt der Nützlichkeit eine dreistellige Relation zugrunde: »X ist nützlich für Y in Bezug auf Z.« ⁴¹ Daher weist der Nutzen nicht nur einen geschichtlich-gesellschaftlichen Charakter, sondern auch eine kulturabhängige Relativität auf. In der Nützlichkeit (*to sympheron*) verbirgt sich eine Wertungsrelation, die nur in der Frage nach dem Kriterium zu objektivieren ist. ⁴²

Die Jenenser bildungsgeschichtliche Schule. – Reimar Müller ist aus der Jenenser bildungsgeschichtlichen Schule von Karl Barwick und Friedmar Kühnert hervorgegangen. ⁴³ Mit seiner Dissertation »Die Wertung der Bildungsdisziplinen bei Cicero« (1963) hat Müller einen weiterführenden eigenständigen Beitrag zur Jenenser Schule geleistet, deren Forschungsprogramm er auch später in den Grundzügen treu geblieben ist. ⁴⁴ Es lag durchaus in der Konsequenz dieser Richtung, daß sich der bildungsgeschichtliche zu einem kultursemantischen und historisch-anthropologischen Ansatz erweitert hat. Das bildungsgeschichtliche Interesse erwuchs nicht aus dem krampfhaften Festhalten an einem auf eine bloße Bildungswelt reduzierten Kulturbegriff, sondern aus Bemühungen zur Revitalisierung der

Bildung als Kulturfaktor. Es ging um Bildung in ihren philosophischen und lebenspraktischen, kommunikativen und ethischen Voraussetzungen und Implikationen. Schwerpunkte der Jenenser Schule waren die Divergenz von Fachbildung und Allgemeinbildung, die Spannung zwischen Theorie und Praxis, das Verhältnis von Bildung und Lebensform, Philosophie und Rhetorik als konkurrierende Bildungsmächte. Nicht nur in Gemeinsamkeiten, sondern auch in konzeptionellen Unterschieden bewährte sich die kritisch-produktive Anknüpfung an die konkret-historische Paideia-Forschung von Werner Jaeger, der insbesondere die Sophisten als »bildungsgeschichtliches Phänomen« behandelt hat. Neben der Übermittlung enzyklopädischen Wissensstoffs und formal-operationalen Verstandesübungen haben die Sophisten nach Jaeger »auch noch eine Formbildung im höheren Sinne« verfolgt, »welche nicht von der Struktur des Verstandes und der Sprache, sondern von der Ganzheit der seelischen Kräfte ausgeht« und den Menschengeist auch in seiner »sozialen Bedingtheit« erfasst.⁴⁵ Durch die Sophisten sei die Paideia »in dem Sinne der bewußten Idee und Theorie der Bildung in die Welt gekommen und auf rationale Grundlage gestellt worden.«⁴⁶ Die Jenenser bildungsgeschichtliche Schule befaßte sich mit den verschiedenen antiken Bildungskonzepten, die miteinander konkurriert haben oder aufeinander gefolgt sind, mit praktizierten Modellen des Elementarunterrichts, des höheren allgemeinbildenden Unterrichts, des Fachstudiums, mit den verschiedenen Bildungsangeboten an freie erwachsene Bürger.

Hintergrund war ein ungeheurer Differenzierungsprozeß, in dem neue kulturelle Formen, ästhetische, technische und praktische Künste, literarische Gattungen und Diskursformen, Wissenschaften und Bildungssysteme entstanden. Im Zuge der Spezialisierung und Professionalisierung wurde Fachbildung immer wichtiger; Experten- und Laienkommunikation traten auseinander; um die Kluft nicht immer tiefer werden zu lassen, wurde Allgemeinbildung zur Alternative: zum einen als Distinktionsmerkmal für junge Angehörige der Oberschichten, die ihre Muße nutzen konnten, um sich ohne Akribie und keineswegs zu Erwerbszwecken zu bilden; zum anderen aber als allgemeine Voraussetzung dafür, die Pflichten und Rechte eines vollgültigen Polisbürgers wahrnehmen zu können. Demokratie war dauerhaft nicht möglich ohne Bildung. Bildungssysteme sind nicht ein für allemal gegeben, Fächer- und Anforderungsstrukturen ändern sich. Es war wichtig zu entscheiden: Wozu und für wen wird Allgemeinbildung benötigt, welche Technai und Wissenschaften sollten dazugehören, wie tief sollte man in die jeweilige Fachproblematik eindringen, wie sollte das Verhältnis von theoretischer und praktischer Bildung gestaltet werden? Es war wichtig, zwischen Erfahrungswissen, Technai und theoretischen Wissenschaften zu unterscheiden und ihre Wechselbeziehung zu diskutieren.

Ansetzend an der historischen Semantik der Begriffsverbindung *enkyklios paideia*, hat Kühnert verdeutlicht, daß die enzyklische Bildung zu keiner Zeit die

gewöhnliche, das heißt elementare Bildung gewesen ist. Die antiken Quellen legen ausnahmslos die räumlich-geometrische Bedeutung des Adjektivs *enkyklios* zugrunde. In Übereinstimmung hiermit verstand Kühnert unter *enkyklios paideia* eine »allgemeine, nicht-fachmännische Bildung, die der Freie sich an einem (mehr oder weniger) bestimmten Kreis von Lehrgegenständen erwirbt.«⁴⁷ Kühnert wies nach, daß die *enkyklios paideia* als festes Bildungssystem mit dem Fächerkreis Grammatik, Rhetorik, Dialektik, Arithmetik, Geometrie, Astronomie, Musik bereits Ende des 4. Jahrhunderts v. Chr. beim Sophisten Hippias von Elis im Grundbestand ausgebildet war. Dieses System erfuhr unter dem römischen Aspekt der *utilitas iuvandi*, das heißt der Popularisierung der Wissenschaft aus Gründen der praktischen Nützlichkeit, seine Transformation in den lateinischen Enzyklopädiën der *Artes liberales*.⁴⁸ Das Verhältnis der Stoa zur *Enkyklios Paideia* hat sich mehrfach gewandelt, wie Kühnert hervorhebt. Unter dem Einfluß des Kynismus hat Zenon zunächst eine bildungsfeindliche Position eingenommen, später hat er sein Urteil über den Wert enzyklischer Studien relativiert. Bildungsfreundlich war auch die Einstellung von Chrysipp und Kleanthes. Poseidonios ging noch einen Schritt weiter; ohne Mithilfe der Fachwissenschaften konnte die Philosophie als »Wissenschaft von den göttlichen und menschlichen Dingen und ihren Ursachen« ihre Aufgabe nicht erfüllen. Auch bestimmte enzyklische Fächer wie Grammatik oder die mathematischen Fächer konnten zum Gegenstand eines fachwissenschaftlichen Studiums werden. Damit gewann die enzyklische Bildung zunehmend propädeutische Funktion für ein späteres Fachstudium. Auf diese Weise entstanden engere Verbindungen zwischen Allgemeinbildung und Fachbildung. In diesem Zusammenhang wurden aber auch neue Debatten über die Notwendigkeit der Allgemeinbildung für den Redner oder für den Architekten ausgelöst. Gegen römischen Utilitarismus stand das aristotelische Ideal des Gebildeten (*pepaideumenos*), »der die Fähigkeit zum Urteilen hat, weil er nicht nur eine formale Verstandesbildung, sondern auch ein gewisses Maß von Sachwissen auf den verschiedenen Gebieten besitzt, bei dem sich also formale und materiale Bildung in der glücklichsten Weise gegenseitig ergänzen.«⁴⁹ Darin sah Kühnert zugleich den Kulturwert der antiken Allgemeinbildung.

In der bildungsgeschichtlichen Konzeption der Jenenser Schule nahm die Rhetorik einen wichtigen Platz ein. Wie konnte die antike Rhetorik zu einer dominanten Bildungsmacht werden? Schwerpunkte bei der Bearbeitung dieser Fragestellung waren vor allem Isokrates und Cicero. In seiner Konzeption des Logos als Redefähigkeit stellte Isokrates eine neuartige Beziehung zwischen Sprachentstehung und Kulturentstehung, Rhetorik und Philosophie her. Isokrates bezeichnete die Art zu reden als sicherstes Indiz für Sinnesart und Verständigkeit. Ein Diskurs (*logos*), der wahr, geregelt und gerecht ist, sei das Bild (*eidolon*) eines guten und vertrauenswürdigen Gemüts. Dank unserer Redefähigkeit vermögen wir miteinander über Zweifelhafte und Unbekanntes zu streiten; denn dieselben Beweismit-

tel, die wir in öffentlicher Rede gebrauchen, um andere zu überzeugen, wenden wir auch an, wenn wir mit uns selbst zu Rate gehen. Während wir als eloquent (*rhetorikos*) diejenigen bezeichnen, die in der Lage sind, vor einer Menge zu sprechen, nennen wir wohlberaten jene, die am besten ihre Probleme mit sich selber dialektisch erörtern können (*dialegein, dialegesthai*). (Isokrates, *Nikokles*, 7–9; Isokrates, *Antidosis*, 255–57)⁵⁰ Hier wird die Macht der Rede nicht auf die pragmatische Funktion beschränkt, die Grenzen der persuasiven Rhetorik werden überschritten. Deutlich wird, daß die Macht der Rede auch in ihrem kognitiven und konstruktiven Potential besteht. Der Logos wird nicht als zeichenfrei wirksame Intelligenz gefaßt, die ihre Ergebnisse nachträglich in Zeichen umsetzt, speichert und überträgt. Logos ist vielmehr das sprachgebundene verständige Denken, das sich der dialektischen Möglichkeiten und Beweismittel auch der inneren Rede bedient. Sprache wird nicht nur als Kommunikationsmittel, sondern auch als Artikulations- und Konstruktionsmittel des folgernden Denkens (*logismos*) aufgefaßt. Gerade aufgrund des Wechselverhältnisses von semantischer, pragmatischer und formativ-operationaler Funktion der Sprache wird die Rhetorik zur Bildungsmacht, die auch am Philosophischen partizipiert, nicht nur, indem sie philosophische Lehrstücke aufnimmt, sondern auch und vor allem, weil die Rhetorik (in ihrer methodendemonstrativen Selbstreflexion) auch eine Weise ist, über Sprache zu philosophieren. Die Erweiterung sprachlicher Ausdrucks- und Kombinationsmöglichkeiten gilt Isokrates als Modell dafür, wie Regeln generiert werden. Auf der Grundlage eines sprachlichen Regelwerks haben sich Menschen auf dem Wege der Staatsbildung Gesetze gegeben. Mit der Vervollkommnung des Sprachsystems hat sich auch das folgernde Denken entwickelt, das die unmittelbare Bindung an sinnlich Gegebene überschreitet. Dies ist aber wesentlich für die Erfindung vieler Künste. In diesem komplexen Sinne wird die Redefähigkeit (*logos*) bei Isokrates »zum entscheidenden Anthropinon«. Reimar Müller erkennt darin »eine wesentliche Wendung in der Gedankenentwicklung der Kulturtheorie: Nicht mehr *techné* und *nomos* wie bei Protagoras; nicht mehr *nous, empeiria, mneme, sophia* und *techné* wie bei Anaxagoras, sondern die Redefähigkeit, die bei Isokrates immer als Einheit von Reden und Denken gesehen wird, tritt in den Mittelpunkt.⁵¹

Die Rolle der Sprachentstehung und -fortbildung im Kulturprozeß gibt auch den Untersuchungen Friedrich Zuckers zur historischen Semantik der griechischen Diskurs- und Problemgeschichte eine besondere Wertigkeit. Reimar Müller hat sich immer als Schüler von Friedrich Zucker gesehen, der die Jenenser Alphilologie im 20. Jahrhundert maßgeblich geprägt hat. 1928 hat Zucker mit seinem Jenenser Vortrag *Syneidesis-conscientia* einen »wegweisenden Versuch zur Geschichte des sittlichen Bewußtseins im griechischen und griechisch-römischen Altertum« vorgelegt; darin konnte er zeigen, daß Epikur dem Gewissen in der Philosophie erstmals eine Rolle eingeräumt hat. Mehr als fünfundzwanzig Jahre später, 1955, hat Zucker in einem Fachvortrag zur Eröffnung des Instituts für

griechisch-römische Altertumskunde an der Berliner Akademie die Gewissensproblematik erneut angesprochen und um einen Beitrag zur historischen Semantik von Verantwortung erweitert.⁵²

Auf die sprachtheoretische und -geschichtliche Argumentation des Isokrates greift Cicero zurück, wie Karl Barwick und Reimar Müller unabhängig voneinander herausgearbeitet haben, vermittelt über Poseidonios, wie Müller darüber hinaus erhellen konnte. Müller las Ciceros philosophische und rhetorische Schriften als Bildungsschriften. Wehmütig blickte Cicero auf die Stellung der praktischen Beredsamkeit in der klassischen griechischen Polisgemeinschaft zurück. In einem bildungsgeschichtlichen Rückblick in *De oratore* stellt Cicero die Hypothese einer ursprünglichen einheitlichen Bildung auf, die sich im historischen Prozeß aufgespalten habe. Die Trennungsgeschichte von Philosophie und politischer Praxis wird als Verfall beschrieben. Die hieraus resultierende Isolierung der Rhetorik wollte Cicero durch eine neue Bildungssynthese überwinden. Die Einheit von Theorie und Praxis, für die er weiterhin plädiert, erschien ihm noch immer realisierbar als Einheit von Philosophie (einschließlich Dialektik und Naturphilosophie) und praktischer Beredsamkeit, die schon Isokrates von Regelroutine abgegrenzt hatte. Anders als der Philosoph kann der Rhetor eine »unmittelbare Beziehung zum tätigen Leben, zur staatlich-politischen Sphäre« unterhalten. Hat er darüber hinaus gelernt, philosophisch zu denken und ist er hinreichend allgemein gebildet, so »besitzt er in der *eloquentia* einen zusätzlichen Vorzug, der in der Philosophie nicht ohne weiteres enthalten ist«.⁵³ Doch Cicero täuschte sich in den Wirkungsmöglichkeiten einer philosophisch fundierten Rhetorik, und so trat in Ciceros Verhältnis zur Rhetorik eine Wandlung ein. Im »Gebet an die Philosophie« in den *Tusculanen* wird jetzt der Philosophie die Erfindung der Kultur zugeschrieben, sie habe die verstreuten Menschen zusammengeführt und die Gemeinschaft des Denkens und der Sprache geschaffen. Auch die Wertigkeiten des *bios praktikos* und des *bios theoretikos* kehren sich um; das Gewicht verschiebt sich zugunsten der Theorie und wohl auch der *vita contemplativa*, was Müller als Ausdruck einer tiefen Krise wertet.

Zur Bildungsmacht war die Rhetorik nicht einfach deswegen aufgestiegen, weil sie Techniken der Persuasion bereitstellte. Die Rhetorik-Handbücher befaßten sich mit der methodischen Aufbereitung stofflicher Vielfalt, mit Argumentationstheorie, Interpretationsverfahren, Regeln der Indiziensemiotik und der Wahrscheinlichkeitsschlüsse: Das waren Anleitungen und Hilfsmittel, um Wissenschaften aufzubauen, Systematiken zu entwickeln, Gegenstandsbereiche zu strukturieren. Gerade hierin bestand der Hauptanteil der griechischen Rhetorik am Ausbau der römischen Jurisprudenz. Der Einfluß der Rhetorik erstreckte sich jedoch nicht nur auf systematische Fragen, sondern auch auf offene Fragen der juristischen Interpretationslehre. Im Mittelpunkt stand hierbei die Billigkeit (*aequitas*) richterlichen Urteils im Verhältnis zur buchstäb-

lichen Gesetzestreue. Dies philologisch exakt nachgewiesen zu haben, ist das Verdienst von Johannes Stroux.⁵⁴

Kultur wird zum Problem: Die Geschichte der antiken Kulturentstehungslehren. – Bereits in der bildungsgeschichtlichen Dissertation ist Reimar Müller auf die Schlüsselfunktion antiker Kulturentstehungslehren gestoßen, zugeschnitten auf die Frage nach dem Zusammenhang von Sprach- und Kulturentstehung (Isokrates) und auf Ciceros Annahme einer ursprünglichen synkretistischen Bildung, die im kulturellen Differenzierungsprozeß eine Desintegration erfahren habe.⁵⁵ Es dürfte kein Zufall sein, daß in der Geltungskonkurrenz zwischen Philosophen und Rhetoren immer wieder Überlegungen zur Sprachenstehung und zur kulturschöpferischen Funktion von Sprache angestellt wurden. Hierbei ging es um Schlüsselfragen wie um das Verhältnis von Sprache und Denken, um Sprachgebundenheit oder -enthobenheit des Logos und um den jeweiligen Anteil von Philosophie und praktischer Beredsamkeit am Kulturprozeß. Solche Fragen waren verbunden mit Debatten über Triebkräfte und Charakter der Kulturentwicklung, über Dominanz und Wechselverhältnis einzelner Kulturfaktoren. Eine solche Erweiterung der Problematik zeichnete sich auch sehr bald bei Reimar Müller ab.⁵⁶ In der Geschichte der antiken Kulturentstehungslehren fand er sein Lebensthema, das er nicht aus den Augen verlor, so stark er auch durch andere Anforderungen und Projekte beansprucht war.⁵⁷ Paradoxerweise war dieses Haupt- und Herzensthema niemals Gegenstand eines selbständigen Projekts; erst gegen Ende des siebten Lebensjahrzehnts erhielt Müller die Gelegenheit, jahrzehntelang betriebene Einzeluntersuchungen zu bündeln und eine zusammenhängende Darstellung antiker Kulturentstehungslehren von Homer bis Seneca zu geben.

Die Geschichte der antiken Kulturentstehungslehren ist nicht einfach Ideen- oder Problemgeschichte. Sie ist, mit Foucault zu sprechen, eine Genealogie von Problematisierungsweisen, die an Praktiken und deren Veränderungen ansetzt. Es geht darum, »die Bedingungen zu bestimmen, in denen das Menschenwesen das, was es ist, was es tut, und die Welt, in der es lebt, »problematisiert«.⁵⁸ Die Praktiken und ihre Veränderungen, die in den antiken Kulturentstehungslehren problematisiert werden, sind die Gestaltungsformen und -bereiche der *Techne*. Die Sphäre der Kultur (wofür die Griechen keinen Allgemeinbegriff hatten) hat sich zuerst konstituiert als eine Welt von *Technai*. Der Begriff *Techne* bezog sich zunächst auf Herstellungs- und Verfahrensweisen der *Demiurgen* (»Werker im Volk«, handwerkliche Berufe von Zimmermann und Schmied bis zum Schiffs- und Wagenbauer, vom Arzt über den Herold bis zum Sänger). Der Begriff erfuhr im Laufe des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr. eine immer größere Ausdehnung – von den »mechanischen Künsten« Bergbau, Wasserleitungs- und Brunnenbau, Kriegstechnik usw. über Rhetorik, Grammatik, Architektur usw. bis hin zur politischen Regierungskunst (*politike technē*) und zur Lebenskunst im individuellen

Bereich. Athen rühmte sich im 5. Jahrhundert v. Chr. als eine Stadt der *Techne* und ließ sich als solche auch feiern. Und doch wirkten alte Vorurteile gegenüber menschlichen Eingriffen in göttliche Vorrechte weiter, und es bildeten sich neue ideologisch motivierte Vorurteile. Stets blieb die Spannung zwischen den zu freien Künsten erhobenen, der Wissenschaft angenäherten *Technai* und der Technik im engeren Sinne.⁵⁹

Nach Müller konstituieren zwei große Themenkomplexe die antike Kultur-entstehungslehre: »Geschichte der ›Künste‹ im weitesten Sinne des Wortes (*artes et scientiae*) und Geschichte der gesellschaftlichen und politischen Organisationsformen sowie der sie regelnden Normen von den Sitten und Bräuchen bis zu den Gesetzen (*nomema* und *nomoi*).«⁶⁰ Die *Technai*, »d. h. die ›Künste‹ im umfassenden Sinn«, reichen in dieser Umschreibung von Kultur »von den handwerklichen und künstlerischen Tätigkeiten bis zu den reifsten Formen der Philosophie und Wissenschaft.«⁶¹ Sicher ist der *Techne*-Begriff rasch ausgeweitet worden und hat auch Kunstfertigkeit in einem allgemeinen Sinne bezeichnet. Doch lag nicht ein Hauptverdienst des *Techne*-Begriffs gerade darin, zwischen Empirie und wissenschaftlicher Theorienbildung eine selbständige Aktivitätsform einzuschieben, die ungeachtet wissenschaftlicher Fundierungsaspekte nicht in angewandter Theorie aufging? Das Interessante sind ja die Auseinandersetzungen um das gesellschaftliche Ansehen einzelner *Technai*, die Differenzierung zwischen utilitären und ästhetischen *Technai*, die gleitenden Übergänge zwischen mechanischen *Technai* und empirischen Wissenschaften, die Geltungskonkurrenz zwischen *Technai*, Einzelwissenschaften, Philosophie und ästhetischen Künsten.

Zugleich wirft die *Techne*-Problematik ethisch-moralische Fragen auf: zum Beispiel die ethische Indifferenz der technischen Instrumente (die insofern im stoischen Sinne *Adiaphora* sind): Sie können zum Bösen wie zum Guten gebraucht werden. Diese Entscheidung ist nicht durch die *Techne* vorgeschrieben, sondern erfordert eine ethische Regulation. Symptomatisch hierfür ist das erste Stasimon aus Sophokles' *Antigone*: »Viel Ungeheures ist, doch nichts / so Ungeheures wie der Mensch.« Reimar Müller resümiert seine Interpretation in dem Satz: »Alle großen Erfolge im Bereich der Kultur nehmen dem Menschen nicht die Entscheidung zwischen Gut und Böse ab.«⁶² Rechnen wir die Sittlichkeit zur Kultur, oder bildet sie eine eigene Sphäre?

Als Komplement zu den *Technai* hat Müller die *Nomoi* in die Kulturdefinition einbezogen. Als Kernbereich der *Nomoi* erweist sich die Regelung der Sozialbeziehungen durch Vertrag und Gesetz; doch wie gestaltet sich das Verhältnis zwischen *Nomoi* und *Technai* im Fall der Politike *Techne*? Zugleich werden im Prometheus-Kunstmythos des Protagoras ethische Gefühle angesprochen – Rechtsgefühl (*dike*) und gegenseitige Rücksichtnahme (*aidos*) –, die nicht zum Bereich der *Nomoi* zu rechnen sind. Hinzukommt das schon von Hegel analysierte historische Auseinandertreten von Sittlichkeit (als kultureller Form von Verhaltenswei-

sen und -traditionen) und Moralität (als Bereich der für sich frei gewordenen Innerlichkeit).

Müller läßt die Kulturentstehungslehren bereits mit Reflexionen in mythisch-narrativer Gestalt (Homer und Hesiod) beginnen. In der Arbeit am Mythos bildet sich ein dichtes Verweisungspotential, das in begriffliche Allgemeinheit nicht aufzulösen ist. Darauf vertrauen auch die Tragiker in ihren Mythenversionen, die häufig von landläufigen Überlieferungsmustern abweichen. Berücksichtigt werden auch die philosophischen Kunstmythen, in denen zugleich Verdrängtes der Philosophie zu entdecken ist (Prometheus-Mythos der Protagoras).

Bereits in der antiken Kulturtheorie ist der Zusammenhang von Kultur und Kult thematisiert worden. Dies erörtert Müller (unter Aussparung der Orphiker und Pythagoreer) am Beispiel des Prodikos und des Isokrates, Theophrasts und Vergils. Insbesondere der Aristoteles-Schüler Theophrast widmete sich der symbolischen Reproduktion der Polis als Opfergemeinschaft. Anhand der Geschichte der Opferriten zeichnete er griechische Kulturgeschichte in ihren Zäsuren und Richtungswechseln nach. Dem steht die sophistische Aufklärungsthese von der Erfindung der Religion als Priesterbetrug gegenüber: eine Religionskritik, die bei aller Schärfe zu kurz greift (Kritias, Sisyphos-Fragment).

Der mit der Kulturentstehung verbundene Aufbruch des Menschen in die Selbständigkeit erzeugte einen ungeheuren Legitimationsdruck. »Die Menschen haben von alters her zwischen dem Glauben, die Künste seien die Gaben der Götter, und dem, sie seien ein Übergriff auf deren Vorrechte, geschwankt. Beide Versionen legen Zeugnis davon ab, daß man in den Künsten etwas Außergewöhnliches sah, das entweder übermenschlich oder unnatürlich ist.«⁶³ Ausdruck dieses Konflikts ist die *Kulturbringerideologie*, die lange Zeit das Thema der *protoi heuretai*, der ersten Erfinder, beherrscht hat. Diese Rolle blieb zuerst den Göttern vorbehalten, wurde dann auf die Heroen übertragen und schließlich durch die Menschen beansprucht. Die Erfinderkataloge des 5. Jahrhunderts v. Chr. zeigen ein gewachsenes Individualitätsbewußtsein an. Es blieb jedoch bei herausragenden Führergestalten, die als frühe Weise, Gemeinschaftsbildner, Staatsgründer, Gesetzgeber, Religionsstifter hervortraten; sie nahmen die Funktion wahr, die anderen zu beraten, zu belehren, zu erziehen.

Reimar Müllers *Die Entdeckung der Kultur* gibt ein Bild der griechischen bzw. griechisch-römischen Kulturgeschichte, gebrochen durch die Kulturentstehungslehren, die eine Reflexionsebene der historischen Vergewisserung bilden. Was alles haben die Vertreter der antiken Kulturentstehungslehren zur Kultur gerechnet, wie haben sie einzelne Kulturfaktoren jeweils gewichtet, welche Beziehungen haben sie zwischen ihnen hergestellt?

Müller tritt nicht mit einer kulturalanthropologischen Axiomatik an die antiken Kulturdiagnostiker und -historiker heran, er befragt das Material, schlägt Schneisen und rekonstruiert das Fragespektrum, das im Rahmen konkret historischer

Wissensvoraussetzungen und Problemzugänge möglich war. Der Autor veranstaltet nicht einfach eine Höhenkammwanderung, die durch allbekannte Namen markiert wird: die Epiker Homer und Hesiod, die Philosophen Xenophanes und Empedokles, die Sophisten Protagoras und Prodikos, die Tragiker Aischylos, Sophokles und Euripides, die Geschichtsschreiber Herodot und Thukydides, den Atomisten Demokrit und den Arzt Hippokrates, die Systembildner Platon und Aristoteles, die hellenistischen Neudenker Epikur und Poseidonios, die Römer Lukrez und Cicero, um nur die wichtigsten Bezugspersonen zu nennen. Vielmehr werden auch Forscher vorgestellt, die ein wenig im Schatten der großen Namen stehen oder beim breiteren Publikum in Vergessenheit geraten sind, obwohl sie neue Fragen gestellt und den Gesichtskreis erweitert haben. Das betrifft beispielsweise Archelaos, den Anonymos Iamblich, Isokrates, Theophrast, Dikaiarchos, Hermarchos, Diogenes von Oinoanda, Varro und andere. Gerade weil es sich bei ihnen um weniger geläufige oder nicht mehr allzu präzise Autoren und Gedanken handelt, stechen die ihnen gewidmeten Kapitel und Abschnitte in der Gesamtdarstellung hervor. Der Verfasser hat besondere Sorgfalt aufgewandt, damit sich dem Leser, mit Heine zu sprechen, nicht nur jeweils ein Buch, sondern eine Individualität einprägt. Müller analysiert sein Material in römisch-chronistischer Sachlichkeit und in griechisch-teilnahmsvoller Problemverbundenheit. Auf wenig mehr als vierhundert Seiten liefert er ein Kompendium der antiken Kulturentstehungslehren, das eine Fülle von Material auf jeweils engem Raum organisiert und in schlüssiger Argumentation aufbereitet. Zu den Bezugsebenen, die den Text vielschichtig machen (griechisch-römische Kulturgeschichte, gebrochen durch die antiken Kulturentstehungslehren), kommt eine weitere Bezugsebene hinzu: knapp gehaltene instruktive Hinweise nicht nur auf den jeweiligen Forschungsstand, sondern auch auf unterschiedliche Lesarten. Der Streit der Interpretationen wird nicht ausgeblendet. Wenn der Verfasser seine Meinung äußert, unterschlägt er niemals eine möglicherweise vertretene Gegenmeinung. Originaltexte werden direkt und gegebenenfalls ausführlich zitiert, um den Leser nicht zu bevormunden. Müller beschreibt, wie sich Problematisierungsweisen historisch verändern, alte Problemgestalten sich auflösen, neue Fragen auftauchen. Er beschreibt, welche benachbarten Problemfelder tangiert werden, so zum Beispiel die Geschichte der philosophisch reflektierten und der tatsächlich praktizierten Ethik. Leider bleibt nicht der Platz, Veränderungen der Praktiken konkret zu beschreiben. Müller ist genötigt, sich fast durchweg auf konzeptioneller Ebene zu bewegen.

Rekonstruiert werden auch die intertextuellen Bezüge und der Methodenstreit zwischen den antiken Kulturtheoretikern. Anhand unterschiedlicher Intuitionen, Spekulationen oder indiziengestützter Hypothesen, gegensätzlicher philosophischer Konzeptionen und Denkweisen lassen sich Debattenlinien nachzeichnen: Evolutionismus versus Diffusionismus; Irreversibilitäts- versus Kreislauftheorien

des Geschichtsverlaufs; anthropozentrische oder physiozentrische Sicht des menschlichen Daseins; teleologische Denkweise oder hypothetische Rekonstruktion spontaner Lernprozesse nach dem Trial-and-Error-Prinzip; Tier-Mensch-Vergleich mit unterschiedlichen Konsequenzen: Anthropogonie (Entstehung des Menschen aus tierhafter Lebensform, zum Beispiel aus fischähnlichen Wesen) oder Emergenz der menschlichen Spezies, die von Anfang an als ein Wesen eigener Art in die Naturordnung eintritt. Als Diskursbegründer der antiken Kulturtheorie wird Xenophanes behandelt. Als »erstes Zeugnis der eigentlichen Kulturtheorie der Griechen« wird das folgende Fragment bezeichnet und analysiert: »Keineswegs wiesen die Götter den Sterblichen alles von Anfang, / sondern man findet Befores hinzu mit der Zeit und durch Suchen.« (Xenophanes, Fr. B18 DK)⁶⁴ Zur Zeit der Sophistik haben Kulturentstehungslehren Konjunktur. Müller erkennt darin den Anbruch einer anthropologischen Selbstverständigung, die sich der »neuen Medien« des auf breiterer Basis sich entfaltenden Buchhandels und des Theaters bedient. Diese »anthropologische Wende« stößt sich entweder polemisch von der Naturphilosophie ab oder vereint anthropologische und ontologische Fragestellungen (Archelaos).

Als Schlüsselfragen der antiken Kulturentstehungslehren kristallisieren sich folgende Schwerpunkte heraus:

(1) *Urzeitmodelle*. Kannibalismus oder Goldenes Zeitalter, Kampf aller gegen alle oder natürliche Solidarität, tierhafte Daseinsweise der frühen Menschen in unterschiedlicher Sicht und Bewertung.

(2) *Vergesellschaftungsprozesse*. Sozialinstinkt, angeborenes kooperatives Verhalten oder »lose Verträge«, *tacit consent*, verstreut lebender Individuen oder Kleingruppen, belehrt durch Erfahrungswerte nach dem Trial-and-Error-Prinzip. Auf den Spuren des epikureischen Vertragsgedankens untersucht Müller die Differenz von Gesellschaft und Staat, die aus der Auflösung und Transformation naturwüchsiger Gemeinschaftsformen durch die Ware-Geld-Beziehung hervorgegangen ist. Gesellschaftselemente dringen in Gemeinschaften ein, die auf Blutsbanden beruhen. Auf der anderen Seite konstituiert sich die Polis nicht nur als Opfergemeinschaft, die sich in religiös-kultischen Riten reproduziert, sondern auch als neuartige politische Gemeinschaft, die die Bildungskräfte der Gesellschaft (Warenökonomie, Marktbeziehungen, Münzgeld als Zirkulationsmittel, Individualisierungsschübe, beschleunigte Spezialisierung) unter Kontrolle zu halten sucht. Zugleich entstehen innergesellschaftliche Wertegemeinschaften, die zum Teil alternative Lebensformen erproben. Der »lose Vertrag« der *Amicitia* (Freundschaft) kennzeichnet den Übergang von Gemeinschaft zu Gesellschaft, der auf dem Wege der Staatsbildung durch förmliche Verträge besiegelt wurde.

(3) *Kulturhistorische Periodisierung*. Das Paradigma liefert der Peripatetiker Dikaiarchos mit seinem Periodisierungsschema Sammler/Viehzucht/Ackerbau, das die Drei-Stadien-Lehre des 18. Jahrhunderts vorwegnimmt.

(4) *Triebkräfte des Kulturprozesses*. Ananke (Notwendigkeit), Chreia (Bedürfnis), Sympheron (Nutzen).

(5) *Richtung des Kulturprozesses*. Einlinige Fortschritts- oder Dekadenztheorien wurden durch »Geschichtsphilosophien der Ambivalenz« (Reimar Müller) relativiert, die sich sowohl mit Konzeptionen einer übergreifenden Entwicklungskontinuität als auch mit Kreislaufmodellen des geschichtlichen Verlaufs verbinden konnten.

(6) *Kultur und Kreativität*. Als schöpferischen Prozeß des Suchens und Findens charakterisierte Xenophanes den Kulturprozeß. Platons Kriterium des Schöpferischen – etwas Neues in die Welt setzen, das vorher nicht da war – wird nach den Ausführungen der Aristotelischen Physik-Vorlesung durch die Techne erfüllt; diese beruhe auf der Mimesis der Naturproduktivität, vermöge aber darüber hinaus zustandezubringen, was die Natur nicht hervorbringen kann. Dies zeichnet nach Aristoteles aber gerade das Poiein, das Herstellen aus. Wenn das Poiein im Streit um den höheren Rang, der zwischen Politik und Theorie ausgetragen wird, gar nicht zur Diskussion steht, dann opfert Aristoteles die bessere Einsicht dem sozialen Vorurteil.⁶⁵

(7) *Kultur und Bildung*. Durch Suchen und Vergleichen lernen wir, das Bessere zu finden; nichts wird aus dem Nichts geschöpft. Das Schöpferische entfaltet sich in einem Erkundungs- und Lernprozeß, der ein bestimmtes Wissen und Können, Fach- und/oder Allgemeinbildung voraussetzt. Müller zitiert Demokrit: »Weder Kunst noch Wissenschaft kann man erwerben, wenn man nicht lernt.« (Demokrit, Fr. B 59 DK)⁶⁶ Poseidonios zeichnet die menschliche Spezies durch Lernfähigkeit aus.

(8) *Konservatismus und Neuerertum*. Ohne eine produktive Neugier ist der Kulturprozeß vom Stillstand bedroht. Nicht zufällig waren die Athener im 5. Jahrhundert v. Chr. wegen ihrer Neuerungs sucht berühmt, aber auch verschrien. »Denn sie sind die ewigen Neuerer (*neoteropoi*), scharf im Planen und rasch im Ausführen dessen, was sie einmal beschlossen haben.« (Thukydides, *Peloponnesischer Krieg* I 70, 2)⁶⁷

(9) *Kulturenvergleich und Hellenen-Barbaren-Schema*. In die Zeit der ersten Kulturentstehungslehren fällt auch das verstärkte Interesse an fremden Kulturen und Lebensformen; aus der Aneignung des Fremden gewannen die Griechen Eigenes, das sie gegen das Fremde kehrten. Im Hellenen-Barbaren-Schema haben sie auch verdrängt, was sie von orientalischen Kulturen gelernt haben.

Ausblick. – In den antiken Kulturentstehungslehren ist der Kulturprozeß in seinen Voraussetzungen, seinen Triebkräften, seinem Entwicklungsstand, seiner Ambivalenz und seinen Zukunftsaussichten problematisiert worden. Kultur wurde in unterschiedlicher Herleitung und Bewertung als ein Prozeß angesehen, der das, was den Menschen von Natur aus gegeben ist, überschreitet. Dieser Prozeß entfernt sich immer weiter von einer Schwellensituation (wir sprechen heute vom

Tier=Mensch-Übergangsfeld), die unterschiedlich konzipiert wurde: als mythisch verklärter Ursprung, als Naturzustand in verschiedenen Versionen (goldenes Zeitalter oder tierhaftes Dasein), als emergenter Eintritt des Menschen in die Naturordnung als ein Wesen von ganz eigener Bestimmung von Anfang an. Die Überschreitung des Naturgegebenen konnte als »künstlich« und »unnatürlich«, als starrer Gegensatz von *Techne* und *Physis*, *Nomos* und *Physis* erscheinen. Soweit erkannt wurde, daß Kultur ihre Wurzeln in der (menschlichen) *Physis* hat, mußte der Gegensatz von *Physis* und verallgemeinerter *Techne* jedoch relativiert werden. Und auch dies vollzog sich in komplementären Ansätzen: als Verwirklichung und Vervollkommnung natürlicher Anlagen im Wechselverhältnis von Welt- und Selbstaneignung und als Entfaltung eines im Aneignungstrieb angelegten sozialen Sinns, der in konzentrischen Kreisen ausgreift (*Stoiker*); oder als Lern- und Entdeckungsprozeß nach dem Prinzip des Nutzens und als Gesellschaftsbildung durch einen »losen Vertrag«, der den Übergang zum Gesellschaftsvertrag einleitet (*Epikureer*). Ein allgemeiner Kulturbegriff entstand nicht (erst recht nicht als Invarianzklasse von artbildenden Gemeinsamkeiten und Unterschieden), eher ein Listenbegriff, der Verschiedenes nach übergreifenden Gesichtspunkten summiert (*Technai*, *Nomoi*, Moralität, individuelle Subjektivität als Dispositionsbildung und Fähigkeitsentwicklung und anderes mehr). Einen Zusammenhang zwischen den verschiedenen Phänomenbereichen materieller und geistiger, objektiver und subjektiver Kultur herzustellen erlaubt die *Oikeiosis*-Theorie der *Stoa* (die aus dem teleologischen Rahmen herausgelöst werden konnte, wie die neuzeitliche Rezeption bei *Locke*, *Hegel* und *Marx* endgültig bewies).

Welche Weiterungen und Problematisierungen der Aneignungsprozeß zuläßt, zeigen neue Entwicklungen. (1) Das Konzept der Gegenaneignung, das im Rahmen der *Postcolonial Studies* entwickelt wurde,⁶⁸ kolonisierte Völker haben die Aneignung von Elementen ihrer kulturellen Formen und Traditionen durch westliche Kulturen als Enteignung erlebt und erfahren. Zugleich wurden sie in der ihnen aufgenötigten Sprache, Kultur und Ethik der imperialistischen »Mutterländer« sozialisiert. Werden die westlichen Sprachen, Kulturen, Ethiken aber in postkolonialer Perspektive benutzt, um eigenes Selbstbewußtsein zu artikulieren und durch Mischung eigener und fremder, traditioneller und innovativer Kulturelemente neue hybride kulturelle Formen zu schaffen, so handelt es sich um (subversive, interkulturelle, schöpferische) Gegenaneignung. Dieser Begriff läßt sich verallgemeinern. Gegenaneignung ist auch die Zweckentfremdung funktional gebundener Bauten und öffentlicher Räume oder die kulturell-experimentelle Neunutzung funktionslos gewordener Industriebauten; in der *Gentrification* geht dieser Charakter der subversiv-kulturschöpferischen Gegenaneignung allerdings verloren. Von Gegenaneignung kann auch gesprochen werden, wenn die Antike-Aneignung mit überkommenen und lange Zeit dominierenden Rezeptionsmustern und Antikebildern bricht, um marginalisierte, verdrängte, unabgegoldene Seiten der antiken

Kultur zu entdecken. (2) Das Mensch und Tier übergreifende Zugehörigkeits- und »Verwandschafts«-Verhältnis (*oikeiotes*).⁶⁹ Das gewaltförmige Moment anthropogener Naturaneignung im Verhältnis zu den Tieren ist auch innerhalb der antiken Kulturtheorie erörtert worden: insbesondere von Theophrast in seiner in großen Textpartien durch Porphyrios überlieferten Schrift *Über die Frömmigkeit*.⁷⁰ Darauf nachdrücklich hingewiesen zu haben ist eines der Hauptverdienste von Müllers Geschichte der antiken Kulturentstehungslehren. Die Argumentation von Theophrast faßt Müller wie folgt zusammen: »Es sind nicht nur die »körperlichen Grundbestandteile: (*ton somaton archai*) wie Haut, Fleisch und Körperflüssigkeiten, die alle Menschen sowie Menschen und Tiere miteinander verwandt (*oikeious, syngeneis*) erscheinen lassen, sondern seelische Potenzen wie Begierde und Affekte (*epithymiai* und *orgai*), ja sogar Denkleistungen (*logismoi*) und natürlich der ganze weite Bereich der Wahrnehmungen (*aistheseis*), die hier ins Blickfeld treten. Im Hinblick auf die *logismoi* überschreitet Theophrast die von Aristoteles gezogenen Grenzen, der den Tieren rationale Fähigkeiten abgesprochen hatte. Für Theophrast werden die graduellen Unterschiede wichtig.«⁷¹ Hieran knüpfen sich Fragen nach der Gerechtigkeit oder der moralischen Verantwortlichkeit im menschlichen Umgang mit Tieren. Dies wurde insbesondere in Verbindung mit Opferpraktiken erörtert; schon Orphiker und Pythagoreer lehnten die blutigen Opfer ab, worin ihnen Theophrast gefolgt ist. Wieweit kann die Zugehörigkeitsbeziehung, die dem Aneignungsbegriff zugrunde liegt, auf die Tiere ausgedehnt werden? Im Kontext moderner Ethikdebatten hat auch diese Frage neue Aktualität gewonnen.⁷²

Anmerkungen

- 1 Vgl. Johannes Irscher: *Johannes Stroux zum Gedenken*, in: *Altertum*, 25(1979)3; Jürgen Dummer: *Johannes Stroux in memoriam*, in: *Philologus*, 124 (1980); Reimar Müller: *Von Theophrast zum neuen Geist der Akademie*, in: *Spectrum*, 17(1986)8.
- 2 Vgl. Johannes Irscher: *Der Dritte Humanismus*, in: *Wissenschaftliche Zeitschrift der Friedrich-Schiller-Universität Jena, Sprachwissenschaftliche Beiträge. Gesellschafts- und sprachwissenschaftliche Reihe*, 21(1972)5/6: »Der antike und der sozialistische Humanismus«; Reinhard Mehring: *Humanismus als »Politicum«*, *Werner Jaegers Problemgeschichte der griechischen »Paideia«*, in: *Antike und Abendland. Beiträge zum Verständnis der Griechen und Römer und ihres Nachlebens*, hg. von Wolfgang Harms, Werner von Koppenfels, Helmut Krasser, Christoph Riedweg, Ernst A. Schmidt, Wolfgang Schuller, Rainer Stillers, Bd. XLV, Berlin-New York 1999.
- 3 Plutarch: *Große Griechen und Römer*, aus dem Griechischen übertragen und erläutert von Konrat Ziegler, Bd. 5, München 1980, S. 252.
- 4 Vgl. Suzanne L. Marchand: *Down from Olympus. Archaeology and Philhellenism in Germany, 1750-1970*, Princeton, New Jersey 2003, p. 356.
- 5 Vgl. Klaus Scholder (Hg.): *Die Mittwochs-Gesellschaft. Protokolle aus dem geistigen Deutschland 1932-1944*, Berlin 1982.
- 6 »Ein Teil jener Mitglieder, die in den Jahren der faschistischen Diktatur gegen Th.

- Vahlen aufgetreten waren und nach dessen Abtritt einen Präsidenten gefordert hatten, der dem Ansehen der Akademie dienlich wäre, hatte sich in einer Zusammenkunft im Hause des ehemaligen Sekretärs H. Lüders im Jahre 1943 bereits damals für J. Stroux entschieden. Es ist wahrscheinlich, daß das seinerzeit von H. Grapow übermittelte Verbot der faschistischen Machthaber, einen Berliner Präsidenten der Akademie zu wählen, von dieser Beratung beeinflusst war.« Werner Hartkopf: *Die Akademie der Wissenschaften der DDR. Ein Beitrag zu ihrer Geschichte*, Berlin 1975, S. 163.
- 7 Johannes Stroux: *Vom Wesen der Kultur. Auszüge aus seiner Ansprache zur Eröffnung der Berliner Universität*, in: *Aufbau. Kulturpolitische Monatsschrift*, 2/1946.
 - 8 Vgl. Johannes Irmischer: *Der Begriff der Kultur - Ursprünge und Entwicklung*, in: *Sitzungsberichte der Leibniz-Sozietät*, 10(1996)1-2.
 - 9 Stroux: *Vom Wesen der Kultur*, S. 112.
 - 10 Vgl. Marcus Tullius Cicero: *Gespräche in Tusculum. Tusculanae disputationes*, lateinisch-deutsch, mit ausführlichen Anmerkungen neu hg. von Olof Gigon, München-Zürich 1992, S. 123 ff.
 - 11 Stroux: *Vom Wesen der Kultur*, S. 112.
 - 12 Ebd.
 - 13 Als Kritiker und Problematisierer haben John Dewey und Alfred Sohn-Rethel diese Trennungsgeschichte in ihren Voraussetzungen und Folgen auch für die Philosophiegeschichte gründlich analysiert. Vgl. John Dewey: *Die Suche nach Gewisheit. Eine Untersuchung des Verhältnisses von Erkenntnis und Handeln*, Frankfurt/Main 1998 (amerikan. Original 1929); Alfred Sohn-Rethel: *Geistige und körperliche Arbeit. Zur Epistemologie der abendländischen Geschichte*, revidierte und ergänzte Aufl., Weinheim 1989; ders.: *Soziologische Theorie der Erkenntnis*, Frankfurt/Main 1985.
 - 14 Vgl. Heinrich Altevogt: *Labor improbus. Eine Vergilstudie* (Orbis antiquus 8), Münster 1952; Bernd Effe: *Labor improbus - ein Grundgedanke der »Georgica« in der Sicht des Manilius*, in: *Gymnasium. Zeitschrift für Kultur der Antike und humanistische Bildung*, Bd. 78, Heft 5/1971; Friedrich Klingner: *Virgils Georgica*, Zürich-Stuttgart 1963; Reimar Müller: *Die Entdeckung der Kultur. Antike Theorien über Ursprung und Entwicklung der Kultur von Homer bis Seneca*, Düsseldorf-Zürich 2003.
 - 15 L. Annaeus Seneca: *Ad Lucilium. Epistulae morales. LXX-CXXIV. An Lucilium. Briefe über Ethik 70-124*, 90. Brief, in: *L. Annaeus Seneca. Philosophische Schriften*, lateinisch und deutsch, hg. von Manfred Rosenbach, Bd. 4, Darmstadt 1999, S. 341-371.
 - 16 Stroux: *Vom Wesen der Kultur*, S. 114 f.
 - 17 Müller: *Die Entdeckung der Kultur*, S. 396.
 - 18 Vgl. Michael Franz: *Aneignung*, in: Karlheinz Barck et al. (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Bd. 1, Stuttgart-Weimar 2000.
 - 19 Diogenes Laertius: *Lives of Eminent Philosophers*, edited by G. P. Goold, Vol. 2, Cambridge, Mass.-London 1995, p. 192. Verwendet wird die Übersetzung von Karlheinz Hülser in: A. A. Long, D. N. Sedley: *Die hellenistischen Philosophen. Texte und Kommentare*, übersetzt von Karlheinz Hülser, Stuttgart-Weimar 2000, S. 413.
 - 20 Marcus Tullius Cicero: *De officiis. Vom pflichtgemäßen Handeln*, lateinisch/deutsch, übersetzt, kommentiert und hg. von Heinz Gunermann, Stuttgart 1992, S. 15.
 - 21 Müller: *Die Entdeckung der Kultur*, S. 167.
 - 22 Stroux: *Vom Wesen der Kultur*, S. 113.
 - 23 Ebd., S. 113.
 - 24 Ebd., S. 116. Auf dieser Linie liegt auch die von Stroux befürwortete Angliederung von Einrichtungen der Industrieforschung an die Akademie der Wissenschaften seit ihrem Neuaufbau nach 1945.

- 25 Ebd., S. 115 f.
- 26 Der Satz lautet im Original: »sapientia altius sedet nec manus edocet, animorum magistra est« (die Weisheit thront auf höherem Sitz und lehrt nicht die Hände – der Seele Lehrerin ist sie) (Seneca, *Epistulae morales*, 90, 26).
- 27 Ebd., S. 116. Auffallend ist die Nähe zu Dewey: *Die Suche nach Gewisheit*.
- 28 Anton Ackermann: *Unsere kulturpolitische Sendung*, in: *Um die Erneuerung der deutschen Kultur. Dokumente zur Kulturpolitik 1945-1949*, zusammengestellt und eingeleitet von Gerd Dietrich, Berlin 1983, S. 124; vgl. auch Horst Haase: *Für die Erneuerung der deutschen Kultur. Zur Ersten Zentralen Kulturtagung der KPD im Februar 1946*, in: *Weimarer Beiträge*, 4/1986.
- 29 Anton Ackermann: *Der deutsche Weg zum Sozialismus. Selbstzeugnisse und Dokumente eines Patrioten*, hg. von Frank Schumann, Berlin 2005, S. 184.
- 30 Otto Luschnat: *Hellenistisch-römische-Philosophie*, in: *Das Institut für griechisch-römische Altertumskunde. Protokoll der Eröffnungstagung vom 23.-26. Oktober 1955*, Berlin 1957, S. 119 f.
- 31 Zeugnis von der Originalität und Ergiebigkeit der Epikureismus-Forschung an der Berliner Akademie legt die Schriftenreihe des Instituts für hellenistisch-römische Philosophie ab: Nr. 1: Otto Luschnat: *Zum Text von Philodems Schrift de musica* (1953); Nr. 2: Günther Freymuth: *Zur Lehre von den Götterbildern in der epikureischen Philosophie* (1953); Nr. 3: Emilie Boer: *Epikur. Brief an Phytokles* (1954); Nr. 4: Jürgen Mau: *Zum Problem des Infinitesimalen bei den antiken Atomisten* (1954); Nr. 5: Annemarie Jeanette Neubecker: *Die Bewertung der Musik bei Stoikern und Epikureern. Eine Analyse von Philodems Schrift De musica* (1956); Nr. 7: Gerhard Müller: *Die Darstellung der Kinetik bei Lukrez* (1959); als vorgesehene Veröffentlichung innerhalb der Schriftenreihe nicht zustande gekommen, dafür im Selbstverlag erschienen: Werner Liebich: *Aufbau, Absicht und Form der pragmateiai Philodems*, Berlin Steglitz 1960; Nr. 9: Jürgen Mau, Ernst Günther Schmidt (Hg.): *Isonomia. Studien zur Gleichheitsvorstellung im griechischen Denken* (1964). – Von wichtigen Zeitschriftenaufsätzen seien genannt: G. Freymuth: *Eine Anwendung von Epikurs Isonomiegesetz (Cicero, De nat. deor. I, 50)*, in: *Philologus*, 98 (1954); J. Mau: *Raum und Bewegung. Zu Epikurs Brief an Herodot 60*, in: *Hermes*, 82 (1954); Otto Luschnat: *Die atomistische Eidola-Poroi-Theorie in Philodems Schrift De morte*, in: *Prolegomena*, 2 (1952); W. Liebich: *Ein Philodem-Zeugnis bei Ambrosius*, in: *Philologus*, 98 (1954). Der 1961 frühverstorbene Epikur-Bearbeiter Peter von Kloch-Kornitz leistete wichtige Vorarbeiten für die von Marcello Gigante und Wolfgang Schmid besorgte Nachlaßedition von Useners *Glossarium Epicureum* (Rom 1977). Berthold Häsler schloß seine langjährigen forschungsbibliographischen Arbeiten mit der Habilitationsschrift *Die epikureischen Texte aus Herculaneum in der Forschung zweier Jahrhunderte* (Halle 1963, masch.) ab. – Die spezifischen Probleme der Textedition auf der Grundlage der Herkulanischen Papyri werden am Beispiel der Forschungstätigkeit von Annemarie Jeanette Neubecker deutlich. Bereits im Jahre 1950 begann sie eine umfangreiche Zettelsammlung für ein Philodem-Lexikon anzulegen. »Die Verzettelung des gesamten Wortmaterials der Schrift De Musica wurde zugleich im Blick auf eine Neukonstituierung des Textes vorgenommen, das heißt unter ständigem Zurückgehen auf die Original-Faksimilia in den Volumina Herculansia, und mit Verwertung einer von Achille Vogliano freundlich zur Verfügung gestellten Photographie des Papyrus 1497 (De musica, Buch IV).« Luschnat: *Hellenistisch-römische Philosophie*, S. 120. Wie Textherstellung und -interpretation ineinandergreifen, zeigt Neubeckers Dissertation, die 1956 als Nr. 5 der Schriftenreihe des Instituts für

hellenistisch-römische Philosophie erschien. Dieser Publikation sollte sich eine kritische Textausgabe von Philodems *Über die Musik IV. Buch* mit Übersetzung und Kommentar anschließen. »Es kam aber nur zu Vorarbeiten, bei denen Otto Luschnat der Forscherin mit wichtigem Rat zur Seite stand. Erst in den 1980er Jahren konnte Annemarie Neubecker, die 1955 nach Heidelberg gegangen war, die Beschäftigung mit dem alten Vorhaben wieder aufnehmen. »Daß ich es schließlich wieder aufnehmen konnte, verdanke ich nicht zum wenigsten der freundlichen und bereitwilligen Unterstützung des Leiters und der Mitarbeiter der Officina dei Papiri Ercolanesi in Neapel, die mir die Einsicht in den Originalpapyrus und die Benutzung der dort vorhandenen Hilfsmittel ermöglichten. Zu besonderem Dank verpflichtet fühle ich mich aber gegenüber Herrn Professor Marcello Gigante, der mit großer Freundlichkeit zu steter Hilfe bereit war und die Arbeit schließlich in seiner Reihe *La Scuola di Epicuro* aufnahm.« *Philodemos. Über die Musik IV. Buch*, Text, Übersetzung und Kommentar von Annemarie Jeanette Neubecker, Napoli 1986, S. 23 f.

- 32 Ernst Günther Schmidt hat große Verdienste um die Text- und Quellenedition der Dissertation von Karl Marx: *Differenz der demokritischen und epikureischen Naturphilosophie nebst einem Anhang* einschließlich ihrer Vorarbeiten sowie ihre altentwissenschaftliche Kommentierung und Auswertung: *Doktordissertation von Karl Marx (1841)*, eingeleitet und bearbeitet von Georg Mende und Ernst Günther Schmidt, Jena 1964; *Die Promotion von Karl Marx – Jena 1841. Eine Quellenedition*, eingeleitet und bearbeitet von Erhard Lange, Ernst Günther Schmidt, Günter Steiger, Inge Taubert unter Mitwirkung von Bolko Schweinitz, Berlin 1983. Eine Auswahl seiner innovativen Aufsätze publizierte er im Reclam Verlag unter dem Titel *Erworbenes Erbe. Studien zur antiken Literatur und ihrer Nachwirkung* (Leipzig 1988), darin sind so bedeutsame interkulturelle Studien wie *Demokrit und die östliche Welt* und *Die Einteilung der Philosophie in der altarmenischen Zenon-Schrift* enthalten. Ders.: *Die altarmenische »Zenon«-Schrift*, Berlin 1961 (Abhandlungen der Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin 1960, 2).
- 33 Die Epikureer leugneten die Zuständigkeit der Rhetorik für die politische Praxis, die ohnehin einer wissenschaftlich-theoretischen Analyse nicht zugänglich sei, da zu viele nicht berechenbare kontextuelle Faktoren eine entscheidende Rolle spielten. Abgesehen vom Anspruch, der forensisch-politischen Praxis nicht nur ein Instrumentarium, sondern auch theoretische Grundlagen zu liefern, hat Rhetorik als eine spezifischen Inhalts entkleidete formale Disziplin die Epikureer als »Technik« der Prosaschriftstellerei durchaus interessiert. Vgl. Reimar Müller: *Rhetorik und Politik in Philodems Rhetorica*, in: Müller: *Polis und Res publica. Studien zum antiken Gesellschafts- und Geschichtsdenken*, Weimar 1987.
- 34 Fritz Jürlé habilitierte sich 1970 mit der Arbeit *Zum Erkenntnisproblem bei den frühgriechischen Denkern* (Berlin 1976); 1977 folgte der wichtige Aufsatz: *Epikur und das Problem des Begriffes (Prolepse)*, in: *Philologus* 121. Als ein Standardwerk bewährte sich die von Jürlé herausgegebene *Geschichte des wissenschaftlichen Denkens im Altertum*, Autorenkollektiv unter der Leitung von Fritz Jürlé, Berlin 1982. Die langjährigen Untersuchungen zum Epikureismus auf seinem Spezialgebiet krönte er mit der Monographie *Die epikureische Erkenntnistheorie*, Berlin 1991; hervorzuheben sind auch die an einen breiten Interessentenkreis gerichteten Publikationen *Von Thales zu Demokrit* (Leipzig-Jena-Berlin o. J.) und *Vom Mythos der alten Griechen. Deutungen und Erzählungen* (Leipzig 1990). 1998 legte Jürlé bei Reclam Stuttgart eine Neuübersetzung von Diogenes Laertios' *Leben und Lehre der Philosophen* vor.
- 35 Vgl. unter anderem Reimar Müller: *Hegel und Marx über die antike Kultur* (1972);

- Die Stellung Griechenlands in Herders Geschichtskonzeption* (1980), enthalten in der Aufsatzsammlung: *Menschenbild und Humanismus der Antike. Studien zur Geschichte der Literatur und Philosophie*, Leipzig 1980; *Zu Herders Auffassung von Wesen und Geschichte der Kultur* (1978); *Herder, Marx und die antike Kulturtheorie* (1978), enthalten im Sammelband *Polis und Res publica. Studien zum antiken Gesellschafts- und Geschichtsdenken*, Weimar 1987.
- 36 Vgl. Reimar Müller: *Anthropologie und Geschichte. Rousseaus frühe Schriften und die antike Tradition*, Berlin 1997.
- 37 Vgl. *Association Guillaume Budé. Actes du VIII. Congrès. Paris, 5.-10. avril 1968*, Paris 1969, S. 305 ff.
- 38 Lukrez: *Über die Natur der Dinge*, lateinisch und deutsch von Josef Martin, Berlin 1972, S. 347.
- 39 Reimar Müller: *Die epikureische Gesellschaftstheorie*, 2., unveränderte Aufl., Berlin 1974, S. 42.
- 40 Ebd., S. 73.
- 41 Georg Klaus: *Die Macht des Wortes*, Berlin 1964, S. 114.
- 42 Da weitere Beiträge Reimar Müllers zur Epikureismus-Forschung hier nicht behandelt werden können, seien einige wichtige Aufsätze wenigstens genannt: *Der Streit um Epikurs Naturphilosophie. Wandlungen des Epikurbildes von Hegel bis zur Gegenwart*, in: *Wissenschaftliche Zeitschrift der Friedrich-Schiller-Universität Jena. Gesellschafts- und Sprachwissenschaftliche Reihe*, 18(1969)4; *Geschichtsphilosophische Probleme der Lukrezischen Kulturentstehungslehre* (1971), in: *Menschenbild und Humanismus: Zu einem Entwicklungsprinzip der epikureischen Anthropologie* (1983), in: *Polis und Res publica*. Die ethischen Probleme, die in den Studien zur Sozial- und Rechtsphilosophie sowie zur Kulturentstehungslehre der Epikureer aufgetreten sind, hat Müller in der Monographie *Die epikureische Ethik*, Berlin 1991, auch explizit behandelt.
- 43 Vgl. Karl Barwick: *Zu den Schriften des Cornelius Celsus und des alten Cato*, in: *Würzburger Jahrbücher*, 3 (1948); ders.: *Probleme der stoischen Sprachlehre und Rhetorik*, Berlin 1957; ders.: *Die Enzyklopädie des Cornelius Celsus*, in: *Philologus*, Bd. 104, Heft 3-4/1960; ders.: *Das rednerische Bildungsideal Ciceros*, Berlin 1963. - Friedmar Kühnert: *Allgemeinbildung und Fachbildung in der Antike*, Berlin 1961; ders.: *Die Bildungskonzeption des Isokrates*, in: Reimar Müller (Hg.): *Der Mensch als Maß der Dinge. Studien zum griechischen Menschenbild in der Zeit der Blüte und Krise der Polis*, Berlin 1976; ders.: *Philosophie*, in: *Kleines Lexikon des Hellenismus*, 2., erw. Aufl., hg. von Hatto Schmitt und Ernst Vogt, Wiesbaden 1993; ders.: *Rhetorik*, in: *Kleines Lexikon des Hellenismus*.
- 44 Leider ist nie eine geschlossene Publikation der Dissertation zustande gekommen. Teil I und II der Dissertation erschienen in der Zeitschrift *Klio. Beiträge zur Alten Geschichte*, Bd. 43-45 (1965) (S. 77-173) unter dem Titel: *Die Wertung der Bildungsdisziplinen bei Cicero. Bios praktikos und Bildung*. Kürzere Teilabdrucke erfolgten auch in den Aufsatzbänden *Menschenbild und Humanismus der Antike* (Leipzig 1980) und *Polis und Res publica. Studien zum antiken Gesellschafts- und Geschichtsdenken*, Weimar 1987. Diese aufgesplitterte Publikationsweise hat Müllers groß angelegte Untersuchung um eine zeitnahe breitere Resonanz gebracht.
- 45 Werner Jaeger: *Paideia. Die Formung des griechischen Menschen*, 2., ungekürzter photomechanischer Nachdruck in einem Band, Berlin-New York 1989, S. 372.
- 46 Ebd., S. 377.
- 47 Ebd., S. 14.

- 48 Vgl. Karl Barwick: *Die Enzyklopädie des Cornelius Celsus*, in: *Philologus*, Bd. 104, Heft 3-4/1960.
- 49 Kühnert: *Allgemeinbildung und Fachbildung in der Antike*, S. 129.
- 50 Isocrates: *Nicocles or The Cyprians*, in: *Isocrates*, with an english translation by George Norlin, vol. 1, Cambridge, Mass.-London 1991, p. 81; *Antidosis*, in: *Isocrates*, vol. 2, Cambridge, Mass.-London 1992, p. 327 f.
- 51 Müller: *Die Entdeckung der Kultur*, S. 217. Isokrates hat so etwas wie einen Linguistic Turn in den antiken Kulturentstehungslehren eingeleitet, der sich auf andere Weise in der stoischen Sprachtheorie und Logik fortgesetzt hat. Es gehört in diesen Kontext, daß Karl Barwick den bildungsgeschichtlichen Ansatz um eine wichtige Schrift, *Probleme der stoischen Sprachlehre und Rhetorik*, bereichert hat.
- 52 Friedrich Zucker: *Syneidesis-conscientia. Ein Versuch zur Geschichte des sittlichen Bewußtseins im griechischen und griechisch-römischen Altertum* (Jenaer Akademie-reden 6, Jena 1928); ders.: *Freundschaftsbewährung in der neuen attischen Komödie. Ein Kapitel hellenistischer Ethik und Humanität*, Berlin 1950; ders.: *Verantwortung in Denken und Sprache der Griechen und Römer*, in: *Das Institut für griechisch-römische Altertumskunde. Protokoll der Eröffnungstagung vom 23.-26. Oktober 1955*, Berlin 1957; ders.: *Isokrates' Panathenaios*, in: *Sitzungsberichte der Sächsischen Akademie der Wissenschaften, Phil. hist. Klasse*, 101/7, Berlin 1954; ders.: *Der Stil des Gorgias nach seiner inneren Form*, Deutsche Akademie der Wissenschaften, Klasse für Sprache etc. 1956/1, Berlin 1956; ders.: *Authentes und Ableitungen*, Berlin 1962. Eine Sammlung seiner Aufsätze hat Zucker unter dem sprachphilosophisch-semiotisch bedeutsamen Titel *Semantica, Rhetorica, Ethica*, Berlin 1963, veranstaltet. Zucker gehört zu den wenigen zeitgenössischen Autoren, auf die Werner Jaeger in seiner *Paideia* verweist, und zwar im großen Sophistenkapitel, bei Gelegenheit der Undenkbarkeit einer von der Staatsethik scharf unterschiedenen Privatmoral im 5. Jahrhundert v. Chr.: »Wir müssen von unserem Begriff des persönlichen Gewissens hier ganz absehen. Er ist zwar auch auf griechischem Boden entsprungen, aber erst in einer wesentlich späteren Zeit.« Jaeger: *Paideia. Die Formung des griechischen Menschen*, S. 412. Dann folgt der Verweis auf Zuckers Jenenser Vortrag von 1928 *Syneidesis-conscientia*.
- 53 Müller: *Die Wertung der Bildungsdisziplinen bei Cicero*, S. 140.
- 54 Vgl. Johannes Stroux: *Römische Rechtswissenschaft und Rhetorik*, Potsdam 1949; darin die Abhandlung *Summum ius summa iniuria. Ein Kapitel aus der Geschichte der Interpretatio iuris* (1926) sowie der Fachvortrag *Die griechischen Einflüsse auf die Entwicklung der römischen Rechtswissenschaft* (1933).
- 55 Müller beschreibt das von Cicero entwickelte Dreistufenmodell der Bildungsgeschichte: »Autarkie und Universalität der alten mit Staatsweisheit verbundenen Beredsamkeit – Spaltung der Bildung und Usurpation der *sapientia* durch die Philosophen – Verfall der Rhetorik und Notwendigkeit, durch Anleihen bei der Philosophie den alten Rang wiederherzustellen.« Müller: *Die Wertung der Bildungsdisziplinen bei Cicero*, S. 170.
- 56 Herder war für Reimar Müller auch in dieser Hinsicht der große Anreger, wie aus Müllers erster Veröffentlichung zum Thema hervorgeht: *Antike Theorien über Ursprung und Entwicklung der Kultur*, in: *Das Altertum*, 14(1968)2. Bereits in dem Aufsatz von 1968 verweist Müller auch auf die weiterwirkende Anregung durch Woldemar Graf Uxkull-Gyllenband (aus der Biologenfamilie der Uxkull), der zum George-Kreis gehörte (*Griechische Kulturentstehungslehren*, Berlin 1924), und auf die Anstöße, die von W. K. C. Guthrie (*In the Beginning. Some Greek views on the origins of life and the early state of man*, London 1957) und Walter Spoerri (*Spät-*

- hellenistische Berichte über Welt, Kultur und Götter. Untersuchungen zu Diodor von Sizilien*, Basel 1959) ausgingen.
- 57 Unter ihnen war sicher das wichtigste: *Kulturgeschichte der Antike*, von einem Autorenkollektiv unter Leitung von Reimar Müller. Bd. 1: *Griechenland*, 3. Aufl., Berlin 1980; Bd. 2: *Rom*, 2. Aufl. 1982 (Veröffentlichungen des Zentralinstituts für Alte Geschichte und Archäologie 6, 1 und 2).
- 58 Michel Foucault: *Der Gebrauch der Lüste. Sexualität und Wahrheit II*, Frankfurt/Main 1986, S. 18.
- 59 »Besonders kompliziert gestaltet sich das Selbständigwerden der mechanischen Künste bzw. der Ingenieurkünste des Hellenismus in ihrem doppelt gepolten Verhältnis zur Empirie und zu den theoretischen Wissenschaften. In diesem Prozeß kristallisiert sich die spezielle Aktivitäts- und Wissensform heraus, die wir *Technik* nennen. *Die mechanischen Künste lassen sich als Kern der antiken Technik begreifen, zu deren Eigenart jedoch das unabdingbare Wechselverhältnis zwischen mechanischen und handwerklichen (cheiologischen) Künsten gehört.*« Michael Franz: *Daidalische Diskurse. Antike-Rezeption im Zeitalter der High Techne*, Berlin 2005, S. 214.
- 60 Müller: *Die Entdeckung der Kultur*, S. 242.
- 61 Ebd., S. 17.
- 62 Ebd., S. 128.
- 63 Dewey: *Die Suche nach Gewisheit*, S. 7.
- 64 *Die Fragmente der Vorsokratiker*, griechisch und deutsch von Hermann Diels, hg. von Walther Kranz, Bd. 1, Zürich-Hildesheim 1989, S. 133. Müller schreibt: »Die Kultur ist nicht ein Ergebnis göttlicher Unterweisung, eines Zeigens (*hypodeiknynai*), sondern eines menschlichen Suchens (*zetein*) und Findens (*epheuriskein*). Die Kultur-entstehung ist nicht Ergebnis eines einzigen Schöpfungsaktes von Anfang an (*ap'arches*), sondern eines lange währenden Prozesses in der Zeit (*chronos*). Und schließlich stellt sie sich als Fortschreiten zum Besseren (*ameinon*) dar.« *Die Entdeckung der Kultur*, S. 45.
- 65 Ebd., S. 247»Die Techne bezeichnet das menschliche Schöpfertum, sofern es schafft, was die Natur nicht zustandebringen kann. Für Aristoteles gibt es also einen Bereich, in dem der Mensch schöpferisch sein kann, indem er etwas herstellt, was es in dieser Form in der Natur nicht gibt. Es ist der Bereich des Möglichen: »was die Möglichkeit enthält, anders verfasst zu sein (endechomenon kai allos echein).«
- 66 *Die Fragmente der Vorsokratiker*, Bd. 2, S. 157.
- 67 Thukydides: *Geschichte des Peloponnesischen Krieges*, 1. Teil: Buch I–IV, griechisch-deutsch, übersetzt und mit einer Einführung und Erläuterung versehen von Georg Peter Landmann, München 1993, S. 89.
- 68 Vgl. Bill Ashcroft, Gareth Griffiths and Helen Tiffin: *The Empire Writes Back. Theory and practice in post-colonial literatures*, London–New York 1989; Franz: *Aneignung*, insbesondere die Einleitung S. 153–155; Walter Moser: *Kulturelle Aneignung. Eine kulturpolitische Debatte in Kanada*, in: *Weimarer Beiträge*, 41(1995)3.
- 69 Von *oikeiosis*, Zueignung, wobei die Betonung auf dem Prozeß der Zueignung liegt, unterscheidet sich *oikeiotes*, Angehörigkeit: (a) Verwandtschaft, (b) enge Verbindung.
- 70 Vgl. Müller: *Die Entdeckung der Kultur*, insbesondere den Abschnitt über Theophrast S. 260–270.
- 71 Ebd., S. 269.
- 72 Vgl. Richard Sorabji: *Animal Minds and Human Morals. The Origins of the Western Debate*, London 1993.

WEIMARER BEITRÄGE

ZEITSCHRIFT FÜR LITERATURWISSENSCHAFT, ÄSTHETIK
UND KULTURWISSENSCHAFTEN

3

2008

54. Jahrgang

Jochanan Trilse-Finkelstein Warum wählte Joyce für seinen irischen

Odysseus den Juden Bloom? ■ *Caspar Battegay* Arnold Zweigs

»Juden­zählung vor Verdun« ■ *Oliver Kohns* Rassediskurs der zwanziger

und dreißiger Jahre ■ *Helga* und *Manfred Neumann* Briefe Hedwig

Pringsheims an Katia Mann ■ *André Schuetze* Hans Castorp auf der

Umlaufbahn ■ *Chiara Cerri* Interkulturelle Literatur

Passagen Verlag

WEIMARER BEITRÄGE

ZEITSCHRIFT FÜR LITERATURWISSENSCHAFT, ÄSTHETIK
UND KULTURWISSENSCHAFTEN

3

2008

54. Jahrgang

Herausgegeben von *Peter Engelmann* (Wien)
gemeinsam mit *Wendelin Schmidt-Dengler* (Wien) und *Michael Franz* (Berlin)
Redaktion *Karla Kliche*

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 Wendelin Schmidt-
Dengler und Michael Franz

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

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: Karla Kliche
Redaktionsanschrift:
Schützenstraße 18
D-10117 Berlin
Telefon: (030) 20192-460 (bzw. -173)
Telefax: (030) 20192-154
E-Mail: kkliche@zfl.gwz-berlin.de

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

Inhalt

<i>Jochanan Trilse-Finkelstein</i> Warum wählte der widerständige Katholik und Jesuitenzögling James Joyce für seinen irischen Odysseus (Ulysses) den Juden Leopold Bloom?	325
<i>Caspar Battegay</i> Ende mit Schrecken. Arnold Zweigs »Judenzählung vor Verdun« als Bild aufgeschobener Identität	353
<i>Oliver Kohns</i> Reinheit als hermeneutisches und als paranoides Kalkül. Der Rassediskurs der 1920er und '30er Jahre	365
<i>Helga Neumann, Manfred Neumann</i> Die Briefe Hedwig Pringsheims an ihre Tochter. Ein Bericht	386
<i>André Schuetze</i> Hans Castorp auf der Umlaufbahn. Über die Personenkonstellation in Thomas Manns »Der Zauberberg«	404
<i>Chiara Cerri</i> Interkulturelle Literatur. Ein erneutes Plädoyer für eine dringende begriffliche Entscheidung	424

Diskussion - Rezensionen

<i>Detlev Schöttker</i> Lektürefizit oder Kritikresistenz? Zur Erwidern von Werner Hecht (<i>Weimarer Beiträge</i> , 2/2008)	437
<i>Fritz Egli</i> Fiktionen im Gewand der Wissenschaft. Zu Ulrike Krenzlin: Goethe und die Fürstin Anna Amalia – ein Paar? (<i>Weimarer Beiträge</i> , 4/2007)	439
<i>Ulrike Krenzlin</i> »Ereignis Weimar« – Eine Ausstellung der Klassik Stiftung Weimar. Ein Fazit	443
<i>Chetana Nagavajara</i> Kurt Wais (1907–1995) – Pionier der deutschen Komparatistik	448
<i>Ekkehard W. Haring</i> W. Jasper, E. Lezzi, E. Liebs, H. Peitsch (Hg.): Juden und Judentum in der deutschsprachigen Literatur	452
<i>Philipp Theisohn</i> Barbara Breysach: Schauplatz und Gedächtnisraum Polen. Die Vernichtung der Juden in der deutschen und polnischen Literatur	455
<i>Galili Shahar</i> Gabriele Guerra: Judentum zwischen Anarchie und Theokratie	459
<i>Dirk Naguschewski</i> Bernhard Hurch (Hg.): Leo Spitzers Briefe an Hugo Schuchardt	462
<i>Rudolf Heukenkamp</i> Werner Hecht: Brechts Leben in schwierigen Zeiten	467
<i>Barbara Potthast</i> Achim Trebeß (Hg.): Metzler Lexikon Ästhetik	470
<i>Volker Riedel</i> Urs Müller: Feldkontakte, Kulturtransfer, kulturelle Teilhabe. Winkelmanns Beitrag zur Etablierung des deutschen intellektuellen Felds durch den Transfer der »Querelle des anciens et des modernes«	472

Herausgeber

Peter Engelmann (Wien)

gemeinsam mit Wendelin Schmidt-Dengler (Wien)

und Michael Franz (Berlin)

Wissenschaftlicher Beirat

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

Autoren dieses Heftes

Battegay, Caspar, lic. phil. – Hochschule für Jüdische Studien, Friedrichstraße 9, D-69115 Heidelberg

Cerri, Chiara, Dr. – Universität Kassel, Institut für Germanistik, FB 02, Georg-Förster-Straße 3, D-34127 Kassel

Egli, Fritz, Dr. – Riehenstraße 16, CH-4058 Basel

Haring, Ekkehard W., Dr. – Einsiedeleigasse 7/18, A-1130 Wien

Heukenkamp, Rudolf, Dr. – Hollstraße 24, D-12489 Berlin

Kohns, Oliver, Dr. – Saarbrücker Straße 26, D-54290 Trier

Krenzlin, Ulrike, Prof. Dr. – Linienstraße 147, D-10115 Berlin

Nagavajara, Chetana, Prof. Dr. – 35 Soi Santisuk 1, Sukumvit 38, Bangkok 10110, Thailand

Naguschewski, Dirk, Dr. – Zentrum für Literatur- und Kulturforschung, Schützenstraße 18, D-10117 Berlin

Neumann, Helga, Dr. – Am Kurpark, D-31542 Bad Nenndorf

Neumann, Manfred, Dr. – Am Kurpark, D-31542 Bad Nenndorf

Pothast, Barbar, Dr. habil. – Keplerstraße 17, D-70174 Stuttgart

Riedel, Volker, Prof. Dr. – Mellenseestraße 59, D-10319 Berlin

Schöttker, Detlev, Prof. Dr. – Windscheidstraße 6, D-10627 Berlin

Schuetze, André – Griebenowstraße 21, D-10435 Berlin

Shahar, Galili, Prof. Dr. – University of Florida, Department of Germanic and Slavic Studies, 263 Dauer Hall, PO Box 117430, Gainesville FL 32611-7430, USA

Theisohn, Philipp, Dr. – Deutsches Seminar, Wilhelmstraße 50, D-72074 Tübingen

Trilse-Finkelstein, Jochanan, Prof. Dr. – Dunckerstraße 16 VH, D-10437 Berlin

Redaktionsschluss: 7. April 2008

Warum wählte der widerständige Katholik und Jesuitenzögling James Joyce für seinen irischen Odysseus (Ulysses) den Juden Leopold Bloom?

»Ich habe mit dem größten Verständnis über die Juden geschrieben.« So Joyce um 1937/38, also zu besonderer Zeit, im Gespräch zu Maria Jolas (veröffentlicht 1954). Diese Aussage kann – zunächst ohne Beweisführung – aus Herz und Verstand von vornherein bestätigt werden. Nur: die Erkenntnis, daß *Ulysses*, dieser Roman der Romane des 20. Jahrhunderts aus dem Jahre 1922, »dies gleichsam meteorisch in unsere Zeit niedergestürzte Werk« (Stefan Zweig) auch ein jüdischer Roman ist, hat sich so noch nicht durchgesetzt. Wohl spielen Gedanken zum jüdischen Thema eine Rolle in der reichen, ja überreichen Sekundärliteratur, meist gar nicht, wenn ja, weniger als mehr. Das Thema bleibt am Rande, die Frage ward so nicht gestellt. Und doch ist er auch ein jüdischer Roman, und nicht nur von der Hauptfigur, von Leopold Bloom her. Da ist Marion, als Molly weltbekannt geworden, mit jüdischem Namen Moisel, eine sefardische Jüdin aus Gibraltar; da ist der Vater Rudolf Virag (ungar. Blume), der zum Rudolph Bloom mutierte. Er ist es von einem von verschiedenen Figuren getragenen, gnadenlos kritisierten Antisemitismus her, der sich in nahezu allen Stereotypen der letzten beiden Jahrhunderte offenbart und in – wenngleich über Satiren von swiftischer Bosheit – bitterbösen Pogromen äußert. Und er ist es in zaghaften zionistischen Zielstellungen, mehr noch in der Gestaltung von jüdischem Brauchtum wie großen Visionen menschlicher Möglichkeiten nach jüdisch-biblischen Wort-Bildern. Daß sich diese mit christlichen Heilsvorstellungen mischen, daß irisch-nationale Programme Grundlagen oder Anlässe bilden und griechisch-hellenistische Ideen Pendant sind, bleibt stehen und wird an gegebener Stelle untersucht und beschrieben.

Doch zunächst zu unserer Hauptfrage, die ich hier stelle, weil sie in der Literatur bislang eben kaum gestellt ward. Die Zweitliteratur ist nahezu unübersehbar und auch, weil sie vorrangig im englischen Sprachraum geschrieben ward, nicht so gut zugänglich, obzwar ich einiges in Dublin selbst ermitteln bzw. besorgen konnte. Ich schaue auf einige deutschsprachige Titel, unter anderen auf das *Irische Tagebuch* von Heinrich Böll von 1957 und 1967 sowie *Mein irisches Tagebuch* von Ralph Giordano von 1996. Böll erwähnt seinen großen Kollegen nur einmal und das jüdische Thema nur beiläufig. Giordano kommt Joyce bereits näher, auch dem jüdischen Thema, indes nur kursorisch. Zu einigen Aussagen gelangt Fritz

Senn in *Nicht nur Nichts gegen Joyce*. Der verdiente Joyceaner hat nachdrücklich auf Stuart Gilberts *James Joyce's Ulysses* (1952) hingewiesen, jenen Autor, der in der Tat den Roman künstlerisch erst richtig entdeckt und ihn in die europäische Erzähltradition zurückgeholt, auch jene Kritiker zurückgewiesen hatte, die den Autor zum »Literaturbolschewisten« ernannt hatten. (Ein literarischer Revolutionär war er freilich und ein geistiger auch – davon handeln wir.) Für mich ist die Odysseus-Lesart anknüpfbar, wonach Odysseus zum Paradigma des Mannes geworden sei, der sich in allen Lagen durchsetzt, der alle Mittel einsetzt, um zu überleben, der listig ist und erfindungsreich, auch lügt, gelegentlich Opportunist ist. Diese Figur eignete sich für Joyce, und sie eignet sich als Folie für Bloom, wie dieser als Verkörperung einer modernen Odyssee, und das ist eben auch die jüdische.

Hilfreicher für unser Thema ist die Studie von Hermann Broch von 1936: *James Joyce und die Gegenwart*. Von anregendem Wert die Stellungnahme Stefan Zweigs in *Die Welt von gestern* (1941/42). Auch die englischsprachige, kulturgemäß viel reichere Kritik und Literaturhistorie gab zum Thema nicht viel her, nicht einmal der gescheite Essai von T.S. Eliot (1942), eine Art gehobener Nachruf. Frank Budgen, ein Zeitgenosse: *James Joyce and the Making of »Ulysses«, and other writings* (1972), ist zwar unverzichtbar, doch eben nicht hilfreich. Mary and Padraic Colum *Our Friend James Joyce* (1958 und 1959 im jüdischen Verlag Gollancz) nennen das Thema, doch sehen es nicht konstitutiv; in der Folge seien noch genannt: Frank Delaney: *James Joyce's Odyssey*, Harry Levin: *James Joyce, a critical introduction* (1944, 1960), Jean-Jacques Mayoux: *James Joyce* (1965), Frederick O'Dwyer: *Lost Dublin* (1981) sowie die Bildreportage von Gisèle Freund (1965 und 1982); einige Beobachtungen von Rebecca West von 1928 und 1941 sowie die sehr wichtigen Auskünfte von Italo Svevo *James Joyce* (1969) geben einige Anhaltspunkte, mehr oder weniger punktuell. Auch Karl Radek, selbst von der Herkunft her Jude, handelt unter dem Titel *James Joyce oder Socialist Realist* (1935) eher ideologische Fronten ab. Eine Teilbiografie von Peter Costello: *James Joyce. The Years of Growth 1882-1915* (1992, 374 S.) widmet dem Thema ganze neun Zeilen. Er verweist darauf, daß Joycens Familie 1893 im Jüdischen Viertel in der Lombard Street gewohnt hat, wo der Autor Eindrücke gesammelt, unter anderem den jüdisch-jiddischen Namen einer Randfigur namens »Moisel« gefunden habe, später für Marion oder Molly verwendet. Die neuste Biografie von Edna O'Brien (*James Joyce*, 1999) übergeht das Thema völlig, um so mehr breitet sie aus, daß Bloom ein »womanly man« sei. Die neuste Literaturgeschichte aus Dublin, *Irish Literature* von Norman Jeffares (1997), räumt Joyce zwar ziemlich viel Platz ein, weist Bloom indes nur als »Jewish advertising canvasser« aus. Die vom James Joyce Centre herausgegebenen *Bloomsday Magazines* verharren mehr im Anekdotischen, zum Thema steuern sie nichts bei, auch nicht in den Berichten über die seit 1967 veranstalteten Symposien in Dublin und dem Rest der Welt.

So bleibt am Ende nur das Standardwerk des Richard Ellmann *James Joyce* von 1959 und 1982 (dt. 1994, 1999, 1241 S.), das sich des jüdischen Themas zumindest annimmt, Quellen darstellt und Hinweise gibt. Nicht mehr und nicht weniger. Man hat bei diesem kursorischen Überblick auf die wichtigsten Berichte, Darstellungen und Interpretationen, die sich bekanntlich auf die Masse der vorhandenen stützen, den Eindruck, besonders bei der englischsprachigen, daß man sich vor diesem Thema drückt, es umgeht oder gar nicht richtig begreift. Um so bedauerlicher bei diesem Weltautor, der es sehr wohl begriffen und – in visionärer Weitsicht – gestaltet hat, als Vorwegnahme und Wahrung vor Kommendem.

Ich habe nun ganz und gar nicht die Absicht, aus dem Ocean Joyce etwa einen Teich, oder dem Strom einen Bach zu machen. Ich will nur einen andern Zugang finden, um auf bislang offenbar ungekannte oder gefürchtete Tiefen aufmerksam zu machen. Deshalb teile ich noch einmal mit, auf welche Flächen ich mich nicht begeben oder – um im textuellen Bezug zu bleiben – was *nicht* verhandelt wird: Der homerische Nachvollzug in 18 Stunden und Teilen, an jenem 16. Juni 1904, an dem der Roman sich ereignet und der historisch der Tag der Begegnung zwischen dem Dichter und seiner Frau und Geliebten Nora Barnacle war, weshalb er auch die wohl schönste Liebeserklärung der Weltliteratur, wenn nicht der Geschichte genannt wird. *Nicht* verhandelt wird die irische Nationalsituation und auf welchem Platz der irischen Nationalliteratur Joyce steht, einer glänzenden Reihe von Königen: Swift, Wilde, Yeats, Shaw, Synge bis Beckett und Seamus Heaney mit unserm Kaiser an der Spitze. Es sei denn, Irisches zwingt sich als Parallele auf. *Nicht* verhandelt wird die Welt von Dublin, auch wenn sie wohlgedrungener Weise vorkommt und vorkommen muß; *nicht vorrangig* die sozialen Fragen, so sie nicht mit den jüdischen verbunden sind; *nicht* der Roman der Liebe und entfesselten Sexualität, der sich auch in Bordellen abspielt, die freilich auch Ort von Pogromen sind; *nicht* die Romanstruktur und seine Kunstmittel, vor allem innerer Monolog und Bewußtseinsstrom – immerhin denken Bloom – und mit ihm sein Urheber – die Welt: vom Uterus bis in den interstellaren Raum.

Und schon kommt uns Leopold Bloom entgegen, ein »gebildeter Allerweltskerl«, wie ihn der Dichter durch eine seiner Figuren nennen läßt, der Zeitungsacquisiteur und Stadtwanderer, Ehemann, Hurenbock und Saufkumpan, männliche Tratsche und weiblicher Mann (ein Zug, der wohl auf den konfusen jüdisch-österreichischen Philosophen Weininger zurückgeht), irischer Ulysses, der unheldischste Held, den man sich denken kann und so tapfer wie ungelent, ein Meister im Überleben, Verfolgter und Gedeimühter, Dulder und Überwinder, Opfer und ein sich Wehrender, ironisch auch ein Weiser genannt, ein bezwingender wie unbezwungener Held, ein Weltenbürger mit begrenzter Haftung – ein Jude. Ein getaufter Jude, aber ein Jud, der sein jüdisches Erbe mit sich trägt und auch beherrscht, der daran leidet und es verteidigt. Und aus der römischen Kirche ist er wieder

ausgetreten. Er isst nicht koscher, eher ausgesprochen unkoscher, obwohl er erhaltene Schweinshaxen dann doch lieber einem Hunde gibt. Er tut manches andere, was ein frommer Jude nicht tun würde, aber er ist im tiefsten Sinne ein Mensch jüdischen Menschen- und Rechtsbildes. »Hat direkt ein bißchen was Itziges an sich: Home-rule-Sonne, die im Nordwesten aufgeht.« (S. 77)¹ Das Jüdische, in Blooms Persönlichkeit verbunden mit der irischen Nationalbewegung Home Rule. Eine Literaturfigur, die populärer fast als sein Schöpfer, so populär, daß es zwar Joyce-Centre und Joyce-Symposia, doch einen Bloomsday und das entsprechende Bloomsday-Festival gibt, in der Dublin seinen Dichter, den es einst geschmäht und der es trotzig verlassen, feiert, noch mehr aber die dichterische Gestalt, wie selten noch einmal auf dieser Erde, Shakespeares Falstaff und den spanischen Ritter von der traurigen Gestalt vielleicht ausgenommen. Sein Autor beschreibt ihn so: »Bloom war der einzige geborene männliche transsubstantielle Erbe des Rudolf Virag (nachmalig Rudolph Bloom) aus Szombathely, Wien, Budapest, Mailand, London und Dublin und der Ellen Higgins, zweiter Tochter des Julius Higgins (geb. Karoly) und der Fanny Higgins (geb. Hegarty);« (S. 838).

Vorbilder bzw. Materiallieferanten für die Figur sind vermutlich mehrere: Möglicherweise war es ein jüdischer Dubliner namens Alfred Hunter, den Joyce gekannt hatte; andere Umrisse soll der jüdisch-dänische Historiker Georg Brandes (eigentlich Morris Cohen) gegeben haben, von Joyce verehrt; last but not least hat er auch Züge eines Triester Urbildes, nämlich von Ettore Schmitz, Sohn eines ungarischen Juden – wie Bloom auch –, in der Literatur bekannt als Italo Svevo, der ein Italienisch sprach, das als »Kaufmannsesperanto« bezeichnet ward und der dem Dichter zusätzliche jüdische wiewohl auch »slawische« (jiddische, rumänische) Kenntnisse wie Spracheinblicke vermittelt hatte. Auf die Frage des jüdischen Verlegers Brody, warum Bloom Sohn eines ungarischen Juden sei, habe Joyce gesagt: »Weil er es war.« Wie immer verschmelzen bei großen literarischen Gestalten zahlreiche Züge von realen Personen, so wie auch die eigenen des Urhebers eingehen. Aber dieser Autor denkt gleichermaßen in Figuren-Paaren, und der andere, Stephen Dedalus, nunmehr der Griechen-Ahne, ist Joyce weitaus mehr. Das macht das enorm Dialogische mit aus, und das wiederum ist sehr jüdisch.

Zunächst jedoch ist die Struktur monologisch. Ständig durchziehen den Gedankenstrom des Dublin als *Weltinnenraum* Durchwandernden jüdische Orte, Bezüge aller Art: Sodom, Gomorrah, Edom, das Tote Meer, »es hat die älteste Rasse geboren, die erste . . . Das älteste Volk. Weit fortgewandert über die ganze Erde, von Gefangenschaft zu Gefangenschaft, sich mehrend, sterbend, stets sich neu gebärend, allüberall.« Ein Bild eines sterbenden alten Weibes begleitet diese traurigen Gedanken, die indes nicht bleiben.

Als er am Bethel vorbeigeht, durchzuckt es ihn. »El, ja: Haus des: Aleph, Beth.« Sieht er im katholischen Dublin Oblaten, assoziiert er deren Ursprung in den Mazzen. Als Maßeinheit gilt ihm der »Chomer« (»für jedes Neugeborene / . . . / dei-

nen Chomer reifen Weizens«, S. 579). Theater-Erinnerungen tauchen auf, fast immer sind es jüdische Schauspieler oder Autoren (wenn nicht eben Shakespeare), die Ristori, Mosenthal. Ein Stück handelte von Leah und Rachel, die Stimmen Abrahams und Nathans sind in seinem Ohr, die Szene, worin ein Sohn den Vater und den Gott seines Vaters verließ, was auch Blooms Biografie sein könnte. Er gehört zum Stamme Reuben, woran ihn vor allem seine Gegner erinnern. Es liegt nahe, daß sich jüdische und christliche Motive mischen. Anlässlich einer Abendmahl-szene geht es um die Kreuzes-Inschrift I.N.R.I.

An dieser Stelle muß einmal auf Übertragungsungenauigkeiten hingewiesen werden. Im Originaltext (Ausgabe Penguin Books 1992) steht: »Iron nails ran in.« Goyert übersetzt in seiner Ausgabe von 1927 (neu 1956): »Ihn nagelten rohe Juden.« (S. 94) Das ist nicht nur ungenau, sondern auch fast böse. Noch stärker weicht Wollschläger in der Übertragung von 1975 ab: »Ich nahe zur Rettung Israels.« (S. 109) Das steht nun gar nicht da. Da hilft auch der Verweis wenig, daß es noch keinen kritisch gesicherten Originaltext gäbe.

Joyce stellte sein Roman-Werk aus einer Unzahl von Zetteln her. Die späteren Reinschriften wurden ständig verbessert, etliche Kapitel umgeschrieben. Er korrigierte im Reinschrift-Original ebenso wie in den Durchschlägen, später nochmals an den Druckfahnen, die von französischen Setzern hergestellt worden waren. Der Erstdruck-Verlag Shakespeare and Company, Paris, sowie Egoist Press, London, und Random House, New York, später Bodley Head, London, und schließlich Penguin Books, London, suchten sich das ihrer Meinung nach Beste heraus, und die deutschen Übersetzer und Verlage folgten dem. Eine textkritisch genaue Ausgabe gibt es bislang in der Tat nicht, nur computergestützte philologisch-akribische Versuche von Hans Walter Gabler (1984) und Danis Rose (1997), die jeweils heftig umstritten, vom Erben Stephen Joyce nicht genehmigt sind. Daher können unsere Deutungen und Überlegungen nicht behutsam genug sein.

Wie in die zweifellos unglaublich schwierigen Übertragungen nicht nur sinnentstellende, sondern sogar tendenziell gefährliche Fehler kommen, sei noch an einem andern Beispiel dargelegt: Im Abschnitt »Und da nun das Passahfest nahe« erinnert sich Bloom, wie der Vater aus dem »Haggadah«-Buch las. Im Original lautet die Stelle so: »Pessach. Next year in Jerusalem. Dear, o Dear! All that long business about this brought us out of the land of Egypt and into the house of bondage alleluia.« Goyert überträgt so: »Pessach. Nächstes Jahr in Jerusalem. O jeh, o jeh! Die ganze lange Geschichte über das brachte uns aus dem Lande Ägypten und in das Haus der Knechtschaft halleluja.« Wollschläger: »Pessach. Nächstes Jahr in Jerusalem. Ach herrjeh, ach herrjeh! Der ganze endlose Zimt vom der uns führete aus Ägyptenland und in das Haus der Knechtschaft Halleluja.« Liest man solche Stellen, kommen doch Zweifel an dem so gerühmten Wollschläger auf. (Es gibt noch mehr der Art.) Der Text ist nicht nur ungenau, sondern im Grunde abwertend. Als ob die Person Bloom mit Verachtung von Vorgang und

Ritus redete! Er nimmt das Altgewohnte zwar nicht sehr ernst, aber doch nicht verächtlich. Wollschläger hat eine andere Tendenz hineingebracht. –

Um noch kurz bei der Stelle zu bleiben. Bloom erinnert auch an das beliebte, noch heute zum Seder-Abend gern gesungene Lied vom Lämmchen, in dem in schier endloser Kette ein Leben durch das andere vernichtet wird. Bemerkenswert nun der Kommentar durch Bloom – und der ist eben auch der Joycens: »Soll Gerechtigkeit bedeuten, aber es heisst bloss, dass alles sich frisst, immer einer den andern. So ist das Leben eben letzten Endes.« Eine Deutung, der ich mich anschließe. Ich habe stets meine Zweifel an der heutigen Sangbarkeit dieses Liedes gehabt, noch dazu an einem solchen Fest des aufgehenden Lebens und des Friedens.

Erlaubt sei noch ein dritter Verweis auf unerlaubte Freizügigkeit im Übertragen, und zwar in der großen dramatischen Szene Mabbot Street. Auftritt Virag mit seinem deutschsprachigen Fluch gegen die Gojim. Im Original verflucht er Gott: »Pig God!« Von Goyert korrekt mit »Schwein Gott« übersetzt. Wollschläger entschärft mit »Grosser Kotz!«, was mehr oder weniger nichtssagend, vor allem aber nicht geschrieben ist.

Weiter im Verfolgen der zahlreichen jüdischen Bezüge in Blooms Reflexionen: Es sind meist einfache Gedanken über seine Beobachtungen alltäglicher Dinge und Vorgänge, die er stets mit jüdischen Motiven verbindet: Elias kommt, der Yom Kippur wird erinnert. An einer Stelle – unweit der O'Connell Bridge heisst es: »Ißt man Schwein, ist man Schwein« (»Eat pig like pig.«). In der Grafton Street erinnert er Meyerbeer, summt eine Phrase oder Paraphrase aus den *Hugenotten*, an anderer Stelle den *Messias* von Händel. Als er von einem Unfall mit vielen Toten erfährt, kommt ihm das Wort Holocaust, übersetzt mit Brandopfer, nachgestellt »Massengemetzel«. Es kommt übrigens mehrfach vor. Benutzt wird es hier in seinem originären Sinn, doch es liest sich von heute aus sehr anders. Zumal in diesem Text, in dem von Pogromen erzählt wird und visionär Massengemetzel aufscheinen.

Fast in der Mitte des Romans gibt Bloom eine seiner besten Erklärungen und Bekenntnisse ab, im Gespräch mit John Wyse: »Verfolgung, sagt er, die ganze Weltgeschichte ist voll davon. Dadurch verewigt sich der Nationalhass unter den Nationen. / . . / Und dann gehöre ich noch einer Rasse an, sagt Bloom, die gehasst und verfolgt wird. Heute noch. In eben diesem Augenblick. Genau in dieser Sekunde. / . . / Beraubt, sagt er. Ausgeplündert. Beschimpft. Verfolgt. Um die Habe gebracht, die uns nach Recht und Gesetz gehört. In eben diesem Augenblick, sagt er und hebt die Faust, auf der Versteigerungstribüne verkauft in Marokko unten wie Sklaven oder Vieh. / Sprechen Sie vom neuen Jerusalem? sagt der Bürger. Ich spreche von der Ungerechtigkeit, sagt Bloom. / . . / Aber es ist zwecklos, sagt er. Gewalt, Haß, Geschichte, all das. Das ist kein Leben für Männer und Frauen, Beschimpfung und Haß. Und dabei weiß doch jeder, was das wirkliche Leben ist,

das ist das genaue Gegenteil davon. / Und das wäre? sagt Alf. / Die Liebe, sagt Bloom. Ich meine, das Gegenteil von Haß.« (S. 450 f.) Nur wenig später, als sie ihn angreifen (darüber an anderer Stelle noch), ruft er: »Israel soll leben, dreimal hoch« (»Three Cheers for Israel!«), was er übrigens mehrfach im Laufe des Tages tut. Im Zeichen höchster Bedrohung und Erregung ruft er die Namen großer Juden (wie Mendelssohn, Karl Marx, Spinoza, Mercadante) und seinen Verfolgern ins Gesicht: »Der Erlöser war Jude und sein Vater war Jude. Euer Gott.« (S. 463) Aus der höchsten Bedrängnis wird er durch einen Kutscher errettet, der ihn in Eile aus dieser Straße fortbringt. Und nun vollzieht sich ein – poetisches, geistiges, bildliches – Wunder wie eben in großer Dichtung: »Und siehe, da kam eine grosse Helle über sie, und sie sahen den Wagen, darinnen Er [!] stand, auffahren gen Himmel. Und sie sahen Ihn [!] in dem Wagen, gekleidet in die Herrlichkeit der Helle, und es ging ein Strahlen von ihm aus gleichwie von der Sonne, so schön als der Mond und so schrecklich zugleich, daß sie vor heiliger Scheu nicht wagten, den Blick von Ihm [!] zu heben. Und es kam eine Stimme vom Himmel und rief Elias! Elias! Und er antwortete ihr mit einem mächtigen Schrei: Abba! Adonai! Und sie sahen Ihn, ja Ihn, Ben Bloom Elias, inmitten von Wolken von Engeln auffahren zur Herrlichkeit der Helle in einem Winkel von fünfundvierzig Grad über Donohoe in der Little Green Street, als habe ihn der Schwung einer Schaufel hinaufbefördert.« (S. 467)

Nach dieser Erhöhung geht Bloom auch mal wieder in Niederungen, so wenn er Tephilim und Mesusot verwechselt – immerhin hatten seine Vorfahren sie noch an Arm und Tür, und völlig hat er sich davon nicht trennen können. »Leopold, . . . sinnend, das Futter der Erinnerung wiederkäuend . . .«, hat seine Vision des alten Israel, anknüpfend an das – mehrfach wiederholte – zionistische Motiv von Agendath und Netaim, Symbole des wüsten und des goldenen Landes, welches nicht mehr ist. (Netaim – eigentlich Plantage; so heißt eine in der Nähe von Tel Aviv. Agendath – Lehnwort von Agenda=Programm.) Ein mythologisches Heer zieht an ihm vorbei, ein »rachedürstendes Zodiakalheer!«, eine orientalische wilde Jagd: »Weiter zum Toten Meere stampfen sie, zu trinken dort, voll ungestillten Durstes und in furchtbaren Zügen, die salzige schlafsüchtige unerschöpfliche Fluth. Und das Pferdeomen wächst wieder auf, vergrößert in den verlassenen Himmeln, ja zu des Himmels Grösse selbst, bis, wüst riesig, funkelt über dem Hause der Virgo. Und siehe, Wunder der Metempsychose, sie ist es, die ewigwährende Braut, Vorbotin des Morgensterns, die Braut, die ewige Jungfrau. / . . / Wie heiter erhebt sie sich nun, eine Königin unter den Plejaden, in der vorletzten Stunde vor Tag, Sandalen aus hellem Gold an den Füßen, ums Haupt einen Schleier aus wie nennt man das doch Altweibersommer!« (S. 566) So schön ist doch die – wenn auch seiten- wie zeitverkehrte – Prinzessin Schabbath, vermennt mit antiken und christlichen Zügen, selten beschrieben worden und noch dazu in der Zeit vor den Hohen Festtagen.

Zum Gerichtstag verschiedenster Art erhebt sich die in Dialogform dramatisierte Szene in der Babbot-Street, die zum Markt- wie Welttheater wird, Gerichtstag über den in zahlreichen Metamorphosen erscheinenden Bloom. Zunächst erscheint der Vater Rudolph Bloom (Virag) in Gestalt eines »Ältesten von Zion«, erhebt die Vorwürfe über den Abfall vom Gott der Väter und des Sohnes Sauf-touren, warnt ihn vor der Trunksucht der Gojim. Versuchungen kommen über Bloom, Goulding übergibt ihm die Tasche mit den Schweinswürsten, Schweins- und Schaf-Füßen, Fischen und Pillen; es sind jene Füße, die Bloom denn doch, so zögerlich auch immer, einem Hunde vorwirft. Im Verlaufe der grandiosen Szene wird sich Bloom in Juden-Gestalten aus aller Welt verwandeln, er wird Bloom-Pascha, Kavalier, Logenbruder, Soldat, Autor, Journalist, auch Ire, er ist Angeklagter und wird Ankläger. Sein Schneider, einer von denen, die ihn unterstützen, heißt Mesias. Eine andere Verbündete ist Zoe, über die er meint: »Ich dachte doch gleich, als ich ihren Akzent hörte, dass sie von gutem Stammbaum sind.« In diesem Theater-Prozeß, dem ein realer jüdischer Scheidungsprozeß in Dublin Modell gestanden hat, wird er nach allen Regeln der Gemeinheit beschimpft (»Schmalziger Jid« ist da noch harmlos, »Erzverschwörer des Jahrhunderts« klingt schon gefährlicher und sehr politisch); werden so ziemlich alle antisemitischen Klischees und Stereotypen, die es überhaupt gibt, gegen Bloom erhoben, so daß sich dieser mit den Worten verteidigt: »Das ist Esaus Stimme.«

Das Verfahren hat mehrere Wendungen oder Drehpunkte, zum Guten wie zum Schlechten für Bloom. Ein weiterer Verbündeter ist J.J. O'Molloy, eine Art Anwalt, freilich ziemlich krank, der unter anderem folgendes plädiert: »Das mosaische Gesetzbuch hat das Gesetz des Dschungels ausser Kraft gesetzt. / . / gewähren Sie dem Gefangenen vor den Schranken dieses Gerichts die geheiligte Wohltat des Zweifels.« Blooms Gegner wie einige Frauen, unter anderen Mrs. Mervin Talboys, halten Reden, die Travestien auf alle Juden-Verleumdungen der Geschichte sein könnten. Kriminalrichter Falkiner trägt wie zum Hohne auch noch mosaische Widderhörner und eine schwarze Kipa. Ein Sheriff bezeichnet Bloom als Judas Ischariot und will ihn hängen lassen. Eine Verteidigungsrede Blooms in Arbeiterlook und danach als Alderman gegen das politische Establishment bringt eine erste Wende zu seinen Gunsten. Eine illustre Gesellschaft einschließlich des Ober-rabbiners feiert ihn unter irischen wie jüdischen Symbolen. Man spielt sogar das Kol Nidre. Es heißt, er sei »der grösste Reformator der Welt«. Er wird zum Ehrenbürger ernannt und kündigt eine »neue Ära« an: »Bald werdet ihr einziehen in die goldene Stadt, welche da ist das neue Bloomusaleam in der Nova Hibernia der Zukunft.« (S. 635; Hibernia = Antiker Name für Irland) Wieder fallen Jüdisches und Irisches zusammen wie ernste Vision und an Wahnsinn grenzende Komik. Die Fahne Zions wird gehißt, Bloom hält eine Rede aus hebräischen Wörtern bzw. Lauten, die zusammen keinen Sinn ergeben. Darauf dann eine wirkliche Programm-Rede: »Ich erstrebe die Reform der städtischen Moral und der einfachen

zehn Gebote. Neue Welten für alte. Vereinigung aller. Juden, Moslems, Heiden. Drei Morgen Land und eine Kuh für alle Kinder der Natur. Motorisierte Salon-Leichenwagen. Zwangsarbeit für jedermann. Sämtliche Parks bei Tag und Nacht fürs Publikum geöffnet. Elektrische Geschirrspüler. Tuberkulose, Irrsinn, Krieg und Bettelei haben sofort aufzuhören. Generalamnestie, jede Woche Karneval mit Maskenfreiheit, Prämien für alle, Esperanto als weltumspannende Bruderschaft. Kein Patriotismus mehr von Barnassauern und wassersüchtigen Betrügnern. Freies Geld, freie Liebe und eine freie Laienkirche in einem freien Laienstaat.« (S. 639) Wieder schlägt die Szene um. Auf dem Höhepunkt der Verzückung töten sich Frauen, und Alexander Dowie hetzt Pöbel gegen Bloom auf, diesmal mit Vorwürfen sexueller Anomalität. Szenisch sieht das so aus, daß er zum Transvestiten wird, Kinder zur Welt bringt und sich wiederum in zahlreiche, meist berühmte Personen der Weltgeschichte verwandelt. Brini, der päpstliche Nuntius, verliest eine Genesis von Moses bis Virag und Bloom, die alsogleich zur Satire wird. Doch eine nahezu blutige Satire, die in die gespenstische Vision einer Juden-Verbrennung übergeht: »Bruder Klingelbeutel bekleidet Bloom mit einem gelben Gewand, darauf eine Stickerei von gemalten Flammen, und hohem spitzen Hut.« Er wird tatsächlich, und zwar von Feuerwehr-Leutnant Myers, in Brand gesteckt. Er verbrennt, verkohlt und erlebt durch Zoe eine Art Wieder-Auferstehung. Kommentar: »Der Gerechte fällt siebenmal.«

Mit dem Erscheinen Lynchs tritt auch Stephen auf, die Thematik erweitert sich, Griechisches drängt hinein: »Judengrieche ist Griechenjude.« Ein auch biografisch wie kulturhistorisch wichtiger Gedanke, von Joyce hier aufgenommen, die beiden wichtigsten Quellen europäischer Kultur verbindend. Das mythologisch-theatralische Personal vermehrt sich durch Reuben J. Antichrist als ewiger Jude, Endzeit-Symptome zeigen sich mit der Ankündigung der Wiederkunft des Elias; asiatische Mythen-Gestalten treffen sich mit Dubliner Bürger-Gespennern. Großater Virag kommt als warnendes Gewissen, erzählt Geschichten aus dem Jahr 5550, also 1790 nach christlicher Zeitrechnung, und warnt Bloom vor sexuellen Ausschweifungen. Im Verlaufe der Szene erleidet Bloom alle denkbaren, von Juden erlittenen Demütigungen und Erniedrigungen, deren Höhepunkt mit dem Auftritt Bellos, einer mit Tiroler Hut und ähnlicher Kleidung, wie sie Rechte und Antisemiten in Bayern oder auch Österreich oft tragen, ausgestatteten Teufels- oder Mephisto-Figur, einsetzt und gipfelt. Das reicht bis zu körperlichen Folterungen, zum Einbrennen der Initialen auf das Hinterteil, zur Todesdrohung: KZ-Visionen steigen auf. Es findet eine zweite, schmerzlichere Verbrennung statt. Der Chor der Beschnittenen in Sack und Asche an der Klagemauer singt das »Schma Israel« und beklagt zugleich, daß Bloom vom Glauben abtrünnig sei. Auch der zweite Theatertod in der großen Erzählung, die symbolische Tötung einer Gestaltwerdung endet mit einer Wiederauferstehung, macht den Weg frei zu weiteren Metamorphosen. Eine davon ist Harun al Raschid. Ein noch ungleich gespensti-

scherer Zug, eine irrwitzige wilde Jagd irischer und englischer Zeitgenossen sowie historisch-mythologischer Gestalten mit vielen Zitaten aus der Kulturgeschichte drängt sich Bahn: parodierter Wagner-Text nach dem Blutschwur aus der *Götterdämmerung* (wohlgemerkt in deutscher Sprache), Anklänge an Heines *Atta Troll*, *Die Schlesischen Weber* und anderes. Diese erneute Judenjagd einer »Hetzmeute« gipfelt in einer Art schwarzer Messe im brennenden Dublin und Adonai-Rufen, in einem Pogrom unreinsten Wassers, dem neben Bloom auch noch Stephen fast zum Opfer fällt, doch diesen rettet wiederum Bloom. Der irisch-jüdische Odysseus rettet Dedalus, die Poesie, die Bildung und Kultur. Mit Unterstützung der Leichenkutscher als Lebensretter. Die Menge zerstreut sich, die Szene endet still. Bloom wacht neben dem arg mitgenommenen Stephen, aus dem Dunkel der Nacht erscheint ein »elfenhafter Knabe von elf, ein Wechselbalg, ein Entführer, [...] in seiner Hand ein Buch. Er liest unhörbar von rechts nach links [also hebräisch] lächelt dabei, küsst die Seite.« Es ist Rudy: »Ein weißes Lämmchen lugt aus seiner Westentasche.« (S. 734) Mit einem wundersamen Bild des Friedens endet diese Höllenszene, ein Armageddon. (Der Figurenname Rudy ist übrigens der Name des elf Tage nach der Geburt verstorbenen dritten Kindes von Nora und Joyce.)

Es gehört zur großen Erzählkunst von Joyce, die Gestalt Blooms sowie des engsten Umkreises aus immer wieder andern Perspektiven zu betrachten, sie andern Personen auszusetzen in andern Dialogen. Ein solcher ist der weitgereiste Matrose, der Johnny Lever, der wieder ein anderes Stück Welt, große Welt einbringt. Hier klingt auch das Thema von Ausländer- und Fremdenhaß an. Joyce, der es nicht unterlassen kann, Essais in seine Dialoge zu bauen, um diffizile Wissenschaftsfragen zu umkreisen, Zweifel einzubringen, nutzt diesen Part, um seine Kritik an der Bibel-Philologie zu äußern, Fragen von Redaktionen und mehr oder minder bewußten Fälschungen. Im Grunde geht es aber seitenweise um Irland und den Unterdrücker England. Die jüdischen Themen folgen. Einen Angriff (»Er nannte mich einen Juden.«) wehrt Bloom ab, indem er auf den Gott des andern, den Jesus, verweist, der auch Jude war. Übrigens nicht nur einmal, daß er so einen »Kotz-Blut und Wunden-Champion« damit in die Enge trieb. Antisemiten wollten das nicht hören. Da war der andere verstummt. Er leitet ab, daß die jüdische Frage »als Frage eben eine reine Geldfrage« sei, die hinter allem stand, [...] »Die Juden, raunte er Stephen im *aparte* leise ins Ohr, werden verklagt, am Untergang schuld zu sein. Keine Spur von Wahrheit ist daran, [...] die Geschichte [...] beweist bis aufs I-Tüpfelchen, daß Spanien verfiel, als die Inquisition die Juden aus dem Lande hetzte, und daß England aufblühte, als Cromwell, ein ungewöhnlich befähigter Schurke, der, in anderer Hinsicht, für vieles verantwortlich ist, sie hereinholte. Warum? Weil sie praktisch sind und das auch bewiesen haben.« (S. 783) In der Behandlung sozialer und damit jüdischer Fragen gehen Bloom und Stephen weitaus konform.

Auf dem Heimweg läßt Bloom seinen Freund Stephen, immerhin das Autor-Ego, zu sich ein und bereitet ihm ein Mahl, zu einem »Imbiß für einen Heiden«, wie es launig heißt; konterkariert durch das Bild des Auszugs der Israeliten aus Mizraim nach Psalm 113, »aus dem Hause der Knechtschaft in die Wildnis der Bewohnung« (S. 860). Dieser Teil ist in einem rigoros-antithetischen Berichtston gehalten, übrigens mit äußerst genauen Zeitangaben in christlicher, jüdischer und islamischer Zeitrechnung. Hier fällt die tief Sinnig-wortspielerische Aussage über das dialogische Paar: »Was waren, auf ihre einfachste wechselseitige Form reduziert, Blooms Gedanken über Stephens Gedanken über Bloom und Blooms Gedanken über Stephens Gedanken über Blooms Gedanken über Stephen? / Er dachte, er dächte, er wäre Jude, wohingegen er wußte, daß er wußte, daß er's nicht war.« (S. 838) Die beiden philologischen Streithahn-Freunde vergleichen nun und setzen entgegen: Althebräische und altirische Laute, Zeichen, Wörter, Verse und stellen Berührungspunkte beider Sprachen, Völker und Kulturen her; dies bis zu Möglichkeiten der Erneuerung in »Chanan David von Zion und die Möglichkeit irischer politischer Autonomie oder Devolution.« (S. 847) Als Kontrapunkt zu den Berührungspunkten steht die – mit Notenbeispielen abgedruckte – Legende vom »Harry Hughes«, wo von irischem Pogrom an Juden und einem jüdischen Ritualmord am irischen Knaben gesungen wird. In der Tat eine schlimme Geschichte mit tragischem Urgrund, da beide Seiten »prädestinierte Opfer« waren und sind und sich gegeneinander verfolgen und töten oder verfolgt und gerichtet oder getötet werden. Gastgeber und Gast sind sich über die Ursachen und Beweise in Sachen Ritualmord (soziale, politische, psychische, Massensuggestion, Aberglauben etc.) einig. Bloom setzt sein Sozial- und Gerechtigkeitskonzept dagegen: »viele gesellschaftliche Bedingungen zu verbessern, das Produkt der Ungleichheit, der Habsucht und der internationalen Feindseligkeit.« (S. 858) Wohl wissend, daß viele Faktoren der Genetik, der Natur überhaupt von Erdbeben bis Krankheiten von sozialen Reformen nicht oder noch nicht beeinflußt werden können. Was ihn nicht hindert, sie stets von neuem vorzutragen und zu fordern. Mit einem seitenwie zeitverkehrten Schabbat-Symbol, dem Verschwinden der drei letzten Sterne und einem Blick nach Osten, endet allmählich dieser lange Tag, nachdem Stephen verabschiedet worden war. Nur die Durchsicht der kleinen Büchersammlung und die Aufstellung des Budgets dieses 16. Juni 1904 folgen, ein Rückblick in die teils bereits bekannte Familiengeschichte. Noch einmal denkt Bloom die Welt, zunächst die jüdische, deren Gesetze er nicht immer einhält, die ihm jedoch keinesfalls gleichgültig ist. Er denkt seine geistige Weltenwanderung vom Bett bis an die Grenze seiner Kometenbahn, rekapituliert diesen gewaltigen Weltentag nach rituellen Einschnitten vom Brandopfer über Simchath Thora und Ritus des Onan bis zum Armageddon und Sühnopfer (die jeweils den trivialen Eckpunkten dieser Stadt- und Kneipenwanderung zugeordnet entgegengesetzt werden). Mit sexuellen Phantasien, Zärtlichkeiten und der endlichen Ruhe endet der Tag im Bett der

Molly. Letzte konfus-zerfallende Gedanken und Wortspiele bereiten den Übergang zu Mollys Monolog.

Dieser Abschnitt wird wesentlich kürzer ausfallen, da Molly zum einen in weit-aus geringerem Maße Träger von meinem besonderen Thema, ihre Handlungsaufgabe als irisch-jüdische Penelope ohnedies eine andere ist: literarisch-avantgardistisch gesehen diese bis dato ungekannte Darstellung von Sexualität, besonders fraulicher, in ernst zu nehmender Literatur. Als reales Vorbild kann Amalia Popper angesehen werden, Tochter von Leopoldo Popper. Ein charakteristischer Wesenszug dieser Amalia (alias Marion) war die Parteinahme für den jüdischen Freiheitskämpfer Barrabas, den das jüdische Volk ursprünglich eher freigelassen haben wollte als Jehoschua-Jesus (wofür in den christlichen Oratorien einschließlich denen von Johann Sebastian Bach Juden geschmäht werden).

Freilich sollte man die Gestalt Molly nicht sui generis von diesem finalen Monolog aus ansehen. Sie hat ihren Part als Romanfigur, als Ehefrau Blooms, sowohl im szenischen Bereich wie in seinem Denken. Bereits ziemlich zu Beginn wird sie beschrieben, am Morgen, bevor Blooms Odyssee beginnt: »Nein, sie mochte nichts Besonderes. Er hörte noch ein warmes schweres Seufzen, l. . J Ein Jammer. Von so weit her, von Gibraltar. Das bißchen Spanisch, was sie mal konnte, ist vollständig futsch. [Folgt Erinnerung an Mollys Vater, einen Geschäftsmann, der mit einer Anlage in Briefmarken offenbar gute Geschäfte gemacht hatte.]« (S. 75)

Auch sie hat ihre zionistische Vision, die sie über die Agendath Netaim aus der 2. Alijah herstellt, gebunden an das zionistische Büro in Berlin W 15, Bleibtreustraße 34. Meist erscheint sie in der Vorstellung Blooms. Aus einer Konflikt-Konstellation kleinbürgerlicher Ehen leitet Bloom für sich ab: »Vielleicht sind die Frauen ebenso schuld. Darin schlägt Molly sie alle reihenweise. Liegt am Blut des Südens. Maurisch. Auch das Äussere, die Figur.« (S. 508) Auffällig hier das Bestimmungsadjektiv »Maurisch«, ganz ohne Zweifel für »Sefardisch«, denn es handelt sich nun mal um eine Jüdin aus Spanien und um keine Araberin. Dies kommt mehrfach. Hier war sich Joyce offenbar nicht ganz klar über die jüdische Bestimmung. Ihre Sehnsucht nach dem Süden, nach Gibraltar wird mehrfach artikuliert, von ihm wie von ihr selbst. Sehnsucht, die Heimatweh ist, so sie ein Jud überhaupt haben kann. Sehnsucht aus den Ängsten und Traumata. Bloom erklärte es ihr einst: »Weil du so fremd warst, anders als die andern.« (S. 518) Kann man es Bündiger sagen? An anderer Stelle, in einem der späten langen Dialoge mit Stephen, ordnet Bloom sie auf seine Weise ein: »Meine Frau ist sozusagen Spanierin, zur Hälfte, heißt das. / . . / Sie ist auch ganz der spanische Typ. Ganz dunkel, regelrecht brünett, schwarz. Ich für meinen Teil glaube ganz bestimmt, daß das Klima für den Charakter verantwortlich ist.« (S. 772 f.) Es ist zwar ungut, vor allem aus deutscher Geschichte heraus, Volkszugehörigkeiten zu halbieren, doch räumt Bloom hier schon den richtigen Platz ein. Man geht nicht fehl, Moisel-Molly eine Marranin zu nennen. Endlich nun kommt sie selber zu Wort -

wir sind im Penelope- oder Moisel-Finale. Sie sinnt über ihre Speisen-Gewohnheiten nach, ärgert sich über ein verdorbenes Schweinskotelett, welches ihr Verdauungsnöte gebracht hat, und plant, für Freitagabend, also Kabalath Schabbat, Fisch zu kaufen, Scholle oder Kabeljau, keinesfalls Aal – da ist sie der Kaschruth konform. Sie erinnert sich ihrer Begegnung, vermutlich in einem Hotel in der Rehoboth Terrace, an ihre Gespräche über Musik, Religionen, Gott und die Welt, an den alten Cohen und an das Schiwe-Sitzen frommer Juden beim Tod eines Angehörigen, bezieht sich zu guter Letzt in die Weltgemeinschaft von Griechen, Juden und Arabern ein und bekennt sich: »Daß ich Jüdin bin« (»of my being jewess«) – bis sie ihren großen Monolog und der Dichter das Werk mit »Yes«, dem herrlichsten »Ja« der Weltliteratur ausklingen läßt.

»Antisthenes, Schüler des Gorgias, sagte Stephen, nahm die Palme der Schönheit der Brutdame des Kyrios Menelaos fort, der Argiverin Helena, der hölzernen Mähre von Troja, in der eine ganze Stiege Helden schiefen, und reichte sie der armen Penelope.« (S. 274). Im Figuren-Ensemble des 18-Stationen-Stadt-Epos spielt Stephen Dedalus die zweitwichtigste Rolle. (So man sie nicht der Moisel zubilligen will, was ich getan habe, der Moisel-Penelope, der soeben vorgestellten.) Da, wo Stephen in den Shakespeare einführt. Dieser hat vor allem quantitativ das größere Gewicht; schließlich heißt er auch Dedalus, vom homerischen Helden unmittelbar herübergeholt, adaptiert. Als Ire stellt ihn sein Autor dergestalt vor: »Stephen war der älteste überlebende konsubstantielle Erbe des Simon Dedalus aus Cork und Dublin und der Mary, Tochter des Richard und der Christiane Goulding (geb. Grier).« Zum einen ist er das Alter Ego des Autors, des Erzählers. Zudem lange vorbereitet durch frühere Romane desselben, die den Namen im Titel tragen: *Stephen Hero*. Zum andern ist er die Achse des Irischen im Werk-Kosmos, schließlich das geistige Gegengewicht zum jüdisch-irischen Helden, besser gesagt: die Komplementärgestalt, die nun aber im wesentlichen mit dem griechischen Element angereichert ist. Und die Symbiose des Jüdischen mit dem Griechischen, besser gesagt: mit dem Hellenistischen, führt unmittelbar ins Zentrum des philosophisch-ästhetischen Anliegens des Erzählers. Das eben ist der Stoff, aus dem Europa – und einiges darüber hinaus – gemacht ist, der Stoff von Geschichte und Moderne sui generis. Doch ich greife zu viel vor. Mit Vorangehendem hat er dem Stephen großes Gewicht gegeben. Dennoch kann er sich kürzer fassen, da sich dieses Gewicht besser verteilen läßt, wenn es um die Autor-Position überhaupt geht, die Autor-Position, die sich zwar dialogisch-dialektisch über ihre Figuren artikuliert, doch auch über das Autor-Ich unmittelbar. Da fließt die des Stephen wiederum mit ein.

Richard Ellmann weist darauf hin, daß Joyce vermutlich von Arnolds *Hebräertum und Hellenismus* beeinflusst sei, was seine Auffassung vom Denken der Griechen und der Juden, der Verschiedenheiten wie des Ineinandergreifenden betrifft. Die

griechische Denkungsart sei logischer und rationaler bestimmt, die jüdische synthetischer und prophetischer. Im Züricher Exil traf Joyce mehrfach mit Ottocaro Weiss zusammen, und eines Tages gingen beide mit einem Griechen spazieren, führten lange Gespräche. Danach habe Joyce bemerkt: »Es ist merkwürdig – Sie haben wie ein Grieche gesprochen und er wie ein Jude.« (Vgl. Ellmann, S. 592) Was nichts anderes besagen will, als daß in den Unterschieden auch Gemeinsamkeiten wirken bzw. zum Ausdruck kommen. Überhaupt neigte Joyce dazu, extreme Theorien, auch in Sachen Etymologie, auszudenken, unter anderem, daß die *Odyssee* semitische Wurzeln habe. Das ist zwar nicht bewiesen, eignet sich indes vorzüglich als theoretische Basis für Bloom als irischen Odysseus. Dieser Gedanke des symbiotischen Ineinandergreifens kommt später auf poetisch-dialogische Weise im *Ulysses* wieder, und zwar in der dramatischen Gerichtsszene. Stephen hält einen hochgelahrten komparatistischen Beitrag über altgriechische Traditionen und mögliche Wechselwirkungen mit altjüdischen Traditionen. Kommentar einer Figur mit verkehrt herumsitzender Mütze (Lynch): »Judengrieche ist Griechenjude.«

Stephen, der stellvertretend für den Autor wirkungsvoll dessen Shakespeare-, besonders Hamlet-Deutung vorträgt, sagt einige der schönsten Gedanken, so über das Weiterwirken der Vergangenheit in ihrer Gegenwart, der Gegenwart der Erinnerung: »Du hast von der Vergangenheit gesprochen und ihren Phantomen, sagte Stephen. Warum daran denken? Wenn ich ins Leben sie rufe über die Wasser des Lethe, werden dann nicht die armen Geister zusammen sich scharen auf meinen Ruf? Wer nimmt das an? Ich, Bous Stephanoumenos, oxsenfreundlicher Barde, bin Herr und Spender ihres Lebens. Er umgab sein fliegend Haar mit einem Kranz aus Weinlaub, Vincent zulächelnd. Jene Antwort und diese Blätter, sagte Vincent zu ihm, werden geziemender dich schmücken, wenn etwas mehr, ja sehr viel mehr denn deine Kappe voll leichter Oden deinen Genius Vater nennen kann.« (S. 566 f.)

In einem ersten Auftritt scharfer Antisemiten versucht Stephen zu neutralisieren: »Ein Kaufmann, sagte Stephen, ist einer, der billig einkauft und teuer verkauft, ganz gleich, ob Jude oder Heide, nicht wahr?« (S. 47) Nicht ohne Bezug zur griechisch-römischen Antike rollt Stephens Rede-Faden in seinen Shakespeare-Darlegungen aus, von Pallas Athene und Venus über Cleopatra bis zu Perikles und Cressida. In der Mitten steht Hamlet, und auch dazu gibt es verblüffende Parallelen zu spätern Zeiten. »Einen Meuchler der Seele hat Robert Greene ihn genannt, sagte Stephen. Nicht umsonst war er der Sohn eines Metzgers [Shakespeare? oder die Figur Claudius?], der die Hammer-Streitaxt schwang und sich in die Hand spuckte. Neun Leben werden genommen für das eine seines Vaters, Vater Unser, der du bist im Fegefeuer. Khaki-Hamlets Zögern nicht zu schießen. Der bluttriefende Schlachthof im fünften Akt ist eine Vorwegnahme des Konzentrationslagers, besungen von Mr. Swinburne.« (S. 256). Gemeint sind freilich die

britischen KZ in Südafrika, und Swinburne hatte tatsächlich darüber geschrieben (in *The Tale of Balin*, 1896). Dichters Art sind Voraussagen.

Doch spricht man über Shakespeare, kommt man am jüdischen Thema nicht vorbei, schon gar nicht am Shylock. »Den Shylock hat er aus der eigenen tiefen Tasche gezogen. Als der Sohn eines Malzhändlers und Geldverleihers war er selber ein Kornhändler und Geldverleiher, der zehn Tod Korn hortete während der Hungerrevolten. [»Tod« hier einritisches Maß.] Seine Borger sind ohne Zweifel jene diversen Ehrenmänner, die von Chettle Falstaff erwähnt werden und die seine Redlichkeit beim Handel bezeugten. Er belangte einen Schauspielerkameraden wegen des Preises von ein paar Sack Malz und trieb für jedes verliehene Geld als Zins sein Pfund Fleisch ein. Wie anders konnte Aubreys Stallknecht und Theaterlaufjunge schnell reich werden? Alle Ereignisse brachten Wasser auf seine Mühle. Shylock ist ganz im Einklang mit der Judenhetze, die dem Hängen und Vierteilen von Lopez, dem Leibarzt der Königin, folgte: dem wurde das Judenerz herausgezupft, während das Jüdlein noch lebendig war: . . .« (S. 279) In diesem Falle war Shakespeare, der Renaissance-Riese, die Brücke vom antiken zum jüdischen Thema des Stephen Dedalus, seinerseits symbiotisch vorgehend wie auch zwielichtig. Dieser Ire, dieses Autor-Alter-Ego, also ein Künstler und mithin produzierender Schöpfer, hat eine Wortformel in sich aufgenommen, die einen jüdischen Ursprung hat und eine Grunderklärung für Menschsein und -Sinn überhaupt ist: »Und wie das Mal auf meiner rechten Brust genau noch da ist, wo es war, als ich geboren wurde, obschon mein ganzer Körper im Lauf der Zeit aus neuem Stoff gewoben worden ist, so blickt auch durch den Geist des ruhelosen Vaters das Bild des nicht-lebenden Sohns. Im hochgespannten Moment der Imagination, I . . . J ist das, was ich war, zugleich auch das, was ich bin, und das, was ich möglicherweise einmal sein werde.« (S. 265) Und das ist letztlich der Inhalt von Name und Existenz Jahwe-Jehovas. Das Bild, erst einmal skizziert, füllt sich allmählich, mit Gestalten und dem Geist der Gestalten.

Zum judenfreundlichen Ensemble gehören noch einige, und die sollen noch kurz eingefügt werden: MacHugh, O'Molloy und John Wyse. Prof. MacHugh stellt der römischen Kultur die jüdische gegenüber: »Wir denken an Rom, das imperiale, imperatorische, imperative. I . . . J Was war ihre Kultur? Machtvoll groß, das geb ich zu: aber gemein. Kloaken: Siele. Die Juden in der Wildnis und auf den Bergespipfeln sagten: *Hier ist gut sein. Laßt uns Jehovah einen Altar bauen*. [Hervorhebung im Original] Der Römer brachte, wie der Engländer, der in seine Fußstapfen tritt, jeder neuen Küste, auf die er den Fuß setzte (auf unsere Küste setzte er ihn nie), nur seine Kloakenbesessenheit. I . . . J Sie waren die Gentleman der Natur, murmelte J.J. O'Molloy, Aber wir haben auch das römische Recht.« (S. 179) Und an anderer Stelle: »Er sprach über das Beweisverfahren der römischen Rechtsprechung, I . . . J und stellte diese dem früheren mosaischen Gesetz gegenüber, der *lex talionis*. Und er zitierte den Moses des Michelangelo im Vatikan. I . . . J *Jenes*

steinerne Bildnis in erstarrter Musik, gehört und schrecklich. Abbild des Göttlichen in Menschengestalt, jenes ewige Symbol der Weisheit und Prophetie, welches, wenn überhaupt nur etwas, was Bildnergeist in Marmor schuf, Seelenverklärtes und Seelenverklärendes, zu leben verdient.« (S. 189 f.; Hervorhebung im Original). Über Rechtspositionen dieser Art, vor allem geschichtliche, differenzieren sich die Lager, nicht nur das irische vom englischen (hier als Juden und Römer), sondern auch judenfreundliche und antijüdische. An anderer Stelle – im genannten Armageddon als Welttheaterspektakel – stellt O'Molloy das mosaische Recht der Gemeinnützigkeit über das römische Recht des Eigennutzes und des Eigentums: »Das mosaische Gesetz hat das Gesetz des Dschungels außer Kraft gesetzt.« (S. 617) In einer – ebenfalls bereits erwähnten – Wirtshaus-Gesprächsrunde zwischen Gegnern und Freunden verteidigt John Wyse: »Aber schließlich und endlich, l. . .] wieso soll ein Jude sein Land nicht ebenso lieben können wie der nächstbeste andere auch?« (S. 457)

Die Gruppe der Judenfeinde, genauer: zum Teil wirklicher Antisemiten und Rassisten, ist größer: Es ist fast unglaublich, welches Repertoire und welches Vokabular sie aufzuweisen hat und traktiert. Es ist wirklich sonderbar, daß das in der Literatur noch nie wirksam aufgearbeitet worden ist. Sie reichen von puren Beschimpfungen bis zu programmatischen Äußerungen, sich unterscheidend in der Radikalität. Die Hetzer tragen folgende Namen: Alf, Boylan, Beaufoy, Carr, Cunningham, Deasy, Ben Dollard, Miss Dome, Dowie, J.J., Mulligan, Ned, J.F. Taylor, einige von akademischem Rang, andere – wie die nur mit Initialen gekennzeichneten – von Pup-Niveau. An der Spitze die Teufelsgestalt Bello. Die folgenden Äußerungen bzw. Texte lesen sich unerfreulich, doch kann ich einige nicht ersparen. Mein Text folgt dem Tagesablauf der Erzählung.

Deasy: »England ist in den Händen der Juden. Alle höchsten Stellen: die Finanz, die Presse. Und sie sind die Vorboten des Verfalls einer Nation. Wo immer sie sich sammeln, saugen sie der Nation das Mark aus den Knochen. l. . .] die jüdischen Kaufleute haben ihr Zerstörungswerk bereits begonnen. Old England liegt im Sterben. l. . .] Sie haben gesündigt wider das Licht, l. . .] Noch in ihren Augen kann man die Finsternis sehen. Und das ist der Grund, daß sie Wanderer sind auf Erden bis auf den heutigen Tag. / Auf den Stufen der Pariser Börse die goldhäutigen Männer, Kurse notierend mit ihren edelbesteinten Fingern. Narren-geschnatter. Sie wimmelten laut und unheimlich herum im Tempel, die Köpfe voll pausenlos schwirrender Flausen unter den linkisch getragenen Seidenhüten. Nicht die ihren: diese Kleider, diese Reden, diese Gesten. Die vollen bedächtigen Augen strafte sie Lügen, die Worte, die gierigen und doch harmlosen Gesten, doch sie kannten den tiefen Haß, der sich um sie ballte, und wußten, ihr Eifer war eitel. Eitel ihr harrendes Streben, zu häufen und zu horten. Die Zeit würde gewißlich alles wieder zerstreuen. Ein Hort, gehäuft nur am Straßenrand: geplündert bald und in andere Hände wandernd. Ihre Augen kannten die Jahre des Wanderns

und wußten, harrend, um die Unehren ihres Fleisches.« (S. 47 f.) Hier drückt sich – in gewissem Vorausblick auf kommende Katastrophen – ein tiefsitzender religiöser und politisch-ökonomischer Antijudaismus aus, bereits gepaart mit rassistischen Zügen. Das klingt wie von Hitler oder Streicher.

Er wird nur noch durch den Zynismus der Lüge übertroffen, der sich in den nächsten Sätzen offenbart: »Irland hat, l. . .] die Ehre, das einzige Land zu sein, das niemals die Juden verfolgt hat. Wußten Sie das? Nein. Und wissen Sie, warum? l. . .] Weil es sie nie hereingelassen hat, l. . .]« (S. 50) Was eindeutig falsch ist. »Judenfrei« war das Vereinigte Königreich nur zeitweilig.

Von größerem Korn ist Buck Mulligan, eher einer extrem nationalistischen Fraktion angehörend, der Mann in vielen Rollen mit unterschiedlichen Gesichtern, doch judenfeindlichem Kern, dem Zeitgenossen John Ghogarty nachgebildet. Weil Stephen über die vermutlich jüdische Begründerin des Abbey-Theatres Lady Gregory (zusammen mit Yeats) Positives geschrieben hat, beschimpft ihn Mulligan aufs gemeinste: »O du inquisitorischer besoffener Juden-Jesuit!« (S. 294) Von ähnlicher niedriger Physiognomie ist Ben Dollard: lautstark und vulgär, zum Beispiel als es um nicht ganz passende Kleidungsstücke von ihm ging: »Pech für den Judenmenschen, der sie gemacht hat, l. . .] Gott sei gedankt, er ist noch nicht bezahlt.« (S. 331) Na, bitte, der Jude ist schuld, aber ich hab ihn nicht bezahlt. Derselbe an anderer Stelle, diesmal auf Bloom zielend: »Diesem Judas Ischariot werden wir ein Feuer unterm Hintern anzünden.« (S. 361) Auch Frauen beteiligen sich an diesen Tiraden und der Judenhetze, so Miss Douce im Gespräch mit Miss Kennedy über Bloom: Könnte man mit diesem Mann verheiratet sein? Antwort: »Verheiratet mit dieser Schmiernase! l. . .] Verheiratet mit Bloom, dem Schmierischlieribloom.« (S. 351 f.) Originaltext: »Married to Bloom, to greaseaseabloom« (S. 335). Die Szene artet zur antijüdischen Orgie aus.

Joyce muß ein außerordentliches Ohr für Mißtöne solcher Art gehabt haben, auch für solche aus untersten Ebenen. Eine Figur namens Alf erzählt von einem Gespräch mit Bloom über Todesstrafe, der als Gegner argumentiert (Alf nennt es »Quatschologie der Branche«), und so geht es weiter: »l. . .] währenddem schnuffelt der alte Hund die ganze Zeit an ihm rum, also das hat mir doch auch mal wer erzählt, daß die Jüdlein, daß die Jüdlein, daß die so nen ganz komischen Geruch haben sollen für Hunde, jedenfalls, und über was weiß ich noch alles, abschreckende Wirkung usw, usf.« Ausgenommen: »Der Pimmel von dem armen Schelm, der da gehängt wird.« (S. 411) Man könnte denken, darunter geht es nicht, aber in der Tat war solches alles geredet worden und auch gedruckt zu lesen. In diesem mörderischen Suffkreis im Pup von Alf und Joe geht es mit Joe weiter: »Einer von der krummnasigen Bruderschaft war das, ging unter dem Namen James Wought alias Saphiro alias Spark und Spiro [jüdische Namen]« usw. Folgt eine Verleumdungsgeschichte. Selbst wenn das Geschäft eines Juden unredlich war – und die hat es gegeben – wäre eine Kritik oder juristische Aktion fällig wie bei christlichen

Betrü gern, nicht aber gewöhnliche Judenhetze, wie sie hier vom Dichter beschrieben und getadelt wird. Wenn Cunningham Bloom als einen »abtrünnigen Juden« (S. 457) bezeichnet, mag das hingehen. Als religiöser Jude ist er abgefallen, aber nicht von seiner Volkszugehörigkeit, zu der er sich bekanntlich nachdrücklich bekannt hat. Aber im Tonfall des Gesagteins durch einen Nichtjuden liegt bereits wieder die gesamte Verachtung, die Person und Volk von diesen Kreisen entgegengebracht ward und wird. Die Steigerung kommt bald, im Umfeld der Gerichtsszene: »Schäbiger Lump. Laß wenigstens ne Runde springen. Aber nein, nicht die Bohne! Also das ist doch der typische Jid! Alles nur für den eigenen Wanst. So gerissen wie ne Scheißhausratte. Hundert für fünf.« (S. 463) Die Szene wächst zum Pogrom aus, Bloom auf einem Karren wie zur Hinrichtung »Und sämtliche Lumpen und Schlampe n der Nation vor dem Eingang l. . . und er der Kerl, auf dem hohen Roß von wegen den Juden, und die Bummelanten verlangen ne Rede, und Jack Power hampelt sich ab und will ihn dazu bringen, daß er sich endlich bloß hinsetzt auf der Karre und seine verdammte Schnauze hält, und ein Bummelant mit nem Pflaster überm Auge fängt an zu singen *Wenn der Mann im Mond ein Jid wär, ein Jid wär, ein Jid* und eine Schlampe drauß en schreit hinter ihm her: / - He Mister! Ihr Stall ist offen, Mister! / Und sagt er: / Mendelssohn war Jude und Karl Marx und Mercadante und Spinoza. Und der Erlöser war Jude und sein Vater war Jude. Euer Gott, l. . . Wem sein Gott? sagt der Bürger. / Nun, sein Onkel war Jude, sagt er. Ihr Gott war Jude, Christus war Jude wie ich. / Bei Gott, der Bürger stürzt in seinen Laden zurück. / - Jesus, sagt er, ich schlag dieser Judensau das Hirn raus, weil der Kerl den heiligen Namen gebraucht hat. Jesus, ich werd ihn kreuzigen, l. . .« (S. 463)

Die Texte sprechen für sich, sie müssen nicht weiter kommentiert werden. Doch bringen sie ein Problem, auf das am End eingegangen werden soll. Hier nur soviel: Ein Grund für Joyce, dem jüdischen Thema so großen Raum zu geben, war, eine Identifikation der Juden mit den Iren möglich zu machen, das heißt zwischen zwei verfolgten Völkern, die sich in einem Freiheitskampf befinden, und Juden als eine Art Vorbild oder geschichtliche Exemplarität zu begreifen bzw. begrifflich zu machen. Hier aber nun sind die irischen Bürger gleichermaßen Antisemiten, die es auch gab.

Das Aufgebot an den Requisiten des Judenhasses und der Verfolgung ist noch lange nicht zuende, besonders in der bereits behandelten Weltgerichts- und Welttheater-Szene erscheinen sie noch einmal zuhauf. Schon eine Kupplerin darf sagen: »Schmalziger Jid!« (S. 603) und Mrs. Mervin Talboys mit der Reitpeitsche nennt ihn einen »plebejischen Don Juan«, bezieht ihn der Obszönität und Unsittlichkeit. Eine besonders »originelle« Variante der Juden-Verleumdung wird von Beaufoy vorgetragen: »Sie gemeiner Kerl! Man sollte Sie in die Roßschwemme tunken, Sie verkommener Schwätzer. [Darauf Denunziationen des Privatlebens,

auch eine gängige Methode bei Verfolgung – und dann:] Der Erzverschwörer des Jahrhunderts.« Sie mußte in dieser Darstellung antisemitischen Wirbelsturms vorkommen: die larmoyante Lüge der jüdischen Weltverschwörung, immer in Abwechslung mit der kriminellen Denunziation, so der Ausrufer: »In Anbetracht dessen, daß Leopold Bloom, ohne festen Wohnsitz, ein stadtbekannter Sprengstoff-attentäter, Falschmünzer, Bigamist, Kuppler und Hahnrei sowie ein öffentliches Ärgernis für die Bürger von Dublin ist [. . .].« Hierauf die erwähnte Szene mit dem britischen Richter Sir Frederick mit den parodierten jüdischen Symbolen. Im Ergebnis des Prozesses – besonders nach der ersten für Bloom glücklichen Wende – überschlagen sich die Wellen des gemeinsten christlichen und politischen Antijudaismus, vor allem in der Rede von Dowie: »Mithristen und Antibloomiten, der Mann, der sich Bloom nennt, kommt aus der tiefsten Hölle und ist eine Schande für jeden Christenmenschen. Ein teuflischer Wüstling von Kindesbeinen an, hat dieser stinkende Bock von Mendes frühreife Zeichen infantiler Ausschweifung gezeigt, welche an die Städte der Ebene erinnern, und zwar mit einem lasterhaften alten Weib. Dieser abgefeimte Heuchler, verhärtet vor lauter Niedertracht, ist der weiße Stier, von welchem die Offenbarung spricht. Ein Anbeter der Großen Hure Babylon. Intrige ist der Atem seiner Nüstern. Der Scheiterhaufen und der Kessel mit siedendem Öl sind ihm bestimmt. Caliban!« (S. 640 f.). An dieser Stelle mit Androhung des Scheiterhaufens, der Menschenverbrennung, sind wir nahezu auf dem Höhepunkt antisemitischer Auslassungen im Joyceschen Kosmos. Es gibt nur noch eine Steigerung mit dem Auftritt der Teufelsfigur, dem Transvestiten Bello mit dem Tirolerhut. Er kennt und nennt alle Folterinstrumente, fügt Bloom sämtliche denkbaren Erniedrigungen bis zu denen auf sexueller und fäkalischer Ebene zu, die denkbar sind, in ironischer Brechung bis zur gewaltsamen Geschlechtsumwandlung, immerhin auch als szenische Möglichkeit der vielen Metamorphosen Blooms denkbar. Es fällt das Wort »Strafkleidung«, das sind zunächst Hurengewänder. Er foltert (»Mit brennender Zigarette Initiale ins Hinterteil«), kündigt die Ermordung an und verschwindet, Bloom stirbt im brennenden Dublin auf dem Scheiterhaufen, betrauert von den Gestalten der Beschnittenen (Shulemowitz, Goldwater, Moses Herzog, Rosenberg, Moisel, Citron, Watchman, Mastiansky Abramowitz, Chazen, genau ein Minjan) in Sack und Asche an der Klagemauer. Selbstverständlich war es ein Theater- oder Literatortod, eine Metamorphose, und die Geschichte, der Tag des Bloom, geht weiter.

Zum Figuren-Ensemble des *Ulysses* gehören auch einige, die nicht auftreten, doch erinnert werden. Oder auch Visionen sind. Große Juden-Figuren der Geschichte, der mythologischen wie der realen, oder auch geistig Verbündete, die der Balance dienen, der Ausgewogenheit, quasi als Gegen-Entwürfe und Vorbild-Gestalten oder wenigstens zum Vergleich. Da ist einmal Hagar, die Ägypterin, wenngleich nur, um ein armes Weibsbild aus der Alltagsumwelt zu erhöhen. Als ein human-poetischer Höhepunkt mitten im teils nationalirischen Gespräch, teils

antijüdischen Pup-Gesudel gebraucht wird, eine Gegensatzfigur, fügt der Erzähler eine erhaben-schöne Szene ein: »Und siehe, da sie den Becher der Freude noch kreisen liessen, kam ein gar göttlicher Bote in Schnelle herein, hell wie das Auge des Himmels, ein anmutiger Jüngling, und hinter ihm schritt ein Älterer von edelstem Antlitz und Gang, die heiligen Schriftrollen des Gesetzes in den Händen, und mit ihm sein Weib, eine Dame von unvergleichlicher Abstammung, die Schönste ihres Geschlechtes.« (S. 403) Der Leser hält dankbar an. Die Erscheinung wird nicht weiter erklärt, das Geschwafel geht weiter. An historischen Personen werden einbezogen – die meisten mehrfach –: Moses von Ägypten, Moses Maimonides, Moses Mendelssohn (auch Felix Mendelssohn Bartholdy), Moses Montefiore, Spinoza, Mercadante, Lassalle, Karl Marx, der Faustkämpfer Mendoza, im Zusammenhang mit Maimonides auch der arabische Philosoph Averroes (eigentlich Ibn Ruschd). Über diesen und Maimonides heißt es an einer Stelle: »dunkle Männer in Weise und Bewegung, die in ihren Spottspiegeln die obskure Seele der Welt aufblitzen ließen, eine Finsternis, leuchtend im Licht, doch vom Lichte nicht begriffen.« An anderer Stelle: »Drei Sucher nach der reinen Wahrheit, Moses von Ägypten, Moses Maimonides, Verfasser des *More Neubkin* (Führer der Verwirrten), und Moses Mendelssohn, von solcher Größe, daß von Moses (von Ägypten) bis zu Moses (Mendelssohn) keiner so groß wurde wie Moses (Maimonides).« (S. 845) Bemerkenswert ist auch die – übrigens mehrfache – Nennung Montefiores, die für zionistische Erwägungen benötigt wird: »Die Musterfarm in Kinnereth am Seeufer des Tiberias.« (S. 79. – Freilich kann er bestenfalls als Vorläufer des Zionismus gelten. Da er später in England lebte und starb, war er Joyce am ehesten bekannt.) Im übrigen kann oder auch muß bemerkt werden, daß Joyce' Kenntnisse vom Zionismus durchaus bruchstückhaft, für das Gesamtkonzept dennoch wichtig sind. Ähnliches muß von Joyce' Kenntnissen über Karl Marx gesagt werden, von dem er wohl höchst wenig gelesen hatte. Als vierter Sucher nach der reinen Wahrheit wird Aristoteles angeführt, der – laut Joyce – »Schüler eines rabbinischen Philosophen gewesen sei«. Was sich nirgendwo nachweisen ließ. Möglicherweise eine dichterische Erfindung im Dienste seiner jüdisch-hellenistischen Symbiose. Auch Sokrates wird einfunktioniert in bezug auf Jüdisches. »Wenn Sokrates heute sein Haus verliefse, er fände den Weisen auf seiner Schwelle sitzen. Wenn Judas heute nacht fortginge, es wäre Judas, zu dem seine Schritte ihn führten.« (S. 290; Hervorhebung im Original) Übrigens ein Maeterlinck-Zitat einer Redestelle Stephens aus der Shakespeare-Debatte, belegend den Weg zu jedem – zu uns – selbst. Als größter Grieche ist Homer stets anwesend – quasi unter dem Text dieser modernen, irisch-jüdischen Odyssee –, obzwar er nie auftritt. Als Kuriosität sei zum Abschnitt große Juden-Namen eine Joycesche Gottes-Bezeichnung noch angeführt: »Nobodaddy«, aus nobody und daddy – nun, der Gottesbegriff des Dichters ist damit wohl ziemlich deutlich umschrieben!

Bevor einige biografische Bezüge des Dichters zu unserm Thema herangezogen werden, sei noch an einigen Textstellen des Buches seinen Meinungen nachgegangen, das heißt also nicht das, was er über seine Figuren an den Leser bringt, sondern aus dem unmittelbar erzählenden Teil.

Die folgenden Sätze sind nun zwar auch einer Figur, J.F. Taylor (übrigens einer historischen, die eine ähnliche Rede gehalten hatte, von Joyce verbessert), in den Mund gelegt, doch kursiv gesetzt. Damit erhalten sie einen andern Stellenwert. »*. . . Ich habe ich den Worten gelauscht, welche soeben von meinem verehrten Kollegen an die Jugend Irlands gerichtet wurden. Es war mir dabei, als sei ich in ein Land versetzt worden, weit fern dem unseren, in eine Zeit, weit fern von unsrer Zeit, als stünde ich auf einmal im alten Ägypten und lauschte der Rede eines Hohenpriesters jenes Landes, der zum noch jugendlichen Moses sprach [. . .] Und es war mir, als hörte ich die Stimme jenes ägyptischen Hohenpriesters und klänge darin ein wohlgemuter Ton aus Überheblichkeit gleichwie Stolz. Ich hörte seine Worte, und ihr Sinn, er ward mir offenbar. [. . .] Warum wollt ihr Juden nicht annehmen unsre Kultur, unsre Religion und unsre Sprache? Ihr seid ein Stamm von Hirten, von Nomaden; wir aber sind ein mächtig Volk. Ihr habt nicht Städte noch Reichtum: unsre Städte aber sind Bienenstöcke der Menschenart, und unsre Galeeren, Triremen und Quadriremen, beladen mit aller Art Handelsgut, furchen die Wasser der bekannten Welt. Ihr aber seid nur eben aufgetaucht erst aus den Urzuständen des Lebens: wir aber haben eine Literatur, eine Priesterschaft, eine äononalte Geschichte und eine Verfassung. [. . .] Ihr betet zu einer finster unbekanntem Lokalgottheit: unsre Tempel jedoch, voll Majestät und Geheimnis, sind Wohnungen von Isis und Osiris, von Horus und Ammon Ra. Euer sind Leibeigenschaft, Grauen und Niedrigkeit: unser aber der Donner und die Meere. Israel ist schwach, und wenig sind seiner Kinder: Ägypten aber ist ein Kriegsheer, und schrecklich sind seine Waffen. Landstreicher und Tagelöhner nennt man euch: bei unserm Namen erzittert die Welt. [. . .] Aber [. . .] hätte der jugendliche Moses dieser Lebensauffassung Gehör geschenkt und wäre er ihr gefolgt, hätte er das Haupt gebeugt und den Willen und seinen Geist vor dieser anmaßlichen Ermahnung, niemals wäre er dem auserwählten Volke Führer geworden aus dem Haus der Knechtschaft noch gefolgt der Wolken säule bei Tag. Nie hätte er inmitten von Blitzen Zwiesprache gepflogen mit dem Ewigen auf Sinais Gipfel, noch wäre er hernieder gekommen wieder, leuchtend auf seinem Angesicht das Licht der Inspiration und in den Armen die Gesetzestafeln, gemeißelt in der Sprache der Geächteten. [. . .] J.J. Molloy sagte nicht ohne Bedauern: – Und doch starb er, ohne das gelobte Land betreten zu haben. [Als nachgereicherter Kommentar durch Hugh:] Es hat etwas von prophetischer Vision an sich. Fuit Ilium! Die Zerstörung des windigen Troja. Königreiche dieser Welt. Die Herren des Mittelmeeres sind heute Fellachen.« (S. 192 ff.) Unterstützt wird dieser Gedanke noch durch das schöne Gleichnis von den Pflaumen: »A Pisgah Sight of Palestine or the Parable of the Plums. [. . .] Moses and the promised land.« (S. 202, Original S. 189)*

Dieser Text kann als eine zentrale Stelle der in diesem Buche geführten Auseinandersetzungen gewertet werden, ist allerdings doppeldeutig. Offenkundig ist der jüdische Sinn: Berichtet wird vom Auszug der Kinder Israel aus Mizraim, der Haltung des Moshe und dem Empfang des Gesetzes sowie von Ausdauer und Sieg des jüdischen Volkes über mächtige Gegner, im konkreten Fall über Ägypten. Just dieser Gegner riet den Juden sogar, sich als Juden aufzugeben (»Warum wollt ihr Juden nicht annehmen unsre Kultur [. . .]?«), und das ist auch in anderer Hinsicht von Interesse.

Hat man uns das nicht so oft gesagt, auch in Europa, in Deutschland, in Berlin? Christian Wilhelm Dohm im 18. Jahrhundert vertrat eine ähnliche Position, ein Gutwilliger, der das »Jüdische Problem« lösen wollte, indem wir uns aufgeben. Es ist sozusagen die humanistische Variante einer Befriedungs- und Assimilationspolitik. Des weiteren liegt in der Taylor-Passage freilich der irisch-nationale Sinn: Als Volk des Gesetzes erscheint Irland (Eire), und sein mächtiger Gegner ist England. Der politische Hintergrund ist der Sprachenstreit, die Durchsetzung der irischen Sprache und der Konflikt zwischen anglikanischen Protestanten und irischen Katholiken. Doch an dieser Stelle geht die Parabel nicht auf, auch nicht in Joycens persönlichem Leben, der sich vom menschenmäkelnden Katholizismus getrennt hatte. Doch führt diese Stelle bereits ziemlich unmittelbar zu Gründen, warum Jüdisches eine derart große Rolle im *Ulysses* spielt. Es steht stellvertretend für den irischen Freiheitskampf, erhält indes im Lauf der Welterzählung des Tages seinen selbständigen Rang. Darüber sei noch einiges gesagt. Fast zur Identität zwischen jüdischen und irischen Stämmen kommt es bei der ersten Gerichtsverhandlung in der Dubliner Green Street unter Sir Frederick: »Und es saß mit ihm das hohe Synhedrium der zwölf Stämme von Jar, für einen jeglichen Stamm ein Mann.« Es folgen die Namen von zwölf irischen Provinzen nach dem Vorbild der zwölf jüdischen Stämme, wie sie im Tenach, also wie oft gesagt wird, der hebräischen Bibel, beschrieben sind. Deutlicher können Analogien kaum noch sein.

Im Shakespeare-Abschnitt des Stephen vor allem erhält das Griechische seinen theoretischen Platz. Durch den schillernden Mulligan erhält es kurzfristig eine antijüdische bzw. antibloomische Stoßrichtung, doch nimmt ihm Stephen die Argumente aus der Hand. Antisthenes, Schüler des Gorgias, Kyrios Menelaos, die Argiverin Helena, schließlich Penelope, stehen für Griechenland, deuten auch an, nach welchem Vorbild die hier erzählte Odyssee verläuft. In einem Brief vom 21. Oktober 1918 sieht Joyce die Zusammenhänge von Griechen- und Judentum auf andere Weise: »Als Künstler lege ich kein Gewicht auf politischen Konformismus. Man bedenke: Das Italien der Renaissance schenkte uns die größten Künstler. Im *Talmud* [Hervorhebung im Original] heißt es an einer Stelle »Wir Juden sind wie die Olive: Wir geben unser Bestes, wenn wir zerdrückt werden, wenn wir unter der Last unseres Laubwerkes zusammenbrechen.« Der materielle Sieg ist der Tod geisti-

ger Überlegenheit. Heute erblicken wir in den Griechen des Altertums die kultivierteste Nation. Wäre der griechische Staat nicht untergegangen, was wäre dann aus den Griechen geworden? Kolonisatoren und Kaufleute.« (Nach Ellmann, S. 667) Das ist zwar ein bitterer, doch überlegenswerter Gedanke, der auch geschichtlichen Tatsachen entspricht. Und mit daraus die symbiotische Juden-Griechen-Konstellation, die Sympathie für das Jüdische, Sympathie bis Identitätsnähe. Ellmann drückt das so aus: »Blooms gesunder Menschenverstand vereinigt sich mit Stephens schneidend scharfer Intelligenz; Stephen Dedalus, der griechisch-christliche Ire, tritt neben Bloom-Odysseus, den griechisch-jüdischen Iren; die Kulturen scheinen sich im Kampf gegen Pferdestärken und Brutalität und für Geistesstärke und Anstand zu vereinen.« (Ellmann, S. 559) So weit ist ihm zuzustimmen. Doch ein paar Sätze weiter reicht es nicht: »Stephen und Bloom, die geistigen Menschen, werden Mulligan und Boylan, den grobschlächtigen Menschen, gegenübergestellt, und Joyces Parteinahme ist eindeutig.« (Ebd.) Die zwei sind auch die entschiedenen Antisemiten im Roman-Geschehen, und das sieht Ellmann nicht, oder will es nicht sehen, wie die meisten in der angelsächsischen Literatur-Kritik und -Historiografie.

Damit bin ich in meinen Überlegungen bereits im biografischen Bereich des James Joyce. Es gibt eine Reihe von erhärtenden Aussagen und Belegen zu unser Ausgangsfrage des »Warum?« Was begab sich zudem in seiner Zeit, auf die er letztlich reagierte und auf die er zielte? Was war mit Irland, was war mit Juden in Irland?

Prägend waren – und sind – das spannungsreiche Verhältnis zu England, der Herrschaftsmacht, die politischen, ökonomischen und kulturellen Konflikte sowie die Spannungen zwischen Katholiken und Protestanten, solche politisch-ideologischer Natur. Seit dem 12. Jahrhundert setzten sich die Engländer dort fest, die eigentliche Unterwerfung begann 1534 unter Heinrich VIII. Im 16. und 17. Jahrhundert gab es zahlreiche, doch scheiternde Aufstände, Bestrebungen um Selbständigkeit. Als der katholische König Jakob II. von England gestürzt ward, fand er Exil auf der Insel, was Irland vorübergehend so gestärkt hatte, daß Wilhelm III. es 1690 zurückerobern mußte. Die Spannungen blieben mutatis mutandis. Erst 1782 gab es eine Art parlamentarischer Gleichberechtigung (Aufhebung der Deklarationsakte, Aufhebung von Handelsbeschränkungen.). In der Folge der Französischen Revolution gab es 1798 einen erneuten, indes gleich wieder niedergeschlagenen Aufstand. Daraufhin vollzog William Pitt d. J. 1801 die Union der Länder im Vereinigten Königreich, ohne Gleichstellung der Katholiken, es gab bis 1829 nur protestantische Abgeordnete. Erst danach gab es das Wahlrecht für Katholiken. Der hochverehrte irische Politiker Daniel O'Connell (1775–1847) war die Impuls gebende Gestalt. 1845–1849 gab es die große Hungersnot mit einer Million Toten und einem riesigen Auswandererstrom, vor allem in die USA. 1848

versuchten die »Young Irishers« einen Aufstand, ein Teil von diesen im Bündnis mit den Feniern, noch einen weiteren 1867.

Doch sämtliche Liberalen vermochten bis 1916 keine der irischen Fragen zu lösen, zum Teil im Konflikt mit den Nationalisten, die sich von England lösen wollten. Die wichtigste sich auf Katholizismus und gälische Kultur berufende Bewegung ist »Home Rule«, von Joyce zitiert. Allerdings kamen ab 1869 erste Reformen von London selbst: Aberkennung des amtlichen Status der Anglikanischen Kirche in Irland, 1879 das erste Landgesetz über Entschädigungen für Pächter, Erziehungsgesetze, 1881 weitere Pachtgesetze. 1886 und 1893 scheiterten die ersten Home-Rule Bills, so daß die liberale Partei zerbrach, die nationalen Bewegungen sich radikalisierten, 1905 Sinn Fein gegründet werden mußte.

Wir sind im Leben von Joyce, der in ein vom agrarischen Konservatismus und von einem inzwischen übermächtigen Katholizismus regiertes Land hineinwuchs, das er 1904 unmutig verließ und in das er nur noch kurzfristig und besuchsweise zurückkehrte. Dennoch hatte ihn Irland nie losgelassen, sein Werk handelt von Irland, nicht von den Triester, Pariser und Züricher Exilen. 1912 gelangte die erweiterte Home Rule ins Oberhaus. 1916 kam es durch Sinn Fein zu einem blutigen Aufstand, nach langen und schweren Auseinandersetzungen in mehreren Schritten zur Teilung der Insel, zum Freistaat, 1921 zum Anglo-Irischen Vertrag und 1922 zur Verfassung des Irischen Freistaates. Es war das Erscheinungsjahr des *Ulysses*. 1937 trat die nächste Verfassung in Kraft, das Land hieß nun gälisch »Eire« und englisch Ireland. Die Regierung de Valera sowie ihre Nachfolger trieben die Loslösung bis zur endgültigen Unabhängigkeit 1949. Ab 1938 hat Eire auch einen Staatspräsidenten. Der 1941 gestorbene Joyce hat die endgültige Unabhängigkeit nicht mehr erlebt, doch die wichtigsten Schritte.

Kultur und vor allem Literatur wie auch Musik sind von ihren Wurzeln her keltisch-gälisch. Die alten Texte sind im wesentlichen Heldensagen, vor allem der Ulster-Zyklus, medizinische, juristische und topografische Traktate, wenige Gedichte, diese meist in Bruchstücken, im Hochmittelalter vor allem Balladen. Zwischen 1650 und 1850 war die Literatur wesentlich englisch überfremdet. Mit der Gründung der Gälischen Liga 1893 durch Douglas Hyde begann die Erneuerung der gälischen Tradition. 1899 gründeten William Butler Yeats und Lady Gregory das Abbey-Theater als Stätte irischer Erneuerung, das erste Stück war von Hyde, es heißt *The Twisting of the Rope* (orig. *Casadh an t-Súgain*). Eine Reihe von irischen Autoren schrieb in der Nationalsprache (Sullivan, O'Direáin, O'Flaherty und andere), die größten allerdings in englisch. Joyce war in die Erneuerungsbewegungen wie in die kritische Auseinandersetzung mit jenem starren Katholizismus einbezogen, sie sind elementarer Bestandteil seines Werkes. Die irische Kirche sei noch katholischer als der Papst, kann man auf der Insel oft hören. Erst durch die EU sind Milderungen eingetreten.

Was ist mit Juden in Eire? Die ersten Spuren sind aus dem Jahre 1079. Vermutlich von Flüchtlingen aus England und vom Kontinent in der Folge der Juden-Massaker des ersten Kreuzzugs in Deutschland 1096–98. Es gab wohl Diskriminierungen durch beide Kirchen, Verfolgungen nicht. Das meint auch Giordano: »Gleichheit gab es nicht, aber ebensowenig Hatz, Prügel und Mord.« (*Mein irisches Tagebuch*, S. 260) 1555 soll es einen Bürgermeister in Youghal namens Annys gegeben haben, vermutlich sefardischer Abkunft. Zwischen 1820 und 1879 weist das Register der Jüdischen Gemeinde Dublins steigende Mitgliederzahlen auf, doch erst nach den Pogromen in Rußland und Südosteuropa ab den 1880er Jahren stieg die Mitgliederzahl schnell. Sie siedelten in Dublin, Cork, Limerick, in Belfast und Londonderry. 1904 gab es den ersten Pogrom in Limerick, es ist das Jahr, als Joyce sein Land verlassen hatte. In Dublin leben Juden in South Circular Road, in Portobello, in Dolphin's Barn sowie an der Bloomfield Avenue, im Viertel Clanbrassil Road und »Little Jerusalem« an der South Richmond Street. Es gibt sieben Synagogen. Der erste Oberrabbiner des Freistaats ward 1922 Isaac Halevy Herzog, Vater des späteren israelischen Präsidenten Chaim Herzog, der 1985 zum gefeierten Staatsbesuch in Dublin war. Das Jüdische Museum berichtet davon. Zufall? Ein Ausdruck irisch-jüdischer Symbiose? Vorwegnahme durch den Dichter? Manches spricht dagegen. 1846–1849 hatten Juden vieler Länder hungernden Iren geholfen, 1933 bzw. 1938 ff. Irland nur 25 verfolgte Juden ins Land gelassen. Welches Irland herrscht jeweils: das Pogrom-Irland (auch in *Ulysses*) oder das der jüdisch-irischen Gerechtigkeitsvision? Das Irland de Valeras, das im Zweiten Weltkrieg zwar neutral blieb, doch Hitlerdeutschland heimlich bewunderte, weil es Englands Feind war? Es gab sogar 1943 parlamentarische Hetzreden: O.G. Flanagan: »Wo das Geld ist, ist der Jude.« Neben den alten klerikalen Antijudaismus trat rassistischer Antisemitismus. Sicher: Es gab jüdische Bürgermeister in Dublin und Cork, ein Taylor war Kabinettsmitglied (Equality and Law) in den 1890er Jahren und hatte Anteil am ersten Ehescheidungsgesetz. Die Sphäre war und ist für Juden auch heute nicht eben freundlich, viele wandern ab, die Gemeinde ist überaltert und obendrein zerstritten. Sicher stimmt auch für Irland, was Peter Zadek zum englischen Antisemitismus sagt: »Es gibt auch eine andere Art von Antisemitismus, zum Beispiel im Englischen, die mich völlig frustriert. Die englische Art [...] ist nämlich die Indifferenz. Bei den Deutschen produziert das Jüdische eine starke Aggressivität, und dabei gibt es eine Gegenwirkung [...]. Die Engländer sind genauso antisemitisch wie die Deutschen, nur eben anders, das heißt, sie interessieren sich eigentlich nicht für die Juden. Es ist eine Ablehnung, die nicht besonders aggressiv ist, die Art von Ablehnung, wie die Engländer alles ablehnen. Sie ignorieren es.« (*My Way*, S. 269) Das trifft nicht alles, doch den Kern, die Richtung auch des irischen Sachverhalts. Es trifft vor allem das Verhältnis der von mir genannten Zweitliteratur, die sich in übergroßer Mehrheit dem Thema verweigert.

Aus dieser Situation und in diese Realität schrieb Joyce seinen Roman über Leopold und Molly Bloom im irischen Dublin nach dem homerischen Modell. Mit vielen Betroffenheiten aus seinem Leben, auch der Freude und des Witzes. Es heißt, der Name Joyce käme vom lateinischen *jocax* (daher wohl auch *joke*) und französischen *joyeux*, also Freude, Spaß. Sein Verständnis von Literatur hieß bekanntlich, Literatur müsse Ausdruck des »heiligen Geistes der Freude« (Ellmann, S. 32) sein, und im spätem Lebensalter trug er ein Amulett eines Duc de Yoyeux des 17. Jahrhunderts mit sich herum. Überhaupt machte er gern Wortspiele mit seinem Namen (etwa »a Joyce in the wilderness«), und mit Sigmund Freud fühlte er sich – obzwar er ihn nicht liebte – verwandt. Nun zum Katholizismus bzw. seinem Anti. Die Anti-Haltung liegt seit dem Urgroßvater, der auch James hieß, in der Familie. Sie steigerte sich bis zum berühmten Ur-Enkel, der sich trennte, von Kirche, im Grunde der Religion, vom Land. Ein katholisches Erbe behielt er, den Jesuiten-Schüler. Das war Verdienst der hohen Leistung jesuitischer Lehrer, die vor allem gedankliche Ordnung und Urteilsfähigkeit lehrten, im Grunde Dialektik. Ich hatte selbst jesuitische Lehrer und kann das nur bestätigen. Joyce hielt sich in gewissem Maß für einen Sozialisten, freilich keinen marxischer Herkunft; selbst, wenn er diesen zitiert. Er brachte seine Haltung auf einen Kernsatz: »In meinen Büchern gibt es keinen, der mehr als 1000 Pfund besitzt.« (Jolas, 1954) Über die Triestiner Irredentisten (Irredenta – Nationalbewegung ursprünglich italienischer Gebiete, darunter Triest, die ihre Rückgliederung nach Italien forderten, erheblich von jüdischen Kaufleuten geprägt, linksorientiert, doch nicht sozialistisch) unter Teodoro Meyer kam Joyce auch mit Sozialisten in Berührung. Sein Sozialismus war eine von Gerechtigkeitsempfinden getragene antiimperiale und antiklerikale Reformidee, von der Notwendigkeit sozialer Veränderungen bestimmt. Auch aus der Negation »vieler orthodox religiöser, nationaler, sozialer und ethischer Doktrinen« (S. 817), wie es im Bekenntnis Blooms und Stephens im vorletzten Kapitel des *Ulysses* heißt.

Bevor ich mit einem Schluß-Stein den irisch-griechisch-jüdischen Bau beende, sei noch etwas ganz Persönliches aus Joycens Feder zum Jüdischen gesagt: Er schrieb am 21. September 1920 an Carlo Linati: »Es ist ein Epos zweier Rassen (Israeliten – Iren) und gleichzeitig der Zyklus des menschlichen Körpers ebenso wie die storielle eines Tages (Leben)« (Ellmann, S. 773). Acht Jahre später, am 20. September 1928 (nach dem Autounfall Svevos) aus Paris an Miss Wever: »Irgendwie habe ich bei Juden immer den Verdacht auf Selbstmord.« (Ebd., S. 892). Was er gewiß mit jüdischem Unglück verbindet, nicht mit ethischen, gar religiösen Geboten. Am 25. April 1934 an Frank Budgen – im Zusammenhang der Krankheit von Tochter Lucia: »Man braucht Hiobs Geduld, Salomons Weisheit und dazu das Nadelgeld der Königin von Saba.« (Ebd., S. 982). Im gleichen Jahr, am 1. Juni 1934, an die Kinder: »l. . . während E. J. [Eugène Jolas] und ich uns ein palästinensisches Ensemble ansahen, das *Jakob und Rachel* [Hervorhebung im

Originall auf I. .J hebräisch spielte, nicht jiddisch. Es war sehr bemerkenswert und barbarisch.« (Ebd., S. 989) Vermutlich war es das Habima-Ensemble.

Es läßt sich gut sehen, wie jüdische Begriffe, Stoffe, Bilder, Themen Leben und Werk durchziehen. Maria Jolas erklärte er Antisemitismus folgendermaßen: »Es ist eines der leichtsinnigsten und ältesten Vorurteile, etwas beweisen zu wollen.« (Ebd., S. 1044) Dieser im ersten Moment nicht ganz einsichtige Satz wird verständlich und zur hohen Meßlatte, wenn man ihn just an den Antisemitismus-Darstellungen, an den Reden und Exzessen mißt. Beckett wies ihn in den dreißiger Jahren auf die Juden-Verfolgungen in Deutschland hin. Joyce entgegnete darauf, daß es solche bereits früher gegeben habe. Was historisch richtig ist. Er billigte sie nicht, sondern stellte sie in die Geschichte. Seine politisch-soziale Haltung im Umkreis dieses gesellschaftlichen Phänomens war nicht sofort aktiv, ward sie aber um 1938. Er half tatkräftig jüdischen Flüchtlingen aus Deutschland, es waren etwa 16 an der Zahl, darunter vor allem Hermann Broch, der sich mit einem guten Text revanchierte. Unser Autor war mit Juden befreundet, so mit A.J. Leventhal, der selbst am Trinity College in Dublin lernte und später lehrte, dem Joyce am Klavier die *Hatikwa* vorsang und -spielte; mit Paul Léopold Léon, dem nicht geholfen werden konnte, der in Paris geblieben und von der Gestapo verhaftet worden war, 1942 ermordet ward. Einer seiner bedeutenden Verleger war Fortunato Formiggini, ein Sozialist, der bereits um 1914 Joycens politische Schriften herausbrachte, nach Einsetzen der Rassengesetze 1938 in Italien in den Freitod ging. Einmal war Joyce selbst für einen Juden gehalten worden, beim Asylverfahren für die Schweiz deswegen zunächst abgelehnt. Es mußte erst bestätigt werden, daß er kein Jude sei, es mußten sich namhafte Persönlichkeiten, etwa Robert Faesi, Othmar Schoeck, Gideon und andere für ihn einsetzen und finanzielle Garantien erbringen. Joyce hatte sich zunächst geehrt gefühlt, aber dann mußte er immerhin darauf bestehen, Ire zu sein, es ging um Leben und Tod.

Selbst in Fragen der Nachwirkung spielte Jüdisches hinein, von ihm selbst oder von Rezipienten. Als der Plan zur Verfilmung des *Ulysses* durchdacht ward, schlug man Charles Laughton für den Bloom vor. Joyce lehnte ab mit dem Argument, dieser sei zu arisch. Er wollte George Arliss, einst Darsteller des Benjamin Disraeli. Freilich hatte sich der Plan zerschlagen, man hatte die Grenzen einer Verfilmung erkannt. (Die Spätere einer sehr schwachen Umsetzung leider nicht erkannt hatten!)

Einst hatte Joyce Beckett gefragt, ob Leute in Dublin den *Ulysses* läsen. Beckett nannte etliche Namen: »Aber das sind doch alles Juden.« So Joyce. So hatte er nicht nur sein jüdisches Thema, sondern auch jüdische Leser, was nicht wunder nimmt. Beckett hatte übrigens in einem Gedicht (einem Akrostichon, was in seinem Gemisch von Gälisch, Latein und merkwürdigem Englisch nur sehr schwer zu übersetzen ist) das Griechisch-Jüdische auf den Sinn gebracht, daß Joycens Denken durch das Jüdische das Homerische übertroffen, im Ganzen eine größere Dimension erhalten habe. Was nach alledem anzunehmen ist.

Ulysses ist ein Bekenntnis der Liebe wie zur Liebe. Wie gesagt ward: Als Roman des 16. Juni 1904, des Tages des Kennenlernens von Nora, ist es die wohl umfänglichste und auch schönste Liebeserklärung der Weltliteratur.

In der Mitte des Romans steht Blooms Bekenntnis: Gegen Ungerechtigkeit steht »Die Liebe. I. . . Ich meine, das Gegenteil von Haß.« Das ist unmittelbar aus jüdischem Kontext gesagt. Und am Ende steht das Bekenntnis der Molly (Moisel) mit ihrem herrlichen Ja. Wohlgemerkt, kein Nein, wie seinerzeit vorgebliche Dekadenzkritiker meinten: Es sei ein Buch der Verneinung. Es ist ein eindeutiges Ja, ein jüdisches Ja, ein Ja zum Leben, ein Ja zur Liebe – in ihrer Ganzheit. Und mit diesem Ja soll auch unser Text ausklingen: »and yes I said yes I will Yes.« Das letzte Yes ist großgeschrieben – im Original wie in den Übersetzungen.

Anmerkung

- 1 Der *Ulysses*-Text wird zitiert nach James Joyce: *Ulysses*, übersetzt von Hans Wollschläger, Suhrkamp Verlag, Frankfurt/Main 1975/2001; verglichen mit James Joyce: *Ulysses*, vom Verfasser autorisierte Übersetzung von Georg Goyert, Copyright 1956 Rhein-Verlag AG, Zürich; Deutscher Taschenbuch Verlag, München 1966 (Bd. I und II); außerdem: James Joyce: *Ulysses. Introduction*, Copyright Declan Kiberd, Penguin Books, London 1992.
Neuerdings: James Joyce: *Ulysses. Roman*, übersetzt von Hans Wollschläger, hg. und kommentiert von Dirk Vanderbeke, Dirk Schultze, Friedrich Reinmuth und Sigrid Altdorf in Verbindung mit Bert Scharpenberg; mit zahlreichen Karten; Suhrkamp Verlag, Frankfurt/Main 2004 (erste in deutscher Sprache kommentierte Ausgabe).

Caspar Battegay

Ende mit Schrecken

Arnold Zweigs »Judenzählung vor Verdun« als Bild aufgeschobener Identität

Die Frage, wie ein literarischer Text nicht nur auf historische Ereignisse reagiert, sondern wie der Text appellativ historisches Bewußtsein erst schaffen soll, ist die prinzipielle Frage zionistischen Schreibens.¹ Es ist die Frage, die sich fast alle deutsch-jüdischen Autorinnen und Autoren des frühen 20. Jahrhunderts stellen, denn in ihrer gedoppelten Existenz sehen sie sich vor einer doppelten Herausforderung: Von antisemitischen Ausschließungsforderungen bedrängt, sehen sie sich auf eine jüdische Identität zurückgeworfen, deren Grundlage erst gefunden werden muß. Ein Schriftsteller, dessen gesamtes Werk zwischen der Beschäftigung mit Antisemitismus einerseits und der Reflexion über den richtigen Weg des Zionismus andererseits pendelt, ist Arnold Zweig.² Zweig gehörte in der alten Bundesrepublik nicht zu den bekanntesten deutsch-jüdischen Autorinnen und Autoren, doch finden sich (gerade deswegen) in seinem umfangreichen essayistischen und literarischen Werk von der literaturwissenschaftlichen Forschung noch ungehobene Schätze. Eine besonders bedeutsam funkeln-de Vignette stellt der zweieinhalbseitige poetische Text mit dem Titel *Judenzählung vor Verdun* dar, der am ersten Februar 1917 in der Wochenzeitschrift *Die Schaubühne* erscheint.³ In ihm konkretisiert sich die abstrakte Eingangsfrage auf emblematische Weise. In einem ersten Teil möchte ich hier den historischen und geistesgeschichtlichen Kontext von Zweigs Text aufrollen, bevor ich in einem zweiten Teil zu einer genauen Lektüre komme.

I. Der Text des damals schon recht bekannten, dreißigjährigen Autors ist in vielerlei Hinsicht bemerkenswert. Er stellt eine der wenigen direkten öffentlichen, äußerst kritischen Reaktionen auf den am 11. Oktober 1916 ausgestellten Erlaß dar, die jüdischen Soldaten im deutschen Heer zahlenmäßig zu erfassen. Dazu kommt, daß die *Schaubühne* – vom Theaterkritiker Siegfried Jacobsohn gegründet – kein abgelegenes Blatt war. Unter dem Namen *Weltbühne* avancierte sie später, zunächst kurz von Kurt Tucholsky und ab 1927 von Carl von Ossietzky geleitet, zu einer der wichtigsten linksdemokratischen Publikationsplattformen der Weimarer Republik und ist schon 1917 ein beachtetes und exponiertes Forum, in dem bekannte Intellektuelle ihre Position zum Krieg entwickeln.⁴ Zudem ist die *Judenzählung*, soweit ich sehe, eines der wenigen

literarischen Zeugnisse dieses Vorgangs. Alptraumartig – und auf höchst merkwürdige Weise – verbindet der Text eine Schilderung der von Zweig selbst erlebten Kriegsrealität an der Westfront mit Motiven der jüdischen Überlieferung talmudischer und volkstümlicher Herkunft. Diese Überblendung steht im Zeichen eines messianisch inspirierten Zionismus. Damit bildet die Prosaminiaur innerhalb von Arnold Zweigs Schreiben einen Kristallisationspunkt. Gleich einer doppelt belichteten Photographie bildet sie die Wende vom kriegsbegeisterten, akkulturierten deutsch-jüdischen Schriftsteller hin zum bewußt jüdischen Intellektuellen ab. Zweig wird sein Werk zwischen zwei Heimaten, Deutschland und Palästina, aufspannen.⁵ Schließlich steht der Text über das Biographische hinaus exemplarisch für eine unter deutsch-jüdischen Intellektuellen in der zweiten Hälfte des Ersten Weltkriegs einsetzende Ernüchterung, für einen »Bewußtseinswandel«⁶, und für die damit verbundene Hinwendung zu ihrem Jüdisch-Sein.

Dieses Jüdisch-Sein kam jedoch in vielen Fällen, wie sich Franz Kafka im *Brief an den Vater* ausdrückt, einem »Nichts von Judentum«⁷ gleich und beschränkte sich oft auf eine nur noch rudimentäre Kenntnis jüdischer Traditionen und religiöser oder kultureller Praktiken. Die »nicht-jüdischen Juden« (Isaac Deutscher) dieser Generation mußten versuchen, ihr Judentum erst einmal neu zu beschreiben und sprachlich zu fassen. Die viel beschworene »jüdische Renaissance« benötigte Modelle und Poetiken: Wie ist von dieser paradoxen Identität, die unter dauernder Herausforderung stand, zu schreiben? In meinem Aufsatz möchte ich zeigen, wie Zweigs *Juden-zählung vor Verdun* als poetologisches Modell und geistesgeschichtliches Scharnier gelesen werden kann. In ihr verdichtet sich auf noch zu deutende Weise deutsch-jüdische Identität unter dem Eindruck antisemitischer Ereignisse im Weltkrieg. Sie ist aber auch als Äußerung in einem innerjüdischen Gespräch zu werten, in dem als Dialogpartner vor allem die Figur Martin Bubers von zentraler Bedeutung ist.

Die sogenannte »Juden-zählung« von 1916 kann als eines der einschneidendsten Ereignisse in der deutsch-jüdischen Geschichte des frühen 20. Jahrhunderts gewertet werden.⁸ Vom Kriegsministerium angeordnet wurde eine statistische Erhebung über die von Juden im Heer bekleideten Positionen. Anhand eines schon etwas älteren, doch äußerst konzisen Aufsatzes des Historikers Werner Tom Angress⁹, der die Geschichte der Juden im deutschen Militär mit akribischen Quellenstudien dokumentiert hat, lassen sich die Ereignisse zusammenfassen. Im Lauf des Jahres 1916 wächst in Deutschland unter dem Eindruck der sich verschlechternden wirtschaftlichen Lage und dem stagnierenden Krieg der Antisemitismus. Antisemitische Propaganda von proto-nationalsozialistischen Organisationen wie dem »Reichshammerbund« ist allgegenwärtig. Auch das Kriegsministerium wird von einer Welle von denunziatorischen Zusendungen überschwemmt, nach denen die jüdischen Soldaten »Drückeberger« seien und

sich nicht in angemessener Weise am Militärdienst beteiligen würden. Das Kriegsministerium befand sich in dauernder Auseinandersetzung mit der Obersten Heeresleitung (OHL), die sich, nachdem ab August 1916 Hindenburg und Ludendorff die OHL führten, noch verschärften. Unter diesem Druck muß vielleicht der Erlaß vom Oktober 1916 gesehen werden, der gemäß dem Kriegsministerium angeblich dazu dienen sollte, antisemitischen Beschuldigungen entgegenzuwirken. Es läßt sich heute nicht mehr mit Sicherheit sagen, wessen Idee die Zählung gewesen war. Sie wurde jedoch am 1. November 1916 durchgeführt und löste auf jüdischer Seite Ärger und Entsetzen aus, noch mehr, nachdem im Reichstag am 3. November über den Erlaß debattiert wurde. Die empörten jüdischen Reaktionen müssen angesichts ganz anderer Voraussetzungen verstanden werden, als sie heute gelten. Nicht nur war die Kategorie Männlichkeit, aus der die Persönlichkeit des deutschen Mannes sein Selbstgefühl bezog, unmittelbar mit der Möglichkeit verbunden, sein Leben im Kampf aufs Spiel zu setzen und zu opfern. Im Ersten Weltkrieg erlebte der Mythos der Kriegskameradschaft – wie George Lachman Mosse darstellt – einen Höhepunkt.¹⁰ Der Krieg wurde realitätsblind als sinnstiftende Erfahrung der Gemeinschaft wahrgenommen, und die Kameradschaft schuf in einer kalten und modernen Welt sinnhafte Beziehungen. Der »idealisierte einfache Soldat war ein sowohl integraler Bestandteil des Mythos als auch ein Beispiel für den neuen Menschen, der die Nation erlösen sollte.«¹¹ Wurde für bestimmte Personen oder Gruppen in Frage gestellt, »gute Kameraden« zu sein, stellte man auch ihre Persönlichkeit und die Möglichkeit, sinnvoll zur Gemeinschaft beizutragen, in Frage. Man beraubte sie sogar einer heilsgeschichtlichen Perspektive, nämlich in Ehren für die Nation sterben zu können. Die offiziellen jüdischen Antworten waren zwar zögerlich und vorsichtig, liefen aber demgemäß auf eine Forderung nach Entschuldigung hinaus. Im Zentrum standen der Vorsitzende des Verbands der deutschen Juden, Oskar Cassel, und der Bankier Max M. Warburg, die sich bei verschiedenen Stellen für eine offizielle Distanzierung von der Aktion einsetzten. Im Januar 1917 hatte Cassel eine Audienz beim Kriegsminister Hermann von Stein, der am 29. Oktober Adolf Wild von Hohenborn abgelöst hatte, in deren Verlauf sich Stein zum wiederholten Mal weigerte, in einer offiziellen Erklärung den jüdischen Militärdienstleistenden ihre volle Pflichterfüllung zu bestätigen. Das einzige Resultat der Bemühungen war ein widerwilliger Brief des Kriegsministers an Cassel, in dem er wiederholte, daß die Anordnung nicht auf das Verhalten der jüdischen Soldaten oder das ihrer Kameraden zurückzuführen sei. Damit war die Sache auf offizieller Seite erledigt. Cassel feierte den Brief zwar als Genugtuung, was aber nicht verdecken konnte, daß die offizielle jüdische Strategie der Reaktion, der Protest, gescheitert war.

Unter dem Titel *Judenzählung* reagiert Martin Buber in seiner gerade neu gegründeten Zeitschrift *Der Jude* ganz anders auf die Affäre. »Man sagt mir«, so

schreibt Buber lakonisch, »wir müssen protestieren. Das ist meine Meinung nicht. An den aufrechten Deutschen ist es zu protestieren: an allen, die sich ihr Deutschland nicht durch den Ungeist, der sich mit diesen Anträgen und Prozeduren ankündigt, verschandeln lassen wollen.« Er fährt fort: »Wir sind das Gezähltwerden gewohnt,« und schließt mit einer Apostrophe, die ein eigenartig fatalistisches Pathos verbreitet: »Völker Europas, in deren Heeresverbände achthunderttausend Juden für das kämpfen, was jedes von euch seine Sache nennt, zählt, wie viele von ihnen für diese Sache ihr Blut, wie viele ihre Kraft hergeben. Zählt!«¹²

Mit dieser kurzen Notiz folgt Buber seinem Programm, das als Opposition zum bürgerlichen jüdischen Establishment einerseits und zum Mainstream-Zionismus Herzelscher Prägung andererseits zu verstehen ist. Für Buber bedroht der Individualismus der sich als assimiliert und konfessionell verstehenden Juden das Judentum selbst. Denn wenn im Krieg die Nationen sich jeweils als Gemeinschaft finden würden, wird das Judentum als Gemeinschaft aufgebrochen. Sprache und Gedankenwelt Bubers aus dieser Zeit erscheinen heute extrem fremd, und schon damals hatten sie Buber heftige Kritik, unter anderen von Gustav Landauer, eingetragen.¹³ In seiner *Losung* zum ersten Heft des *Juden* im April 1916 schreibt er: »Mannhaftigkeit und Bewährung, Gemeinschaft und Hingabe – der Ruf, zu dem sich die Völker im Frieden nicht aufrafften, ist nun zum Krieg ergangen, und mit den anderen sind ihm die Juden gefolgt, aus dem leidenschaftlichen Verlangen, die Schicksalsstunde Europas als ein Stück, nein, als Stücke Europas mit ihrem Blute mitzuerleben und mitzuerleiden. I. . J Aber für sie [die Juden] bedeutet er unendlich schwereres Unheil und größere Gefahr: die Völker sind untereinander, die Judenheit ist in sich selbst geschieden; jedes Volk setzt dem eindringenden Chaos seine feste, durch kein Unterliegen zu zersetzende Gestalt entgegen, das jüdische in seiner schwankenden, selber chaotischen Erscheinung scheint ihm verfallen zu sein. Es sieht so aus, als ob es nur noch Juden, aufgeteilte Juden, und kein Judentum gäbe.«

In »Blut und Tränen«, so Buber, hätten die Juden ihre Zerrissenheit geschaut, und darum erwüchse ihnen aus dem Erlebnis des Krieges ein neues Gemeinschaftsgefühl. Nicht nur um ein politisches Zentrum in Palästina geht es ihm aber, sondern viel mehr noch um die Besinnung auf das, was Buber in einer irritierenden Terminologie schon in der ersten der *Drei Reden über das Judentum* von 1911, das »Blut« nennt, eine herzustellende spirituelle Einheit von Ost- und Westjudentum, die durch das Erlernen und das Lehren des Hebräischen verwirklicht werden soll.¹⁴ Verbunden werden muß dieser Prozeß mit einer Normalisierung des jüdischen Volkes. Jüdische Emanzipation, meint Buber, kann nicht mehr in der Einforderung einer Gewissensfreiheit für den jüdischen Glauben, also in der Forderung nach einer Anerkennung einer jüdischen Konfession, bestehen, wie dies Gabriel Riesser Mitte des 19. Jahrhunderts forderte.

»Die Lösung unseres Krieges« muß es sein, »Lebens- und Arbeitsfreiheit für eine niedergehaltene Volksgemeinschaft« zu erlangen. Das Judentum als Gemeinschaft soll von einem »ohnmächtigen Subjekt der Ereignisse« zu einem freien Subjekt werden, das über sein Schicksal autonom verfügt. Im Vordergrund steht also eine nationalistische Sammlung des eigenen Judentums und nicht die Bekämpfung des Antisemitismus.

Arnold Zweig verband mit Buber seit 1912 eine Korrespondenz, die mit einer gegenseitigen Kenntnisnahme des Werkes verbunden war. So schickt Buber – ebenfalls im April 1916 – sein neuestes Buch *Vom Geist des Judentums* nach Serbien an Zweig, der ihm überschwänglich dafür dankt: »I. . . I ich habe es gelesen, wie ich wenig Bücher gelesen habe, seit ich sehr jung war. I. . . I Sie haben im Kern des Buches, über den Gott der Juden und die jüdische Religiosität, nichts gesagt, was ich nicht dumpf in mir gespürt, gesucht, endlich gefunden und durch Sie gefunden habe.«¹⁵ Die Lektüre sei ein »einziges beglücktes vorbehaltloses Zustimmung«¹⁶. Diese hymnischen Worte über religionstheoretische Essays muten heute merkwürdig an, wenn man den Ort der Lektüre bedenkt: »I. . . I sehr nahe an der Front (die schweren Granaten schlagen etwa 2 km vor uns ein, nächtelang ununterbrochen) I. . . I.«¹⁷

Merkwürdig sind sie jedoch nur scheinbar. Zwar war Zweig schon vor dem Ersten Weltkrieg ein begeisterter Anhänger von Bubers Kulturzionismus¹⁸, doch der Krieg verleiht dieser Wahlverwandtschaft eine neue, brisantere Dimension. Warum das so ist, erklärt ein Blick auf Zweigs Biographie. Geboren ist Arnold Zweig im schlesischen Glogau, er wächst in Kattowitz (Katowice) auf. Sein Vater ist Mitglied und Kassenwart der zionistischen Ortsgruppe, und die Familie verkehrt in kleinbürgerlichen jüdischen Kreisen. Im Religionsunterricht, in der Schule und im Elternhaus lernt Zweig Traditionen und Geschichte des Judentums sowie religiöse Rituale kennen, wenn auch nicht in der orthodoxen Version. Für den jungen Autor war sein Judentum, wie er 1925 sagt, ein alles umfassender »Seinskomplex«.¹⁹ Seit seinen literarischen Anfängen ist er ihm eingedenk und thematisiert es in Erzählungen und Dramen, wobei er sich immer in erster Linie als *deutscher* Autor versteht. Herauszuheben ist das 1915 mit dem Kleistpreis ausgezeichnete Theaterstück *Ritualmord in Ungarn*, welches nach dem Krieg unter dem Titel *Die Sendung Semaels* in Wien uraufgeführt wird. Darin verarbeitet Zweig die historische Begebenheit eines Gerichtsfalls um Ritualmordbeschuldigungen 1882/83 in Südungarn. Auffallend ist auch in diesem Text die Verbindung eines detailgetreuen Realismus mit Szenen, in denen Gott und Satan oder Dämonen und Engel aus der Kabbala auftreten. Gleich den antiken Göttern bei Homer und in den griechischen Sagen beeinflussen sie die Handlung. Die Gattungsbezeichnung »Jüdische Tragödie«²⁰ verdeutlicht den Versuch, die klassische Form europäischer Dichtung mit dem Judentum zu emulgieren. Das Drama endet hoffnungsvoll mit dem Sieg eines vernünftigen

Staatsanwaltes über antisemitische Beamte und mit der Himmelfahrt und der Erlösung eines instrumentalisierten und gefolterten jüdischen Knaben, der im Verlauf des Stücks seine eigene Familie verraten muß. Gemäß dem Schlußwort des legendären Baalschem (dem historischen Begründer des Chassidismus) soll der Knabe »im Lande der Väter wiedergeboren werden«, »in Freiheit, Wissen und Freude.«²¹ Der Ausgang des Stücks läßt keinen Zweifel daran, daß die Zukunft des Judentums, als dessen Symbol der Junge erscheint, nur in Palästina liegen kann. Auch der Dorfabbiner macht sich am Schluß auf in das heilige Land. Dennoch ist das ganze Stück getragen von einem optimistischen Gestus, die Bösen werden bestraft und die Gerechten erhalten ihre Unschuld bestätigt. Noch war Zweig geleitet von einem idealistischen Furor: die aufklärerische Sendung deutscher Kultur und Bildung. Ausdruck dieser Sendung war nicht nur die klassische Form seines Dramas. Ganz handfest war sie für ihn im Krieg zu verteidigen oder erst wieder herzustellen. Mitgerissen vom Taumel der allgemeinen Kriegseuphorie schreibt er eine Reihe von Erzählungen, die man nur als chauvinistisch bezeichnen kann. In einem Brief äußert er sich 1914 folgendermaßen: »Wir, Menschen, die so gerne achten und das Achtbare und Echte überall suchten, sehen mit einem manchmal wahrhaft heißen Glück plötzlich, über Nacht, aus einem Volke ichsüchtiger Krämer und patriotisch-politischer Phrasendrescher das große tüchtige deutsche Volk erwachen. I. . . I ein jauchzendes, tollkühnes Entzücken vibriert in mir, wenn ich die Zeitung lese. I. . . I Das große Deutschland ist wieder da, die klare ungeheuer geniale Kälte der Kantischen Intuition und das Feuer Beethovenscher Allegretti und Scherzi spukt in der deutschen Kriegsführung I. . . I. Ich habe viel, viele neue Gedanken über das Wesen der Nation gehabt, die ich noch nicht fixieren kann. So hat mich die im tiefsten verbindende Kraft der *Kulturgemeinschaft*, die mir früher nicht so gegeben war, geradezu überfallen. I. . . I ich nehme meinen leidenschaftlichen Anteil an unseres Deutschlands Geschick *als Jude*, auf meine mir eingeborene jüdische Art mache ich die deutsche Sache zu meiner Sache; ich höre nicht auf Jude zu sein, sondern ich bin *es immer mehr*, je wilder ich mich freue, je tiefer ich empfinde, je heftiger ich nach Aktivität dränge.«²²

Um so heftiger war die Enttäuschung, daß viele andere Mitglieder dieser vermeintlichen »Kulturgemeinschaft« diese nicht so tief empfanden und die angebliche »eingeborene jüdische Art« als nicht vereinbar mit deutscher Identität ansahen. Die »deutsche Sache« konnte aus antisemitischer Perspektive nicht die Sache der sich so deutsch fühlenden Juden sein. Zweig bekam die Ablehnung in seiner ganzen Palette vom subtilen Vorurteil bis zum rabiaten Antisemitismus als einfacher Armierungssoldat zu spüren, wie dies seine späteren Romane verarbeiten und belegen.²³ Ein Abgrund trennt die Äußerungen aus dem Jahre 1914 von einem Brief an Buber von der Maasfront, der vom 15. Februar 1917 datiert ist: »Judenähnung« war eine Reflexbewegung unerhörter Trauer

über Deutschlands Schande und unsere Qual; kein Essay, sondern ein Bild; und zudem, damals, Anfang November 1916, hatte ich die Tage frei, weil ich jede Nacht Wache machte. [. . .] Wenn es keinen Antisemitismus im Heere gäbe: die unerträgliche »Dienstpflicht« wäre fast leicht. Aber: verächtlichen und elenden Kreaturen untergeben zu sein! Ich bezeichne mich vor mir selbst als Zivilgefangenen und staatenlosen Ausländer.«²⁴

Zweig hatte einen Prozeß durchgemacht, den man mit einem seiner Roman-titel *Erziehung vor Verdun* nennen kann. Aus dem »großen Deutschland« ist innerhalb von zwei Jahren im Krieg »Deutschlands Schande« geworden. Kant und Beethoven haben »elenden Kreaturen« Platz gemacht. Aus dem »jauchzenden[!], tollkühnen[!], Entzückten« über das Anteilnehmen des jüdischen Deutschen ist die »Qual« des Dienstes unter diskriminierenden Bedingungen geworden. Das idealistische Bild der »Kulturgemeinschaft« ist zu einem anderen, unheimlichen »Bild« geworden, das sich dem Leser der *Judenzählung* auftut. Dieses »Bild« möchte ich nun genauer betrachten.

II. Es ist Mitternacht, die märchenhafte Geisterstunde und der chronologische Beginn des neuen Tages. Der Ort der Handlung wird im Titel angegeben. Wir befinden uns vor der Frontlinie von Verdun; und zwar vor einer Baracke voller schlafender Soldaten. Der Ich-Erzähler wird von einer Hand geweckt, und unvermittelt setzt mit dieser *Hand* auch die *Handlung* ein. Dem Ich wird die Rolle des seherischen Propheten zugeschrieben. Die Hand erinnert an die Hand im Buch Ezechiel, wo von der Auferweckung des Volkes und von der Heimführung der Toten in die Heimat die Rede ist: »Es kam über mich die Hand des Ewigen und führte mich hinaus [. . .] und stellte mich mitten in das Tal, das voll Gebeinen war.«²⁵ Um die Toten aufzuwecken, stürzt – von den Schlafenden ungehört – der Todesengel Azrael aus dem Nachthimmel und bläst den Schofar. Der Schofar, ein rituelles Blasinstrument, wird traditionellerweise an Rosch-ha-Schana und an Jom Kippur, den höchsten jüdischen Feiertagen, geblasen. Während Rosch-ha-Schana das Neujahrsfest ist, in dessen Folge die reuevolle Umkehr hin zu einem gottgefälligen Leben besonders eingefordert wird, ist Jom Kippur – zehn Tage später – der Tag des Gerichts. Gemäß talmudischer Überlieferung entscheidet Gott an diesem Tag über das Schicksal der am Neujahrstag in ein Buch eingeschriebenen Menschen, über Art und Zeitpunkt ihres Todes. Der Text erscheint als eine groteske Umkehrung dieser religiösen Vorstellung. Denn nicht die lebenden Soldaten, sondern die Toten werden zur Zählung gerufen und aufgeweckt. »Auf zur Zählung, ihr toten Juden im deutschen Heer!«, ruft der Engel (S. 115). Dessen Bezeichnung »rachegeflügelter Zorn« erinnert an die eschatologischen Visionen Jesajas. Dort heißt es im Kapitel 26 an Israel gewandt: »Laß aufleben deine Toten, meine Leichen er stehen! Erwachet und jubelt, die ihr ruhet im Staube [. . .] verbirg dich einen kurzen Augenblick, bis

vorüber ist der Grimm. Denn siehe, der Ewige tritt heraus aus seinem Orte, die Schuld der Erdenbewohner an ihnen zu ahnden, und aufdeckt die Erde ihr Blut und verhüllt nicht mehr die Erschlagenen.«²⁶ Auch in unserem Text wird eine apokalyptische Stimmung beschworen. Es heißt: »Flammen schlugen furchtbar auf, zuckend zerbrach am Horizont des Geschützes die wehklagende Nacht.« Es ist eine *Night of the living Dead*; tatsächlich scheinen die Zombie-Filme Hollywoods nicht weit: »Raunen bebte übers Gelände, düsterer Schein umwitterte Tausende.« Und weiter hinten heißt es über die Erscheinung der Untoten: »Die Bäume waren zerfressen vom Flecktyphus und ausgehöhlt von Ruhr. Ihre Köpfe wiesen Löcher auf vom Geschoß, halbe Schädel hatten Granaten entführt, Arme mangelten, Beine, Rippen zerbrochen drangen aus zerfetzten Uniformen; sie waren mit Verbänden umwickelt, mit Lumpen bekleidet, ohne Stiefel, erloschene Augen blickten düster, von gesenkten Stirnen fiel weißer Schein, die Toten schwiegen in Scham und Trauer.« (S. 115 f.) – Eingebettet in eine expressionistische Naturschilderung, erheben sich die toten jüdischen Soldaten aus der Erde ganz Europas. Ein Schreiber soll alle in ein »großes Buch« eintragen. Es ist eine grimmige Ironie, die hier zum Ausdruck kommt. »Oh warum läßt ihr uns nicht schlafen,« fragt ein Toter, »da wir schon lagen in der Erde Arm ruhevoll!« Die Antwort des Schreibers lautet: »Die Statistik fragt, wieviel von euch Juden sich vom fernern Krieg gedrückt ins Grab.« (S. 115) – Dem Vorwurf, daß Juden sich »drücken« würden, wird nicht argumentativ entgegengehalten, er wird nicht explizit absurd genannt. Vielmehr wird er erst durch seine absurde Übersteigerung, daß sich die Juden vom Kriegsdienst in den Tod geflüchtet hätten, als absurd kenntlich gemacht. »Stöhnen stieg auf vom Gelände, als klage der Boden, und die Stimme rief schmerzlich: »Großes Vaterland, ich gedachte für dich zu sterben und zu ruhn!« Aber ein Wirbel bewegte die Toten l. . . Und eine dürre Feder gab der Schreiber in jede Hand, sie floß wie ein geritzter Finger, seinen hebräischen Namen schrieb ein jeder in kleinen roten Lettern, die leuchteten wie quadratische Siegel. Da standen die Leichname geduldig und warteten, und wer geschrieben, der legte schweigend die Abzeichen auf den Tisch, die er trug und trat zurück, einer in die Menge.« (S. 115)

Der Tote in diesem Traumtext artikuliert noch einmal die Hoffnung der deutschen Juden, durch ihr Blutopfer endlich sich dem »Vaterland« würdig zu erweisen. »Blut und Boden« sind im Text als Motive präsent: Der Boden behält das Blut der gefallenen Juden nicht, »als klage der Boden« heißt es, und die rote hebräische Schrift wird lesbar als Metonymie ihres transformierten Blutes. Im »hebräischen Namen« bezeugt sich dessen uneinholbare Differenz. Die Angabe von Blut und Namen führt denn auch zur posthumen Degradierung. Die Rangabzeichen müssen abgegeben werden und damit die Zeichen von Funktion und Teilhabe am deutschen Vaterland, als dessen radikale Verkörperung das Heer erscheint.²⁷

Arnold Zweig ist klar, daß er es nicht mehr mit einem christlichen Antijudaismus zu tun hat. Was schon Heinrich Heine gemerkt hatte, daß das Jude-Sein in der Moderne »nicht abzuwaschen«,²⁸ also konversionsresistent ist, wird hier in grellem Licht gezeigt: »Manchen aber leuchtete ein helles Kreuz über der Stirn, die waren getauft; der Schreiber fragte jeden: Jude? Und er nickte, er sagte: »Sie wissen doch; er sagte: »Mosaischer Konfession; »Israelit« sagte er, »Deutscher jüdischen Glaubens« – »Jude, ja« sprach mancher und streckte sich, und die Kreuze verblichen jedem.« (S. 116) Weder Christentum noch Nationalismus können den Tod des jüdischen Soldaten transzendieren. Die metaphysische Ruhe bleibt ihm verwehrt; auch nach dem Tod hat er keine Heimat auf dem Schlachtfeld. Doch Zweig faßt dies nicht als Herausforderung zum Kampf um Integration auf. Ähnlich dem trotzigen »Zählt!« Bubers wird die Exklusion der Juden als Anlaß für die Konzentration auf das Eigene genommen, und der Text schließt mit einer messianischen Vision der Heimkehr. Die Körper der Juden werden von einem Strom im Erdinnern aufgenommen, der sie nach Palästina trägt, was eine volkstümliche Vorstellung des jüngsten Tages aufnimmt. Dort werden sie am Morgen unter Palmen und einer jubelnden Sonne, die aus dem Meer steigt, zu Ziegelsteinen: »Ein großer Mann aber mit schwarzem, breitem Bart, dem rügenden Blick und der Schürze des Werkmannes, die Kelle rechts neben sich liegend und links das nackte Schwert« (S. 116) baut aus den Ziegeln einen Turm, vielleicht den neuen Tempel auf Zion. Der Werkmann mit der Maurerkelle bildet die Arbeit ab, die den neuen Juden der Post-Diaspora hervorbringen soll; das Schwert ist abgelegt, noch liegt es jedoch wehrhaft neben ihm. Das Bild vereint die zionistische Symbolik der Zeit: Der gemauerte Turm, die aufgehende Sonne und der bärtige Jude könnten auch auf einer Graphik Ephraim Moshe Liliens zu finden sein. Wenn der Maurer den neuen Juden repräsentiert, so zeigt sich in der Figur Akivas, des legendären Rabbiners aus dem 2. Jahrhundert u. Z. und Begründers des talmudischen Judentums, dem sogenannten Vater aller Weisen, die religiöse Tradition des Galut. Akiva ist um 1920 eine sehr beliebte Figur in der deutsch-jüdischen Literatur, was wahrscheinlich an den damals verbreiteten Bänden der *Sagen der Juden* von Micha Josef Bin-Gorion liegt.²⁹ Der Weise verspricht dem Arbeiter das Kommen der Tochter Zions, also der Gemeinschaft Israels. Dieses Versprechen ist jedoch befremdlich, da der historische Rabbi Akiva während des Aufstandes gegen die Römer den später gescheiterten Anführer Bar Kochba kurzerhand zum Messias erklärte. Dies kann in unserem Zusammenhang so gelesen werden, daß Zweig auch den Hoffnungen des Zionismus mit unausgesprochenem Mißtrauen begegnet. Sein Text endet mit einem bezeichnenden Talmudzitat, das er wörtlich aus der ersten von Bubers *Drei Reden*³⁰ übernommen hat, es jedoch entscheidend um die Gestalt Akivas ergänzt. Es ist eine Parabel, die die spezifisch jüdische »Vorstellung des in seiner Verborgenheit ständig wartenden Messias«³¹ aus-

drückt. Gleichzeitig kommt darin auch – wie es Gershom Scholem erläutert hat – die stets gegenwärtige Gefahr der früh- oder unzeitigen Antizipation des Messias zum Ausdruck. Das Paradox des wartenden Messias, auf den die Gläubigen warten, verweist auf die »Zwiespältigkeit der Haltung zum Messianismus«³², die dem Judentum traditionell ist. Einerseits kann der jüngste Tag und die damit einhergehende *restitutio in integrum* nicht vorhergesagt und nicht beeinflusst werden, andererseits hat es immer Bestrebungen gegeben, sein Kommen vorzubereiten: Aktivismus, der das utopische Reich Gottes herbeiführen will. »Ich aber konnte nicht mehr an mich halten. ›Oh Akiva, rief ich, ›wann kommt der Messias!‹ Sein Blick prüfte meine Seele. ›Vor den Toren Roms sitzt ein buckliger Bettler, der Messias, und wartet, sprach er; mich erschreckt es wie Drohung. ›Worauf wartet er, Meister?‹ rief ich voll Angst. ›Auf Dich, sprach der Greis und wandte sich. Und ich erwachte vor jähem, grellem, herzerneuerndem Schreck.« (S. 117)

Am Schluß ist der Ich-Erzähler als Prophet nicht nur zu dem geworden, der den Messias verkündet, sondern auf den es bei dessen Kommen ankommt. Wie die Soldaten aus ihrem Grab, so wird der Erzähler aus seinem Schlaf geweckt und selbst als Jude aufgerufen. Die erzählten Handlungen sind als Traum markiert, in dem Bubers Text entstellt enthalten ist. Zweigs Traumtext verarbeitet die Beziehung zu Buber damit auf zwiespältige Weise; in ihm kann gelesen werden, was der Text des enthusiastischen Briefwechsels verschweigt. Die »Schreibszenen« beider Texte ist an der Front angesiedelt, in Hörweite der Granateneinschläge, was als Rhetorik der Dringlichkeit gelesen werden kann. Die in den Texten verhandelten Fragen erlauben keinen Aufschub. Während Bubers einflußreiche Rede mit den Worten »Auf Dich.«³³ endet und damit jeder einzelne Jude bedingungslos aufgerufen ist, sich aufschublos »an den Grund unseres Wesens, an die Einheit der Substanz in uns«³⁴ anheimzugeben, geht für Zweigs Erzähler von dieser Forderung ein Schrecken aus. Der Aufruf bleibt damit zweifelhaft und vielleicht unerfüllbar. Zwar bietet Zweigs Text gegenüber dem ausschließenden und diffamierenden Zählen der deutschen Heeresführung mit Bubers Worten jedem einzelnen an, sich auf dem Boden des gemeinsamen Judentums Zion als einer alternativen Gemeinschaft zu widmen. Im Schrecken über die zionistische Forderung, die mit einer unmöglichen Absage an deutsche Kultur und Sprache verbunden ist, spiegelt sich jedoch auch die das deutsche Judentum immer schon prägende Ambivalenz gegenüber diesem Projekt. Die deutsch-jüdische Identität, wie sie uns aus Zweigs »Bild« entgegentritt, ist ein Bild einer Identität im Aufschub.

Zweigs Arbeit am Mythos des Antisemitismus beschränkt sich nicht auf das Ad-absurdum-Führen und Entkräften von Stereotypen und Beschuldigungen. Im Wissen um die Nutzlosigkeit dieser Bemühungen wendet sich sein Schreiben der eigenen, im Schreiben zu kreierenden, Jüdischkeit zu. Es wird auf Figuren eines alternativen Mythos, einer vermeintlich uralten jüdischen Mythologie

zurückgegriffen. Der Kulturgemeinschaft Deutschland wird eine eigenwertige jüdische Kulturgemeinschaft entgegengestellt, ohne diese verabsolutieren zu können und ohne daß die deutsche Kultur schon aufgegeben wäre. Trotz des Schreckens wird das im Erwachen festgestellte – doppelte – Anders-Sein am Ende akzeptiert und positiv gewendet. Indem Differenz und Ambivalenz als fruchtbar und sinnstiftend, nämlich als »herzernernd«, beschrieben werden, erscheint dieses Ende plötzlich unerwartet aktuell.

Anmerkungen

- 1 Vgl. Philipp Theisohn: *Die Urbarkeit der Zeichen. Zionismus und Literatur - eine andere Poetik der Moderne*, Stuttgart 2005.
- 2 Vgl. Alfred Bodenheimer: Artikel »Zweig, Arnold«, in: Andreas B. Kilcher (Hg.): *Metzler Lexikon der deutsch-jüdischen Literatur*, Stuttgart 2000.
- 3 Arnold Zweig: *Judenzählung vor Verdun*, in: *Die Schaubühne. Wochenzeitschrift für Politik, Kunst, Wirtschaft*, Dreizehnter Jahrgang, Erster Band, S. 115–117 (13|1917|5). Hierauf beziehen sich die Seitenangaben im Text. – Als wichtigen Text erkannt und im Zusammenhang verortet hat die *Judenzählung vor Verdun* in ihrer Dissertation Stefanie Leuenberger. Ihr danke ich herzlich für Hinweise und für das Aufmerksam-Machen. Vgl. Stefanie Leuenberger: *Jerusalem. Ort, Mythos und Wirklichkeit im Werk deutsch-jüdischer Autoren*, Köln 2007.
- 4 Vgl. Gunther Nickel: *Die Schaubühne - Die Weltbühne. Siegfried Jacobsohns Wochenzeitschrift und ihr ästhetisches Programm*, Opladen 1996; sowie Peter Queckbörner: »Zwischen Irrsinn und Verzweiflung«. Zum erweiterten Kulturbegriff der Zeitschrift *Die Schaubühne/Die Weltbühne im ersten Weltkrieg*, Frankfurt/Main u.a. 2000.
- 5 Exemplarisch mag dafür der Roman *De Vriendt kehrt heim* von 1932 stehen.
- 6 Eva G. Reichmann: *Der Bewußtseinswandel der deutschen Juden*, in: Werner E. Mosse (Hg.): *Deutsches Judentum in Krieg und Revolution*, Tübingen 1971. Vgl. auch Ulrich Sieg: »Nothing more German than the German Jews«? *On the Integration of a Minority in a Society at War*, in: Rainer Liedtke, David Rechter (Hg.): *Towards Normality. Acculturation and Modern German Jewry*, Tübingen 2003.
- 7 Franz Kafka: *Brief an den Vater. Fassung der Handschrift*, mit einem Nachwort und Anmerkungen versehen von Roger Hermes, Frankfurt/Main 1999, S. 37.
- 8 Vgl. Reichmann: *Der Bewußtseinswandel der deutschen Juden*, S. 518. Vgl. auch: Steven M. Lowenstein, Paul Mendes-Flohr, Peter Pulzer, Monika Richarz: *Deutsch-Jüdische Geschichte in der Neuzeit*, Bd. III: *Umstrittene Integration 1871-1918*, München 2000, S. 366–370.
- 9 Werner T. Angress: *The German Army's 'Judenzählung' of 1916. Genesis - Consequences - Significance*, in: *Year Book of the Leo Baeck Institute*, XXIII (1978), S. 117–138.
- 10 George L. Mosse: *Gefallen für das Vaterland. Nationales Heldentum und namenloses Sterben*, aus dem Amerikanischen von Udo Rennert, Stuttgart 1993.
- 11 Ebd., S. 83.
- 12 *Der Jude*, I(1916)8, S. 564.
- 13 Vgl. Barbara Schäfer: *Einleitung*, in: Martin Buber: *Werkausgabe*, Bd. 3: *Frühe Jüdische Schriften 1900-1922*, hg., eingeleitet und kommentiert von Barbara Schäfer, München 2007, insbesondere S. 38–44.

- 14 Martin: *Drei Reden über das Judentum*, in: Buber: *Werkausgabe*, Bd. 3, S. 219–256.
- 15 In: Georg Wenzel (Hg.): *Arnold Zweig 1887–1968. Werk und Leben in Dokumenten und Bildern*, mit unveröffentlichten Manuskripten und Briefen aus dem Nachlaß, Berlin–Weimar 1978, S. 74.
- 16 Ebd.
- 17 Ebd.
- 18 Vgl. Hans-Harald Müller: »Zum Problem des jüdischen Dichters in Deutschland« - *Zweigs Auseinandersetzung mit dem Judentum 1910–1933*, in: David Midgley, Hans-Harald Müller, Geoffrey David (Hg.): *Arnold Zweig - Poetik, Judentum, Politik. Akten des Internationalen Arnold Zweig-Symposiums aus Anlaß des 100. Geburtstags, Cambridge 1987*, Bern u.a. 1989.
- 19 Vgl. Julia Bernhard: *Beobachtungen zu einem ›Seinskomplex‹ - Arnold Zweigs Positionen im Judentum um 1909*, in: Julia Bernhard, Joachim Schlör (Hg.): *Deutscher, Jude, Europäer. Arnold Zweig und das Judentum*, Bern u.a. 2004.
- 20 Arnold Zweig: *Die Sendung Semaels. Jüdische Tragödie in fünf Aufzügen*, München 1920 (Zwölfte und dreizehnte Auflage von *Ritualmord in Ungarn*).
- 21 Ebd., S. 121.
- 22 *Werk und Leben*, S. 62 f.
- 23 Siehe unter anderem Arnold Zweig: *Erziehung vor Verdun. Roman*, Berlin 2001 (*Berliner Ausgabe*, Romane, Bd. 5, hg. von der Humboldt-Universität zu Berlin und der Akademie der Künste, Berlin), S. 288: »Jetzt war es soweit, daß er gewisse Wörter nicht mehr hören konnte ohne husten zu müssen und Brechreiz zu spüren: vor allem das Wort Volk. Es gab keine Menschen mehr, nur noch ein Volk gab es. Sprach man das Wort Volk mehrmals hintereinander vor sich hin: Volk, volk, volg, folg, folg, folg, so blieb nichts anderes übrig als die Herde.«
- 24 *Werke und Leben*, S. 74.
- 25 Ez. 37, 1. Die Bibel ist hier und im folgenden zitiert nach: *Die vierundzwanzig Bücher der heiligen Schrift*, übersetzt von Leopold Zunz, Basel 1980.
- 26 Jes. 26, 19–20.
- 27 Vgl. die Bemerkungen Canettis: »Das Massensymbol der geeinten deutschen Nation, wie sie sich nach dem französischen Kriege von 1870/71 bildete, war und blieb das Heer. Jeder Deutsche war stolz darauf; es gab nur vereinzelte, die sich dem überwältigenden Einfluß dieses Symbols zu entziehen vermochten.« Elias Canetti: *Masse und Macht*, 27. Aufl., Frankfurt/Main 2001, S. 210.
- 28 Die berühmte Formulierung in einem Brief an Moses Moser vom 28. Juli 1826 (kurz nach der Taufe) lautet: »Minder die Lust des Wanderns als die Qual persönlicher Verhältnisse (z. B. der nie abzuwaschende Jude) treibt mich von hinnen.« Heinrich Heine: *Briefe. Erste Gesamtausgabe nach den Handschriften herausgegeben, eingeleitet und erläutert von Friedrich Hirsh*, Mainz 1950, Bd. I, S. 284.
- 29 Zweig selbst verweist im Anhang seines Dramas *Die Sendung Semaels* auf dieses Werk. Vgl. Zweig: *Die Sendung Semaels*, S. 123.
- 30 Martin Buber: *Drei Reden über das Judentum*, in: Buber: *Werkausgabe*, Bd. 3, S. 219–256.
- 31 Gershom Scholem: *Zum Verständnis der messianischen Idee im Judentum. Mit einer Nachbemerkung: aus einem Brief an einen protestantischen Theologen*, in: Scholem: *Über einige Grundbegriffe des Judentums*, Frankfurt/Main 1996, S. 135.
- 32 Ebd., S. 138.
- 33 Buber: *Werkausgabe*, Bd. 3, S. 227.
- 34 Ebd.

Oliver Kohns

Reinheit als hermeneutisches und als paranoides Kalkül

Der Rassediskurs der 1920er und '30er Jahre

Eine kulturwissenschaftlich orientierte Untersuchung der nationalsozialistischen Rassenideologie muß sich möglicherweise zunächst grundsätzlich rechtfertigen. Jeder Versuch, die historischen Verbrechen des 20. Jahrhunderts und ihre ideologischen Vorbereitungen in historischen und kulturellen Kontexten zu beschreiben, scheint diesen *a priori* ihre Singularität zu nehmen und sie mithin entschuldigen zu wollen. Dennoch versucht der folgende Beitrag, die Idee der ›Reinheit‹ im deutschen Rassediskurs der 1920er und '30er Jahre zu analysieren. Das Konzept der ›Reinheit‹, welches in jener Zeit als ein wesentliches Element von kultureller *Bedeutung* interpretiert wurde,¹ bildet eine prominente Verbindung zwischen Ideologie und Biologie, und infolgedessen auch zwischen kulturellen Diskursen und politischen Entscheidungen. Die folgende Untersuchung der Vorstellung »rassischer Reinheit« in den Rassediskursen versucht diese Übergänge nachzuzeichnen, und gleichzeitig zu zeigen, daß die »kulturelle« Logik hier eine alles andere als harmlose Wirkung entfaltet. Gerade dort, wo bestimmte »Ideen« nicht bruchlos auf die historische (und in diesem Fall: biologische) Realität übertragen werden können, wurde eine zunehmende Radikalisierung möglich. Diese Radikalisierung der Idee der Reinheit möchte der folgende Beitrag beschreiben. Paradigmatisch sollen dabei ein *physiognomisches* Konzept von ›Reinheit‹ (Ludwig Ferdinand Clauß) und ein *ethisches* Konzept (Martin Staemmler) diskutiert werden.

I. Eine Rasse oder mehrere? – Ludwig Ferdinand Clauß' einflußreiches Buch *Rasse und Seele*, zuerst 1926 erschienen und bis in die 1940er Jahre immer wieder neu aufgelegt, verspricht einen grundsätzlich neuen Zugriff auf die Materie der vergleichenden Völkerpsychologie. Clauß geht es um nicht weniger als um die Beantwortung der Frage: Was ist deutsch? Die Antwort liegt jedoch nicht, wie man vielleicht zunächst vermuten könnte, in einem einheitlichen mythischen ›Wesen‹ des ›Deutschen‹, sondern in einem komplexen Gefüge verschiedener Unterteilungen, aus denen sich die deutsche Bevölkerung zusammensetzt. So heißt es im Vorwort zur dritten Auflage: »Was wir deutsch und was wir germanisch nennen, ist nicht eine Rasse, sondern ein Bluts- und Gesittungsgefüge, das aus einem Zusammenspiel mehrerer Rassen besteht. Eine der Auf-

gaben unserer Wissenschaft ist es, den verwickelten Spielplan dieses Zusammenspiels zu ergründen. Hat jeder dieser Partner gleiches Recht, trägt jeder gleichviel bei zum Wesen der Deutschheit? [...] Wo ist die Grenze, an der das deutsche Wesen aufhört, deutsch zu sein?«² Die Frage »Was ist deutsch?« erfolgt damit keinesfalls empirisch – in der Form etwa einer Umfrage oder einer statistischen Untersuchung bestimmter »Eigenschaften« der Deutschen –, sondern vielmehr als Frage nach dem »Wesen der Deutschheit«. Es wird also eine prinzipiell nicht empirische, sondern ideelle Substanz des *Deutschseins* vorausgesetzt, die es zuallererst ermöglicht, daß »wir« Deutschen »von unserem eigenen Wesen« auch »abgelenkt« (S. 10) werden können und folglich Gefahr laufen, das eigene Deutschtum zu *verfehlen*.

Von einer »deutschen Rasse« ist demzufolge in Clauß' Buch keine Rede. In Anlehnung an Hans F. K. Günthers *Rassenkunde des deutschen Volkes* von 1922,³ in der zwischen nordischer, westlicher, ostischer und dinarischer Rasse unterschieden wird, differenziert auch Clauß verschiedene Rassen innerhalb der angenommenen »Deutschheit«. Clauß streicht die dinarische Rasse und erklärt diese kurzerhand zu einer Mischform zwischen der nordischen und der »vorderasiatischen« – das heißt: jüdischen – Rasse (S. 129), dafür fügt er die Existenz einer »fälischen« Rasse hinzu: Die »Deutschheit« setzt sich nach wie vor aus vier »Rassen« zusammen.

Man wird sich denken können, daß diese strenge und strikte Binnendifferenzierung innerhalb des »deutschen Wesens« im Rahmen der nationalistischen Diskurse durchaus Widerstand gefunden hat. Noch bis in die Mitte der 1930er Jahre haben verschiedene Autoren die Vorstellung einer emphatisch begrüßten *Vermischung* der bei Günther und Clauß streng separierten Einzelrassen hin zu einer »deutschen Rasse« bzw. einer einheitlichen »Volksrasse« vorgebracht.⁴ Friedrich Merckenschlager und Karl Saller etwa propagieren in ihrem Buch *Ofnet. Wanderungen zu den Mälern am Weg der deutschen Rasse* (1934) die geschichtlich und kulturell gewachsene deutsche »Rassengemeinschaft« und den kollektiven »Organismus«, gegen welche die Unterscheidung in verschiedene Einzelrassen an Bedeutung verliere.⁵ Gegen den »modernen«, darwinistisch untermauerten Rassendiskurs bringen Merckenschlager und Saller damit ein dezidiert romantisches Konzept der Gemeinschaft in Anschlag.⁶

Die Rassenideologie der NSDAP blieb in dieser Frage einige Zeit unentschieden und schwankend, um sich spätestens im Jahr 1935 für die »nordische« Rassenlehre und gegen die Annahme einer »Deutschrassen« zu entscheiden.⁷ Die durch Gobineaus *Essai sur l'inégalité des races humaines* eingeführte und in Deutschland vor allem in Houston Stewart Chamberlains *Grundlagen des XIX. Jahrhunderts* propagierte Theorie einer »arischen« Rasse⁸ bleibt – vor allem realpolitisch – weiterhin wirksam, der rassenideologische Diskurs der Zeit ist jedoch weitaus komplexer, als es die gängige Formel der »reinen arischen Ras-

se»⁹ vermuten ließe. Die szientifistisch orientierte Rassenideologie (von Clauß bis Staemmler) arbeitet mit weitaus differenzierteren – aber deswegen keineswegs harmloseren – Kategorien.

Cornelia Essner erklärt die Entscheidung der NSDAP gegen die Annahme einer homogenen »Volksrasse« durch zwei Motivationen. *Einerseits* argumentiere die Theorie einer »Volksrasse« lamarkistisch und also nach dem Muster einer »veralteten« und als unwissenschaftlich geltenden Biologie, während sich die Annahme verschiedener und nicht verwandter einzelner Rassen im »Deutschtum« auf Darwin berufe. *Andererseits* entziehe die Annahme und Bejahung der Vermischung der einzelnen Rassen zu einer »Deutschen Rasse« der Politik der Rassenhygiene ihre Legitimation, denn es könne nicht erklärt werden, warum nicht auch »Juden und Erbkrank« an der natürlichen Rassenassimilierung teilhaben könnten.¹⁰

Vor dem Hintergrund eines Idealbilds der emphatischen Gemeinschaft – der Vorstellung einer zu einem *Organismus* verschmolzenen, einheitlich denkenden und fühlenden Menschengruppe – erscheint die strenge Unterscheidung und Analyse der Bevölkerung in nordische, fälische, westische oder ostische Rassen tatsächlich unsinnig. Die Suche nach nicht weiter zerlegbaren und in diesem Sinne »reinen« Elementen eines »Volkes« lehnt der Botaniker Friedrich Merckenschlager kategorisch ab: »Indem die landläufige Rassenlehre besonders gern mit der Wortverbindung »reine Rasse« operiert, zeigt sie, daß sie den Rassebegriff nicht zu Ende gedacht hat. [...] Das Wort »rein« ist in diesem Fall der Ausdruck einer mangelhaften wissenschaftlichen Sauberkeit. [...] Eine »reine« Rasse aber gibt es nicht, hat es nie gegeben und wird es nie geben; denn in jeder rassenhaft gewordenen, spezialisierten Gruppe einer Art sind Bausteine früherer Bastardisierungen nachweisbar. Für den entwicklungsgeschichtlich Denkenden ist die Wortpaarung »reine Rasse« unbrauchbar, ja töricht.«¹¹ Merckenschlager definiert die »Reinheit« der »nordischen« Rasse als das Ergebnis einer *analytischen* Operation, die den vorhandenen Bestand einer umgrenzten Bevölkerung in vorgestellte »Urpopulationen« zerlegt. Insofern aber auch diese »selbst schon Legierungen« sind, wäre »die Auflösung ihrer Substanz in ihre Grundelemente [...] ein hoffnungsloses Sichzurückverlieren. Wir würden nie ein Ende der Analyse finden. Wir würden in der Tertiärzeit abrechnen müssen.«¹² »Reinheit« ist damit eine unvollständige Zerlegung, die willkürlich bei einem phantasierten Zielpunkt abbricht. Dem Streben seiner als »Rassenfanatiker«¹³ gescholtenen Kollegen nach einer biologisch gemessenen »Reinheit« setzt Merckenschlager die – kaum weniger phantasmatische – Perspektive auf eine harmonische Assimilierung aller Menschen innerhalb einer Gruppe zur Einheit und Geschlossenheit eines »Volks« entgegen. Spätestens mit dem Ausschluß Merckenschlagers und Sallers aus der NSDAP im Januar 1935 entschied sich die politische Führung für das biopolitische Programm der »Reinheit« und gegen die Sozialutopie der »Einheit«.

Die Verbindung der Rassentheorien mit dem Konzept der ›Reinheit‹ prägt die weitere Diskussion der 1930er Jahre. Diese Verbindung ist grundsätzlich neu: Rassistische Theorien (und auch rassistische Physiognomiken) gibt es mindestens bereits seit Beginn des 16. Jahrhunderts, aber das Schema dieser Theorien blieb über Jahrhunderte die Ordnungs-idee der »*scala naturae*«, der Stufenleiter der Wesen.¹⁴ Die Vorstellung der rassischen ›Reinheit‹ ersetzt die kontinuierliche Folge einer stetigen Stufenleiter durch eine absolute und diskontinuierliche Differenz. Zugleich ergibt sich das Problem der Sichtbarkeit: Wie kann ›Reinheit‹ erkannt werden? – Ich möchte im folgenden zwei paradigmatische Antworten auf diese Frage beschreiben: ein *physiognomisch-hermeneutischer* Ansatz (Ludwig Ferdinand Clauß) und ein *ethisch-paranoider* (Martin Staemmler).

II. Analytisch oder typologisch? – Die Unterteilung der ›deutschen‹ Bevölkerung in vier verschiedene ›Rassen‹ eröffnet einen Spalt zwischen der als ›deutsch‹ verstandenen Gruppe und der als »Wesenheit« definierten »Deutschheit«. Diese offensichtliche Spaltung wirkt sich auf die romantische Vorstellung einer homogenen ›Gemeinschaft‹ störend aus – obwohl die Spaltung auch hier wirksam ist, denn die ›Gemeinschaft‹ ist immer eine *ideale* und also in einer zeitlichen Zukunft oder Vergangenheit vorgestellt. Auf der anderen Seite eröffnet die Distanzierung der »Deutschheit« von den empirischen »Deutschen« einen Raum, der von politischen Imperativen gefüllt werden kann. Wie die Lektüre von Clauß' *Rasse und Seele* zeigen kann, liegen diese Imperative nicht nur im Bereich der ›Biopolitik.¹⁵ Indem Clauß seine Rassenlehre nicht nur als eine Physiognomik, sondern zugleich als eine Ideen- und Wertlehre der Rasse ausführt, nutzt er die Kluft zwischen *Sein und Sollen*, um eine *Ideologie* der Rasse – eine *Ideenlehre* der Rasse im buchstäblichen Sinn – aufzustellen. Der Rasse kommt der Status einer Idee zu; ihre Erscheinungsweise ist, um es mit einem Wort Kants zu sagen: *regulativ*, das heißt die Erkenntnis zu einer Einheit anleitend, ohne je phänomenal verwirklicht zu sein.

Ludwig Ferdinand Clauß läßt keinen Zweifel daran, daß das Konzept der ›Rasse‹ nicht zu den »greifbaren Tatsachen« (S. 123) gehört: ›Rasse‹ entsteht nur im vergleichenden Betrachter, der bestimmte äußere oder innere Merkmale zu einer Gruppenidentität verbindet. Die Zugehörigkeit eines Individuums gehört nicht zu den »greifbaren Tatsachen«, doch dies wertet die Rassenlehre für Clauß nicht ab – im Gegenteil: »Wenn nämlich Ideen auch ihrem Wesen nach keine ›greifbaren Tatsachen‹ sind, so schreibt doch ihre Gesetzmäßigkeit der gesamten Tatsachenwelt ihre Gesetze vor.« (S. 123) Die ›Realität‹ der ›Rasse‹ liegt demnach *unterhalb* der »Tatsachenwelt«, unterhalb der Ebene des tatsächlich Ergreifbaren und Sichtbaren. Alles Sichtbare folgt Gesetzen, die selber nicht sichtbar sind – von diesem aus der Newtonschen Physik abgeleiteten Axiom wurde

seit dem 18. Jahrhundert so manche esoterische Lehre inspiriert¹⁶ –, und deshalb ist die Erforschung dieses Unsichtbaren von höchster Bedeutung.

Sichtbar ist immer nur der einzelne Mensch – die unsichtbare Kraft in ihm, so will Clauß es seinen Lesern vorführen, ist seine Rasse. »Im alltäglichen Leben«, schreibt Clauß, »nehmen wir einen Menschen als den und den, der da und da zu Hause ist, einen bestimmten Namen hat, sich gut oder schlecht ernährt und mit dem wir die und die Beziehung unterhalten. Was uns bei solcher Betrachtung vor Augen steht, ist der einmalige Einzelmensch als solcher, das Individuum. [...] Hier ist es möglich, mit dem Blicke durch die hier und jetzt vor unseren Augen stehende Erscheinung durchzustößen und etwas zu schauen, was in ihr sich darstellt. Dies sich Darstellende aber ist hier nicht wiederum ein Einzelwesen [...], sondern die Gestalt-Idee: gleichsam der Plan, nach welchem dieser Einzelmensch geschaffen ist und den er nun (vielleicht unvollkommen) verkörpert.« (S. 115) Es ist der Begriff der Gestalt, der für Clauß die Sichtbarwerdung der nur prekär greifbaren Realität der ›Rasse‹ garantiert. Als ›Gestalt-Idee‹ wird sichtbar, was sonst nie »greifbare Tatsache« werden könnte: die Zugehörigkeit des einzelnen zur kollektiven Identität einer Rasse. Damit leistet der Begriff der Gestalt eine doppelte Verbindung: Zum einen verbindet er die jeweils einzelnen Photographien jeweils einzelner Gesichter aus Clauß' Buch mit der Vorstellung einer höheren Gesamtheit, die in diesen Bildern erkennbar werden soll. Zum anderen verknüpft er – als *Idee* der Gestalt – die Vorstellung dieser Gesamtheiten, den verschiedenen ›Rassen‹, mit den damit assoziierten Werten und Idealen und leistet damit die prekäre Verbindung zwischen Physiognomik und Ideenlehre. Die »stilreine rassische *Gestalt*« (S. 29) bildet damit das Objekt der Untersuchung in *Rasse und Seele* und zugleich das höchste Ideal der in dem Buch entfaltenen Rassenlehre.

Clauß verfährt damit vollkommen anders als die herkömmliche statistische Untersuchungsmethode, die seit Ende des 18. Jahrhunderts mit einer immer weiter verfeinerten mathematischen Methodik versucht, die »Regel- und Gesetzmäßigkeiten einer ›physique sociale‹ auf einen *Mittelwert* zu bringen.¹⁷ »Auch unsre Forschung«, schreibt Clauß, »wennschon sie nach Typen, also nach Gestalt-Ideen sucht, geht also aus von der Erfahrung [...]. Doch sammelt sie nicht die einzelnen Erfahrungstatsachen, um sie zu zählen und aus dem Zahlenverhältnis ihres Vorkommens Schlüsse zu ziehen; alles Zählen und Schlüsseziehen ist ihrem Bereiche fremd.« (S. 114) Der »Naturforschung« – der empirischen Naturwissenschaft also – wirft Clauß vor, nur das Detail im Blick zu haben und einen lediglich statistischen Begriff einer Ganzheit und Einheit bilden zu können: »Die Naturforschung [...] bleibt mit ihrem Blicke in der Einzelercheinung haften, geht von ihr zur nächsten, mißt, zählt, stellt Listen auf über die Zahl der Vorkommnisse [...] und zieht Schlüsse.« (S. 116) Die empirische Naturwissenschaft hat einen rein mathematisch gebildeten, *a posteriori* gewonnenen Begriff

des Zusammenhangs und der Einheit verschiedener Einzelbeobachtungen; sie geht nicht von einer Idee und einer emphatisch besetzten Ganzheit aus. Gegen die als rein mechanisch diskreditierten Verfahren des *Messens*, *Zählens* und *Auflistens* stellt Clauß sein Verfahren des *Schauens*, das die einzelnen Daten stets mit Blick auf ihre innere Einheit und Ganzheit verwertet.

In diesem Sinn zielt die Claußsche Rassenkunde auf die *Gestalt* der von ihm beschriebenen Protagonisten. Clauß schreibt: »Entsprechend ist für unsre Ausdrucksforschung nicht der einzelne, hier und jetzt vor uns stehende Mensch der Gegenstand der Untersuchung, sondern die Gestalt-Idee, das Urbild, das er verkörpert. Das Wort ›Gestalt‹ betrifft den Menschen als Ganzes, also auch das Erleben seiner Seele, die sich an ihrem Leibe ausdrückt.« (S. 117)¹⁸ Den Begriff der ›Gestalt‹ entlehnt Clauß aus dem Diskurs der Gestaltpsychologie,¹⁹ und auch dem der Physiognomik, wo eine ›Gestalt‹ eine ästhetisch einheitlich und organisch gegliederte Ganzheit – im Gegensatz zu einer rein kumulativ gegliederten – bezeichnet. »Der Sinn einer Gestalt«, heißt es in Hans Freyers *Der Staat* aus dem Jahr 1925, »ist dasjenige Zentrum in ihr, auf das alle Einzel-elemente, die sie in sich enthält, verstehbar nach ihrer Funktion und Bedeutsamkeit fürs Ganze, bezogen sind. Dasjenige also, was zu den Teilen der Gestalt ihre Einheit hinzufügt. Ohne ein solches Zentrum wäre sie ein Haufen von Merkmalen, kein Gefüge, wäre eine Summe, aber kein Ganzes, wäre Mannigfaltigkeit, aber keine Gestalt.«²⁰

Im Gegensatz zu Friedrich Merckenschlagers Polemik gegen die Annahme einer ›mehr-rassigen‹ Theorie der »Deutschheit« bestimmt Clauß seine Typologie demnach nicht als analytisch und mathematisch zergliedernd. Der Begriff eines *organischen* Zusammenhalts, der nicht durch eine mechanische Summierung einzelner Bestandteile zu erreichen ist, bildet vielmehr den zentralen Wert seiner Typologie. In Jakob Grafs *Vererbungslehre, Rassenkunde und Erbgesundheitspflege* aus dem Jahr 1934, das eine Legitimierung und Popularisierung der nationalsozialistischen Rassenpolitik unternimmt, heißt es mit explizitem Hinweis auf die Vorarbeit Ferdinand Ludwig Clauß: »Rasse ist also nicht die Summe gewisser Erbanlagen oder die Summe leiblicher, geistiger und seelischer Eigenschaften. Denn weder Leib noch Seele kann man in Eigenschaften oder Merkmale zergliedern, ohne dabei die Ganzheit des Lebens zu zerstören. I. . . I So nennt der Rassenseelenforscher Clauß ›Rasse‹ die ›Gestaltidee‹, den ›Stiltypus‹ I. . . I.«²¹

Durch Clauß erhält somit die Ideenlehre Einzug in die nationalistische Rassenlehre. Der Ausgangsfrage in *Rasse und Seele* nach dem Wesen der »Deutschheit« entspricht eine Methodik, die der modernen, empirischen Methode der mathematischen und statistischen Analyse ein Denken entgegensetzt, das auf *organische* Zusammenhänge setzt und das das Verhältnis der Einzelheit zu seiner Gesamtheit als Repräsentation bzw. *Verkörperung* (und nicht als Inklusion) bestimmt. Der Ausgangspunkt der Ideologie des Organischen in politischen,

epistemologischen und kommunikationstheoretischen (hermeneutischen) Diskursen des 18. Jahrhunderts ist bereits mehrfach beschrieben worden.²² Spätestens gegen Ende des 18. Jahrhunderts kann analytisches, die Wirklichkeit in atomistische Einzelteile zergliederndes Denken als nicht-deutsch (»französischer Materialismus«) diskreditiert werden.²³ Durch seine zentralen Kategorien und Begriffe – *Gestalt*, *Idee*, *Typus* – sucht Clauß die Antwort auf die Frage nach dem Wesen der »Deutschheit« somit mit einer als »deutsch« bestimmten Methodik, die nicht – analytisch, zergliedernd, »atomisierend« (S. 179) – nach einem Durchschnitt oder Mittelmaß einer gegebenen Empirie fragt, sondern die sich von der *Idee* einer organischen Ganzheit und »Wesenheit« leiten läßt. Das »Wesen« der »Deutschheit«, dessen Bestimmung die Ausgangsfrage von Clauß' Abhandlung ist, wird damit *dynamisch* bestimmt: Es erscheint nicht nur getrennt in eine »empirische« und eine »ideale« Seite, sondern auch stets in Bewegung und Selbst-Bearbeitung hin zur letzteren.

Entsprechend verspricht Clauß zwar, daß die Darstellungen in seinem Buch jeweils »typisch« seien; die Bedeutung des Typischen jedoch biegt er von der Semantik des »Durchschnittlichen« hin zum »Typus«, zum Idealbild des »Stiltypus« (S. 119). Die nähere Beschreibung dieses »Typischen« bleibt allerdings dunkel: Es bleibt ein unklares »Etwas« (zum Beispiel »etwas typisch Süddeutsches, vielleicht typisch Südwestdeutsches«, S. 154), eine »mit Worten kaum beschreibbare« (S. 154) *Wesenheit*. In seiner Anleitung durch eine nicht näher beschriebene Kategorie der *Wesenheit*, des *Typus*, der *Ganzheit* partizipiert Clauß' Unternehmen einer Rassenpsychologie erkennbar an der seit den 1920er Jahren aktualisierten Verbindung von Physiognomik und Hermeneutik.²⁴ Entsprechend ist auch in Clauß' Rassentypologie der hermeneutische Zirkel – die wechselseitig antizipierende Bewegung zwischen »Ganzem« und »Teilen« im Prozeß des Verstehens – wirksam: Das Ideal, die »Reinheit« des Stiltypus, wird nicht »empirisch« als Mittelwert bestimmt, sondern innerhalb der Analyse einfach vorausgesetzt. Die Rassenkunde ist, wie Clauß betont, »voraussetzungslos, sie beruht auf sich selber« (S. 123), aber dennoch ist sie *voraussetzend*, indem bei der Analyse eines Einzelfalls schlicht »vorausgesetzt« wird, daß das behandelte Gesicht »typisch« ist (sonst wäre es »ein schlechtes Beispiel« [S. 118], schreibt Clauß). Daß diese Voraussetzungsstruktur den Blick des Forschers auf sein Material im vorhinein ordnet, gibt Clauß mit einer bisweilen überraschenden Ehrlichkeit zu: »Steht aber einmal die Idee vor dem geistigen Auge des Forschers, so wird er auf immer, wo er forschend ins Leben blickt, nicht anders können als suchen nach ihrer vollkommenen Verkörperung.« (S. 121)

III. »Mitlebendes« *Verstehen* oder *technische Abbildung*? – Durch den Begriff der »Idee« wird die Definition und Beschreibung einer »Rasse« emphatisch an eine »Wesenheit« gebunden. Der Kern dieser »Wesenheit« wiederum liegt, wie Clauß

ausführt, in der Kategorie des Werts: »Die vornehmste Aufgabe einer Rassen-seelenforschung muß darin liegen, den obersten, alles bestimmenden Wert in der inneren Wertordnung jeder Rasse zu finden.« (S. 29) Tatsächlich werden alle »Rassen« in Clauß' Typologie durch den ihnen zugewiesenen höchsten »Wert« definiert. Die jeweiligen Werte entnimmt Clauß ohne weiteres den gängigen Klischees und Topoi der Völkerpsychologie.

Die »nordische« Rasse definiert er durch die Werte »Leistung« (S. 29), »Dienst« und »Arbeit« (S. 23) und also durch die zentralen Kategorien aus Max Webers Untersuchung der protestantischen Ethik;²⁵ die »fälische« Rasse durch »Treue« (S. 39), immer wieder ein wichtiger Bestandteil »deutscher« Selbstzuschreibung. Die »mittelländische« (oder »westische«) Rasse definiert Clauß durch ihre Schätzung der »Darbietung« seiner selbst auf der gesellschaftlichen Bühne (S. 50); die »wüstenländische« (d.i. arabische) Rasse durch die Hingabe an den diskontinuierlichen und ihr jederzeit *zufallenden* »Augenblick« (S. 74). Die »ostische« Rasse wird bestimmt durch das Streben nach menschlicher »Nähe« (S. 109) (die »ostischen« Völker sind, mit anderen Worten, zum selbstlosen und unterwürfigen Dienst geboren²⁶). Die »vorderasiatische« (d.i. die jüdische) Rasse hingegen beschreibt Clauß durch ihre Tendenz zur »Vergeistigung« (S. 82), die jedoch jederzeit eine antithetische »Umstülpung« erfahren kann zur »rücksichtslosen Gier nach Stoff und stofflicher Macht« (S. 97). Hierbei handelt es sich natürlich um ein antisemitisches Klischee: Anhand der Figur des »Juden« behandelt der Rassediskurs nicht zuletzt auch eine bestimmte Form des Antikapitalismus, die jedoch jederzeit zugleich eine Kritik der *Repräsentation* (der Abstraktion etc.) insgesamt ist.²⁷ Wie in Hitlers *Mein Kampf* ist die »Unreinheit« des Juden hier nicht allein eine stilistische oder rassische, sondern eine ganz konkrete Unreinheit: Der Jude ist jeweils derjenige, der eine »schmutzige« und »verschmutzende« Begerde nach materiellen Zeichen des Reichtums aufweist.²⁸

Nun ist Clauß' Abhandlung jedoch nicht nur der Versuch einer Völker- bzw. Rassenpsychologik, sondern zugleich eine *Physiognomik* der Rassenpsychologie. Das Innere der jeweiligen Rasse muß, so lautet das Versprechen, am Äußeren ablesbar sein. Physiognomik, schreibt Kant, ist »die Kunst, aus der sichtbaren Gestalt eines Menschen, folglich aus dem Äußeren, das Innere desselben zu beurteilen; es sei seiner Sinnesart oder Denkungsart nach.«²⁹ Das unausgesprochene Axiom jeder physiognomischen Theorie muß folglich die Abbildbarkeit des *Inneren* im *Äußeren* sein. Bei Clauß vermittelt, wie bereits in der gesamten physiognomischen Tradition vor ihm,³⁰ die Kategorie des *Ausdrucks* zwischen beiden Ebenen: »Das Erleben einer Seele ist an sich selbst nicht sinnlich wahrnehmbar für andere Seelen, wahrnehmbar ist nur sein Ausdruck. Er ist wahrnehmbar, bedeutet: er erscheint im Raume, sichtbar oder hörbar. Jeder einzelnen Seele ist eine Flucht von Schauplätzen verliehen, auf denen ihr Ausdruck sichtbar oder hörbar werden kann. Der erste und ursprünglichste Schauplatz

der Seele ist ihr Leib.« (S. 131) Die ›Reinheit‹, die Clauß seinen Lesern wortwörtlich sichtbar machen will, ist demnach eine doppelte: Reinheit der »Seele« und des »Leibs«. Der physiognomischen Ideologie gemäß korrespondieren beide Formen der Reinheit miteinander: Die Reinheit des Leibes spiegelt diejenige der Seele, die Reinheit der Seele drückt sich in einer »stilreinen Gestalt« vollkommen aus. »Das Thema dieses Buches lautet [. . .]: die stilreine Seele und *ihr* Leib« (S. 29), schreibt Clauß.

Durch welche Mittel versucht Clauß diese ›Reinheit‹ darzustellen? Clauß beschreibt seine eigene Methodik immer wieder als ein »Mitleben mit dem Lebendigen« (S. 113), als »ein mitlebendes Verstehen« (S. 113), als einen Vorgang der Beobachtung also, der die Distanz zwischen Beobachter und Beobachtetem durch die fundamentale Übereinstimmung des gemeinsamen *Lebens* auszuschalten sucht.³¹ Clauß schließt, mit anderen Worten, an die Methodik der »Teilnehmenden Beobachtung« an, wie sie insbesondere der Ethnologe Bronislaw Malinowski beschrieben hat.³² Die »Einmaligkeit«, »Ganzheit«, »Lebendigkeit« des beobachteten Objekts kann im Verstehen konserviert werden – so lautet das rhetorische Versprechen –, indem der »Ausdrucksforscher« sich in den Beobachteten hineinversetzt und ihn aus sich selbst heraus versteht (vgl. S. 119).³³ Der Physiognomiker beschreibt sich demzufolge als ein Meister der Identifikation: »Noch unter dem ungeteilten Eindruck eines einzelnen, ganzen lebendigen Menschen stehend, begreift der Ausdrucksforscher zunächst die Einmaligkeit dieser Erscheinung und vertieft sich in ihre lebendige Mannigfaltigkeit. Er beteiligt sich am Leben dieses Menschen, soviel es die Umstände erlauben: er geht seinen Gang, bewegt sich in seiner Gebärde, spricht seine Sprache, liebt seine Liebe, zürnt seinen Zorn, freut sich in seiner Freude mit und leidet sein Leiden.« (S. 117)

Man muß kein ausgefuchster Dekonstruktivist sein, um zu bemerken, daß diese Emphase des »Ganzen«, des »Lebendigen«, des »Einmaligen« mit Clauß' tatsächlicher Methode kaum etwas zu tun hat. Clauß' Untersuchung über *Rasse und Seele* wäre in dieser Form ohne das Medium Photographie nicht möglich gewesen: In dem Buch sind über 150 Aufnahmen menschlicher Gesichter (und einiger Körper) abgedruckt, die bei weitem nicht nur eine illustrative Funktion besitzen, sondern über weite Strecken die Argumentation grundieren.³⁴ Insofern die Photographie durch ihre Abbildung eines »Sekundenbruchteils« Ausschnitte einer Bewegung festhalten kann, die mit dem bloßen Augen kaum oder gar nicht wahrnehmbar wären, eröffnet das Medium Photographie, wie bereits Walter Benjamin bemerkt, »eine andere Natur«,³⁵ die jeden Gedanken an die Darstellung eines »ganzen lebendigen Menschen« in seiner »Einmaligkeit« und »lebendigen Mannigfaltigkeit« von vornherein verstreut.

Ludwig Ferdinand Clauß bemerkt diesen inneren Widerspruch sehr wohl und versucht, ihn aufzufangen, indem er die *technische* Apparatur des Photo-

apparats an die *menschliche* Hand des »Forschers« zurückbindet. In seiner Idealvorstellung bildet die photographische Aufnahme lediglich die Bilder in der »Erinnerung« des »Forschers« ab – und diese wiederum spiegeln die »Entwicklung« des »Ausdrucks« selbst: »Es versteht sich, daß der Bildner kein anderer sein darf, als der Forscher selbst l. . . J. Auch die Bereitung der Filme und Abzüge muß durch den Forscher selbst geschehen, wobei die Erinnerung an den Vorgang der Aufnahme die photochemische Behandlung und die künftige Ordnung der Bilder bestimmt. Die fremde Hand eines bloßen Technikers, der an der Aufnahme nicht beteiligt war, kann hier viel wesentliche Ausdruckswerte zerstören oder sie verkümmern lassen. Wichtig ist ferner der Bildausschnitt, und entscheidend ist die Anordnung der Bilderfolge. Sie muß die innere Entwicklung eines Ausdrucksverlaufes spiegeln.« (S. 122)³⁶

Tatsächlich nutzt Clauß diese Techniken der Montage und Manipulation des Materials selbst ausgiebig. Die »Anordnung der Bilderfolge« etwa wird beliebig montiert, um, wie Clauß es an einer Stelle formuliert, »die Entwicklung des Wesens vor der Tatsache des äußeren Ablaufs« (S. 151) zu bevorzugen. Die Wahl des Bildausschnitts ist, bei näherer Betrachtung, für die Evidenz der von Clauß gewählten Bilder gleichfalls nicht unbedeutend. Clauß zeigt von den »nordischen« bzw. »fälischen« Menschen ausschließlich Abbildungen von Porträts mit vornehmlich dezidiert *ernsten* Gesichtszügen. Im Abschnitt über die »Darbietungsmenschen« – der inhaltlich eine polemische Beschreibung im wesentlichen der französischen Kultur bietet – bildet er jedoch den gesamten Oberkörper der Beispielpersonen ab und nimmt so das Element der Geste in seine Untersuchung hinein. Dieser Wechsel wird einfach durch die Natur des »Objekts« gerechtfertigt: »Bei der Darstellung des Leistungsmenschen [d.h. der »nordischen« Rasse, O.K.] hatten wir uns mit Kopfbildnissen begnügt. Sie reichten aus, um das Wesen jenes Stiltypus erkennen zu lassen l. . . J. Hier aber, bei den Gestalten der neuen Reihe, scheint es im Wesen des in ihr dargestellten Typus zu liegen, daß zu seiner Erfassung das Antlitz nicht genügt, weil eben hier der Kopf gar nicht der wichtigste Schauplatz des Ausdrucks ist l. . . J.« (S. 46) In diesem Sinn bildet Clauß einen »jungen Venezianer« in einer recht selbstgewissen Pose (S. 49, Abb. 36) und ein »griechisches Mädchen aus Trikkala« gar mit einem Spiegel in der Hand ab, prüfend ins eigene Gesicht blickend (S. 50, Abb. 37): die Auswahl der »beispielhaften« Bilder garantiert die Evidenz der These, die »Darbietungsmenschen« der »westischen« Rasse seien narzifätisch, oberflächlich und nur an gesellschaftlicher Anerkennung interessiert.

Vor allem aber die Kategorie der *Stilmischung* kann Clauß nur anhand seiner Technik der Photographie entwickeln. Gemischten, unreinen Stil will Clauß in all den Fällen erkennen, die sich nicht ohne weiteres in das Schema seiner Kategorien fügen wollen. »Nur bei Stileinheit einer Seele mit ihrem Leibe ist »vollkommener«, das heißt *ungehemmter Ausdruck* möglich« (S. 143), schreibt

Clauß. Eine Physiognomie, die sich nicht eindeutig in das Schema der verschiedenen ›Rassen‹ einsortieren läßt, führt Clauß damit kurzerhand auf eine stilistische – und also ›rassische‹ – *Unreinheit* zurück. Am Beispiel einer »muslimischen Araberin aus Jerusalem« zeigt sich, wie dieser Eindruck der Vermischung und Unentschiedenheit zustande kommt. »Die mimische Reihe«, schreibt Clauß, »zeigt eine seltene Verbindung: wüstenländischen Stil gebrochen durch den Stil des fälischen Verharrungsmenschen. [...] Das Antlitz zeigt hier eine Ausdrucksbewegung, in der das Leichte vergebens gegen das Schwere, das Flüssige gegen das Feste sich durchzusetzen sucht.« (S. 147) Tatsächlich wirkt das Gesicht der »muslimischen Araberin« auf den abgedruckten Bildern im Band bewegt: Ihr Gesichtsausdruck scheint sich nicht nur von Bild zu Bild zu ändern, sondern erscheint auch *innerhalb* eines Bildes im Übergang, als hätte der Photograph sie im Moment des *Übergangs* – und jedenfalls in dem des Augenblinzeln abgebildet (S. 149, Abb. 134–136). Clauß' »gebrochener Ausdruck«, seine Beschreibung des ›unreinen‹ Stils, ist demnach nichts als ein Effekt des Mediums Photographie: Er beruht auf der durch die Photographie ermöglichten Möglichkeit, buchstäbliche »Augenblicke« festzuhalten, die vom Verstand sonst zur Kontinuität einer Bewegung synthetisiert würden.

Die Möglichkeit, diesen »Sekundenbruchteil« des *Übergangs* im Bild festzuhalten, liefert allein die Photographie. Die Wahrnehmung des Unentschiedenen und ›Bewegten‹ im Gesicht liefert allein der Blick durch das mechanische Auge der Kameralinse, die eine »andere Natur« sichtbar macht als das menschliche Auge. Nicht nur die gesamte Argumentation des Buches, sondern insbesondere die zentrale Kategorie des ›unreinen‹ (oder ›uneinheitlichen‹) Stils verdankt sich damit dem Einsatz der Photographie, die mit ihrer Zerlegung der Wirklichkeit in festhaltbare »Sekundenbruchteile« das exakte Gegenteil eines »ungeteilten Eindrucks eines einzelnen, ganzen lebendigen Menschen« (S. 117) vermittelt.

Es ist bezeichnend, daß Clauß die ›Uneinheitlichkeit‹ des Stils als eine Verdunklung des ›Ausdrucks‹, als einen störenden Einfluß *künstlicher* Elemente und als eine Intransparenz der ›natürlichen‹ *Lesbarkeit* des Gesichts beschreibt. Clauß schreibt: »der Mund z. B. hat zwar wüstenländischen Schnitt und wird in wüstenländischer Weise gehalten, aber sein Zuschnitt ist grob ausgefallen und wirkt deshalb nicht echt und selbstverständlich; wie auch die Haltung, in der er hier getragen wird, erzwungen und künstlich wirkt.« (S. 151) Die Kunst, das Erzwungene, stellt sich der natürlichen Transparenz und Lesbarkeit des Inneren im Äußeren entgegen.

›Reinheit‹ ist demzufolge umgekehrt die vollkommene Einheitlichkeit eines Stils (und also: einer ›Rasse‹), die sich in einer vollkommenen Lesbarkeit für den Physiognomiker ausdrückt.³⁷ ›Reinheit‹ meint für Clauß zentral eine ›reine‹ Entsprechung zwischen Außen und Innen. ›Körper‹ und ›Seele‹ »wo aber je eine

vollkommene gegenseitige Zugehörigkeit eines Leibes und einer Seele vorkommt. [...] da besteht sie darin, daß der Stil des Leibes dem Stile der Seele rein entspricht und deshalb der Leib ein vollkommener Schauplatz des Ausdrucks sein kann für die Seele, deren Leib er ist.« (S. 136) In seinem früheren Buch *Die nordische Seele* (1923) nennt Clauß die »reine Einheit der Seele mit ihrem Leibe« das »reine Blut.«³⁸ Als »rein« erscheint die völlige Lesbarkeit und Transparenz: Entsprechend wurde die Figur des »Juden« in der nationalsozialistischen Ideologie mit der Idee der *Repräsentation* im pejorativen Sinne – als Nachahmung, Schauspielerei, Falschheit, Unlesbarkeit – verknüpft.³⁹ Die Hochwertigkeit der »nordischen« Rasse begründet sich dementsprechend vor allem durch die hohe Lesbarkeit ihrer »Ausdrucksformen«: »Die nordische Seele »schweigt« auch in ihrer Leibesbewegung: sie übt nicht den Ausdruck um seiner selbst willen als ein Spiel, wie die mittelländische Seele es tut, sondern sie beschränkt ihn in strenger Zucht auf das Wesentliche. So, wie die germanischen Sprachen im Gange ihrer Entfaltung aus dem Klanggefüge ihrer Worte alles ausgeschieden haben, was nicht wesentlich sinnbedeutend war, und so schließlich ihre Worte zusammenprefßen manchmal bis auf einen einzigen knarrenden Laut, so meidet auch die Gliedersprache des nordischen Menschen alles, was nicht zur Sache gehört.« (S. 138) Die Kommunikation des »nordischen« Menschen ist demzufolge grundlegend paradox: Sie »schweigt« in ihrem Sprechen und ist gerade *darum* Ausdruck, weil sie kein Ausdruck »um seiner selbst willen« sein will. Die »Stilreinheit« des »nordischen« Menschen wird hier buchstäblich zum Ergebnis einer *Reinigung* erklärt: Die »nordische Seele [...] beschränkt« ihren Ausdruck »auf das Wesentliche« und *scheidet* alles Unwesentliche aus ihren Äußerungen aus. Der »nordische« Mensch, der Clauß zufolge ein Mensch der Leistung und der Arbeit ist, ist demnach das Ergebnis einer unermüdlichen Arbeit *an sich selbst*, an der eigenen Sprache und an dem eigenen Körper. Hier zeigt sich die volle Bedeutung der protestantischen Arbeitsethik im Rahmen der Nazi-Ideologie, wie sie insbesondere auch in der phantasmatischen Vorstellung einer Selbstbearbeitung, Selbstdisziplinierung und Selbstverbesserung der gesamten deutschen *Nation* zum Ausdruck kommt.⁴⁰

Die Vorstellung einer *gereinigten* Sprache konnte Clauß von den Sprachgesellschaften des 17. Jahrhunderts und von Fichte, dem ersten Philosophen des Nationalismus, übernehmen,⁴¹ aber er radikalisiert sie deutlich, indem hier nicht mehr nur »fremdländische« Einflüsse, sondern alles nicht wesenhaft »Sinnbedeutende« ausgeschieden werden soll, bis nur noch »einzig knarrende Laute« verbleiben. Das ist bei näherer Überlegung natürlich blanker Unsinn, denn schon die Sprache von Clauß selbst nähert sich an keiner Stelle jenem »einzig knarrenden Laut«, der alles Unwesentliche aus sich ausgeschieden hat. Clauß träumt den romantischen Traum vom Naturlaut »Ach«, den Traum eines seufzenden Tons, in dem sich ein innerer Zustand *unmittelbar* ausdrückt,⁴² in nor-

discher Verkleidung. Das Ideal der ›Reinheit‹, von dem Clauß' Buch angetrieben wird, ist buchstäblich die Vorstellung einer von allen störenden Elementen gereinigten und daher vollkommen transparenten Beziehung zwischen einer ›Seele‹ und ihrem ›Ausdruck‹. Das gesamte Vorhaben Clauß' partizipiert an der Verbindung von Physiognomik und Hermeneutik, aber es stellt diese Verbindung ausdrücklich in den Dienst einer Legitimation vorgegebener politischer Differenzierungen und Wertungen.

IV. »*Physiognomisch*« oder »*ethisch*«? - Clauß' Buch hatte einen nicht zu unterschätzenden Einfluß auf den Rassediskurs der 1920er und 1930er Jahre in Deutschland. Vor allem lieferte es Evidenz für die schon im Titel *Rasse und Seele* versprochene Verbindung der als nüchtern und ›wissenschaftlich‹ geltenden Humanbiologie und Diskursen der Psychologie und Ethik. Die Reinheit der Rasse ist damit keine abstrakte Forderung mehr, sondern sie läßt sich mit einem *Gesicht* – und präziser: mit einer Vielzahl ›beispielhafter‹ Photographien – verbinden. Der Gegenwert – die Rassenvermischung – kann nun mit der Vorstellung auch eines psychologischen und ethischen Niedergangs verbunden werden. In Jakob Grafs *Vererbungslehre*, in dem Clauß' Buch ausdrücklich gewürdigt wurde, heißt es: »Wo fremdes Blut die Rasse verdirbt, da zerreißt auch das seelische Band, das die Vorfahren mit den Nachkommen und diese wieder unter sich zur Gemeinschaft verbindet. Denn wahres, tiefes Verstehen beruht nicht auf dem rechenhaften Verstand, sondern gründet sich ganz allein auf die unbewußten Kräfte unserer Seele. Nur durch Einfühlen und Miterleben können die Seelen von Einzelmenschen zu einer Einheit und Harmonie (= Einklang) zu zusammenfinden. I. . . I Der Versuch des Ausgleichs durch Blutmischung würde den Verlust der Eigenart bedingen, würde den seelischen Wesenskern unseres Volkes zerstören und damit seinen Untergang herbeiführen.«⁴³ Klarer als in dieser Passage könnte der Zusammenhang zwischen der Vorstellung der ›Reinheit‹ und der Tradition der Hermeneutik kaum ausgesprochen werden. Clauß' Axiom, daß jede Rasse eine spezifische Art der Wahrnehmung von ›Wirklichkeit‹ besitzt – und daß demzufolge Rassenkunde durch ein verstehendes Einfühlen in das beobachtete Objekt geschehen müsse –, wird hier zu dem Gedanken verlängert, daß nur Mitglieder der *gleichen* Rasse sich wirklich verstehen und eine ›Gemeinschaft‹ miteinander bilden können.⁴⁴ Die Vorstellung einer ›Blutvermischung‹ erweckt dann das Gespenst einer Gemeinschaft, die auseinanderfällt, weil ihre Mitglieder nicht mehr miteinander kommunizieren können. Die ›Reinheit‹ (als Unvermischtheit) der Rasse wird zur Schicksalsfrage einer Nation und Gemeinschaft: »Das Schicksal unseres Volkes und unserer Rasse wird davon abhängen, ob es uns gelingt, unser Volk im Sinne der uns eigenen Erbmasse reinrassig zu erhalten, durch geeignete Gattenwahl Führergeschlechter ihm zu schenken I. . . !.«⁴⁵

Das Konzept der ›Reinheit‹ bleibt jedoch dem hermeneutischen Prinzip des ›Vorurteils‹ verpflichtet. Bereits in Clauß' Text ist sie eine *ideale* Vorstellung, niemals aber eine empirische Gegebenheit. Mit anderen Worten: Die Existenz der ›Reinheit‹ ist von vornherein *problematisch*, sie ist zumindest zum gegenwärtigen Zeitpunkt nirgends aufzufinden. »Wissenschaftlich betrachtet ist freilich die Rassenmischung im deutschen Volk so weit fortgeschritten, daß Rassenreinheit zur seltenen Ausnahme geworden ist«,⁴⁶ heißt es in einer schmalen Abhandlung aus dem Jahr 1925 – die ›Reinheit‹ der Rasse wird hier, nahezu romantisch, in eine utopische Vorzeit projiziert.⁴⁷ In dem vielzitierten Standardwerk der Rassenkunde, *Menschliche Erblehre und Rassenhygiene* von Erwin Baur, Eugen Fischer und Fritz Lenz, wird der Wert der ›Rassenreinheit‹ sogar ausdrücklich relativiert (»Man darf auch die ›Rassenreinheit‹ nicht überschätzen. Der oft gehörten Behauptung, daß nur ›reine‹ Rassen große Kulturleistungen vollbringen könnten, widersprechen die Tatsachen.«⁴⁸). In diesem Zusammenhang wird sogar darauf hingewiesen, daß die »Worte ›rein‹ und ›unrein‹ [. . .] oft nicht für klare Begriffe, sondern in magischer Bedeutung gebraucht [werden], z.B. in den altjüdischen Ritualvorschriften«⁴⁹ – mit anderen Worten: Das Konzept der Reinheit selbst ist nicht nur ›unwissenschaftlich‹ (»magisch«), es ist sogar eine ›jüdische‹ Erfindung.

Dennoch kann der Rassendiskurs der 1930er Jahre nicht auf das Ideal einer ›reinen‹ Rasse verzichten. Der Grund ist naheliegend: Ein Verzicht auf den obersten Wert der ›Reinheit‹ würde jede Möglichkeit der Hierarchisierung und damit das *telos* der Rassenkunde insgesamt negieren. Der Wert der ›Reinheit‹ bleibt präsent, aber zugleich erscheint er noch im radikalsten Diskurs der Rassenlehre als höchst problematisch.

Der Pathologe Martin Staemmler – seit 1933 niemand Geringeres als der Beauftragte der NSDAP für Rassenpropaganda,⁵⁰ nach dem Krieg hingegen ein unbehelligter Medizinprofessor unter anderem in Aachen – versucht in seinem Aufsatz *Rassenkunde und Rassenpflege* (1935) eine Legitimierung der nationalsozialistischen Rassenpolitik. Er bestimmt als Aufgabe der Rassenkunde, »das Volk vor dem *Überwuchern des Unkrautes* zu schützen, das Erbkrankte, Minderwertige, Belastete auszuschalten«.⁵¹ Die entscheidende Frage ist, wie die Einheit des positiven Werts – der ›reinen Rasse‹ – bestimmt wird. Staemmler räumt allerdings bereits zu Beginn seines Aufsatzes ein, daß »die Menschen in ihrer Gesamtheit, erbbiologisch gesprochen, nicht reinrassig [. . .] sind, sondern in ihren Anlagen mischerbig, spalterbig«;⁵² jede Annahme einer Reinheit und Einheit der Rasse ist von vornherein illusorisch.

›Reinheit‹ ist niemals gegeben und empirisch aufzufinden, aber gerade dadurch kann sie eine ethische *Forderung* werden. Sie existiert in Staemmlers Text folglich im Modus des Imperativs: Niemand ist von Natur aus ›reinrassig‹, aber jeder einzelne ist verpflichtet, es durch Arbeit an sich selbst zu werden.

Dafür treten die Komponenten der (sichtbaren) »Rasse« und der »Seele«, die bei Clauß in einer vollkommenen Harmonie zueinander stehen, bei Staemmler auseinander: Er unterscheidet eine »innere« (seelische) und eine »äußere« (körperliche) Rasse. Wenn schon eine vollkommene »Reinheit« auf der Ebene des Körperlichen nicht möglich zu sein scheint, so bestimmt es Staemmler als die Aufgabe jedes einzelnen, sich *innerlich* zu »reinigen« und dadurch eine ethische Form der »Reinheit« zu erfahren. »Es gibt für Menschen nur eine Schuld, die, nicht er selbst zu sein, denn dadurch, daß er dieses nicht ist, lehnt er sich gegen den auf, der seine Existenz gewollt und als eine so und so Bestimmte gewollt hat«, sagt Lagarde. Das würde nach dem reinen Wortlaut also heißen, daß wir verpflichtet sind, jede (auch die schlechten) Anlagen, die in uns stecken, so wie sie vorhanden sind, zu pflegen und zur vollen Entfaltung zu bringen. Was Lagarde aber gemeint hat, geht aus seinem Zusatz hervor: »Nicht die aus Fleisch und Blut geborene, sondern die wiedergeborene, die ethisch gewordene Existenz.« Die ethisch gewordene Existenz, d.h. die mit Hilfe des Ethos durch Verstand und Gewissen gereinigte Existenz, in der die wertvollen Erbanlagen entfaltet, die anderen aus der Wirkung ausgeschaltet sind. I. . . *Die Aufgabe des Menschen ist es also, die Möglichkeiten, die Bewegungsfreiheit, die ihm in der Erbanlage gegeben ist, auszunutzen, und dadurch sich selbst (körperlich, geistig und charakterlich) zu der höchsten Vollkommenheit zu führen, die seine Anlagen, seine Rasse, zuläßt.* Erfüllt er diese Aufgabe nicht, so läßt er in Wahrheit Schuld auf sich, die Schuld, »nicht er selbst zu sein.«⁵³ Die »Aufgabe« des Individuums besteht darin, seine durch Geburt gegebene Form (»Fleisch und Blut«) zu überwinden zugunsten einer Neuschöpfung seiner selbst aus seinem *Willen* und *Verstand*. Jeder einzelne ist dann »er selbst«, wenn er sich selbst *neu erfunden* hat, wenn er seine gesamte Existenz neu erschaffen (»wiedergeboren«) hat nach Maßstäben bestimmter Werte (»Ethos«). Daß die Herkunft dieser Werte abermals die protestantische Ethik ist, verrät das Vokabular Staemmlers in jeder Wendung (»Schuld«, »Gewissen«, »Aufgabe«, »Pflicht«, »Existenz«, »Wiedergeburt«). Diese Kategorien der protestantischen Ethik gehen von Clauß bis Staemmler eine eigenartige Verbindung mit dem Rassendiskurs der 1920er und 1930er Jahre ein.

Es handelt sich hier nicht nur um eine oberflächliche »Verkleidung« einer bestimmten rassistischen Ideologie im Gewande einer Sprache, die der deutschen Oberschicht geläufig gewesen sein mußte. Die Differenzierung zwischen einer »inneren« (»ethischen«) und einer »äußeren« Rasse (aus »Fleisch und Blut«) vollzieht nichts geringeres als eine Verabschiedung der Physiognomik aus dem Rassediskurs. Während »Reinheit« für Clauß das Ideal einer physiognomischen Abbildung innerer Werte in einem perfekten Typus des Gesichts darstellte, wird sie für Staemmler zu einer *Aufgabe* und *Verpflichtung* für jeden einzelnen, seine gesamte »Existenz« nach der Vorstellung eines Wertekatalogs durchzufor-

men. Während ›Reinheit‹ im physiognomischen Modell das Ideal einer perfekten Harmonie von Geist und Seele darstellt, wird sie im »ethischen« Modell zur Aufgabe, sowohl Geist als auch Seele *willentlich* zu gestalten. Wichtiger als die »erbliche Anlage« erscheint somit dasjenige, was der einzelne aus ihr macht und wie es ihm gelingt, seinen eigenen Charakter *selbst zu formen*: »Der Mensch ist also gegenüber dem Tier imstande, sich selbst zu erziehen, womit natürlich nicht gesagt werden soll, daß er der Erziehung durch andere entbehren kann. [...] Gewiß wird die erbliche Anlage immer die Grundlage dafür abgeben, was aus dem Charakter [...] werden *kann*, was aus ihm wird (wie also das Erscheinungsbild sich im Laufe des Lebens gestaltet), das ist bis zu einem gewissen Grade in seine eigene Hand gegeben. [...] *So ist er imstande* (immer nur bis zu einem gewissen Grade), *sein Charakterbild selbst zu formen*.«⁵⁴

Wenn es zur Aufgabe jedes einzelnen wird, sein »Erscheinungsbild« als eine »durch Verstand und Gewissen gereinigte Existenz« selbst zu »formen«; wenn diese Aufgabe weiterhin mehr oder weniger gelingen kann und mehr oder weniger verfehlt werden kann, dann wird der hermeneutische Schluß vom Außen auf das Innen, wie Clauß ihn noch als zentrale Methode der Rassenkunde beschrieb, obsolet. Es ist kein Zufall, daß photographische Darstellungen eines idealen ›nordischen‹ Menschen in Staemmlers Aufsatz nicht mehr zu sehen sind, da sich für Staemmler noch hinter jeder nordischen Fassade eine durchaus nicht »gereinigte« Existenz verbergen kann. »Unreinheit« und »Krankheit« werden zu *latenten* Größen, weshalb zum Beispiel nicht nur Träger einer manifesten Erbkrankheit als eine Störung innerhalb des genetischen Pools anzusehen sind: »Die *Sterilisierung* soll nur vorgenommen werden an *Erbkranken* selbst. Das ist an sich im Sinne der Erbbiologie unzureichend; denn wir wissen, daß es zahlreiche Menschen gibt, die Anlagen zu Erbkrankheiten in sich tragen, ohne selbst offensichtlich krank zu sein. Diese Anlagenträger (wir wollen sie einmal als ›belastet‹ bezeichnen) geben ihre Anlagen genau so auf die nächste Generation weiter wie die Erbkranken selbst, sind also im Sinne der Erbbiologie eigentlich auch als erbkrank (d.h. krank in ihrer Erbmasse) anzusehen.«⁵⁵ Hinter einer »offensichtlichen« Gesundheit kann eine latente und damit verborgene Krankheit liegen; hinter einer »offensichtlichen« Reinheit jederzeit eine latente Unreinheit. Die genuin physiognomische Prägung des Rassediskurses wird damit durch das Problem der *Dissimulation* (der Verstellung) unterlaufen. Bereits in der Physiognomik des 18. Jahrhunderts (bei Lavater) wurde dieses Problem beschrieben – als Figur des ›Heuchlers‹ –, aber nicht gelöst.⁵⁶

Das Problem der Verstellung führt auch den nationalsozialistischen Rassediskurs an die Grenzen der Physiognomik. In bezug auf die Juden – deren Minderwertigkeit im Rahmen der nationalsozialistischen Ideologie gesetzt war – mußten die ausführlichen xenophoben Klischeebeschreibungen des typisch ›jüdischen‹ Äußeren⁵⁷ deshalb durch das kleinlaute Eingeständnis ergänzt wer-

den, daß auch eine vollkommene optische Gleichartigkeit mit ›nordischen‹ Menschen jederzeit vorkommen kann. In diesem Sinn formuliert etwa Fritz Lenz seine Theorie der *Mimikry*, der evolutionär begründeten optischen Angleichung eines ›Parasiten‹ an sein ›Wirtsvolk‹: »Wenn die Eigenart der Juden körperlich nicht so stark als seelisch in die Erscheinung tritt, so dürfte das darauf zurückzuführen sein, daß sehr fremdartig aussehende Juden weniger Erfolg hatten als solche, die dem Typus des Wirtsvolkes mehr ähneln. I. . . I Soweit der Typus durch diese Auslese unauffällig gemacht wird, handelt es sich um echte Mimikry, die überall dort vorliegt, wo ein Lebewesen Erhaltungsvorteil von einer Ähnlichkeit mit einer andern hat.«⁵⁸ Die (sichtbare) ›Rasse‹ und ›Seele‹, die für Clauß zumindest im Idealfall nicht zu trennen waren, treten hier vollends auseinander. Zwischen Lenz und Staemmler zeigt sich eine Verabschiedung der Physiognomie aus dem Rassediskurs: Das Äußere verrät nichts mehr über die ›Reinheit‹ des Individuums. Der gesamte Rassediskurs gerät hier an seine Grenzen, denn die Beschreibung *sichtbarer* Differenzen und Wertungen zwischen Bevölkerungsgruppen ist doch seine eigentliche *raison d'être*. Das Konzept der ›Reinheit‹ wird dadurch latent und diffus: Jeder noch so ›nordisch‹ erscheinende Mensch kann *im Inneren* alles andere als ›rein‹ sein. Der ›Jude in uns‹⁵⁹ (oder der ›innere Jude‹⁶⁰) ist die Chiffre für diese Bedrohung noch der ›reinsten‹ Oberfläche durch eine latente Verunreinigung. Die Dynamik der ›Wesenheit‹, die noch für Clauß das Ideal einer sichtbaren Einheit von *Rasse und Seele* kannte, wird damit richtungslos. Gerade darin liegt eine um so gesteigerte Gefährlichkeit: Wenn potentiell *jeder* sich als ein potentiell unreines und daher ›auszuschaltendes‹ Subjekt erweisen kann, wird das Konzept der Reinheit *paranoid* und in letzter Konsequenz massenmörderisch.

Anmerkungen

1 Vgl. Adolf Beck: *Der ›Geist der Reinheit‹ und die ›Idee des Reinen‹. Deutsches und Frühgriechisches in Goethes Humanitätsideal*, in: *Goethe. N.F. des Jahrbuchs der Goethe-Gesellschaft*, 7 (1942), S. 160–169.

2 Ludwig Ferdinand Clauß: *Rasse und Seele. Eine Einführung in den Sinn der leiblichen Gestalt*, 8. Aufl., München 1937, S. 10. – Auf diese Ausgabe beziehen sich die Seitenangaben im Text.

3 Hans F. K. Günther: *Rassenkunde des deutschen Volkes*, 3., umgearb. Aufl., München 1923.

4 Vgl. Cornelia Essner: *Die ›Nürnberger Gesetze‹ oder Die Verwaltung des Rassenwahns 1933–1945*, Paderborn u.a. 2002, S. 61–75.

5 Friedrich Merckenschlager und Karl Saller: *Ofnet. Wanderungen zu den Mälern am Weg der deutschen Rasse*, Berlin 1934, S. 190 f.: »So sind die deutschen Rassen in ihre Heimat hineingewachsen, heimisch geworden. Erbe und Erde haben die verschiedenen Gruppen gebildet; wir pflegen diese Gruppen mehr schmal und großgewachsen als ›nordisch‹, mehr breit als ›fälisch‹ im Norden und Westen, klein und

- rundköpfig als »alpin« im Südwesten zu unterscheiden. I. . J Über all die Unterschiede aber ist ein Gemeinsames getreten, die Idee des Deutschen, die deutsche Rasse, Gemeinsame Geschichte, gemeinsames Schicksal und gemeinsames Leben haben diese Rassengemeinschaft in der Idee geschaffen, und befruchtet und auch von außen hat die deutsche Ideengemeinschaft rückwirkend wieder die Ausgangsstämme gestaltet und zu Gliedern in einem Organismus zusammengeschlossen.«
- 6 Vgl. Gianni Vattimo: *Die Hermeneutik und das Modell der Gemeinschaft*, in: Joseph Vogl (Hg.): *Gemeinschaften. Positionen zu einer Philosophie des Politischen*, Frankfurt/Main 1994; Heiko Christians: *Die Form der Gemeinschaft. Communitasmodelle zwischen Eposideal und Romangeschichte*, in: *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch*, 43 (2002).
- 7 Essner: *Die »Nürnberger Gesetze«*, S. 71.
- 8 Vgl. George L. Mosse: *Ein Volk, ein Reich, ein Führer. Die völkischen Ursprünge des Nationalsozialismus*, übersetzt von Renate Becker, Königstein/Ts. 1979, S. 99–119.
- 9 Roger Fayet: *Reinigungen. Vom Abfall der Moderne zum Kompost der Nachmoderne*, Wien 2003, S. 75.
- 10 Vgl. Essner: *Die »Nürnberger Gesetze«*, S. 72 f.
- 11 Friedrich Merckenschlager: *Rassensonderung, Rassenmischung, Rassenwandlung*, Berlin [1933], S. 28.
- 12 Ebd., S. 49.
- 13 Ebd., S. 31.
- 14 Vgl. zu diesem Prinzip und zur Vorgeschichte der rassistischen Physiognomik insgesamt Martin Blankenburg: *Rassistische Physiognomik. Beiträge zu ihrer Geschichte und Struktur*, in: Claudia Schmölders (Hg.): *Der exzentrische Blick. Gespräch über Physiognomik*, Berlin 1996.
- 15 Insofern versteht sich die vorliegende Untersuchung als eine Ergänzung zur Analyse der nationalsozialistischen Tötungspolitik durch Giorgio Agamben, der diese ausschließlich vom Paradigma der *Biologie* her liest (vgl. Giorgio Agamben: *Homo sacer. Die souveräne Macht und das nackte Leben*, übersetzt von Hubert Thüring, Frankfurt/Main 2002, S. 145 ff.).
- 16 Vgl. Robert Darnton: *Der Mesmerismus und das Ende der Aufklärung in Frankreich*, übersetzt von Martin Blankenburg, München-Wien 1983, S. 20 f.
- 17 Vgl. Wolfgang Schäffner: *Nicht-Wissen um 1800. Buchführung und Statistik*, in: Joseph Vogl (Hg.): *Poetologien des Wissens um 1800*, München 1999, S. 140.
- 18 Vgl. auch Ludwig Ferdinand Clauß: *Rasse und Charakter*. Bd. 1: *Das lebendige Antlitz*, 2., erw. Aufl., Frankfurt/Main 1938, S. 84: »Rasse ist Gestalt, und jede rassische Gestalt hat ihren eigenen, in ihr selber gründenden Sinn.«
- 19 Vgl. Michael Franz: *Die Zweideutigkeit der Gestalt oder Taugt »Gestalt« noch als ästhetischer Grundbegriff?*, in: *Weimarer Beiträge*, 41 (1995), S. 5–28.
- 20 Hans Freyer: *Der Staat*, Leipzig 1925, S. 9 f. Vgl. Heiko Christians: *Über den Schmerz. Eine Untersuchung von Gemeinplätzen*, Berlin 1999, S. 93. Die »Gesellschaftslehren von H. Freyer« empfiehlt Clauß in einer Anmerkung seines Buchs zur weiteren Lektüre (Clauß: *Rasse und Seele*, S. 181). Vgl. zum Begriff der *Gestalt* bei Clauß auch Richard T. Gray: *About Face. German Physiognomic Thought from Lavater to Auschwitz*, Detroit 2004, S. 287.
- 21 Jakob Graf: *Vererbungslehre, Rassenkunde und Erbgesundheitspflege. Einführung nach methodischen Grundsätzen*, 3., verbesserte und verm. Aufl., München 1934, S. 211.
- 22 Vgl. Christians: *Über den Schmerz*, S. 15–47; Manfred Frank: *Aufklärung als analytische und synthetische Vernunft. Vom französischen Materialismus über Kant zur*

- Frühromantik*, in: Jochen Schmidt (Hg.): *Aufklärung und Gegenklärung in der europäischen Literatur. Philosophie und Politik von der Antike bis zur Gegenwart*, Darmstadt 1989; Ethel Matala de Mazza: *Der verfasste Körper. Zum Projekt einer organischen Gemeinschaft in der Politischen Romantik*, Freiburg i.Br. 1999; Ahlrich Meyer: *Mechanische und organische Metaphorik politischer Philosophie*, in: *Archiv für Begriffsgeschichte*, 13 (1969), S. 128–199.
- 23 Spätestens seit der Mitte des 19. Jahrhunderts vor allem auch als Klischee im antisemitischen Diskurs: Das »jüdische« Denken (insbesondere der jüdische »Humor«) gilt dann als »zersetzend«, »destruktiv« etc. Vgl. Jefferson S. Chase: *Inciting Laughter. The Development of »Jewish Humor« in 19th Century German Culture*, Berlin–New York 2000, S. 216 f.
- 24 Vgl. Heiko Christians: *Gesicht. Gestalt. Ornament. Überlegungen zum epistemologischen Ort der Physiognomik zwischen Hermeneutik und Mediengeschichte*, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 74 (2000), S. 84–110; Gray: *About Face*, S. 325 f.
- 25 Vgl. Max Weber: *Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus*, in: Weber: *Gesammelte Aufsätze zur Religionssoziologie I*, 9. Aufl., Tübingen 1988, S. 184.
- 26 Deutlicher im Dienste der Legitimation der nationalsozialistischen Politik und daher nochmals verschärft findet sich dieses Argument bei dem Kieler (später Breslauer) Pathologie-Professor Martin Staemmler: »Es gibt grundsätzlich drei Arten von Menschenrassen: Herrenrassen, Knechtsrassen und Schmarotzerrassen. Die ersten beherrschen die Natur, beherrschen die Völker, zu denen sie kommen. [...] Die Knechtsrassen sind gezüchtet auf Anpassung, auf Bedürfnislosigkeit« (Martin Staemmler: *Rassenkunde und Rassenpflege*, in: Alfred Kühn, Martin Staemmler, Friedrich Burgdörfer: *Erbkunde, Rassenpflege, Bevölkerungspolitik, Schicksalsfragen des deutschen Volkes*, Leipzig 1935, S. 131). Die politische Programmatik ergibt sich hier schon aus dem vorgegeben Schema der Rassen: die »Herrenrassen« müssen die »Knechtsrassen« (die Polen, die Russen) unterdrücken und beherrschen, die »Schmarotzerrassen« (das heißt: die Juden) dagegen bekämpfen und nach Möglichkeit vernichten.
- 27 Vgl. Otmar von Verschuer: *Leitfaden der Rassenhygiene*, Leipzig 1941, S. 126: »Die völlige Fremdheit des Judentums innerhalb der nichtjüdischen Wirtsvölker ist nicht etwa im Ghetto entstanden, sondern das Ghetto ist Ausdruck und Form der rassischen Besonderheit der Juden. Die Juden sind bevorzugt in händlerischen Berufen tätig, nicht aus äußerem Zwang, sondern aus innerer Veranlagung.« Vgl. Graf: *Vererbungslehre, Rassenkunde und Erbgesundheitspflege*, S. 258 f.: »Vorderasiatischer Krämergeist entseelte unser deutsches Recht, verdarb unsere guten Sitten und zerschchnitt das seelische Band, das mitten durch unseren Volkskörper geht und ihn zu einer Schicksalsgemeinschaft zusammenfassen soll, vorderasiatischer Geist zerstörte das Stilgesetz unserer Seele in Kunst und Erziehung, in Familie und Staat.« Vgl. auch Hans F. K. Günther: *Rassenkunde des jüdischen Volkes*, 2. Aufl., München 1930, S. 306–315.
- 28 Vgl. Fayet: *Reinigungen*, S. 75 f. – An dieser Stelle muß Frank-Lothar Kroll (*Utopie als Ideologie. Geschichtsdenken und politisches Handeln im Dritten Reich: Hitler - Rosenberg - Darré - Himmler - Goebbels*, Paderborn u.a. 1998, S. 122) widersprochen werden, der einen Gegensatz sieht zwischen einer theologisch orientierten Kritik des Judentums (bei Alfred Rosenberg) und der rassistisch orientierten Kritik (bei Clauß, Hitler etc.). Tatsächlich begründet sich sowohl der »theologisch« als auch der »rassistisch« argumentierende Antisemitismus in den 1930er Jahren durch iden-

tische Klischees und Topoi, identische Motive: der Materialismus der Juden, ihre Gier, ihre Neigung zur Verstellung, kurz: ihre Verbundenheit mit der »Repräsentation« in all ihren Formen.

- 29 Immanuel Kant: *Werke in sechs Bänden*, hg. von Wilhelm Weischedel, Darmstadt 1983, Bd. 6, S. 638.
- 30 Vgl. zur Kategorie des »Ausdrucks« in der Physiognomik: Bernhard Jahn: *Deutsche Physiognomik. Sozial- und mediengeschichtliche Überlegungen zur Rolle der Physiognomik in der Weimarer Republik und im Dritten Reich*, in: Martin Huber, Gerhard Lauer (Hg.): *Nach der Sozialgeschichte. Konzepte für eine Literaturwissenschaft zwischen Historischer Anthropologie, Kulturgeschichte und Medientheorie*, Tübingen 2000, S. 584 f.
- 31 Vgl. zur Methodik des »Miterlebens« bei Clauß und seiner Beziehung zum »Mitleben« Husserls: Gray: *About Face*, S. 314 f.
- 32 Vgl. zu dieser Methodik und ihren Aporien Clifford Geertz: *Augenzeuge sein. Malinowskis Kinder*, in: Geertz: *Die künstlichen Wilden. Der Anthropologe als Schriftsteller*, übersetzt von Martin Pfeiffer, Frankfurt/Main 1993, S. 84 f.
- 33 Hier heißt es: »Der Weg der Forschung bleibt auch hier immer der gleiche: mitzuleben und dann die Rolle des andern aus sich selbst heraus auf unsrer inneren Bühne zu entfalten.«
- 34 Zur Verbindung des Mediums Photographie mit dem Physiognomikdiskurs seit den 1920ern vgl. Sabine Hake: *Zur Wiederkehr des Physiognomischen in der modernen Photographie*, in: Rüdiger Campe, Manfred Schneider (Hg.): *Geschichten der Physiognomik. Text, Bild, Wissen*, Freiburg i.Br. 1996; Wolfgang Brückle: *Kein Portrait mehr? Physiognomik in der deutschen Bildnisphotographie um 1930*, in: Claudia Schmolders, Sander Gilman (Hg.): *Gesichter der Weimarer Republik. Eine physiognomische Kulturgeschichte*, Köln 2000; Jahn: *Deutsche Physiognomik*, S. 580–582.
- 35 Walter Benjamin: *Kleine Geschichte der Photographie* [1931], in: Benjamin: *Angelus Novus. Ausgewählte Schriften 2*, Frankfurt/Main 1988, S. 232. Ausdrücklich notiert Benjamin, daß sich aus dieser neuartigen Perspektive durch die Kamera, die weit- aus eher mit der Technik der Psychoanalyse oder der neuen Physiologie als mit der älteren Malerei zu vergleichen sei, neue Wege für eine Physiognomik ergeben: »Zugleich aber eröffnet die Photographie in diesem Material die physiognomischen Aspekte von Bildwelten, welche im Kleinsten wohnen.« (Ebd.).
- 36 Vgl. auch S. 131: »Grundsätzlich gilt: keinem Bilde trauen, das man nicht selbst gemacht hat oder nachprüfen kann durch Kenntnis des Abgebildeten. Ob die naturwissenschaftliche Rassenkunde, die vorwiegend mit Einzelbildern aus fremder Hand arbeitet, tatsächlich mit diesen auszukommen vermag, muß ihrer eigenen Erwägung überlassen werden. Die vergleichende Rassenseelenforschung jedenfalls kann nur aus solchem Bilderstoffe schöpfen, den sie selbst geschaffen und somit in seiner Entstehung selbst überwacht hat.«
- 37 Vgl. Gray: *About Face*, S. 295 und S. 307 f.
- 38 Ludwig Ferdinand Clauß: *Die nordische Seele. Artung, Prägung, Ausdruck*, Halle a.d. Saale 1923, S. 121. Vgl. Erich Voegelin: *Rasse und Staat*, Tübingen 1933, S. 97: »Wenn das Blut in dieser Bedeutung nicht rein ist, kann es zu seelischen Mißartungen durch Ausdruckshemmung kommen; eine Seelenartung findet in dem ihr zugewiesenen Ausdrucksfeld des Leibes vielleicht nicht die Ausdrucksbahnen, deren sie bedarf usw.«
- 39 Vgl. Jean-Luc Nancy: *Das Darstellungsverbot*, in: Nancy: *Am Grund der Bilder*, übersetzt von Emanuel Alloa, Zürich-Berlin 2006, S. 71.

- 40 Vgl. Gray: *About Face*, S. 293; vgl. auch Werner Hamacher: *Arbeiten Durcharbeiten*, in: Dirk Baecker (Hg.): *Archäologie der Arbeit*, Berlin 2002, S. 160–163.
- 41 Vgl. Gerhard Härle: *Reinheit der Sprache, des Herzens und des Leibes. Zur Wirkungsgeschichte des rhetorischen Begriffs puritas in Deutschland von der Reformation bis zur Aufklärung*, Tübingen 1996, bes. S. 190–209; Ludwig Stockinger: *Sprachkonzept und Kulturnationalismus. Anmerkungen zur Theorie der »Reinheit« der deutschen Sprache bei Herder und Fichte*, in: Volker Hertel u.a. (Hg.): *Sprache und Kommunikation im Kulturkontext. Beiträge zum Ehrenkolloquium aus Anlaß des 60. Geburtstages von Gotthard Lerchner*, Frankfurt/Main u.a. 1996; David Martyn: *Borrowed Fatherland: Nationalism and Language Purism in Fichte's »Addresses to the German Nation«*, in: *The Germanic Review*, 72 (1997), S. 303–315.
- 42 Vgl. dazu Georg Stanitzek: *Kommunikation (Communicatio & Apostrophe einbegriffen)*, in: Jürgen Fohrmann, Harro Müller (Hg.): *Literaturwissenschaft*, München 1995, S. 16–19; Friedrich A. Kittler: *Aufschreibesysteme 1800 · 1900*, 3., vollst. überarb. Aufl., München 1995, S. 11 f.
- 43 Graf: *Vererbungslehre, Rassenkunde und Erbgesundheitspflege*, S. 256 f.
- 44 Diesen Gedanken entwickelt bereits Clauß, in seinem frühen Aufsatz *Die nordische Glaubensgestaltung* (1924). Vgl. Gray: *About Face*, S. 315.
- 45 Arthur Gütt: *Ausmerze und Lebensauslese in ihrer Bedeutung für Erbgesundheits- und Rassenpflege*, in: Ernst Rüdin (Hg.): *Rassenhygiene im völkischen Staat. Tatsachen und Richtlinien*, München 1934, S. 117.
- 46 Eduard von der Goltz-Greifswald: *Christentum und Rassenfrage*, Königsberg 1925, S. 5.
- 47 Vgl. Graf: *Vererbungslehre, Rassenkunde und Erbgesundheitspflege*, S. 258: »Wir lehnen diese blutliche Verbindung ab, obwohl wir wissen, daß das deutsche Volk ein Rassengemisch, aber keine Mischrasse ist, und daß wir Einzelnen selbst zu allergrößten Teil keine reinrassigen Menschen mehr darstellen.«
- 48 Fritz Lenz: *Die Erbllichkeit der geistigen Eigenschaften*, in: Erwin Baur, Eugen Fischer, Fritz Lenz: *Menschliche Erblehre und Rassenhygiene*, Bd. 1–2, München 1936, Bd. 1, S. 765.
- 49 Ebd., S. 765 (Fußnote 1).
- 50 Vgl. Essner: *Die »Nürnberger Gesetze«*, S. 73 f.
- 51 Staemmler: *Rassenkunde und Rassenpflege*, S. 135.
- 52 Ebd., S. 94.
- 53 Ebd., S. 96.
- 54 Ebd., S. 184 f.
- 55 Ebd., S. 162.
- 56 Vgl. Dolf Sternberger: *Die Lüge im Gesicht. Eine Bemerkung über Lavater* [1941], in: Sternberger: *Figuren der Fabel. Essays*, Frankfurt/Main 1950, S. 141–144; Gray: *About Face*, S. 39.
- 57 Vgl. von Verschuer: *Leitfaden der Rassenhygiene*, S. 126 f.
- 58 Lenz: *Die Erbllichkeit der geistigen Eigenschaften*, S. 748. Vgl. zu Lenz' Mimikry-Theorie Essner: *Die »Nürnberger Gesetze«*, S. 53 f.
- 59 Vgl. Essner: *Die »Nürnberger Gesetze«*, S. 27.
- 60 Eine Formulierung aus Chamberlains *Grundlagen des 19. Jahrhunderts*. Vgl. Voegelin: *Rasse und Staat*, S. 203 f.

Helga Neumann, Manfred Neumann

Die Briefe Hedwig Pringsheims an ihre Tochter

Ein Bericht

Nur wenige Tage nach der Vermählung ihrer Tochter mit Thomas Mann am 11. Februar 1905 schrieb Hedwig Pringsheim dem berühmten Berliner Publizisten Maximilian Harden, sie bedürfe jetzt doppelt herzlicher Teilnahme und treuer Anhänglichkeit, denn sie habe viel verloren und sei furchtbar betrübt¹. In diesem Brief ist »von der Leere, und auch von der wüsten Unordnung, dem wirren Durcheinander in meinem Herzen« die Rede – von diesem Zustand gebe Katias Mädchenzimmer »so recht ein Bild«. Ein Jahr später heißt es in einem Brief an Harden vom 23.5.1906: »Nun sind wir seit Sonntag Abend wieder daheim und heut Abend müssen wir unser Katjalein wieder hergeben; denn morgen kommt ja der olle Tommy nachhaus. Der hätte dreist fortbleiben können.«²

Den im Jahre 2006 herausgegebenen Briefen an Harden läßt sich entnehmen, daß Hedwig Pringsheim mit besonderer mütterlicher Liebe den weiteren Lebensweg ihrer Tochter verfolgte. Diese Briefschaft verwahrt das Bundesarchiv in Koblenz mit dem schriftlichen Nachlaß Hardens, dessen Gegenbriefe nicht überliefert sind. Von einer engen Verbundenheit mit Katia legen aber auch die bisher unveröffentlichten Briefe aus den Jahren 1933–1941 beredtes Zeugnis ab, die das Thomas-Mann-Archiv in Zürich verwahrt: diese sollen aus Anlaß des 125. Geburtstags von Katia am 24. Juli 2008 Gegenstand des nachfolgenden Berichts sein.³

1. Hintergrundbetrachtung. – Das Züricher Archiv hütet seit Jahrzehnten ein Konvolut von bislang nur oberflächlich erschlossenen 370 Briefen, die Hedwig Pringsheim, die Schwiegermutter Thomas Manns, ihrer Tochter Katia in den Jahren 1933–1941 schrieb. Soweit ersichtlich, haben Kirsten Jüngling und Brigitte Roßbeck⁴ (2003) sowie Inge und Walter Jens⁵ (2003/2005) erstmals diese Briefe für ihre Biographien gesichtet und zum Teil sehr »geglättet« oder zwangsläufig knapp verarbeitet. Weshalb diese Briefschaft der Forschung nicht früher angeeignet wurde, ist das Geheimnis des der Eidgenössischen Technischen Hochschule Zürich angeschlossenen Instituts, Katias Gegenbriefe sind zwar verschollen, Briefe der Schwiegermutter eines »Dichterfürsten« (»Alfred spricht nie anders von ihm«)⁶ sind aber natürlich unverzichtbare Sekundärquellen. Wenn das Thomas-Mann-Archiv den Verfassern dieses Beitrags Kopien sämtlicher Briefe gegen Entgelt zur Verfügung stellte, so war diese Geste wohl ein unerhörter Gunsterweis.

Allerdings sind nur 115 Briefftexte von literarischem und biographischem Interesse, weil sie vor dem Hintergrund der antisemitischen Entwicklung in Deutschland, insbesondere in München, der »Hauptstadt der Bewegung«, die politischen und gesellschaftlichen Folgen für die Familien Pringsheim und Mann in München und deren Wege ins Exil aufzeigen. Alle übrigen Briefe behandeln, von interessanten Einzelsätzen abgesehen, Gesellschaftsklatsch, Menüfolgen, Dienstmädchenprobleme und Wetterlagen, wie dies zwischen Mutter und Tochter zu jener Zeit durchaus üblich gewesen sein mag. Die Abwesenheit politischer oder gesellschaftskritischer Themen in dem Großteil der Briefschaft erklärt sich damit, daß Hedwig und Alfred Pringsheim den jungen Manns in Südfrankreich und in der Schweiz regelmäßig Besuche abstatteten⁷. Thomas und Katia Mann hatten sich entschlossen, von einer Vortragsreise in Westeuropa, die sie im Februar 1933 angetreten hatten, aus politischen Gründen nicht wieder nach München zurückzukehren, sondern sich in Küsnacht bei Zürich niederzulassen. Bei diesen Treffen hatte man fraglos Gelegenheit zu einem mündlichen Gedankenaustausch, ohne sich den Gefahren einer Postzensur auszusetzen. Ab 1937 sahen die Manns »die Alten«, wie Thomas Mann in seinen Tagebüchern die Schwiegereltern nennt, allerdings nicht mehr wieder. Im Januar 1937 werden den Pringsheims die Reisepässe abgenommen⁸, und der Versuch eines Wiedersehens aus Anlaß von Katias 55. Geburtstag in Kreuzlingen (Schweiz) am Bodensee scheidet Ende Juli 1938⁹.

Die 115 Briefe aber lassen selbst die 1974 erschienenen *Ungeschriebenen Memoiren* Katia Manns¹⁰ ergänzungsbedürftig erscheinen. Die Briefe werfen jedenfalls Fragen auf, die die Forschung bislang nicht oder nicht zufriedenstellend beantwortet hat.

II. Frühe Betroffenheiten der Familien Mann/Pringsheim. – Nachdem der Leser erfahren hat, daß die junge Medi (Elisabeth Veronika) Mann den Dirigenten und Generalmusikdirektor der Kunst- und Musikmetropole München, Hans Knappertsbusch (»Kna«), vergöttert und Golo Mann sich den Spitznamen »Brüllochs« einhandelt, weil er anläßlich eines Kurzbesuchs bei den Großeltern die Anwesenden in einer politischen Diskussion unbeherrscht angebrüllt hatte, sind ganz andere Ereignisse in diesem Jahr für die beiden Familien schicksalhaft: Am 30. Januar 1933 wird Hitler zum Reichskanzler ernannt. Am Abend des 9. März 1933 führen in Bayern gewaltsame Übergriffe gegen Regierungsmitglieder und Regierungsgebäude durch SA- und SS-Verbände zur Ernennung des NSDAP-Reichstagsabgeordneten und ehemaligen Freikorpsführers Franz Ritter von Epp zum »Reichskommissar von Bayern«¹¹. Der von Reichsinnenminister Wilhelm Frick berufene Epp ernennt den Reichsführer SS Heinrich Himmler zum kommissarischen Polizeipräsidenten der Landeshauptstadt München¹², in der Karl Fiehler von Gauleiter Adolf Wagner am 20. März zum kommissarischen Bürgermeister ernannt und am 26. April offiziell vom Stadtrat zum Oberbürgermeister

gewählt wird¹³. Fiehler, ein »alter Kämpfer«, hatte den Ehrgeiz, mit München als »Modell-Stadt« eine nationalsozialistische Vorreiterrolle im Reich zu spielen¹⁴.

Während die Anspielung Hedwig Pringsheims auf die im Radio übertragene »Regierungserklärung« in der Potsdamer Garnisonkirche am 21. März 1933 anlässlich der feierlichen Eröffnung des am 5. März neugewählten Reichstags noch recht offenherzig ausfällt (»hörte sich sehr gut an«), ist »die Rede danach [...] wieder vom echtensten, grade als ob zwei ganz verschiedene Menschen gesprochen hätten«¹⁵. Gemeint ist das berühmt-berüchtigte Rededuell zwischen Otto Wels (SPD) und Adolf Hitler in der Reichstagsdebatte über das sogenannte Ermächtigungsgesetz vom 23. März 1933 (»Meine Herren, Ihre Stunde hat geschlagen«.) Diese kernige Drohung wird in München sehr bald ernst genommen; denn in ihrem Brief vom 7. April 1933 berichtet Hedwig Pringsheim, aus Furcht vor der Postzensur stark verschlüsselt, von Fällen politischer Schutzhaft im näheren Bekanntenkreis. Heinrich Himmler hatte nämlich schon am 20. März vor der Münchner Presse die Einrichtung des ersten deutschen Konzentrationslagers in der Nähe von Dachau angekündigt, wo am 22. März die ersten Häftlinge eintrafen, die in einer ehemaligen Munitionsfabrik untergebracht wurden¹⁶. In der Folgezeit sind bei Hedwig Pringsheim die Bekannten und Freunde »schwer verreiselt« oder »auf Studienreisen«. Doch die nationalsozialistische Machtübernahme in München veränderte schlagartig auch das Leben der Familien Mann und Pringsheim.

Thomas Mann, seit 1894 Münchner Bürger, verließ mit seiner Frau Katia am Samstag, dem 11. Februar 1933, München, ohne zu ahnen, daß er erst 16 Jahre später München wieder besuchen würde. Am Vortag hatte er auf Einladung der Münchner Goethe-Gesellschaft im Auditorium Maximum der Universität eine auch in der *Bayerischen Staatszeitung* und in den *Münchner Neuesten Nachrichten* gefeierte Festrede mit dem Thema *Leiden und Größe Richard Wagners* gehalten¹⁷. Die Festrede zum 50. Todestag war die stark gekürzte Fassung eines für die *Neue Rundschau* bestimmten Essays¹⁸. Diesen Vortrag hielt Thomas Mann, ein Verehrer Richard Wagners, anschließend auch in Amsterdam, Brüssel und Paris, um danach mit Katia in die Schweiz nach Arosa zu reisen. Doch dann erschien in der Osterausgabe der inzwischen »gleichgeschalteten« *Münchner Neuesten Nachrichten* vom 16./17. April 1933 ein »Protest der Richard-Wagner-Stadt München«, den etwa 50 Persönlichkeiten des gesellschaftlichen und politischen Lebens in München unterzeichnet hatten, unter anderen Oberbürgermeister Karl Fiehler, Olaf Gulbransson, Hans Pfitzner, Richard Strauß, Hans Knappertsbusch, der Professor für Physik Walther Gerlach, Akademieprofessoren, Geheimräte und Staatsminister. Der Protest brandmarkt, Thomas Mann habe in seinen Vorträgen im Ausland das Andenken an den großen deutschen Meister Richard Wagner verunglimpft, in Wagners Gestalten psychoanalytische Erkenntnisse Sigmund Freuds entdeckt und Wagners Kunst »einen mit höchster Willenskraft und Intelligenz monumentalisierten und ins Geniehafte getriebenen Dilettantismus« genannt¹⁹.

Diese Münchner Protestaktion von 1933 ist die entscheidende Zäsur im Leben Katia und Thomas Manns²⁰. Katia hört bereits am 16. April von einer einschlägigen Münchner Radiomeldung, am 19. April hält Thomas Mann »das hundsföttische Dokument« in Händen und vermerkt im Tagebuch: »Entschiedene Befestigung des Entschlusses, nicht nach M. zurückzukehren l. . J.«²¹. Noch am 17. April verfaßt Thomas Manns Schwiegervater, ein Wagnerianer der ersten Stunde²², einen empörten Brief an den Kollegen Walther Gerlach, dem er aus dem Wagner-Vortrag seines Schwiegersohns dessen Bekenntnis entgegenschleudert: »Die Passion für Wagners zaubervolles Werk begleitet mein Leben, seit ich seiner zuerst gewahr wurde l. . J.«, um dem »Mann der exakten Wissenschaft« die Lektüre des gedruckt vorliegenden Vortrags dringend zu empfehlen. Eine Abschrift dieses Briefes ist in dem Zürcher Briefkonvolut enthalten. Zwei Tage später teilt Hedwig Pringsheim der Tochter ausführlich die »gegen das Reh²³ verübte neue Infamie« mit, der Fay (i.e. Alfred) habe den Generalmusikdirektor Hans Knappertsbusch als den »Anstifter der ganzen Schweinerei« ermittelt²⁴, die Ehefrau von Knappertsbusch sei beim vorletzten Akademie-Konzert an Fay herangetreten, sie solle ausrichten, ihr Mann sei über Thomas Mann äußerst verärgert, um dabei den Bericht einer holländischen Zeitung über den Wagner-Vortrag zu erwähnen. Hedwig Pringsheim resümiert, Medi werde wohl jetzt »ihre erste glühende Liebe aus ihrem jungen Herzen reißen müssen«.

Da sich Knappertsbusch von den neuen Machthabern nicht beeindruckt ließ und auch nicht der NSDAP beitrug, mußte der Generalmusikdirektor abtreten²⁵. Im Dezember 1934 verabschiedete sich »der Kna« von seinem Münchner Publikum mit Verdis *Macbeth*. Zu den Besuchern gehörten auch die Pringsheims, die an diesem Opernabend noch einen dramatischen Abschluß erlebten. Der populäre »Kna« wurde, wie Hedwig ihrer Tochter berichtet, »mit nichtendenwollenden Ovationen begrüßt, die sich immer stürmischer wiederholten bei jedem Auftreten«. Als die Pringsheims im Fortgehen über den kleinen Hof schritten, »kam Knappi grade die Treppen herunter, verschwitzt, aufgelöst und noch sehr erregt, tritt auf uns zu, packt meine Hand, die er fast zerdrückt, murmelt ein paar aufgeregte Worte, wendet sich an Fay »Sie kennen mich wol garnicht mehr?« Und Fay: »o doch, natürlich«, packt auch Fay's Hand, ruft ganz heiser »Guten Abend, Herr Geheimrat!« und entschwindet mit vorgehaltenem Halstuch.«²⁶ – Die Briefschreiberin hat diese entzückende Versöhnungsszene mit geübtem Auge blitzschnell erfaßt und offenkundig treffsicher nachgespielt. Für Knappertsbusch wurden von 1936 an die Wiener Staatsoper und die Wiener Philharmoniker zur neuen Heimat²⁷.

Die nationalsozialistische Machtübernahme in Berlin zwingt aber auch die beiden Pringsheims, die jetzt 83 (Alfred) bzw. 78 (Hedwig) Jahre alt sind, zu einem Standortwechsel – allerdings nicht ins Ausland, sondern innerhalb Münchens. Hedwig Dohm, selbst jüdischer Herkunft, hatte den späteren Mathematikprofessor an der Universität München, Kunstsammler und leidenschaftlichen Wagnerianer Alfred Pringsheim geheiratet, den Sohn eines reichen jüdischen

Eisenbahnunternehmers in Schlesien. Der junge Pringsheim ließ in der Münchner Arcisstraße direkt am Königsplatz 1889/90 für seine wachsende Familie eine prächtige Neo-Renaissance-Villa errichten. Hier wuchsen auch die fünf Kinder Erik, Peter, Heinz sowie die Zwillinge Klaus und Katia auf. Nun aber planten die Nationalsozialisten in der »Hauptstadt der Bewegung« zwischen dem Karolinenplatz und dem Königsplatz ein Parteiviertel der NSDAP. An der Arcisstraße sollten ein palastartiger Führerbau und auf dem Gelände der Pringsheims ein Verwaltungsbau zur Aufnahme der Reichsleitung der NSDAP entstehen (heute: Meiserstraße 10²⁸). Den Pringsheims bleibt nur die Wahl zwischen Enteignung und Zwangsverkauf. Zwar erklärte der Hausherr immer wieder »trotzig und stolz: ich will nicht«, doch Hedwig Pringsheim sieht den Sachverhalt realistisch: »Eur' Acker wird müssen«²⁹. Gegen eine Abfindung von 700.000 RM wird das Pringsheim-Palais im November 1933 abgerissen³⁰. Noch im Sommer hatte die Auflösung des Haushalts begonnen. Da der Hausstand auf eine gemietete Etagenwohnung mit acht Räumen am Maximiliansplatz 7/III reduziert werden muß, gehen Möbelstücke und Bücher »per Fracht an die Berliner, Peter, Heinz und Klaus«³¹, Fays mathematische Bibliothek wird verkauft. Hedwigs Aufgabe: »Ich miste Kasten und Schubfächer aus, vernichte meine Vergangenheit, indem ich alle seit vielen Jahrzehnten aufgehäuften Briefe, familiante und andre, einfach verbrenne l. . l.«³² Darunter befanden sich gewiß auch die verschollenen Gegenbriefe des bekannten Journalisten und legendären Herausgebers der literarisch-politischen Wochenschrift *Die Zukunft*, Maximilian Harden.

III. Briefinhalt und Politik. – Die Briefe der Jahre 1934–1937 enthalten politische Meinungsäußerungen nur am Rande. Die Gefahr einer Überwachung des Briefverkehrs³³ mahnte schließlich zur Vorsicht und ließ es ratsam erscheinen, mit Verschlüsselungen zu arbeiten und Erörterungen der politischen Lage grundsätzlich den familiären Treffen in Küsnacht vorzubehalten. Auch Klaus Mann erzählt in seinem Lebensbericht³⁴, Offi (Hedwig) und Ofay (Alfred) hätten es sich nicht nehmen lassen, zwei- bis dreimal jährlich auf Logierbesuch in die Schweiz zu kommen – ausgestattet mit eiserner Vitalität und bemerkenswertem Eigensinn. Man habe die Großeltern beschworen, sich zur Emigration zu entschließen, doch diese seien der Ansicht gewesen, daß die jüngeren Generationen den Ernst der Hitler-Gefahr geradezu lächerlich überschätzten. So dachten damals offenbar viele der 9.000 jüdischen Münchner; denn 1933 kehrten nur 666 ihrer Stadt und dem Heimatland den Rücken³⁵. Alfred Pringsheims stadtbekanntes Passion für »Hitlers Bayreuth«³⁶ erwies sich gewiß als ein Schutzschild. Ihr hohes Alter dürfte die Pringsheims in diesem Starrsinn ebenso bestärkt haben wie die von Golo Mann erwähnte Hilfe, die die Großeltern von dem in München residierenden Stellvertreter des Führers Rudolf Heß³⁷ – sein akademischer Lehrer Karl Haushofer³⁸ war ein naher Freund Alfred Pringsheims und trat für ihn ein – erfahren hatten. Soweit Hedwig Pringsheim in ihren Briefen Ende 1935³⁹, also

nach den »Nürnberger Rassegesetzen« vom 15. September 1935⁴⁰, befürchtete, die drei »arischen« Dienstmädchen in ihrem Haushalt nicht weiterbeschäftigen zu können, wird die Familie diese Beziehungen genutzt haben; denn die Mägde durften bleiben. Dennoch war die Hartnäckigkeit der beiden Pringsheims äußerst mutig. Da sie eifrige Radiohörer und Zeitungsleser waren und nach wie vor gesellschaftliche Kontakte unterhielten, konnte ihnen nicht entgangen sein, daß die am 1. April 1933 reichsweit begonnenen Boykottaktionen gegen jüdische Geschäfte durch SA und HJ 1934 und 1935 in München fortgesetzt wurden⁴¹, die Behinderung der jüdischen Gewerbetreibenden schon im März 1933 einsetzte⁴² und die Stadtverwaltung München die »Entjudung« der Münchner Ärzteschaft sogar über die 1933 ergangenen Gesetze hinaus vorantrieb⁴³. Am 24. August 1933 meldete die Direktion München-Schwabing, daß dort keine »nichtarischen« Ärzte mehr tätig seien⁴⁴. Dies galt zu diesem Zeitpunkt bereits für alle städtischen Kliniken.

Durften die Pringsheims also auf den Fortbestand ihrer guten Beziehungen zu den NS-Instanzen vertrauen? Sie taten es jedenfalls, und Hedwig Pringsheim ließ sich nicht davon abhalten, ihre Kurzbemerkungen zu politischen Ereignissen ausnahmslos mit ironischen Einfärbungen zu formulieren, deren Originalität und geistreicher Witz oft verblüffen. Allerdings nahm sie die »Bräunlinge«⁴⁵ ohnehin nicht besonders ernst, abgesehen davon, daß im Hause Pringsheim alle Familienmitglieder »mundfertig und mit scharfer Zunge« zu sprechen pflegten⁴⁶.

Zum Beispiel nachdem sie die »Modell-Ausstellung« zu den in der Arcisstraße in Höhe des Königsplatzes vorgesehenen Baulichkeiten besucht hatte: Außer dem Führerbau (heute: Arcisstraße 12) und dem Verwaltungsbau für die Reichsleitung der NSDAP (heute: Meiserstraße 10) sollen zwischen diesen beiden zentralen Parteigebäuden zwei 1934 fertiggestellte zweiquadratische Ehrentempel von rund 21 m Seitenlänge und mit einer Gesamthöhe von 10 m die am 9. November 1923 umgekommenen Teilnehmer am »Hitler-Putsch« aufnehmen. Hedwig Pringsheim kommentiert die Ausstellung sarkastisch: »Das wird wirklich sehr großartig, ein prachtvolles Städtebild«⁴⁷. Im übrigen sieht die Besucherin »ganze Gebirgszüge von Bausehutt und Erde« und spricht von einem »phantastischen Anblick«. Nur einen Monat später⁴⁸ ist es »eine Lust zu leben«, denn sie beobachtet anlässlich der Feierlichkeiten zum Geburtstag des Führers und des Bauerntages belustigt die »großen Trupps von Braunen, Schwarzen und Grünen sowie deren schmetternde Musik«, zumal der liebe Gott, der es ja bekanntlich immer mit den stärksten Bataillonen halte, wieder einen strahlenden Tag erschaffen habe. Im Sommer desselben Jahres konnte sie »natürlich« einen begonnen Brief nicht weiterschreiben, da der Führer volle zwei Stunden zur Reichstagsöffnung gesprochen hatte.⁴⁹

Die zwischen 1933 und 1935 zum Gedenken an den 9. November 1923 entstandenen Ritualien fanden am 9. November 1935 ihren Höhepunkt. Der braune Gedenkzug wiederholte nicht nur den Weg vom Bürgerbräukeller, wo der Putsch seinen Anfang genommen hatte, zur Feldherrenhalle, sondern er bewegte sich mit

den Sarkophagen der sechzehn an der Feldherrenhalle 1923 erschossenen »Blutzeugen« über die Brienner Straße zu den »Ehrentempeln« des Königsplatzes, die künftig die Sphäre der »Auferstehung« symbolisieren sollten⁵⁰. Bei dem Zeremoniell des »Letzten Appells« in den »Ehrentempeln« wurden über eine Lautsprecheranlage die Namen der »Märtyrer« verlesen; stellvertretend antworteten Tausende das »Hier der Wiedererstandenen«. Hedwig Pringsheim beschreibt Katia aus eigener Anschauung den Verlauf des Gedenktages. Danach goß es am Morgen des 9. November in Strömen: »Aber siehe da: der alte Gott besann sich im rechten Moment auf seine heiligste Pflicht.«⁵¹ Diese ironische Bewertung der Vorgänge treibt sie noch auf die Spitze: »Daß die Toten beim Letzten Appell laut und vernehmlich mit »Hier« antworteten, war ja recht unheimlich«.

Im Jahre 1935 hatte Hedwig Pringsheim die politischen Entwicklungen ohnehin recht intensiv verfolgt: Die Volksabstimmung an der Saar über eine Rückkehr in das Deutsche Reich scheint am 13. Januar, dem Tag der Abstimmung, »ihre vaterländischen Hoffnungen noch zu übertreffen«⁵². Einige Wochen später ließ sich Hitler in München feiern. Hedwig schreibt: »Hunderttausende, oder auch Millionen bereiten unserem heimkehrenden Befreier einen brausenden Empfang.«⁵³ Nach dem überwältigenden Abstimmungserfolg Hitlers im Saarland war die Reichswehr am 1. März 1935 dort einmarschiert.

Am 21. Mai 1935 teilt Hedwig ihrer Tochter höchst amüsiert mit, sie habe die mehrfachen offiziellen Aufforderungen an Rundfunkbesitzer befolgt, und an diesem Tag eine stattliche Zahl von Hörern um den hauseigenen Apparat versammelt, um Gelegenheit zur Anhörung einer wichtigen »Friedensrede« Hitlers im Reichstag zu geben; sie habe »unsere drei Mädchen, die B.⁵⁴, eine intime Freundin von ihr und das »Roddechen«⁵⁵ eingeladen«, dazu werde noch Milka⁵⁶ kommen.

In der Münchner Presse vom 2.8.1935 heißt es, der Führer habe München den Titel »Hauptstadt der Bewegung«⁵⁷ in einem Gespräch mit dem Oberbürgermeister verliehen⁵⁸. Hedwig Pringsheim greift diese Bezeichnung auf, um den bevorstehenden Gedenkfeierlichkeiten am 9. November großartiges Wetter vorauszusagen⁵⁹: »Du sollst sehen, was der Petrus da für ein Wetterchen aufziehen wird; da kann's nicht fehlen, denn Gott ist mit ihnen«. Hedwig sollte recht behalten.

Für 1936 ist die Zahl der Briefe gering; dies wird auf den dreimaligen Aufenthalt der Pringsheims in Küsnacht zurückzuführen sein, aber auch auf die deutscherseits sehr erfolgreiche Ausrichtung der Olympischen Spiele in Garmisch-Partenkirchen und in Berlin, die die Aufmerksamkeit auf sich zogen. Deutschland errang damals die meisten Siege und Medaillen. Die Briefe im folgenden Jahr nehmen den bekannten ironisch-spöttischen Stil wieder auf; so findet in München bei der Eröffnung des »Hauses der Deutschen Kunst« 1937 wiederum ein Festzug statt, diesmal mit dem Titel »Zweitausend Jahre deutsche Kultur«. Der Zug ist 7 km lang, was Hedwig Pringsheim ausrufen läßt: »Haste Worte. Herrlich, herrlich«⁶⁰. Den 9. Parteitag der NSDAP, den »Reichsparteitag der Arbeit« in Nürnberg vom 6.-13.9.1937,

nennt Hedwig Pringsheim einen »prachtvollen Parteitag«, der »im ganzen ja so erhe-
bend und herrlich verlaufen«⁶¹ sei. Dies ist schon chiffrierter Hohn; denn Hitler
entfacht in zwei programmatischen Reden eine regelrechte anti-jüdisch-bolschewi-
stische Kampagne, und Goebbels trägt in einem rhetorischen Wutanfall die wohl
giftigste öffentliche antijüdische Schmähung jener Jahre vor⁶². Wird die Auslands-
presse wahrheitsgetreu berichten, so daß Katia von dieser Entwicklung erfährt?

Ende 1937 schreibt Hedwig Pringsheim ihrer Tochter: »Du würdest München
kaum wiedererkennen«⁶³. Gemeint sind nicht zuletzt die Neubauten an der Arcis-
straße, wo die Bauarbeiten für das nördliche Gebäude, den »Führerbau«, schon im
September 1933 begonnen hatten, während die Arbeiten am südlichen Gebäude
für den »Verwaltungsbau« auf den Grundstücken der ehemaligen Pringsheim-Villa
im Februar 1934 begannen. Am 25. September 1937 wurden die beiden Partei-
gebäude in Anwesenheit von Hitler und Mussolini eingeweiht, das südliche für die
Reichsleitung der NSDAP, das nördliche für Hitler und seinen Stab⁶⁴. In dem
zitierten Brief erwähnt Katias Mutter den hoffnungslosen Mangel an Baumaterial in
München, das Vorhandene reiche kaum für die vielen zu errichtenden Paläste und
Regierungsbauten aus. Tatsächlich war München der Sitz aller NS-Organisationen⁶⁵.

Im Spätsommer 1937 wohnten die Pringsheims allerdings längst in der
Widenmayerstraße 35 in einer bevorzugten Wohnlage Münchens, direkt an der
Isar. Die Pringsheims hatten zunächst im November 1933 am Maximiliansplatz
im Antiquitätenhaus A.S. Drey, das nicht nur geschäftlichen Zwecken diente, son-
dern in den Obergeschossen auch hochherrschaftliche Wohnungen beherbergte,
eine Etagenflucht mit acht Räumen gemietet. Der »Kunstpalast« war dann aber an
die benachbarte Industrie- und Handelskammer verkauft worden, die vor gravie-
renden Raumproblemen stand⁶⁶. Auch die beiden Pringsheims mußten wieder
einmal weichen, obwohl sie für den Umbau der Räume und die Neueinrichtung
des Mobiliars ganz erhebliche Kosten aufgewendet hatten.

IV. Die Emigration. – Das Jahr 1938 brachte eine erhebliche Radikalisierung der
antisemitischen Politik⁶⁷, die schließlich im Novemberpogrom der von München
aus organisierten »Reichskristallnacht« ihren ersten Höhepunkt fand. Neben
München ist Nürnberg ein Zentrum der wüsten Ausschreitungen⁶⁸. Katia und
Thomas Mann waren schon Mitte September 1938 in die USA emigriert, da sie
nach dem Anschluß Österreichs die Fortsetzung der deutschen Expansion fürch-
teten.⁶⁹ Zwei Tage später notiert Thomas Mann in seinem Tagebuch⁷⁰: »Ausschwei-
fende, organisierte Judenpogrome in Deutschland und Österreich im Anschluß
an die Tötung des Gesandtschaftsmitgliedes in Paris«. Hedwig konnte sich ah-
nungsvoll darauf beschränken, Katia mitzuteilen, man sei ja wohl »unterrichtet
bis dorthinaus«, und sie könne sich jedes Detail ersparen⁷¹, um diesen Brief mit
der Bitte abzuschließen, man möge sich um sie keine Sorgen machen, es gehe
ihnen durchaus gut. Diese beruhigenden Bemerkungen wiederholen sich in den

Briefen vom 17.11. und 3.12.1938. Schon während des vierten Aufenthaltes in den USA vom 21.2.–7.7.1938, als Katia und Thomas Mann ihre Emigration dort vorbereiteten, muß Katia ihren Eltern vorgeschlagen haben, ihnen zu folgen; denn Hedwig antwortete unter dem 11.5.1938, Katia könne doch nicht »im Ernste wänen, daß wir Uralten mit fast 88 und 83 Jaren uns noch, und dazu ohne genügende Geldmittel, auf die Auswanderbeine machen können«. Dann aber räumt die Mutter doch recht überraschend ein⁷², »wir hatten, nach den neuesten Vorschriften, nun auch ernstlich an einen Ortswechsel gedacht und vielerlei erwogen«. Damit dürften die nachfolgenden nationalsozialistischen Reglementierungen gemeint gewesen sein:

5.10.1938: Verordnung des Reichsministers des Innern über Reisepässe von Juden: Die abzuliefernden Reisepässe werden mit einem eingestempelten roten »J« versehen.

12.11.1938: Verordnung über eine Sühneleistung der Juden deutscher Staatsangehörigkeit: Der Beauftragte für den Vierjahresplan Göring auferlegt den deutschen Juden in ihrer Gesamtheit die Zahlung einer Kontribution von einer Milliarde RM an das Deutsche Reich. Begründung: »Die feindliche Haltung des Judentums gegenüber dem deutschen Volk und Reich, die auch vor feigen Mordtaten nicht zurückschreckt, erfordert entschiedene Abwehr und harte Sühne«.

12.11.1938: Anordnung des Präsidenten der Reichskulturkammer: Juden ist der Besuch von Theatern, Kinos, Konzerten und Ausstellungen verboten.

28.11.1938: Polizeiverordnung des Reichsministers des Innern über das Auftreten der Juden in der Öffentlichkeit: In den Ländern können die Behörden Juden räumliche und zeitliche Beschränkungen des Inhalts auferlegen, daß sie bestimmte Bezirke nicht betreten oder sich zu bestimmten Zeiten in der Öffentlichkeit nicht zeigen dürfen.

Für die »Uralten« waren die politischen Demütigungen schließlich unerträglich geworden. Kurz nach der »Reichskristallnacht« erschienen in der Widenmayerstraße 35 vier Beamte, und zwar nachts nach 11 Uhr, und zogen die Telefonapparate und das Rundfunkgerät ein. Hedwig Pringsheim kommentiert: »Nun kannst du also nicht mehr, wie bei der gottgesegneten, diamantenen herzlich mit uns plündern. Niemand kann's. Auch radioaktiv sind wir nicht mehr.«⁷³. Die Gestapo beschlagnahmte in München und Umgebung 59 jüdische Sammlungen. Die Gemälde, das Silber, die Bronzen und die Uhren der Pringsheims wurden am 21. November 1938 konfisziert; die beschlagnahmten Kunstwerke – darunter annähernd hundert Silbergeräte aus der Renaissance und dem Barock – kamen zur »Sicherstellung« in einen Anbau des Bayerischen Nationalmuseums und später, im Februar 1939, ins Münchner Stadtmuseum am St. Jakobs-Platz⁷⁴. In der Folge gerieten die Schätze der Pringsheims in den Fokus verschiedener, erbittert um den Zugriff konkurrierender Museen und Behörden Nazi-Deutschlands.

Hedwig Pringsheim vertraut Katia unter dem 22.11.1938 sarkastisch an: »Man hat uns freundlichst erleichtert. Besitz ist Last«. Inzwischen hatten die Pringsheims

Auslands-Reisepässe und die Ausreiseerlaubnis beantragt, doch besonders dem Fay fiel der Gedanke an einen Ortswechsel außerordentlich schwer; denn er »murmelte mit hängendem Köpfchen immer nur: sich kann nicht, ich kann nicht, vor sich hin l. . l.«⁷⁵

Eine »indirekte Nachricht aus München«, daß »die Alten« »verzogen« seien, veranlaßte die Manns, über das ihnen bekannte Verleger-Ehepaar Oprecht⁷⁶ in Zürich einen »Sendboten« bei den Alten in München durch persönlichen Augenschein Gewißheit einholen zu lassen⁷⁷. Hedwig Pringsheim bezeichnet die gutgemeinte Geste aus Princeton als »sehr freundlich-wollendes, aber ziemlich zweckloses Unternehmen«⁷⁸. Die Botanikerin an der Universität Zürich (»nette, angenehme Dame«) könne ihr, Katia, natürlich nichts anderes sagen, als was sie selbst ihr im regelmäßigen Briefwechsel mitteile.

Die Familien Oprecht und Reiff betrieben damals energisch in der Schweiz die Erteilung der Einreisevisa für die Pringsheims. Lily Reiff⁷⁹ ließ durch »einen hier amtierenden Doktor-Neffen« die Botschaft überbringen, »dort sei alles, auch juristisch, in Ordnung«, wie es denn mit ihnen und ihren Papieren stünde⁸⁰. Aber noch Monate später rief Hedwig Pringsheim ihrer Tochter verzweifelt zu: »Visum, holdes Visum, zieh', ach zieh' doch endlich ein! Ja Kuchen!«⁸¹ Professor Pringsheim besaß nämlich eine große und überaus wertvolle Sammlung von Renaissance-Majolika-Stücken, die seinen Hauptvermögenswert darstellten, nachdem sich sein Vermögen schon nach dem Ersten Weltkrieg, »in beinahe nichts aufgelöst« hatte⁸². Im Laufe seiner langwierigen Bemühungen um eine Ausreiseerlaubnis nötigten die NS-Behörden ihn, diese Sammlung in London zu versteigern, wobei 75 Prozent des Devisenerlöses nach Deutschland zu überweisen waren und an die Reichskasse fielen, während die restlichen 25 Prozent dem Ehepaar Pringsheim in der Schweiz zur Verfügung stehen sollten. Mit dieser Vereinbarung sollte das Ehepaar nach abgeschlossener Transaktion seine Pässe erhalten und in die Schweiz emigrieren können. Die Versteigerung fand in zwei Abteilungen im Auktionshaus Sotheby's in London am 7. und 8. Juni 1939 sowie am 19. und 20. Juli 1939 statt und erbrachte insgesamt eine enttäuschend geringe Summe. Dies waren nach dem damaligen Marktkurs von L 1 = 12 RM rund 234.000 Reichsmark, und der Pringsheimsche Anteil betrug etwa 58.500 RM, eine in Anbetracht des Millionenwerts der Sammlung lächerliche Summe. Es konnte in dem von Kriegsangst geschüttelten Europa keinen ungünstigeren Zeitpunkt für eine derartige Versteigerung geben⁸³. Katia erfährt: »Jammervolle Schleuderpreise wurden erzielt, auch die schlimmsten Erwartungen wurden noch unterboten. Ich fürchte, wir werden uns als kümmerlich-arme Urgreise auf unser Altenteil setzen müssen.«⁸⁴

Am 31. Oktober 1939 konnten die Pringsheims Deutschland endlich verlassen – dank Winifred Wagners Vermittlung und schützender Hand, wie Klaus Harpprecht⁸⁵ und Klaus Pringsheim jr. (»Hubschi«)⁸⁶ behaupten. Noch am 7. Oktober 1939 hatte Hedwig Pringsheim Katia auf einer Postkarte wissen lassen, »in ihren

persönlichen Aussichten« müsse man weiterhin geduldig abwarten: »außerdem sind ja zwei tüchtige Kräfte am Werk!« Also doch Winifred Wagner und abermals Karl Haushofer, der Geopolitiker und akademische Lehrer des Führer-Stellvertreters Rudolf Heß⁸⁷? Oder ist auch Gustaf Gründgens gemeint, seit 1937 Generalintendant der Preußischen Staatstheater und Staatsschauspieler, der Göring als Preußischem Ministerpräsidenten unterstand? Gründgens, der von 1925 bis 1928 mit Erika Mann verheiratet war, hatte im August 1934 anlässlich eines Gastspiels in den Kammerspielen die Pringsheims am Maximiliansplatz aufgesucht und angeboten, sich für die Manns zu verwenden und »so ganz gelegentlich und ohne Aufhebens ihre Angelegenheit dem befreundeten Oberherrn zu erzählen, der ja im ganzen solche Dinge durchaus nicht billige.«⁸⁸

Hedwig Pringsheim meldet sich bei Katia aus dem »Roten Schloß« in der Zürcher Beethovenstraße erstmals unter dem 14.11.1939: Man sei »nach 61 Jahren Münchener nun seit 14 Tagen endgültig Züricher geworden« und habe es »mit unserer Unterkunft im Roten Schloß wirklich ungewöhnlich günstig getroffen: Drei große hübsche Zimmer mit durchgehendem Balkon, herrlicher Blick auf den See l. J.« Hedwig Pringsheim spricht in diesem Brief die näheren Umstände ihrer beider Rettung mit keinem Wort an, zeigt sich aber recht verstimmt: »Du hattest ans Babüschlein⁸⁹ geschrieben, ob es für die Eltern nicht das beste wäre, wenn sie in M. blieben, wo es ihnen doch ganz gut zu gehen schiene, und wo sie sich auch ganz wohl zu fühlen schienen.« Hedwig nennt die Tochter ein »kleines Dummerl«. Sie, Hedwig, habe Katias »ohnehin so beschwertes Herz« nicht noch mehr belasten wollen; »denn mir hätte es nichts genützt und dir nur geschadet. Im übrigen habe man seit zwei Jahren kein Theater, kein Konzert, kein Kino, keine Ausstellung mehr besuchen dürfen, an gewissen Gedenktagen nach 12 Uhr mittags nicht mehr auf die Straße gehen können. Daß ihr Vater mit »Alfred Israel« unterschreiben mußte, habe ihn gewurmt, ebenso, daß er seine Lebensmittelkarte bei der jüdischen Gemeinde habe abholen müssen etc. – Hier stellt sich die Frage, warum Katia Mann solchermaßen uninformiert war, ob sie die Auslandspresse nicht las und sich etwa auch nicht von der gewiß besser informierten Tochter Erika hat unterrichten lassen.

Auch den beiden folgenden Briefen kann der Leser keinerlei Mutmaßungen über die Urheber dieser Rettungsaktion entnehmen.⁹⁰ Erst im Brief vom 10.12.1939 greift die Mutter dieses Thema auf; es heißt dort nämlich, sie wisse jetzt wirklich nicht, ob sie Katias Frage, »wie wir schließlich, und zwar im allerletzten Moment, doch noch herausgekommen sind, schon beantwortet habe«. »Da war ein S.S.-Mann, Obersturmführer, sogar wie man hörte, mit dem Allerhöchsten⁹¹ liiert. Dieser S.S.-Mann hatte den Auftrag, unser der Partei verkauftes Haus möglichst rasch zu evakuieren. So kam er auch mit Fay in Verbindung, der ihm klagte, wir *wollten* emigrieren, *könnten* aber trotz allen Versuchen unsere Pässe nicht erlangen. Nun war dieser Mann, trotz Ober-Nazi, l. J. ein verständnisvoller l. J. Herr. Er flog sofort nach Berlin, ging aufs Ministerium und 2 Tage darauf hatten wir unsere

Pässe!« Es ist das Verdienst des Schriftstellerehepaares Inge und Walter Jens, diesen SS-Mann identifiziert zu haben.⁹²

Mit dem Brief vom 10.12.1939 dürften die zuvor genannten Urheberchaften in das Reich der Spekulation verwiesen werden können. Wenn Winifred Wagner, Karl Haushofer oder Gustaf Gründgens tatsächlich erfolgreich interveniert hätten, würden die alten Pringsheims ungleich früher und prompter in den Besitz der begehrten Auslandspässe gekommen sein. Es wird sich vielmehr um eine spontane Rettungsaktion des SS-Offiziers, »unsres gottgesandten Lohengrin«⁹³, gehandelt haben, der in Berlin die am 24. Januar 1939 im Reichsministerium des Innern gebildete Reichszentrale für jüdische Auswanderung aufsuchte und sich dabei auf den in München geborenen Reichsführer SS Heinrich Himmler berufen konnte, da in der Widenmayerstraße 35 eine SS-Dienststelle untergebracht werden sollte.

V. *Das Exil.* – Alfred und Hedwig Pringsheim treffen in Zürich alte Münchner Bekannte wieder, so den Ohrenarzt Nadoleschny, »frisch von München emigriert«⁹⁴, die beiden Kinder des Mathematikprofessors Friedrich (Fritz) Hartogs, also den Musiker-Sohn und die Arztgattin Dr. Wetter, die am Zürcher Schauspielhaus engagierte Therese Giehse, die Freundin Erika Manns, sodann Franz Beidler, den Enkel Richard Wagners, und den Schriftsteller und Übersetzer Hans Feist.

Die Pringsheims empfangen im übrigen Professor Hans Pringsheim aus Genf, »die personifizierte Langeweile, lang, hager, alt, mit seiner zweiten Frau, Typus Berlinerin«⁹⁵ und lernen die beiden Schweizer Schriftsteller Ernst Zahn, den beliebten Volkschriftsteller, sowie Robert Faesi, Professor für deutsche Literatur an der Universität Zürich, kennen. Beide finden vor Hedwig Pringsheim keine Gnade; denn Faesi hat »einen jammervoll schwachen Roman« in der *NZZ* veröffentlicht, das Bruchstück eines großen Revolutionsromans (»Gott schütze mich vor dem Ganzen!«).⁹⁶ Und anlässlich von Fays 90. Geburtstag ließ sich Ernst Zahn, »ein sehr sympathischer älterer Herr«⁹⁷, als erster Redner »mit einem unbeschreiblich häßlichen Gedicht vernehmen«⁹⁸.

Dennoch ist Hedwig für den Schweizer Freundeskreis voll dankbarer Anerkennung; sie ist mit Emmie Oprecht, der Verlegersgattin, »wirklich recht befreundet«⁹⁹, sie müsse auch des Ehepaares Moser, der Schwiegereltern Michael Manns (»Bibi«), »hier gedenken, das sich vielfach sehr aufmerksam unserer annimmt«. Und bei Lily Reiff ist sie »auch allein ein gerngesehener Gast«¹⁰⁰. Zu diesem Freundeskreis gehört noch das Ehepaar Dora und Hans Barth, mit dem Golo Mann befreundet ist. Frau Barth, Ehefrau eines Kulturjournalisten und späteren Philosophie-Professors, entriß den Fay (Alfred) gelegentlich einer allgemeinen Depression »mit einer Dose feinsten Kaviar«¹⁰¹; doch auch die »gute Lily« stiftet des öfteren ein Döschen Kaviar, und Emmie Oprecht engagiert sogar vorübergehend zur Entlastung Hedwigs für den pflegebedürftigen Fay eine »Tageschwester«¹⁰². Schließlich war es Lily Reiff, die sich bei der »recht fürstlichen« Ausrichtung der 90. Geburtstagsfeier für Alfred »nicht hatte lumpen lassen«. 30

oder mehr befreundete Gäste schritten zu einem »warhaft glänzenden Fest-Souper«¹⁰³. Danach »sammelten sich um das Klavier und um Kapellmeister Hartogs die Musiker zum Quintett von Wagners »Siegfried-Idyll«, das in Fay's Bearbeitung gradezu tadellos zur Aufführung kam l. . .] und den kleinen Jubilar gradezu beglückte.«¹⁰⁴ – Sonntags waren die Pringsheims ohnehin regelmäßig Mittagsgäste bei Lily, deren *jours fixes* Hedwig Pringsheim gleichfalls hin und wieder besuchte.

Idealere äußere Bedingungen mit dieser Fülle von Kontakten und einem derartigen Ausmaß an Zuwendung werden Emigranten kaum antreffen können. Dennoch klagt Hedwig Pringsheim, die ihre alte Angriffslust und Kritikfreudigkeit wiedergewonnen zu haben schien, man sei »ein Jahr hier und immer noch keine Zürcher geworden! Werden's nie!«¹⁰⁵

Auf der Geburtstagsfeier bei Lily Reiff hatte sich der Fay noch von seinem Ehrensitz erheben können, um »mit teils recht witzigen, teils gerürten Worten der Hausfrau, den Rednern, den Gästen für die große Überraschung und Freude«, die sie alle ihm bereitet hätten, zu danken.¹⁰⁶

Dann aber begannen für Hedwig sorgenvolle Zeiten. Fay's ohnehin fragiler Gesundheitszustand entwickelte sich immer bedrohlicher, und dessen kostspielige Pflege mit Hilfe von Tag- und Nachtschwestern führten zu einer ernsthaften Geldnot. Von Anbeginn hatte Hedwig Pringsheim in den Briefen die prekäre finanzielle Situation durchblicken lassen: Man könne Lily nur »mit etwas popeligen Trinkgeldern abfinden«¹⁰⁷, Geld, um zu Weihnachten etwas zu kaufen, habe man nicht, und sie spricht von »Sparsamkeitsrücksichten«¹⁰⁸. Schon Ende 1939 hatten die Pringsheims 3.000 Dollar zu Händen der Manns in die USA transferiert – eine Reserve »zu unserer Sicherung« und »nicht zu deiner Verfügung«¹⁰⁹, wie Hedwig ihrer Tochter gegenüber unmißverständlich klarstellt. Später hatte man wohl diese Summe Peter Pringsheim als Starthilfe in den USA zudedacht. Anfang Mai 1941, als Fay seit langem bettlägerig und pflegebedürftig ist, fordert Hedwig telegraphisch bei »Schwieger-Tommy« die Rücküberweisung an, Fay habe gemeint, man stünde sich doch wohl näher als der ja natürlich ungemein geschätzte Bub, und verhungern könnten wir hier doch wohl nicht.¹¹⁰ Diese Lagebeurteilung kommentiert Hedwig mit der nüchternen Feststellung: »Hat ja entschieden etwas für sich.« Katia versucht, diesen Auftrag zu übernehmen, doch die Überweisung geschieht ohne Angabe des Empfängers: »Das hätte füglich wol nicht vorkommen dürfen!«, meint Hedwig Pringsheim¹¹¹, um ihre Aufforderung mit einem Formulierungsvorschlag für die amerikanische Bank zu wiederholen und anzufügen: »So, wenn das nicht hilft, so hänge ich mich auf!« Dies war kaum noch Galgenhumor, denn eine Woche später, als die Überweisung erneut ausgeblieben ist, erläutert sie ihre Situation: »Wir leben natürlich unverhältnismäßig teuer, mit unseren drei schönen Zimmern in bester Lage, aber ich kann ja doch jetzt, bei des armen Fay Zustand, nichts ändern, die zwei Schwestern fressen uns auf l. . .!«¹¹² Diesem letzteren Brief kann man entnehmen, daß Katia ihrerseits die Eltern aufgefordert

hat, »etwas nach USA zurückzuschicken«, was die Mutter nicht nachvollziehen kann. Am 29. Mai 1941 begleitet sie das Ausbleiben der zurückerbetenen Summe: »Sehr fatal. Unter Umständen sehr verhängnisvoll. Sende soeben ein neues Telegramm ab: »Bitte durch Securities First«. Hier bricht der Brief ab; es fehlt im Original die Seite 3. Eingangs dieses Briefes hatte sich Hedwig Pringsheim »sehr deprimiert« gezeigt über »die Darlegung eurer finanziellen Lage«. Da die Manns schon im Frühjahr 1941 von Princeton nach Pacific Palisades in Kalifornien umgezogen waren¹¹³, um dort den Bau ihrer großzügigen Villa am San Remo Drive zu überwachen, stellt sich natürlich die Frage, ob sie aus Finanzierungsgründen auf das Pringsheimsche Reservekonto hatten zurückgreifen müssen. Die Tagebuchnotizen Thomas Manns liefern keinerlei Aufschlüsse. Katias *Ungeschriebene Memoiren* blenden auch die gesamte Exilzeit der Eltern aus. Oder war die Summe an Oprechts zu treuen Händen überwiesen worden? Die Erinnerungen von Lily Reiff-Sertorius¹¹⁴ erwähnen das Ehepaar Pringsheim merkwürdigerweise mit keinem Wort. Die Forschung mag also diesem aufklärungsbedürftigen Fragenkomplex nachgehen. Immerhin bemißt Klaus Harpprecht für diese Zeit unter Berufung auf Golo Mann das monatliche fixe Einkommen des Vaters auf 1.000 Dollar, um – nach dem Stand des Jahres 1995 – einen Umrechnungswert zwischen zwölf- und fünfzehntausend Mark zu ermitteln¹¹⁵. Hinzu kamen noch die Einkommen aus hochhonorierten Artikeln und gutbezahlten lecture tours sowie die Tantiemen aus den amerikanischen Ausgaben seiner Bücher und Erträge aus dem Restvermögen, das er im wesentlichen unangetastet durch die ersten Jahre der Emigration hatte retten können. Harpprecht stellt überdies fest, daß sich die Manns auch nach der Übersiedlung an die Westküste noch ein Chauffeur- und Köchin-Paar hielten. Thomas Mann lebte zwar nicht auf dem »goldenen Fuß der Filmzaren von Hollywood, doch nach wie vor wie ein Großbürger, auch nach amerikanischen Maßstäben«¹¹⁶.

Schlussbemerkung. – Alfred Pringsheim starb am 25. Juni 1941. Den letzten elf Briefen läßt sich entnehmen, daß Hedwig Pringsheim zunächst im Roten Schloß nur noch ein einziges Zimmer bewohnte, um dann Anfang Dezember ihrer Tochter mit einer Briefkarte ihren Umzug in die Pension »Splügenschloß« in der Engen Splügenstrasse 2 mitzuteilen, wo sie das »hübscheste Zimmer«, wie sie schreibt, besaß. Diese wohnliche Einschränkung nach dem Tod des Fay wird die Vereinsamung und Selbstisolierung von Katias Mutter nicht unbeträchtlich gefördert haben. Die Einladung, nach Amerika umzusiedeln, lehnt sie ab: Ihr »Leben ist leer und einsam«¹¹⁷, sie fühle sich »alt, verbraucht, und so gänzlich »ibrig«, daß ich grad' eben noch so vegetieren mag l. . .!«. Nur wenige Wochen später zeigen sich in dem Brief vom 29.7.1941 dann erste Anzeichen einer einsetzenden Verwirrung, die auch in Pacific Palisades registriert wird¹¹⁸. In jenen Tagen trifft dort auch ein Brief von Emmie Oprecht aus Zürich »über den Verfallszustand der alten Frau Pr.« ein¹¹⁹. Hedwig Pringsheim stirbt am 27. Juli 1942.

Anmerkungen

- 1 Brief Hedwig Pringsheims vom 15.2.1905, in: Hedwig Pringsheim: *Meine Manns. Briefe an Maximilian Harden 1900-1922*, hg. von Helga und Manfred Neumann, Berlin 2006, S. 30.
- 2 Ebd., S. 46.
- 3 Die Verfasserin der Briefe hält sich an keine regelrechte Interpunktion, das Dehnungsh und Dehnungse fehlen.
- 4 Kirsten Jüngling, Brigitte Robbeck: *Katia Mann. Die Frau des Zauberers*, München 2003.
- 5 Inge und Walter Jens: *Frau Thomas Mann. Das Leben der Katharina Pringsheim*, Reinbek bei Hamburg 2003, sowie *Katias Mutter. Das außerordentliche Leben der Hedwig Pringsheim*, Reinbek bei Hamburg 2005.
- 6 Brief Hedwig Pringsheims vom 23.2.1918, in: Hedwig Pringsheim: *Meine Manns*, S. 217.
- 7 Die Tagebücher Thomas Manns geben Auskunft über die Aufenthalte der Schwiegereltern in Südfrankreich und der Schweiz: 1933: vom 11. bis 29. Mai in Südfrankreich (Bandol); 1934: vom 21. Juni bis 5. Juli und vom 18. bis 28. September, 1935: vom 27. April bis 10. Mai, 13. bis 26. Juli und vom 4. bis 18. Oktober, 1936: vom 16. bis 30. März, vom 6. bis 20. Juli, vom 5. bis 19. Oktober – jeweils in der Schweiz (Küsnacht).
- 8 Thomas Mann: *Tagebücher 1937-1939*, hg. von Peter de Mendelssohn, Frankfurt/Main 2003, Eintrag vom 25.1.1937, S. 16; siehe auch Inge und Walter Jens: *Katias Mutter*, S. 213.
- 9 Brief Hedwig Pringsheims an Katia Mann vom 21.7.1938 aus dem Insel-Hotel in Konstanz (Fundort: Thomas-Mann-Archiv, Zürich).
- 10 Katia Mann: *Meine ungeschriebenen Memoiren*, hg. von Elisabeth Plessen und Michael Mann, Frankfurt/Main 1974.
- 11 *München - »Hauptstadt der Bewegung«*, *Bayerns Metropole und der Nationalsozialismus*, hg. von Richard Bauer, Hans Günter Hockerts [u.a.], München 2002, S. 207.
- 12 Ebd.
- 13 Doris Seidel: *Die jüdische Gemeinde Münchens 1933-1945*, in: *München arisiert. Entrechtung und Enteignung der Juden in der NS-Zeit*, hg. von Angelika Baumann und Andreas Heusler im Auftrag der Landeshauptstadt München, München 2004, S. 34.
- 14 *München - »Hauptstadt der Bewegung«*, S. 13.
- 15 Brief Hedwig Pringsheims an Katia Mann vom 24.3.1933.
- 16 Hans F. Nöhbauer: *Die Chronik Bayerns*, Dortmund 1987, S. 484.
- 17 Vgl. dazu ausführlich Klaus Bäumler: *Die Stellung Thomas Manns in und zu München*, in: *Thomas Mann in München. II. Vortragsreihe Sommer 2004*, München 2004, S. 227 ff. (Thomas-Mann-Schriftenreihe, Bd. 4).
- 18 *Neue Rundschau*, April-Heft 1933, S. 450-501.
- 19 Vgl. auch den Vortragstext in Thomas Mann: *Wagner und unsere Zeit. Aufsätze, Betrachtungen, Briefe*, hg. von Erika Mann, Frankfurt/Main 1963, S. 63 ff.
- 20 Zum politischen Hintergrund der Emigration siehe auch Claudius Reinke: *Musik als Schicksal. Zur Rezeptions- und Interpretationsproblematik der Wagnerbetrachtung Thomas Manns*, Osnabrück 2002, S. 303.
- 21 Thomas Mann: *Tagebücher 1933-1934*, hg. von Peter de Mendelssohn, Frankfurt/Main 1977, S. 52.
- 22 Der spätere Mathematik-Professor Alfred Pringsheim war der erste, der einen »Patronatschein« für den Bau des Bayreuther Festspielhauses erwarb und 1873 eine Streitschrift zugunsten Richard Wagners veröffentlichte, in der er sich für die dichterischen Qualitä-

- ten des Komponisten einsetzte. Vgl. dazu Hanno-Walter Kruft: *Alfred Pringsheim, Hans Thoma, Thomas Mann. Eine Münchner Konstellation*, München 1993 (Bayerische Akademie des Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse, Abhandlungen, N.F. H. 107).
- 23 Gemeint ist Schwiegersohn Thomas, der auch von Katia »Reh« genannt wird. Hedwig Pringsheim verwendet für ihren Schwiegersohn in den Briefen an Katia auch noch andere Wortspiele, so zum Beispiel »Kunstmalerehbein«, »Schnurereih« oder »Paulinchen«.
- 24 Nach dem heutigen Stand der Forschung ist Hans Knappertsbusch als Hauptinitiator belegt: Bäumler, *Die Stellung Thomas Manns in und zu München*, S. 256.
- 25 Wolfgang Schreiber: *Grosse Dirigenten*, München [usw.] 2005, S. 355.
- 26 Brief vom 25.12.1934 an Katia Mann.
- 27 Schreiber: *Grosse Dirigenten*, S. 356.
- 28 Alexander Krause: *Arcisstraße 12*, München 2005.
- 29 Brief Hedwig Pringsheims an Katia Mann vom 21.7.1933.
- 30 Krause: *Arcisstraße 12*, S. 125.
- 31 Brief Hedwig Pringsheims an Katia Mann vom 31.8.1933.
- 32 Ebd.
- 33 *Post und Postler im Nationalsozialismus. Verfolgung und Widerstand*, Autoren: Walter Glasbrenner, Armin Breidenbach [u.a.], Red.: Walter Glasbrenner, Frankfurt/Main 1986, S. 30.
- 34 Klaus Mann: *Der Wendepunkt. Ein Lebensbericht*, 2., erweiterte Neuauflage Reinbek bei Hamburg 2006, S. 415.
- 35 *München arisiert. Entrechtung und Enteignung der Juden in der NS-Zeit*, hg. von Angelika Baumann und Andreas Heusler im Auftrag der Landeshauptstadt München, München 2004, S. 49.
- 36 Anspielung auf das Buch von Brigitte Hamann: *Winifred Wagner oder Hitlers Bayreuth*, 2. Aufl., München 2002.
- 37 Golo Mann: *Briefe 1932-1992*, hg. von Tilmann Lahme und Kathrin Lüssi, 2. Aufl., Göttingen 2006, Kommentar S. 471.
- 38 Oberst a.D., 1921-1939 Professor der Geographie in München, Hauptvertreter der Geopolitik, dessen Lehren vom Nationalsozialismus aufgegriffen wurden.
- 39 Brief vom 17.11., 6.12. und 29.12.1935 an Katia Mann.
- 40 *Reichsbürgergesetz und Gesetz zum Schutze des deutschen Blutes und der deutschen Ehre*, in: *RGBl I*, S. 1146: Nach § 3 des letztgenannten Gesetzes durften Juden weibliche Staatsangehörige deutschen oder artverwandten Blutes unter 45 Jahren in ihrem Haushalt nicht beschäftigen.
- 41 *München arisiert*, S. 45.
- 42 Ebd., S. 58.
- 43 Ebd., S. 76.
- 44 Ebd., S. 77.
- 45 Brief vom 19.4.1933 an Katia Mann.
- 46 Jüngling/Roßbeck: *Katia Mann*, S. 54.
- 47 Brief vom 24.3.1934 an Katia Mann.
- 48 Brief vom 23.4.1934 an Katia Mann.
- 49 Brief vom 13.7.1934 an Katia Mann.
- 50 *München - »Hauptstadt der Bewegung«*, S. 335.
- 51 Brief vom 12.11.1935 an Katia Mann.
- 52 Brief vom 13.1.1935 an Katia Mann.
- 53 Brief vom 19.3.1935 an Katia Mann.
- 54 Gemeint ist eine alte Bekannte des Hauses Pringsheim, nämlich die erblindete Schriftstellerin Elsa Bernstein.

- 55 Es handelt sich um Ines Rodde-Bock, eine Freundin Alfred Pringsheims.
- 56 Milka ist die Tochter von Klaus Pringsheim.
- 57 In München war am 15. Januar 1919 die Deutsche Arbeiterpartei gegründet und im Februar 1920 in Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei umbenannt worden. Im selben Monat hatte Hitler im Hofbräuhaus das Parteiprogramm verkündet, und in München hatte er im November 1923 mit einem Putschversuch die erste »Machtergreifung« geprobt.
- 58 Nöhbauer: *Die Chronik Bayerns*, S. 488.
- 59 Brief vom 31.10.1935 an Katia Mann.
- 60 Brief vom 30.6.1936 an Katia Mann.
- 61 Brief vom 19.9.1937 an Katia Mann.
- 62 Saul Friedländer: *Das Dritte Reich und die Juden. Die Jahre der Verfolgung 1933-1939*, 3. Aufl., München 2007, S. 202.
- 63 Brief vom 29.11.1937 an Katia Mann.
- 64 Krause: *Arcisstraße 12*, S. 31.
- 65 Wolfram Selig: *Leben unterm Rassenwahn. Vom Antisemitismus in der »Hauptstadt der Bewegung«*, Berlin 2001, S. 11.
- 66 Angela Toussaint: *Eine Zierde der Stadt*, Dachau 1998, S. 136.
- 67 *München arisiert*, S. 80, und Wolfgang Benz: *Die Juden im Dritten Reich*, in: *Vorurteil und Völkermord*, hg. von Wolfgang Benz, Werner Bergmann, Bonn 1997, S. 365 (374 ff.).
- 68 Nöhbauer: *Die Chronik Bayerns*, S. 496.
- 69 Klaus Harpprecht: *Thomas Mann*, Bd. 1, Reinbek bei Hamburg 1996, S. 990.
- 70 Thomas Mann: *Tagebücher 1937-1939*, S. 319.
- 71 Brief vom 13.11.1938 an Katia Mann.
- 72 Brief vom 7.12.1938 an Katia Mann.
- 73 Brief vom 13.11.1938 an Katia Mann.
- 74 Emily D. Bilski: »Nichts als Kultur«. *Die Pringsheims*, München 2007, S. 34 (Katalog zur Ausstellung des Jüdischen Museums vom 23. März bis 10. Juni 2007).
- 75 Brief vom 7.12.1938 an Katia Mann.
- 76 Der Zürcher Buchhändler und Verleger Dr. Emil Oprecht war mit Thomas Mann befreundet und hatte sich zusammen mit seiner Ehefrau in aufopfernder Weise der exilierten deutschen Schriftsteller und Schauspieler angenommen. Inhaber des Europa-Verlags, in dem auch *Maß und Wert* erschien, eine unter anderen von Thomas Mann herausgegebene Exil-Zeitschrift, deren Redaktion Golo Mann im Juli 1939 übernahm. Oprecht war einer der wichtigsten Verleger für deutschsprachige Exilliteratur.
- 77 Thomas Mann: *Tagebücher 1937-1939*, S. 326 f. (Einträge vom 29.11. und 1.12.1938).
- 78 Brief vom 30.12.1938 an Katia Mann.
- 79 Lily Reiff stammte aus Bamberg und war mit den Pringsheims schon in München eng befreundet, wo sie mit 18 Jahren das Konservatorium absolviert hatte. Nach ihrer Heirat mit dem Seidenindustriellen Hermann Reiff in Zürich unterhielt das Ehepaar in der Mythenstraße 24 ein gesellschaftlich offenes Haus.
- 80 Brief vom 24.2.1939 an Katia Mann.
- 81 Brief vom 1.7.1939 an Katia Mann. – Wahrscheinlich Persiflierung der Verse in *Sehnsucht nach dem Frühlinge* oder *So sei begrüßt viel tausendmal, holder, holder Frühling!*, beide Liedtexte von Hoffmann von Fallersleben, vertont von verschiedenen Komponisten, unter anderen von Robert Schumann.
- 82 Golo Mann: *Erinnerungen und Gedanken. Eine Jugend in Deutschland*, Frankfurt/Main 1991, S. 220.
- 83 Thomas Mann: *Tagebücher 1937-1939*, S. 809 (Ziff. 420).
-

- 84 Brief vom 22.7.1939 an Katia Mann.
85 Harpprecht: *Thomas Mann*, S.1015 und 1122.
86 Klaus Pringsheim jr./Victor Boesen: *Wer zum Teufel sind Sie? Ein Leben mit der Familie Mann*, Berlin 2001, S. 281.
87 Golo Mann: *Briefe 1932-1992*, S. 471.
88 Brief vom 12.8.1934 an Katia Mann.
89 Katias Bruder Peter Pringsheim.
90 Briefe vom 20.11. und 29.11.1939 an Katia Mann.
91 Gemeint ist wahrscheinlich der Reichsführer SS Heinrich Himmler, der zuvor Polizeipräsident in München und schließlich Chef der Politischen Polizei in Bayern war.
92 Inge und Walter Jens: *Katias Mutter*, S. 228 ff.
93 Brief vom 9.1.1940 an Katia Mann. – Anspielung auf Richard Wagners Oper *Lohengrin*, der Elsa von Brabant in einem Gottesgericht aus schwerer Not befreit.
94 Brief vom 15.12.1939 an Katia Mann.
95 Brief vom 9.1.1940 an Katia Mann.
96 Brief vom 1.2.1940 an Katia Mann.
97 Brief vom 9.1.1940 an Katia Mann.
98 Brief vom 4.9.1940 an Katia Mann.
99 Brief vom 9.11.1940 an Katia Mann.
100 Brief vom 9.11.1940 an Katia Mann.
101 Brief vom 16.5.1940 an Katia Mann; siehe aber auch die freundschaftlichen Gesten in der Weihnachtszeit: Briefe vom 15.12. und 27.12.1939.
102 Brief vom 23.12.1940 an Katia Mann.
103 Brief vom 4.9.1940 an Katia Mann.
104 Brief vom 4.9.1940 – Alfred Pringsheim war zugleich ein ernsthafter Pianist, der schon als Student Richard Wagner nahestand, von dem er mehrere Kompositionen für Klavier vierhändig bearbeitete und in kammermusikalischer Besetzung veröffentlichte. In veröffentlichter Form liegt auch *Siegfried und der Waldvogel* vor (Klavierquintett-Bearbeitung); vgl. dazu im einzelnen: Krufft: *Alfred Pringsheim, Hans Thoma, Thomas Mann. Eine Münchner Konstellation*, S. 4, Anm. 5.
105 Brief vom 3.8.1940 an Katia Mann.
106 Brief vom 4.9.1940 an Katia Mann.
107 Brief vom 15.12.1939 an Katia Mann.
108 Brief vom 3.8.1940 an Katia Mann.
109 Brief vom 27.12.1939 an Katia Mann.
110 Brief vom 13.5.1941 an Katia Mann.
111 Brief vom 22.5.1941 an Katia Mann.
112 Brief vom 29.5.1941 an Katia Mann.
113 Hermann Kurzke: *Thomas Mann. Das Leben als Kunstwerk. Eine Biographie*, München 2001, S. 445.
114 Lily Reiff-Sertorius: *Aus meinem Leben. Erinnerungen über Zeitgenossen. In memoriam Hermann Reiff (1856-1938)*, Roma 1976.
115 Harpprecht: *Thomas Mann*, Bd. 2, S. 1243.
116 Ebd.
117 Brief vom 11.7.1941 an Katia Mann.
118 Thomas Mann: *Tagebücher 1940-1943*, hg. von Peter de Mendelssohn, Frankfurt/Main 2003, S. 310 (Eintrag vom 18.8.1941).
119 Ebd., Eintrag vom 19.8.1941.
-

André Schuetze

Hans Castorp auf der Umlaufbahn

Über die Personenkonstellation in Thomas Manns »Der Zauberberg«

»Von früh auf will man zu sich. Aber wir wissen nicht, wer wir sind.
Nur daß keiner ist, was er sein möchte oder könnte, scheint klar.«

(Ernst Bloch: *Das Prinzip Hoffnung*, S. 1089)

Pluto ist kein Planet mehr.¹ Nach der neuesten Entscheidung existiert wieder eine Planeteneinteilung in unserem Sonnensystem, die der Situation zur Entstehungszeit von Thomas Manns *Zauberberg*, als der Pluto noch nicht entdeckt war, entspricht. Die Erde hat ihre alten sieben Begleiter wieder. Die Zahl sieben ist im *Zauberberg* von übergeordneter Bedeutung, so daß es nicht zu sehr verwundern kann, die sieben Götter, die mit den Planetennamen verbunden sind, hier wiederzufinden. Mit diesem Text soll gezeigt werden, daß die sieben Hauptfiguren, die sich mit Hans Castorp zusammen auf dem Zauberberg aufhalten, mit diesen Götterfiguren korrelieren. Dabei soll es selbstverständlich nicht um eine monokausale Betrachtungsweise des *Zauberbergs* gehen, sondern um eine ergänzende Studie und einen weiteren Interpretationsansatz dieses überaus vielschichtigen Werks.²

Der terrestrische Hans. – Hans Castorp scheint von Anfang an nicht recht an seinen nur dreiwöchigen Aufenthalt im Sanatorium Berghof zu glauben, denn immerhin ist er mitten im Hochsommer schon mit seinem Wintermantel ange-reist (S. 9),³ auch sein Zigarrenvorrat erscheint mit zweihundert Stück ebenfalls überreich bemessen (S. 347).⁴

Seine Reise nach Davos ist aber auch nicht nur eine einfache Erholungsreise, wie Hans Castorp bald selbst merken wird. Er erhebt sich in eine andere Welt, in der seine alten Maßstäbe verschwimmen, in der er selbst zu einem anderen Ich findet. »Zauberberg: Das ist ein verwunschener, ein verzauberter Berg; ein Ort, an dem es nicht mit rechten Dingen zugeht; ein Ort, an dem der Mensch Dinge erlebt, von denen er höchstens geträumt hat.«⁵ Es ist ein Ort, an dem es keine Zeit mehr gibt und die Leichen im Schlitten zu Tal fahren. Die Reise dorthin wird zur mythischen Reise, die unter umgekehrten Vorzeichen Anklänge an die Nekya aufweist, die Reise wird zum »Anfang einer Hadesfahrt«.⁶ Und auch hier wird vor allem die Rückkehr zum Problem.

Daß seine Reise eine mythische ist, wird mit der magischen Zahl sieben unter-

strichen.⁷ Schon als siebenjähriges Kind trifft Castorp auf diese Ziffer, als ihm die Taufschale gezeigt wird, die schon mit sieben eingravierten Namen ihrer Inhaber versehen ist. Auf dem Zauberberg hat nun fast alles mit dieser Zahl zu tun. Schon seine Ankunft führt ihn in das Zimmer 34 (S. 18), mit dessen Quersumme ihm später der Geist die Anzahl seiner Jahre im Sanatorium anzeigen wird (S. 911). Es gibt sieben Tische im Speisesaal, an denen allen Hans Castorp im Laufe seiner Jahre einmal sitzen wird. Sieben Minuten wird hier das Fieber gemessen, Herr Settembrini führt die Sieben im Namen, Zimmer Sieben gehört Madame Chauchat, der siebente Blickkontakt mit ihr wird zu einem ersten Triumph für Hans Castorp (S. 197), zu siebent sind sie bei den Spaziergängen mit Peeperkorn (S. 793), sieben Meter hoch ist der Wasserfall, vor dem Peeperkorn seine stumme Rede hält (S. 848), gegen sieben Uhr ist das Duell (S. 962).

Der Romanaufbau widerspiegelt diese Bedeutung: im Kapitel 3.4. lernt Castorp Settembrini kennen, in 3.7. sieht er zum ersten Mal Madame Chauchat, in Kapitel 4.7. ist er genau sieben Tage auf Berghof, 6.7. ist das berühmte »Schnee«-Kapitel, 7.7. das nicht minder berühmte »Fülle des Wohllauts«. In Kapitel 7.3. »Vingt et un«, sieht er Madame Chauchat wieder. Sieben Kapitel gibt es insgesamt.

Auch in den Daten widerspiegelt sich diese Zahl immer wieder. Sein erster Tag auf dem Zauberberg ist offensichtlich der 7. August 1907.⁸ Nach sieben Wochen schreibt Hans Castorp den Brief an die Heimat, der ihm die »Freiheit« gibt (S. 303), nach siebzig Tagen führt er den Besuch bei Behrens herbei, um das Bild Clawdias zu sehen (S. 347), die Walpurgisnacht ist sieben Monate nach seiner Ankunft (S. 442), nach »sieben mal siebzig« Tagen erfolgt die Abreise Joachims (S. 577), ca. sieben Wochen gibt Hofrat Behrens Joachim noch im Gespräch mit Castorp (S. 723), um sieben Uhr stirbt er, nach sieben Jahren reist Castorp ab.

Die sieben Hauptfiguren auf dem Zauberberg sind nicht weniger bemerkenswert, auch hier geht es weiter mit der Zauberei, und der irdische Hans wird emporgehoben in einen ganz eigenen Götterolymp.⁹ »Dieses Emporgehobenwerden in Regionen, wo er noch nie geatmet und wo, wie er wußte, völlig ungewohnte, eigentümlich dünne und spärliche Lebensbedingungen herrschten, – es fing an, ihn zu erregen, ihn mit einer gewissen Ängstlichkeit zu erfüllen. Heimat und Ordnung lagen nicht nur weit zurück, sie lagen hauptsächlich klafertief unter ihm, und noch immer stieg er darüber hinaus.« (S. 11). Die Höhe ist gewaltig. »Schwindel und Übelbefinden« (S. 12) befallen ihn, doch schließlich ist er schneller da, als er selbst glauben kann (S. 12).

Hans Castorp ist keiner der Götter, er ist hier oben als Weltvertreter, der »nicht nur sein persönliches Leben als Einzelwesen« lebt, sondern »auch das seiner Epoche und Zeitgenossenschaft« (S. 47). Im Flachland ist er nie aufgefallen, lebte ein normales Leben, und die Geschichte wird darum auch »nicht um seinetwillen« (S. 7) erzählt, sondern wegen der Geschichte selbst, wegen ihrer allgemeinen Bedeutsamkeit, wegen der Figuren um Hans Castorp, wegen ihrer Ideen, Gedanken,

Handlungen. Castorp ist der Kern dieser Ideenaufreihung, seiner Lebensbahn im Sanatorium folgen auch die anderen *Zauberberg*-Vertreter, die sich an ihm, an seinem normalen menschlichen Maß messen müssen. Hans Castorp nimmt die Gedankensysteme, für die die anderen Protagonisten stehen, in sich auf und verarbeitet sie, wenn auch vielleicht manchmal unbewußt. Seine Gedankenschärfe (S. 91) wird ihn aber erst hier oben auf dem *Zauberberg*, enthoben seines gewöhnlichen Lebensortes, ereilen.

Die wesentliche Disparität der anderen Figuren zu Hans Castorp ist dessen Wandlungs- oder Lernfähigkeit. »Im Unterschied zum Protagonisten sind alle übrigen Figuren fixiert auf bestimmte Eigenschaften und Verhaltensweisen.«¹⁰ Dies ist auch der Grund, warum er doch nicht nur Mittelmaß ist. Anders als sein Vetter Joachim glaubt er nicht auf dem *Zauberberg* zu stagnieren (S. 25), sondern nutzt die Gelegenheit, um wahrzunehmen und aufzunehmen. Besonders auffällig wird dies mit seinen von den *Zauberberg*-Vertretern oftmals wortwörtlich übernommenen Phrasen und Sätzen, die er in einem neuen Sinnzusammenhang wiederholt und damit auf ihre allgemeine Gültigkeit prüft.

Hans Castorps herausragende Stellung wird am Speisetisch unterstrichen, wo ihm zur Seite zwei Engel sitzen, einmal Fräulein Engelhart, zur anderen »ein englisches Fräulein« (S. 63), Miss Robinson. Der Erdling Hans Castorp erhält nun nach und nach seine sieben Begleiter, die weiteren Hauptfiguren, die Götter des *Zauberbergs*. In unmittelbarer Nähe finden wir zunächst Joachim/Mars und Clawdia Chauchat/Venus. Die Einrahmung des Feldes *Zauberberg* übernehmen die beiden Ärzte Behrens/Merkur und Krokowski/Neptun. Schließlich trifft er auf die Persönlichkeiten, die sein Denken zutiefst prägen werden, Settembrini/Jupiter, Naphta/Uranus und schließlich Peepkorn/Saturn.

Die Grenzen. – Der *Zauberberg* hat seine Herren, es sind die beiden Ärzte, ein Herr in Weiß, ein Herr in Schwarz, beide sehr unterschiedlich in ihrem Auftreten, ihrem Aussehen, ihren Interessen. So wie das Sanatorium als Ort dem Text seine Einrahmung bietet, sind es die Gebieter über dieses Reich, Behrens und Krokowski, die die Personenkonstellation um Hans Castorp eingrenzen; äquivalent zur Planetenfolge, wo der helle, sonnennahe Merkur und der dunkle, damals und heute wieder äußerste Planet Neptun alle anderen Planeten begrenzen. Behrens ist entsprechend schon von weitem an seinem weißen Kittel zu erkennen, sein Kompagnon erscheint dagegen vollkommen arztuntypisch in einem schwarzen Kittel.¹¹ Doch schon Poseidon/Neptun wurde als der Dunkle bezeichnet, der ein dunkles Gewand getragen haben soll.

Ausgerechnet Neptun auf dem *Zauberberg* zu finden erscheint allerdings nicht leicht, denn außer einigen Wasserfällen und dem See von Davos ist in diesen Bergeshöhen nicht viel für diesen Gott zu tun, auch wenn Hans Castorp den Meeresbezug herstellt, indem er vermeint, ein sorgloses »Badeleben ringsumher«

(S. 154 f.) zu betrachten. Auch Madame Chauchat spricht wunderlicherweise von einer Bekanntschaft, die sie »à une autre station balnéaire« (S. 466) gemacht habe. Settembrini ist noch deutlicher, denn er vergleicht das Leben im Sanatorium mit einer Arche, ist an einen »großen Dampfer« erinnert: »Ich erkenne den Geist wieder, in dem man an Bord einer solchen Arche die Feste der terra ferma pietätvoll andeutet. Es ist das Gedenken von Außerweltlichen, empfindsame Erinnerung nach dem Kalender I. . . I Auf dem Festlande wäre heut Ostern, nicht wahr?« (S. 487).¹² Der »Komfort auf dem Ozean-Steamer« (S. 487) läßt vieles Untergründige vergessen. Krokowskis Studienggebiet der Psychoanalyse ist es aber gerade, solches Untergründige aufzusuchen, aufzudecken.

Poseidon war aber auch der Herr der Erdentiefe, und nicht umsonst ist der Raum Krokowskis, in dem er seine Sitzungen abhält, nicht nur im Keller gelegen, sondern führt noch extra zwei (S. 184) beziehungsweise eine Stufe hinunter (S. 503), wo »verhülltes Halblicht, tiefe Dämmerung herrschte« (S. 185).

Poseidon/Neptun selbst wurden eine Unzahl von Affairen nachgesagt, aus denen zum Teil recht merkwürdige Gestalten wie die Kyklopen der Odyssee entstanden. Auch Krokowski finden wir in dieser Rolle, er geht über die Balkone in die Zimmer, wie es sonst nur nächtens und verbotenerweise geschieht, vor allem die Frauen gehen zu ihm in die Sprechstunde, und während Behrens sonntags zur Erbauung Kunststücke aufführt, schart sich sofort der weibliche Teil der Jugend um Krokowski (S. 155). Und auch was daraus entsteht, wird immer merkwürdiger, denn von der Psychoanalyse gelangt Krokowski bald zu Geisterbeschwörung und Magie.

Daß Neptun/Krokowski im *Zauberberg* als so wichtiger Gott nur die zweite Stelle nach Merkur/Behrens einnehmen soll, wirkt allerdings merkwürdig, und auch Krokowski selbst kann sich mit dieser Rolle nicht zufriedengeben: »Er verhielt sich rein assistierend und beteiligte sich auf keine Weise an der Begrüßung, doch ließ eine kritische Spannung seines Mundes erkennen, daß er sein untergeordnetes Verhältnis als wunderbar empfinde.« (S. 66).

Poseidon/Neptun wurde in der Antike als Volksgott aufgefaßt, der in seinen Handlungen und Äußerungen durchaus derb auftreten konnte. Auch Krokowski wird als volksnah beschrieben, er ist »kernig« und nutzt für jeden die Anrede Kamerad. Castorp lernt ihn noch vor Behrens kennen, nämlich statt am hellen Morgen schon am Abend seiner Ankunft, wo er von ihm mit »stämmiger und aufmunternder Herzhaftigkeit« begrüßt wird, »als wollte er andeuten, daß Aug in Auge mit ihm jede Befangenheit überflüssig und einzig fröhliches Vertrauen am Platze sei« (S. 26). Daß Hans Castorp trotzdem eine gewisse Scheu ihm gegenüber an den Tag legt, hat weniger mit dieser Art der Anrede zu tun, als vielmehr mit dessen Spezialgebiet, der Seelenzergliederung (S. 17), wovor Castorp wohl nicht unbegründet Angst empfindet. Castorps Přibislav-Hippe-Wiedererinnerung, die ihm sein untergründiges Vorverhältnis zu Clawdia Chauchat aufschließt, findet sich entsprechend in symbolischer Nähe zum Gott der fließenden Wasser: Sein

Nasenbluten betrifft ihn genau neben einem »Wassersturz«, zudem unmittelbar vor Krokowskis erstem von Castorp erlebten Vortrag (S. 165).

Der Platz taucht noch einmal im *Zauberberg* auf, nämlich als Austragungsort des unseligen Duells zwischen Naphta und Settembrini (S. 965). Doch hier geht es nicht um psychoanalytische Befindlichkeiten, sondern um das Austragen des andauernden Streits zweier sehr konträrer Auffassungen. Neptun hat dabei vordergründig nichts zu tun, so ist denn auch das »schäumende Bergwasser« (S. 164) zu einem vereisten, in »Starre verstummten Wasserfall« (S. 964) geworden.

Eine weitere Episode, die an einem Wasserfall spielt, diesmal einem richtigen, tosenden Wassersturz, ist dafür nicht unabhängig von Krokowskis Fachgebiet zu sehen. Das Verstummen Peeperkorns vor diesen Wassermassen, das Verbleiben in der Pose, der Form, widerspiegelt sein inneres Ungenügen oder sein entsprechendes Empfinden und nimmt den späteren Selbstmord, sein endgültiges Verstummen voraus.

Poseidon/Neptun galt zudem verschiedentlich als Hüter der ehernen Pforten des Tartaros. Auch in dieser Position finden wir Krokowski, denn schließlich ist er es, der mit Hilfe des Mediums Ellen Brand diese Pforten öffnet und Joachim Ziemßen wieder erscheinen läßt. War Krokowskis Bereich schon immer fragwürdig, so erhält er nun mit dieser Hinwendung zur Geisterbeschwörung zunehmend »unterirdischen und katakombenhaften Charakter« (S. 895). Castorp spürt ein ungutes Gefühl. Als das eben erst entdeckte Medium Ellen Brand ihre Erklärungen abgibt, hatte ihm »der Boden unter den Füßen geschwankt«, so daß schließlich »eine gewisse Übelkeit und körperliche Beängstigung, eine leichte Seekrankheit ihn angekommen war« (S. 901). Seekrank auf Berghof. Das gleiche »nachhaltige« Gefühl der Magennerven ereilt ihn nach einer Geisterbeschwörung (S. 913). Krokowski/Neptun aber ist hier in seinem Element: »Es war sein Grund und Boden, – schwankend und sumpfig-nachgiebig für alle, auf welchem er jedoch mit sicherer Sympathie sich bewegte.« (S. 900)

Mercurius, mit dem griechischen Hermes gleichgesetzt, ist die mythologische Lieblingsfigur Thomas Manns, die sich mehr oder minder versteckt in zahlreichen seiner Werke wiederfindet.¹³ Die vielspältige Hermesgestalt scheint sich im *Zauberberg* teilweise auf beide Ärzte zu verteilen. Doch in der römischen Kunst finden wir auch immer wieder die Paarung Merkur-Neptun, was mit dem Eingang der Götterfiguren aus überseeischen Handelsbeziehungen zu erklären ist. Das Paar Behrens-Krokowski folgt in seiner Duplizität diesem Modell.

Hermes/Mercurius als Förderer der Gesundheit verweist allein schon auf den Chefarzt des Hauses Berghof.¹⁴ Mit seiner Position nimmt er eine bedeutende Stellung im Sanatorium ein, doch wie Hermes ist er keine der großen Götterfiguren, sondern ein Diener der Götter: Über und hinter Behrens, so heißt es, stehen andere Mächte (S. 182).

Eine Hauptaufgabe des Hermes ist die des Seelenführers, eine Tätigkeit, die Behrens automatisch immer wieder zufällt, mit Methoden allerdings, die Hans

Castorp gar nicht zusagen: »Na, höre mal, das ist doch stark!« rief er. »Fährt auf ihn los und sagt einfach zu ihm: »Stellen Sie sich nicht so an! Zu einem Sterbenden! Das ist doch stark! Ein Sterbender ist doch gewissermaßen ehrwürdig. Man kann ihn doch nicht so mir nichts, dir nichts l. . .!« (S. 78 f.). Doch Behrens/Mercurius weiß, was er tut: »Ich kenne den Tod, ich bin ein alter Angestellter von ihm, man überschätzt ihn, glauben Sie mir!« (S. 732).¹⁵

Die allerdings oft gekünstelt wirkende gute Laune des Arztes korreliert mit der entsprechenden Rolle von Hermes/Mercurius als Bringer des Frohsinns, auch wenn die Nachrichten von Behrens an die Moribunden und die Angehörigen nur selten fröhlich sein können.¹⁶ Mit seinen Morphiumgaben an die Kranken kann er dafür der Funktion des Hermes als Traum- und Schlafgott um so mehr gerecht werden.¹⁷

Doch schon Hermes galt als ein zwiespältiger Gott, und auch von Behrens heißt es, daß er trotz der Burschikosität und Fröhlichkeit immer wieder in melancholische Zustände verfällt und zu Schwermut neigt. Auch Hans Castorp bekommt diesen urplötzlichen Wandel zu spüren. »Sein Nacken schien stärker als sonst herauszutreten in dem Gemütszustand, der plötzlich über ihn gekommen war, er blinzelte mit seinen Quellaugen, und sein infolge der einseitigen Lippenschürzung schiefes Schnurrbärtchen hatte einen kläglichen Ausdruck gewonnen.« (S. 367) Nicht unbegründet spricht Settembrini von der verworrenen Seele Behrens' (S. 86).

Das wichtigste Attribut des antiken Götterboten sind seine geflügelten Schuhe, die seine Schnelligkeit symbolisieren sollen. Die erste Begegnung zwischen Hans Castorp und Behrens führt so auch zu einem Beinahezusammenstoß, da der Hofrat »im Geschwindeschritt« (S. 65) durch die Türen eilt. Weiterhin wird auch vom »Umfang seiner Füße« (S. 87 f.) gesprochen, und Behrens selbst führt zur Erheiterung einen speziellen Schnürsenkeltrick auf (S. 155).

Vieles vereint sich in der Hermes/Mercurius-Figur. Einerseits ist er der Gott des Handels, andererseits aber auch der Gott der Diebe, Lügner und Meineidigen. Diese Eigenschaften können wir in der zwiespältigen Behrens-Gestalt ebenso wiederfinden, denn Behrens ist sehr handelstüchtig und gilt zum Beispiel als Erfinder der Sommersaison (Hermes war auch der Gott der Erfindungen). Moribunden werden noch teure Oxygenkuren verschrieben, und die Hans Castorp zum Anfang »ganz sine pecunia« (S. 67) gegebene Visite im Vorbeigehen erweist sich als nicht wirklich kostenlos, denn die ärztliche Behandlung wird auch für ihn als einfachen Gast im Wochenturnus berechnet (S. 181). Handel und Lüge sind hier nah vereint. Ein wirklicher Lügner und Meineidiger ist Behrens aber kaum, vielmehr versteht er es, Wahrheiten mit burschikosen und korpstudentischen Sprüchen zu verdecken.

Schließlich tritt Behrens auch als Dieb auf. Vom wohlinformierten Settembrini erfahren wir, daß Behrens den Tabak nicht verträgt und die Vorräte deshalb unter Verschluss der Frau Oberin Mylendonk genommen werden. »Es soll vorkommen, daß er der Versuchung unterliegt, sie zu bestehlen, und dann verfällt er der Schwermut.« (S. 86)

Die nahen Begleiter. – Madame Chauchat als Venus, Joachim als Mars – diese Konstellation kann nicht überraschen. Joachim ist für Hans Castorp überhaupt erst der Anlaß seiner dreiwöchigen Fahrt nach Davos. Madame Chauchat wird dann zum tieferen Grund seiner Reiseverlängerung, seines Bleibens und Ausharrens. Von all seinen Bekanntschaften auf dem Zauberberg werden diese beiden die persönlichsten und nahesten Begleiter seines Aufenthalts sein. Verdeutlicht wird dies mit der Anrede »Du«. Dieses Du ist der normale Ton zwischen den Vettern, denn wegen »nordischer Sittenspröde« verbietet sich für Hans Castorp die Nennung des Vornamens Joachim, und auch umgekehrt wird Castorp nur einmal mit Hans angeredet (S. 579), unter der Kapitelüberschrift »Und noch etwas ganz Peinliches«.¹⁸

Die Anrede Clawdia Chauchats gestaltet sich als ebenso schwierig, da das Du erlaubtermaßen nicht angebracht schien in diesem bourgeoisen Refugium über den Bergen. Hans Castorp kann somit erst die Walpurgisnacht nutzen, um sein lang verschwiegenes Du anzubringen. Eine Probe dieser Ungeheuerlichkeit muß Settembrini kurz zuvor über sich ergehen lassen.¹⁹ Doch dieses Du ist nur von kurzer Dauer, ist nur ein Versuch und allein dem Anlaß der Feierlichkeit geschuldet. Ganz anders Castorps Sprache zu Clawdia. In seinem späteren Geständnis Peeperkorn gegenüber bekundet er, Madame Chauchat nie anders als Du genannt zu haben, in seinen Gedanken wie auch in der Wirklichkeit (S. 831). Schon in der Walpurgisnacht hatte er Clawdia entsprechend geantwortet »Jamais l. . .!« (S. 468). Doch wird er diese persönliche Form nicht durchhalten können – nach Peeperkorns Tod wechseln beide wieder zum Sie (S. 855), zum letzten Male, denn danach werden sie nicht mehr miteinander reden.

Die Persönlichkeit Peeperkorn ist auch in dieser Frage wieder etwas Besonderes. Schon beim ersten Festgelage wäre Hans Castorp beinahe in die Ehre der Duzbrüderschaft gelangt, doch erst nach dem Geständnis seiner vormaligen Beziehung zu Clawdia Chauchat kommt es wirklich zu dieser Verbrüderung. Doch das Du mag Hans Castorp nur schwer gelingen, »mit wunderlichen Behelfen umschrieb er die Anredeform, soweit sie sich nicht verschlucken ließ l. . .!« (S. 841). Seine Verehrung und sein Interesse an der Persönlichkeit Peeperkorns führen nicht automatisch zu einer intimeren Nähe, wie sie zu Joachim aus verwandtschaftlichen, zu Madame Chauchat aus erotischen Gründen bestanden haben. Peeperkorn gehört nicht zu diesem Bereich der nahen Begleiter wie Mars und Venus.

Joachim ist schon aus seiner Rolle als Soldat mit der Marskonstellation zu versehen. Er bringt die militärische Dienstpflicht in den Zauberberg. Der zum Treiben und zum Sich-gehen-Lassen neigende Hans Castorp wird, wenn auch widerstrebend, immer wieder von diesem Ehrgefühl mitgezogen, da er sich der Kur zum Gesunden genausowenig widersetzen könnte, wie Joachim sich dem vorgeschobenen christlichen Gefühl bei Castorps Moribundenbesuchen versagen konnte. So

manches Mal mag Castorp den Vetter als ebenso störend empfunden haben wie Settembrini, etwa wenn er mit Joachim im Garten sitzen muß, statt an der »Geselligkeit auf der Veranda« (S. 346) teilnehmen zu können.

Schon äußerlich unterscheidet sich Joachim/Mars vom Zivilisten Hans Castorp. Seine Haltung ist streng und ehrenhaft, was Castorp zu Vergleichen mit spanisch-höfischen Sitten führt, und sein Körper wirkt kräftig mit seinen »Turnerarmen« (S. 246). Hans Castorp bemerkt: »Immer war er gut körperlich gesinnt, viel mehr als ich, oder doch auf andere Weise; denn ich war immer ein Zivilist, und es war mir mehr um warm baden und gut essen und trinken zu tun, ihm aber um männliche Anforderungen und Leistungen« (S. 246).

Doch Mars ist angeschlagen. Ist es auch ein Zauberberg, so ist es doch nicht der Olymp, der die Götter vereint, sondern ein Lungensanatorium in Davos, dem Luftkurort. Wie alle Götterfiguren hier kann Joachim keine Glorifizierung des Mars bedeuten, was ja auch nicht im Stile Thomas Manns wäre, denn er ist krank, trotz gestähltem Körper innerlich zum Sterben bereit.

Joachims Männlichkeit verliert sich auch nicht in seinem Moribundenprozeß, wie Behrens es in einer Schimpfkanonade Castorp klarlegt: »Ja, Strenge, das ist nun gerade nicht Ihre Sache. Da ist Ihr Vetter ein anderer Kerl, von anderem Schrot und Korn. Der weiß Bescheid, I. . .] Der wußte, was er tat und was er daran setzte, und ist ein Mannsbild, das sich auf Haltung versteht und aufs Maulhalten, was eine männliche Kunst ist, aber leider nicht die Sache von solchen bipedischen Annehmlichkeiten wie Sie.« (S. 722)

Mars ist der Gott des Krieges, aber nicht der Gott des Sieges. Als schrecklicher, Verderben bringender Gott scheint er unwiderstehlich und wird doch auch immer wieder besiegt. Seine Stärke ist zugleich seine Schwäche, denn es zeigt sich immer wieder in den antiken Legenden, daß ihn seine Tollkühnheit auch zu seinen größten Niederlagen führt. Für den sonst immer so ruhigen und so lange dienstbereiten Joachim wird seine plötzlich ausbrechende Tollkühnheit zu seinem Ende führen oder es doch zumindest beschleunigen: »Ich mache Schluß, ich reise nach Hause, und wenn es mein Tod ist! So Joachim; und alle waren schmerzlich betreten, den sanften, gesetzten jungen Menschen in solchem Aufruhr zu sehen.« (S. 474) Noch braucht es eine Weile, bis sich der gute Joachim wirklich durchringt, und die nahende Rückkehr Marusjas mag das ihre dazu beigetragen haben, daß Joachim bei der nächsten Untersuchung in Umkehrung der Begrifflichkeit die Flinte hinwerfen, durchbrennen, desertieren will (S. 570).

Das kriegerische Handwerk, zu dem es Joachim so unwiderstehlich hinzieht, wird ihm den Tod bringen, doch so ganz anders, als er es selbst erwartet hatte, denn nicht auf dem Schlachtfeld wird er sterben, dies bleibt dem Zivilisten Castorp vorbehalten, sondern in einem der Betten des Sanatoriums Berghof, wo zuvor schon Mrs. Macdonald und wohl manch andere noch verschieden sind. Nun im Tode steht in seinem Gesicht der Kriegerbart. »Ein antiker Helm hätte diesem

Haupte wohl angestanden, wie mehrere der Besucher meinten, die sich zum Abschiede einfanden« (S. 735), Joachim als Standbild des Mars.

Auch mit Madame Chauchats Wiederkehr ist ein Todesfall verbunden.²⁰ Der Selbstmord Peeperkorns wird zugleich das Ende der Beziehung Hans Castorps zu Clawdia Chauchat bedeuten, denn danach wird sie abreisen und nicht mehr wiederkommen. Hans bleibt allein zurück. – Schon am ersten Tag seines Aufenthalts wurde Hans Castorp der Anwesenheit Madame Chauchats bewußt. Es war ein Donner Schlag der ganz eigenen Art, ein »Choc«, eine »Idiosynkrasie« (S. 65), hervorgerufen durch ihr ungebührliches Türen-Schmettern, das Hans Castorp als Schlampe rei empfindet und sich später selbst angewöhnen wird.

Venus, als Göttin der Liebe, als Sinnbild des Weiblichen schlechthin, wird schon beim ersten, lang hinausgezögerten Anblick berufen, denn Clawdia Chauchat wird direkt nacheinander mit allen Anredeformen der Weiblichkeit Dame – Frau – Mädchen titulierte: »Es war eine Dame, die da durch den Saal ging, eine Frau, ein junges Mädchen wohl eher, nur mittelgroß, in weißem Sweater und farbigem Rock, mit rötlichblondem Haar, das sie einfach in Zöpfen um den Kopf gelegt trug.« (S. 107)²¹

Venus entflammt die Sinne, und Hans Castorp wird ihr hier nicht mehr entkommen, statt Ruhe und Muße des Sanatoriums wird er nun beständig sie, Clawdia Chauchat, vor Augen haben, versinnbildlicht bei Krokowskis erstem Vortrag über Liebe und Krankheit, als »zufällig« Madame Chauchat direkt vor ihm sitzt. Und schon nach seinem ersten Tag auf dem Zauberberg träumte er gleich zweimal den gleichen Traum von ihr: »Statt aber zum Guten Russentisch zu gehen, bewegte die unerzogene Frau sich ohne Laut auf Hans Castorp zu und reichte ihm schweigend die Hand zum Kusse, – aber nicht den Handrücken reichte sie ihm, sondern das Innere l. . . l.« (S. 128). Nicht nur mit ihrem Eintritt in den Speisesaal wird Clawdia Chauchat nun Hans Castorp immer wieder aufschrecken. Seine Verliebtheit steigert sich zunehmend, und schon bald sucht er die Begegnungen, weiß er sie geschickt herbeizuführen und auszukosten.

Wie bei Venus/Aphrodite liegt auch Clawdias Herkunft in unbestimmten östlichen Weiten. Entsprechend wird Madame Chauchat als fremdartig und charaktervoll beschrieben und gilt etwa Settembrini als Asien schlechthin. Clawdia Chauchat ist Venus, und doch hat sie wie alle hier oben einen Makel, ist »innerlich krank«, und bringt Hans Castorp dadurch in Reflexionen über die Schicklichkeit und Sinnigkeit ihrer weiblichen Verführungskraft: »Denn daß ein Mann sich für eine kranke Frau interessierte, dabei war doch entschieden nicht mehr Vernunft, als . . . nun, als seinerzeit bei Hans Castorps stillem Interesse für Přibislav Hippe gewesen war« (S. 179). Die Verführungskraft aber siegt, zu Hans Castorps großen Kummer ist allerdings nicht nur er selbst ihr erlegen. Eine ganze Reihe von Verehrern tritt auf, vom russischen Landsmann, der in Davos Platz wohnt und sie regelmäßig besucht, über Hofrat Behrens, dem sie Modell sitzt, hin zu Wehsal, der sie nur wehmütig und

knechtisch anzublicken wagt, schließlich und endlich Peeperkorn, mit dem sie zusammen auf dem Zauberberg erscheint. Vom Ehemann ist dabei kaum die Rede, er wird betrogen wie Venus/Aphrodite den ihren betrogen hat.

Die großen Systeme. – Unter all seinen Einflüssen hier auf dem Zauberberg sind es vor allem drei Herren, die Hans Castorp tiefgreifend verändern und bilden: Settembrini/Jupiter, Naphta/Uranus, schließlich Peeperkorn/Saturn.

Der wichtigste Lehrer, ein ausgemachter Pädagog (S. 140), tritt bereits im ersten Kapitel auf und wird der letzte sein, der den Siebenschläfer Hans Castorp vom Zauberberg verabschiedet. Settembrinis Erscheinung wird immer wieder mit anmutig beschrieben, vor allem, um von seiner Ärmlichkeit abzulenken, von seinen nie gewechselten Kleidern. Als oberster der Götter wirkt er hier nicht sehr überzeugend. Doch nicht umsonst führt der Weg beim kurzen Spaziergang der Vettern zur ersten Begegnung noch weiter vom Sanatorium hinauf, noch weiter in die Höhe. Die Wirkung seiner Person wird allerdings schon bei seinem ersten Auftreten nicht ganz positiv beschrieben: Settembrini störte. Er störte insofern, als er das fröhliche Beisammen von Hans Castorp und Joachim unterbrochen hat.

An diesem Abbruch der Heiterkeit war Settembrini nicht unbedingt gelegen, weiß er doch selbst etwa zahlreiche Anekdoten gar spöttisch zu berichten und sorgt damit an seinem Speisetisch für allgemeine Fröhlichkeit. Zugleich aber ist Settembrini der Mann der tiefen und ernsten Gedanken. Sein Blick »hielt gewissermaßen zur Geistesklarheit und Wachsamkeit an und ernüchterte den trunkenen Hans Castorp im Augenblick, so daß er sich schämte« (S. 80). Selbst der gute Joachim wird unter diesem Blick erröten, als er verspätet vom Kartenspiel kommt (S. 278). Hauptsächlich jedoch wird es seinen Schützling und Zögling Hans Castorp treffen, der oft, im Grunde zu Recht, diesen Blick und etwaiges Schweigen zu spüren bekommt. Doch so sehr Settembrini mit seinen humanistischen Einwänden auch stören mag und gar als Drehorgelmann bezeichnet wird, so ist dessen Einfluß doch gewaltig, und zumindest im Traum spürt Hans Castorp, daß dies der stärkste der Götter ist, den man »nicht von der Stelle drängen kann« (S. 128).

Der mächtige Gott Jupiter, den Menschen gesonnen wie der Humanist Settembrini, wurde immer wieder als Lichtbringer bezeichnet, was dem Luzifer oder mit einem anderen Wort Satana entspricht. Nicht nur ist Settembrinis Einführungskapitel mit »Satana« überschrieben, es kommt auch sogleich zu einem ersten Redebeitrag Settembrinis über denselben mit wortgewaltiger Zitation Carduccis (S. 83). Sich selbst sieht Settembrini mit seinem Spott und seiner Bosheit in dieser Tradition: »Ich hoffe, Sie haben nichts gegen die Bosheit, Ingenieur? In meinen Augen ist sie die glänzendste Waffe der Vernunft gegen die Mächte der Finsternis und der Häßlichkeit. Bosheit, mein Herr, ist der Geist der Kritik, und Kritik bedeutet den Ursprung des Fortschrittes und der Aufklärung.« (S. 87).²² Selbst in den Beleidigungen Naphtas liegt noch die Anerkennung der

Position Settembrinis, etwa wenn er ihn als »höchstleuchtenden Sonnenritter« (S. 618) bezeichnet. Doch auch in der Praxis verdichtet sich sein Bezug zur Figur Luzifer, nicht nur als Aufklärer, sondern als wortwörtlicher Lichtbringer, der mit dem eigenmächtigen Betätigen des Lichtschalters Hans Castorp aus seinem Sinnieren reißt (S. 267).

Viel später wird Castorp diesen Aufhellungs- und Aufklärungsakt selbst übernehmen, als er dem Spuk der spiritistischen Sitzung ein Ende bereitet. Beide, Settembrini und Castorp, stehen dann im bewußten Gegensatz zu den dunklen Kräften, wie dem Geist Holger, der bei einer geheimen Beschwörungsrunde das Licht »abgedreht« hat (S. 912).

Mit Bosheiten und Ironisierungen wird bei der Beschreibung Settembrinis von seiten des Autors nicht gespart, so ist der oberste der Götter nicht nur krank, sondern ernsthaft, unheilbar krank. Die Eröffnung über seinen Auszug aus dem Sanatorium, da festgestellt sei, daß eine Heilung nicht mehr möglich wäre, erteilt er ausgerechnet an einem Ostersonntag (S. 490).

Seiner göttlichen Liebeslust kann Settembrini anders als Jupiter ebenfalls nicht genügen. Zwar gilt er wie dieser nicht als prüde (S. 515), pfeift auch schon am Anfang seiner Bekanntschaft mit Castorp einem Mädchen hinterher (S. 87) und zwickt schließlich noch bei seinem Abgang aus Berghof einer Saaltochter in die Wange (S. 490); Castorp hält ihn schlechterdings für einen »Windbeutel« (S. 87). Doch Settembrini ist »venenos für seine leibliche Person« (S. 619) wie er in einem Streitgespräch mit Naphta einräumt.

Auch familiär scheint Settembrini nicht so glorreich zu sein wie sein göttliches Ebenbild. Immerhin stammt auch er aus einer Familie von Umstürzlern (S. 210 ff.), doch gleicht seine Geschichte eher einem Familienverfall.²³

Settembrini hat als »homo humanus« (S. 205) mehr von seinem literarischen und schwächelnden Vater als vom tätigen und oft heraufbeschwörten Großvater. Seine Kenntnisse sind entsprechend enorm, und in diesem Punkt wird er dem Jupiter um so mehr gleichen. Von Anfang an wird er auf den überforderten Castorp ein Feuerwerk an Alliterationen, Anspielungen und Zitaten niederlassen, die von der umfassenden Bildung Settembrinis künden.²⁴ Auch im Hause Zauberberg kennt sich Settembrini bestens aus, weiß von allen Liebesabenteuern, kennt alle Anekdoten und Ereignisse, erinnert die Biographien aller Bewohner: »Er wußte alles« (S. 209).

Im alten Rom galt Jupiter zudem als der Gott des Staates. So verwundert es kaum, daß Settembrini im *Zauberberg* auch als Vertreter der Politik auftritt – er scheint überhaupt der einzige hier zu sein, der sich für Politik interessiert und etwa Zeitung liest.²⁵ Alles ist für ihn Politik: »Der Menschenfreund kann den Unterschied von Politik und Nichtpolitik überhaupt nicht anerkennen. Es gibt keine Nichtpolitik.« (S. 702)

Erst mit Naphtas Auftreten findet sich eine weitere Gestalt, die, unter allerdings gänzlich anderen Vorzeichen, politisch denkt. Somit findet Settembrini auch

hier seinen eigentlichen Widerpart. Hans Castorp ist für Settembrini Schüler, und er spricht zu ihm als Pädagog. Naphta aber ist Konkurrent und Gegner, hier spricht er zunehmend als Feind, denn der Einfluß oder vermeintliche Einfluß auf den Schüler facht diesen Kampf immer mehr an.

Die Relativität der Zeit ist bekanntermaßen eines der wichtigsten Themen im *Zauberberg*. Im Anblick der Gestirne gerinnt auch Hans Castorp der Zeitbegriff in die Unendlichkeit. Die Entdeckung des Uranus wird ihm zu einem »neulich« (S. 507), hundertzwanzig Jahre damit zu einem einzigen Moment.²⁶ Trotzdem ist auffällig, daß Castorp hier ausgerechnet auf den Uranus rekurriert, denn naheliegender wäre die Entdeckung des Neptun zu benennen gewesen, die zwar auch schon auf 1846 datiert, damit aber doch über sechzig Jahre näher an Castorps Ausführungen liegt als Uranus. Warum also Uranus? Wohl nicht zufällig wird dieser Planet benannt in dem Kapitel, in welchem auch Naphta zum ersten Mal auftauchen wird.²⁷ Gott Uranus erscheint auf der Szenerie.

Settembrini weiß schon von Anfang an um die Gefahren, die seinem Schüler hier drohen könnten, und versucht das Kennenlernen zu vereiteln, was auf Dauer nicht möglich ist, schließlich wohnen die beiden nun im gleichen Haus, Settembrini über Naphta, wenngleich auch lange nicht im gleichen Luxus. Später versucht Settembrini zumindest als Korrektiv anwesend zu sein, was nicht immer gelingen wird.

Lange ist nicht ganz klar, was es mit diesem Naphta auf sich hat. Joachim bezeichnet ihn gar als einen »zweifelhaften Kerl« (S. 527), und nicht einmal Madame Chauchat kann von ihm als dem Feind Settembrinis profitieren.

Uranos wurde in der Mythologie als der Himmlische tituliert, diese Position wird der Jesuit Naphta im Rahmen des *Zauberbergs* voll und ganz erfüllen. Schon seine erste Ausführung, gegenüber dem Pater Unterpertinger, war, »obgleich sie sich rein analytisch-vergleichend gegeben hatte, eine Liebeserklärung an die römische Kirche gewesen, die er als eine zugleich vornehme und geistige, das heißt antimaterielle, gegenwirkliche und gegen-weltliche, also revolutionäre Macht empfand« (S. 605 f.). Von jüdischer Abstammung, konvertiert er nach dem Tode der Eltern als Jugendlicher zum Katholizismus und wächst in einem Priesterseminar auf. »Er war dorthin übersiedelt, indem er seine jüngeren Geschwister mit größter Gemütsruhe, mit der Unempfindlichkeit des Geistesaristokraten der Armenpflege und einem Schicksal überließ, wie es ihrer minderen Begabung gebührte.« (S. 606). Hier zeigt sich seine Verbindung zu Uranus, der nach der Mythologie seine Kinder weggesperrt haben soll.

Im *Zauberberg* ist Naphta der einzige Vertreter der Religion. Wobei er auch hier seinen eigenen Weg geht, sich stark mit den Ideen des Kommunismus beschäftigt und eine Verbindung mit dem Urchristentum sieht.

Als Madame Chauchat nach Spanien fährt, ist sich Hans Castorp nicht sicher, was aus dieser Verbindung des formlosen Ostens mit dem überformten Spanien

entstehen möge, »vielleicht könne eine gewisse Kompensation der beiden außer-humanistischen Lager zum menschlichen sich vollziehen. Es könne aber auch etwas recht boshaft Terroristisches zustande kommen, wenn der Osten nach Spanien gehe« (S. 688). Dies zweite ist der Weg Naphtas, des osteuropäischen Juden im Orden Loyolas.

Die merkwürdigen Verbindungen sind bei Naphta schon von klein auf angelegt.²⁸ Sein schwächlicher Vater ist in einem kleinen Ort an der galizisch-wolhynischen Grenze Schächter gewesen. Diesen blutigen Beruf hat er mit »frommer Fertigkeit« und erfüllt mit »stiller Geistigkeit« (S. 606) ausgeführt. Besonders blieben Naphta die blauen Augen in Erinnerung, die »einen Sternenschein ausgestrahlt hatten« (S. 606). Diese Mischung von Priestertum und Gewalt findet sich in den Auffassungen Naphtas wieder, und der Humanist Settembrini kann der geschliffenen, präzisen, harten und vor allem vollkommen humorlosen Replik des »kleinen Jesuiten und Terroristen« (S. 651) oft nur wenig Inhaltliches entgegensetzen.²⁹

Jedes Gespräch zwischen den beiden artete zumindest in Anwesenheit des gelehrsam Hans Castorp in einen Streit aus. Doch ist es natürlich Naphta, der den Zwiespalt auch in der Körperlichkeit austragen will. Die Dichotomität der großen Systeme wird aber zuvor noch aufgebrochen, nämlich um ein weiteres Denksystem erweitert, ein Denksystem, das sich sehr unintellektuell gibt, von Hans Castorp aber sofort folgerichtig in die Verbindung der beiden Redner eingeordnet wird.

Das Auftauchen Mynheer Peeperkorns in den abgeschlossenen Bereich des Zauberbergs sorgt für einige Verwirrungen, was für Hans Castorp in erster Linie mit seiner, so heißt es, nicht nur gleichzeitigen, sondern gemeinsamen Ankunft (S. 749) mit Madame Chauchat zu tun hat. Daß Pieter Peeperkorn nicht der Mann sei, »logische Verwirrungen in die Welt zu tragen« (S. 749), wird gleichfalls zum Anfang schon betont, doch auch in den philosophischen Streirunden zwischen Naphta und Settembrini wird mit dem Auftauchen des Holländers nichts mehr so bleiben, wie es zuvor war – die beiden verblassen. Neben den nichtssagenden Stummelsätzen Peeperkorns verschwinden ihre elaborierten Aussagen zu einem Nichts. Eine Bewegung dieser Persönlichkeit reichte schon dazu, ja seine bloße Anwesenheit neutralisierte den Geist (S. 807). Es wird klar, ein neuer Gott ist da!

Die verwischte Persönlichkeit, zugleich robust und spärlich (S. 750), so Hans Castorps erster Eindruck, ist Saturn/Kronos, der nun auf dem Zauberberg erscheint. Der Weltenherrscher des goldenen Zeitalters ist eine wahre Persönlichkeit, wie Hans Castorp bald erkennt, und immer wieder wird auf die majestätische Erscheinung rekurriert, auf die königliche Wucht und Bedeutung des Hauptes: »Man sah Mynheer Peeperkorn an verschiedenen Stellen, – man konnte nicht umhin, ihn zu sehen, sein majestätisches Haupt überragte jede Umgebung, schlug sie durch königliche Wucht und Bedeutung, und wenn diejenigen, die ihn um-

standen, ursprünglich nur durch das Gerücht seines Reichtums mochten angezogen worden sein, so war es doch sehr bald seine Persönlichkeit selbst und allein, an der sie hingen I. . J.« (S. 760)

Saturn war der Gott des Ackerbaus, und entsprechend wird uns Peeperkorn (neben seinem Namen) als Kaffeepflanzer aus Java vorgestellt (S. 748). Das goldene Zeitalter, das Saturn symbolisiert, lebt in seiner Gegenwart wieder auf, denn er ist »schwer reich« (S. 749). Schon das erste gemeinsame Fest wird zu einem saturnalischen Gelage: »Peeperkorn rieb sich die Hände. »Absolut, sagte er. »Perfekt. Vorzüglich. Eilen Sie, junger Freund! Gehorchen Sie! Wir werden einen Kreis bilden. Wir werden spielen und essen und trinken. Wir werden fühlen, daß wir – Absolut, junger Mann!« (S. 766) Die eilig herbeigerufene Gesellschaft überläßt sich bald »einem seligen Nichtstun« (S. 780). Auch später findet man sich immer wieder auf Einladung Peeperkorns zu Essen und Trinken zusammen.

Peeperkorn steht für den paradiesischen Urzustand des Menschen, dem Zustand von Frieden und Freiheit, einfacher Glückseligkeit, allgemeiner Zufriedenheit und Gleichheit, über den auch Naphta und Settembrini bereits früher gesprochen haben (S. 547). Selbst die Zwergin, die bei Tische bedient, wird in diese Gemeinschaft aufgenommen: »Sie sind klein, – was macht mir das? Im Gegenteil! Ich werte es positiv, ich danke Gott dafür, daß Sie sind, wie Sie sind, und durch Ihre charaktervolle Kleinheit – Nun gut denn!« (S. 753)

Saturn war kein Gott der Verfeinerung und Dekadenz, kein Gott von Luxus und Reichtum, sondern ein Gott der einfachen, natürlichen Gaben, so wie Mynheer Peeperkorn die klassischen Gaben preist: »Junger Mann, sagte er zu Hans Castorp, indem er ihn mit seinem blassen Blick und seiner Kulturgebärde bannte, – junger Mann, – das Einfache! Das Heilige! Gut, Sie verstehen mich. Eine Flasche Wein, ein dampfendes Eiergericht, ein lauterer Korn, – erfüllen und genießen wir das erst einmal, erschöpfen wir es, tun wir ihm wahrhaft Genüge, bevor wir – Absolut, mein Herr. Erledigt.« (S. 771) Er spricht von Askese und lobt den Rückgriff auf die Natürlichkeit (S. 809). Saturn ist in seiner Majestät immer auch noch Bauer und Landmann, wie Peeperkorn, »halb alter Arbeitsmann, halb Königsbüste« (S. 807).

Saturn aber hatte im antiken Denken eine Doppelgestalt, er war der ewig junge, nie ergrauende König des goldenen Zeitalters, aber auch der senile Kronos, der gestürzte Weltenherrscher. Peeperkorn ist gleichfalls nicht nur in seiner Virilität und seiner Omnipräsenz zu sehen, sondern auch mit seiner Schattenseite. Er leidet an einem malignen Tropenfieber, und gerade nach den Zechgelagen kann er sein Ruhebett nicht mehr verlassen. Immer schwerer werden diese Anfälle, die Peeperkorn zum leidenden Schmerzensmann (S. 851) stilisieren.

Pieter Peeperkorn wird zunehmend zu einer Gestalt, die die eigenen Anforderungen des Lebens nicht mehr erfüllen kann. Die Kastration des Saturn findet sich hier wieder, denn es sind »weibliche Anforderungen des Lebens an Ehre und Manneskraft« (S. 773), denen er nicht mehr genügen kann. Der Selbstmord

Peeperkorns hat in diesem Ungenügen, in der »entsetzlichen Schande der Gefühllosigkeit, der Ohnmacht, das Weib zur Begierde zu wecken« (S. 825) seine Ursache, Anlaß aber ist das Bekenntnis Castorps seiner Beziehung zu Frau Chauchat, denn er kann den »Anforderungen« offensichtlich genügen. Dieses Geständnis gleicht einem Duell auf verbaler Ebene und nimmt das spätere reale Duell der beiden intellektuellen Kontrahenten Naphta und Settembrini schon vorweg.

Peeperkorn, Naphta und Settembrini sind die bedeutenden Persönlichkeiten des *Zauberbergs*, auch wenn nur einer so titulierte wird. Sie sind zusammen die Vertreter der großen Gedanken- und Weltssysteme im Refugium Davos, die sich Hans Castorp öffnen und sich seiner Lernbereitschaft darbieten. So schätzte sich Hans Castorp »geradezu glücklich« (S. 793), alle drei zusammenführen zu können in eine Konkurrenzsituation, die für die beiden Geistesgrößen nicht sehr vorteilhaft gerät. Das Picknick am Wasserfall ist hier nur die letzte Station, die den Vorrang der Peeperkornsehen Persönlichkeit und Bildlichkeit sowie den Zwang zum Schweigen für die anderen unterstreicht.

In der Forschungsliteratur ist das Erscheinen Mynheer Peeperkorns etwas problematisch, aus dem einfachen Grund, weil er viel zu spät im *Zauberberg* auftaucht, nämlich erst nach dem gerühmten »Schnee«-Kapitel mit seinem Leit- oder Lehrspruch. Aber eigentlich hätte man ihn schon eher entdecken können. In einem frühen Streitgespräch zwischen Settembrini und Naphta geht es um den »idealen Urzustand der Menschheit« (S. 547), einen Zustand der »Staat- und Gewaltlosigkeit, der unmittelbaren Gotteskindschaft, worin es weder Herrschaft noch Dienst gab, nicht Gesetz noch Strafe, kein Unrecht, keine fleischliche Verbindung, keine Klassenunterschiede, keine Arbeit, kein Eigentum, sondern Gleichheit, Brüderlichkeit, sittliche Vollkommenheit« (S. 547). Dies ist einer der wenigen Aspekte, unter denen die beiden Gegner ein »grundsätzliches Einverständnis« (S. 547 f.) bindet. Aus ihren konträren Schlußfolgerungen von diesem Urzustand, dem Vorrang des Volkes in einem demokratischen Staat beziehungsweise der Vereinigung von Herrschaft und Askese zum irdischen Gottesstaat, vergessen die beiden schnell ihren gemeinsamen Ausgangspunkt.

Peeperkorn wird genau diesen Punkt wieder in den *Zauberberg* einführen, wird die Konstellation der großen, utopischen Systeme vervollständigen. Der ideale Urzustand ist ein Wunschbild der Menschheit mit einer Verführungskraft, die den beiden intellektuellen Kontrahenten ihre eigenen Grenzen aufzeigt. Der Gott Kronos/Saturn stand für diese Form des einfachen aber glückseligen Lebens, und immer wieder ist seine Geschichte in veränderten Formen als Schlaraffia oder Arkanien wieder aufgetaucht. In Auseinandersetzung mit dem prallen Leben, mit der Verheißung einer Glückseligkeit der Gleichheit und Sorgenfreiheit, können die anderen Utopien von Naphta und Settembrini nur schwer bestehen. Sie sind

im besten Fall interessant oder faszinierend und »schön anzuhören«, aber geliebt wird Saturn/Peeperkorn mit seiner Freigiebigkeit und Freundschaftlichkeit.

Die beiden großen Systeme der menschlichen Zukunft werden hier mit einer retrospektiven Wunschform kontrastiert, die vielleicht fiktiv und phantastisch, unreal und unmöglich sein mag, aber dafür den entscheidenden Anteil der menschlichen Wärme mit sich bringt. Menschlichkeit enthält, ja schlußendlich die Menschlichkeit selbst ist. Erst mit diesem Vergleichspunkt zeigen sich die Schwächen der anderen Ideensysteme. Ihre Bewertung war ohne das Auftauchen von Peeperkorn für Hans Castorp kaum möglich, zu sehr sah er die Vorteile und Schwächen von Settembrini und Naphta, ohne es doch letztendlich beziffern zu können.

Peeperkorn signifiziert als das menschlichste der großen Systeme, ohne daß er nun als das ideale Bild erscheint, denn das Schweigen der Kontrahenten bedeutet für ihn keinen Sieg. Sein paradiesisches Ausleben ist zu einseitig gerichtet, ist ein Ausgießen aus einem nur endlichen Gefäß, das irgendwann zu Neige gehen muß. Es ist das Leben, aber es ist das Leben im Übermaß, das es so schnell an seine Grenze bringt. Das Ungenügen wird allein zu einer Frage der Zeit.

Peeperkorns Tod ist nicht der letzte unter den großen Systemen. Auch Naphta wird sich umbringen. Auch er, der kleine Terrorist, ist ein Ungenügender. Wie Saturn wurde auch Uranus kastriert, im *Zauberberg* findet sich die gleiche Konstellation für beide, wenn auch Naphta als Jesuit seine Rolle selbst erwählt hat.

Das heißt nun nicht, daß das Modell Settembrinis gewonnen hätte, denn es gibt noch einen letzten Untergang. Hans Castorp ist dabei nicht mehr teilnehmender Beobachter und lernbegieriger Schüler auf dem *Zauberberg*, sondern selbst einer der Protagonisten im Flachland. Hautnah erfährt er das Ende des settembrinischen Fortschrittsoptimismus. Der Tod ist kein Vorrecht derer dort oben mehr, er ist in das Flachland eingetreten und wird hier zur Massenware. Hans Castorp wird in dieser Szenerie der Gewalt verstummen, wie Peeperkorn vor dem Wasserfall.³⁰ Er bleibt ungehört.³¹

Schluss. – Sieben Götter begleiten Hans Castorp über sieben Jahre auf seinem *Zauberberg*. Ihre Namen sind nicht zufällig, sondern entsprechen den Götternamen des Planetensystems, von Merkur bis Neptun. Selbst ihre Position korreliert, in gewissen Grenzen, mit der Stellung der Hauptfiguren zu Hans Castorp, dem Protagonisten. Die Form aber, wie sie die Rolle der Götter Vorbilder ausfüllen, ist in Thomas Mannscher Manier stark gebrochen und ironisiert. Alle diese Götter leiden, sind krank oder wirken eher komisch als göttlich.

Zunächst sind da Joachim Ziemßen, der Vetter, der mit seiner Rolle als verhin-
deter Soldat den Gott des Krieges Mars wiedergibt, sowie Venus, verkörpert in der
anmutigen Madame Chauchat. Den inneren und äußeren Abschluß des Personen-
feldes und damit die Grenzmarkierungen für den *Zauberberg* bilden die beiden
Ärzte. Die Merkur/Neptun-Paarung aus der römischen Kunst findet sich in ihrem

gemeinsamen Auftreten wieder. Behrens, als Bringer der Gesundheit, Gott der Rede, der Erfindungen, als Seelenführer und Gott des Handels und der Diebe nimmt die Hermes/Merkur-Stelle ein; Krokowski mit seinem psychoanalytischen Interesse ist Neptun, der als der Dunkle, dessen Terrain »schwankend und sumpfig-nachgiebig« (S. 900) ist, erscheint. Schließlich gibt es noch die Großplaneten Saturn, Uranus, Jupiter. Die Figuren dieser Götternamen sind die Lehrer Hans Castorps, zunächst der mächtige und allwissende Jupiter. Als Menschenfreund, Lichtbringer, Luzifer nimmt diese Stellung der Humanist und Aufklärer Settembrini ein. Als erster wird er Hans Castorp zu seinem Schüler erheben. Bald folgt der gegensätzliche Naphta nach. Er, als Jesuit, ist Uranus, der Himmlische, im *Zauberberg*. Schließlich taucht auch noch Saturn auf. Mynheer Peeperkorn füllt die doppelte Rolle vom König des goldenen Zeitalters und des greisen, geschlagenen Kronos mit seiner umfassenden und schwer greifbaren Persönlichkeit aus.

Hans Castorp wird von ihnen allen lernen, wird an ihnen lernen, sei es Humaniora (S. 346) oder Dienstpflicht, Lässigkeit oder Seeleneinblick, Einsatzbereitschaft, Prägnanz oder Menschlichkeit. Das Besondere an ihm ist dabei seine Vereinnahmungsresistenz, seine Ablehnung, vorgefertigte Meinungen zu übernehmen, und damit seine Fähigkeit auch Dichotomitäten zusammenzubringen.³² Die Konstellation auf dem *Zauberberg* ermöglicht ihm erst diese Position, da hier jede Figur wiederum durch eine andere Figur hinterfragt wird.

Die eingeschriebene Verbindung der *Zauberberg*-Protagonisten mit den antiken Götterfiguren ist für Thomas Mann ideal, da auch diese jeweils nur für einige wenige Bereiche innerhalb der Lebensfülle stehen. Sie symbolisieren Aspekte, genauer Teilaspekte des menschlichen Daseins. Erst Hans Castorp, der Weltvertreter, wird aus diesen Punkten ein zusammengehöriges Lebensmodell formen, wobei er aber nicht in der Lage sein wird, es auch zu leben. Gerade seine Harmlosigkeit oder sein Wunsch nach Harmlosigkeit läßt ihn letztendlich scheitern, denn vor den Lebensanforderungen schließt er die Augen. Erst der Donnerschlag des Ersten Weltkrieges vermag es, ihm den Ernst des Lebens aufzuzeigen, den Ernst eines Lebens, an dem er sich nicht beteiligt hat, das ihn nun aber auch gerade deshalb einzufordern kommt.

Der Zauberberg ist ein Buch über das Flachland. Der terrestrische, allzuirdische, mittelmäßige Hans lernt, von einer erhabenen, nahezu göttlichen Perspektive aus, auf dieses Leben zu schauen. Erst hier oben wird er die menschliche Natur studieren, wird über Menschlichkeit nachdenken.³³ Sieben Jahre braucht Hans Castorp, doch daß es so lange dauert, hängt auch mit der Welt außerhalb des *Zauberbergs* zusammen. Der Erzähler mutmaßt schon früh, daß »Hans Castorp die für seinen Aufenthalt bei Denen hier oben ursprünglich angesetzte Frist nicht einmal bis zu dem gegenwärtig erreichten Punkt überschritten hätte, wenn seiner schlichten Seele aus den Tiefen der Zeit über Sinn und Zweck des Lebensdienstes eine irgendwie befriedigende Auskunft zuteil geworden wäre« (S. 317).

Herausgehoben aus dem gewöhnlichen Leben, lernt Hans Castorp erst hier oben die Welt und die Menschheit kennen. Jede der sieben Götterfiguren gibt dabei einen Teil dazu, ohne daß er nur einseitig etwas übernehmen würde. »Nun sagst du ›Menschheit, wie Settembrini.«, meint Joachim, und Hans Castorp antwortet: »Ja, wie er, oder etwas anders. Man muß sie nehmen, wie sie ist, aber großartig ist es schon damit.« (S. 506). Er sucht einen eigenen Weg der Lebensansicht oder Lebensführung, und gerade das Ende des *Zauberbergs* zeigt, daß es sich mit diesem Weg um ein Buch für das Flachland handelt, es ist auch und gerade ein Buch über das Ungenügen des Flachlandes.

Anmerkungen

- 1 Mit der Neudefinition der Planeten durch die Internationale Astronomische Union im August 2006 zählt Pluto nur noch als Zwergplanet. Das Sonnensystem hat dadurch einen Planeten weniger.
- 2 Alle Hauptfiguren des *Zauberbergs* sind aus »mehreren übereinandergelegten und durchdringenden Mustern zusammengesetzt« (Eckhard Heftrich: *Die Welt ›hier oben‹: Davos als mythischer Ort*, in: *Das ›Zauberberg‹-Symposium 1994 in Davos*, hg. von Thomas Sprecher, Frankfurt/Main 1995, S. 231 f.). – Zudem muß die äußerst widersprüchliche Entstehungsgeschichte des Romans mitbedacht werden. Es macht dabei die Größe des Romans aus, daß Thomas Mann diese Widersprüchlichkeiten beibehalten und nicht geglättet hat. Dementsprechend kann auch in der Personenkonstellation nicht von einer durchgängigen Gestaltung gesprochen werden. Werner Hiekel sagt zur Arbeitsweise Thomas Manns etwa: »Er montiert, scheinbar aller Bemühung um getreue Adaption spottend und ohne Rücksicht auf Argumente und geistesgeschichtliche Entwicklungslinien, alles je nach Bedarf zusammen.« (Werner Hiekel: *›Freund Hain‹. Die erotische Süßigkeit und die Stille des Nirwanas. Thomas Manns Rezeption der Erlösungsthematik zwischen Schopenhauer, Nietzsche und Wagner*, Hamburg 1997, S. 31 f.). Deutlich wird dies an den vielen Mustern und Vorbildern in Realität und Literatur, die für die verschiedenen Figuren schon ausgemacht wurden, wie zum Beispiel die Odyssee, die Nietzsche- und Wagner-Anspielungen, Andersen-Einflüsse, Candide-Bezüge oder die Erfahrungen aus dem Sanatoriumsaufenthalt von Katia Mann.
- 3 Die Angabe der Seitenzahlen in Klammern erfolgt nach Thomas Mann: *Der Zauberberg*, Frankfurt/Main: Fischer 1994.
- 4 In der Realität reicht Castorp denn auch ganze zehn Wochen, obgleich er ja etwas weniger als normal geraucht zu haben scheint: »Während seiner Betlägrigkeit hatte er an dem mitgebrachten Vorrat von zweihundert Stück gespart; Restbestände davon waren noch vorhanden« (S. 347).
- 5 Hans Wysling: *Der Zauberberg - als Zauberberg*, in: *Das ›Zauberberg‹-Symposium 1994 in Davos*, S. 43.
- 6 Heftrich: *Die Welt ›hier oben‹*, S. 236. Vgl. auch Hans Wysling: »Castorps Fahrt ins Hochland ist gleichzeitig eine Hadesfahrt. Das Schwäbische Meer, über das Castorp fährt, wird zum Acheron, die Schleifen und Kehrtunnel nehmen ihm die Orientierung« (Wysling: *Der Zauberberg - als Zauberberg*, S. 45).
- 7 Vgl. zur Zahl sieben im *Zauberberg* auch Ottmar Hertkorn: *Glaube und Humanität im Werk Thomas Manns: Darstellung und Bewertung*, Frankfurt/Main 1995.

- 8 Vgl. S. 9, 54, 180, 222, 563.
- 9 Vgl. zu Hans Castorp und den anderen Hauptfiguren unter anderen: Wolfgang Schneider: *Lebensfreundlichkeit und Pessimismus. Thomas Manns Figurendarstellung*, Frankfurt/Main 1999.
- 10 Peter Pütz: *Krankheit als Stimulans des Lebens: Nietzsche auf dem Zauberberg*, in: *Das ›Zauberberg-Symposium 1994 in Davos*, S. 264. Vgl. hier allerdings auch die Figur Settembrini, die nicht ganz so starr und unveränderlich erscheint: »[...] bei aller Schärfe bleibt seine Gestalt wandlungsreicher, als das dem Propheten einer überzeugenden Anschauung nützlich wäre. Kurzum: die Gestalt des Settembrini verdeutlicht, was auch der Roman zu erkennen gibt – daß die Lehren, die hier formuliert werden, fragwürdiger Natur sind, so überzeugend sie auch klingen mögen« (Helmut Koopmann: *Die Lehren des Zauberbergs*, in: *Das ›Zauberberg-Symposium 1994 in Davos*, 1995, S. 77).
- 11 Settembrini bemerkt zu Krokowski: »Er trägt sich schwarz, um anzudeuten, daß sein eigenes Studiengebiet die Nacht ist. Dieser Mann hat in seinem Kopf nur einen Gedanken, und der ist schmutzig.« (S. 90).
- 12 Thomas Sprecher vergleicht dazu passend mit Thomas Manns Gegenstück zum *Zauberberg*, dem *Tod in Venedig*: »Davos und Venedig erscheinen in dem Meer des Natürlich-Inhumanen als humane Inseln oder auch als ›Archen‹ hochgefährdet-luxuriöser Zivilisation« (Thomas Sprecher: *Davos in der Weltliteratur: zur Entstehung des ›Zauberbergs*«, in: *Das ›Zauberberg-Symposium 1994 in Davos*, S. 17).
- 13 Am populärsten wohl in *Die Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull*.
- 14 Eckhard Heftrich sieht allerdings eine enge Verbindung der Hermes-Gestalt mit Hans Castorp selbst. Vgl. Heftrich: *Die Welt ›hier oben*«, S. 245.
- 15 Auch Erkme Joseph erkennt die Hermesfigur bei Behrens, wenn sie ihn als Psychopompos benennt und ihn mit Nietzsche als »Herold und Mundstück geheimnisvollerer Gewalten« sieht (Erkme Joseph: *Nietzsche im Zauberberg*, Frankfurt/Main 1996, S. 72).
- 16 Vgl. zur Rolle der Euphemismen auf Berghof Thomas Sprecher: *Kur-, Kultur- und Kapitalismuskritik*, in: *Studien zu Mythos und Psychologie bei Thomas Mann*, hg. von Manfred Dierks, Bern-München 1972, S. 226 ff.
- 17 Auch als Gott der gewandten Rede finden wir den Chefarzt Behrens wieder, denn »er beherrschte alle Sprachen, auch Türkisch und Ungarisch« (S. 598).
- 18 Eine ganz ähnliche Szene gibt es mit der Verabschiedung Hans Castorps durch Settembrini am Ende des Romans, wo auch er ihn, wenn auch auf Italienisch, mit seinem Vornamen anredet (976).
- 19 Der terroristische Naphta ist natürlich nie in Betracht gekommen für das persönliche Du, genausowenig wie die Ärzte Behrens und Krokowski.
- 20 Venus/Aphrodite war in der Mythologie eng mit dem Tod, mit dem Schattenreich verbunden, und so findet sich auch Madame Chauchat in eine enge Eros-Thanatos-Verflechtung eingebunden.
- 21 Mit ihrem Přibislav-Hippe-Gesicht gelingt es Madame Chauchat sogar noch, in das Venusbild die homoerotische Liebe einzubinden. – Hans Wysling zählt neben Venus noch die Bedeutungen Persephone, Lilith, Calypso, Kirke, Isolde, Lucinde, Beatrice und Helena auf (Wysling: *Der Zauberberg - als Zauberberg*, S. 47). Mit Erkme Joseph könnten noch Lou von Salomé (S. 40) und Senta (S. 241) aus dem *Fliegenden Holländer* ergänzt werden (Joseph: *Nietzsche im Zauberberg*).
- 22 Die Macht und Gewalt des Jupiters wird hier wieder persifliert, denn Settembrini gesteht selbst seinen Kummer, verurteilt zu sein, »meine Bosheit an so elende Gegenstände zu verschwenden« (S. 87). Der ganze Absatz über die positive Kraft der Bosheit

- wird durch das spätere Auftreten Naphtas, einem Meister der Bosheit, noch in Frage gestellt werden.
- 23 So spricht Hans Wibkirchen bei der Familientradition Settembrinis von einer Linie des Verfalls (Hans Wibkirchen: »Ich glaube an den Fortschritt, gewiß«: *quellenkritische Untersuchungen zu Thomas Manns Settembrinifigur*, in: *Das ›Zauberberg‹-Symposium 1994 in Davos*, S. 86). Zuerst der tatkräftige Großvater, dann der literarische Vater, schließlich der kranke Settembrini.
- 24 Vgl. dazu etwa Heftrich: *Die Welt ›hier oben‹*.
- 25 Erst spät taucht mit Peeperkorn ein weiterer Zeitungsleser auf, ohne Settembrini damit erfreuen zu können.
- 26 Ein typisch Castorpscher Lerneffekt, denn noch am Anfang belehrt Castorp seinen Vetter Joachim, daß man zu einem so langen Zeitraum doch nicht neulich sagen könne. Dabei handelte es sich in diesem Fall gerade einmal um acht Wochen (S. 75).
- 27 Schon aus dem Namen Naphta (aus dem Griechischen für Erdöl) spricht die Hitzigkeit seiner Argumentation. Vielleicht gibt es auch hier eine Verbindung zu Uranus, dessen Namen auch Pate stand für den (vermeintlichen) Brennstoff der Moderne.
- 28 Erkme Joseph sieht in der Figur Naphta eine Ansammlung nietzscheanischer Decadence-Symbole: asketischer Priester, Jude, Jesuit, Sozialist (Joseph: *Nietzsche im Zauberberg*, S. 177).
- 29 Im »Schnee«-Kapitel lautet Hans Castorps Urteil über Settembrini: »Du bist zwar ein Windbeutel und Drehorgelmann, aber Du meinst es gut, meinst es besser und bist mir lieber als der scharfe kleine Jesuit und Terrorist, der spanische Folter- und Prügelknecht mit seiner Blitzbrille, obgleich er fast immer recht hat, wenn ihr euch zankt l. . l.« (S. 651).
- 30 Das Ende Castorps ist auch das Ende seines eigenen an Peeperkorn zumindest anschließenden Lebensmodells auf dem Zauberberg, auch sein Leben im Übermaß ist nun beendet.
- 31 Vgl. Hanjo Kesting: »Am Ende des Romans verschwindet Hans Castorp im Krieg, das Lindenbaum-Lied auf den Lippen. Und die praktische Lösung? Selbst der Erzähler gesteht ein, daß er sie seinem schlichten Helden nicht zutraut.« (Hanjo Kesting: *Krankheit zum Tode. Musik und Ideologie*, in: *Text + Kritik. Sonderband Thomas Mann*, hg. von Heinz Ludwig Arnold, München 1976, S. 40).
- 32 Vgl. Pütz: »Castorps Mißtrauen gegen gesichert geglaubte Bestimmungen verleiht ihm auch Distanz zu allen gewaltsam sich behauptenden Antipoden und Antinomien wie die von Priester und Ingenieur, Kunst und Medizin, Humaniora und Natur, Krankheit und Gesundheit. Sein Denken und Empfinden richtet sich nicht auf Trennung, sondern auf Zusammenhang und Übergang.« (Pütz: *Krankheit als Stimulans des Lebens*, S. 263).
- 33 Gerade die Krankheit und die Beschäftigung mit der Krankheit und den Kranken des Sanatoriums Berghof ist dabei ein wichtiger Erkenntnisgewinn für Hans Castorp. »Die Einschätzung der Krankheit als einer allgemeinen humanen Erkenntnismöglichkeit hat ihren Ursprung in Nietzsches Lebensbegriff und seinem Willen zu radikaler und totaler Lebenserkenntnis. Die Krankheit als ein Phänomen des Lebens erweist sich unter den Voraussetzungen des von Nietzsche geprägten Lebensverständnisses als Weg zur Erfahrung der objektiven Totalität des Seins.« (Helmut Jendreiek: *Thomas Mann. Der demokratische Roman*, Düsseldorf 1977, S. 79). Aber vgl. hier unter anderem auch Pütz, daß »Krankheit für sich genommen und allein auf sich gestellt noch keine stimulierende oder gar steigernde Wirkung haben muß und in sehr vielen Fällen auch nicht hat« (Pütz: *Krankheit als Stimulans des Lebens*, S. 259).

Chiara Cerri

Interkulturelle Literatur

Ein erneutes Plädoyer für eine dringende begriffliche Entscheidung

Eine Lösung zum umstrittenen »Bezeichnungswirrwarr«, mit dem die Literaturwissenschaft die interkulturelle Literatur zu erfassen trachtet(e), scheint es noch nicht zu geben. Das anfänglich kaum beachtete, mit der Zeit jedoch an die Öffentlichkeit tretende Phänomen der interkulturellen Literatur entstand in den siebziger Jahren in den Kreisen der ausländischen Arbeitskräfte, die in den Jahren des deutschen ökonomischen Booms angeworben wurden. »Gastarbeiterliteratur«, »Literatur der Betroffenheit«, »Migrantenliteratur«, »Migrationsliteratur« und »Ausländerliteratur« stellen einige Beispiele der Benennungsversuche dieser Literatur dar¹, die sich nicht eindeutig mit der Kategorie der Nationalliteratur erfassen läßt.

Obwohl diese Begriffe sich als problematisch erweisen, scheint ihre Existenz in der literaturwissenschaftlichen Diskussion so hartnäckig verwurzelt zu sein, daß neue Versuche, dieser Literatur begrifflich gerecht zu werden, immer noch ins Leere laufen. An dieser Stelle sei ein Blick auf einige dieser Ansätze geworfen. Heidi Rösch muß ein großes Verdienst zugesprochen werden: Mit dem Hinweis auf den interkulturellen und interlingualen Gehalt² dieser Literatur, mit den Bezeichnungen »interkulturelle und/oder interlinguale« Literatur³ sowie »Textel I mit interkulturellem und interlingualem Gehalt«⁴ machte sie auf die ästhetische Form dieser Literatur aufmerksam, die aus der Spannung zwischen Kulturen, Sprachen, Mentalitäten, Blickwinkeln und Erzähltraditionen entsteht. Sie selbst folgt allerdings zunächst nicht der eigenen Anregung und benutzt den Begriff »Migrationsliteratur« weiter, und zwar in allen drei oben genannten Arbeiten. Erst in ihren letzten Veröffentlichungen setzt sich der Begriff »interkulturelle Literatur« durch.

Da Esselborn in seinem Aufsatz *Von der Gastarbeiterliteratur zur Literatur der Interkulturalität* einige Male die Begriffe »interkulturelle« bzw. »mehrkulturelle Literatur«⁵ verwendet, verdienen auch seine Ausführungen Aufmerksamkeit (obwohl diese Ausführungen meist aus rein theoretischer Sicht erfolgen). Die beachtliche Zahl der von Esselborn gestellten Fragen zu den Zuordnungskriterien für die »deutschschreibenden, nicht-deutschen Autoren« deutet auf die Schwierigkeit einer logischen, konsequenten Systematisierung hin⁶. Sein Aufsatz ist wichtig wegen des guten Überblicks zur Begriffsgeschichte »von der

Gastarbeiterliteratur zur Literatur der Interkulturalität«, wobei er auch die neueren postmodernen Ansätze beschreibt, die das Konzept der »Transkulturalität«, der Kultur jenseits traditioneller und klar gezeichneter Gegenpole des »Eigenen« und des »Fremden«, favorisieren⁷.

Auch Aglaia Blioumis 2000 erschienener Aufsatz »Migrationsliteratur«, »interkulturelle Literatur« und »Generationen von Schriftstellern«⁸ verdient eine nähere Betrachtung, denn er geht auf das begriffliche Problem energisch und mutig ein – wenn auch mit Ergebnissen, die ich nicht teilen kann. Blioumi schlägt vor, »Migrationsliteratur« anhand von drei interdependenten Kategorien zu bestimmen, die für sich genommen keine absoluten Zuordnungskriterien darstellen, sondern nur im Wechselspiel miteinander funktionieren: Literatursprache (nicht als ästhetische Kategorie, sondern als Nichtfixierung auf eine Nationalsprache verstanden), Biographie sowie Inhalt⁹. Doch ihre Argumentation weist einige Widersprüche auf. Nichtemigrierte AutorInnen, die über Emigration schreiben, gehören nach Blioumis Klassifizierungsversuch trotzdem zur »Migrationsliteratur«¹⁰. In diesem Fall fiel aber das Kriterium der Biographie, die – wenn auch als »Teilkategorie« – eine gewichtige Rolle spielen soll, ganz weg. Andererseits gehören emigrierte AutorInnen, die jedoch nicht über Emigration schreiben, auch nicht zur »Migrationsliteratur«¹¹. Letztere Entscheidung würde meines Erachtens andere interkulturelle Elemente ihrer Werke ausschließen, wie Mehrsprachigkeit, »Sprachlatenz« und fremdkulturelle Erzählerperspektive¹² oder Echos anderer literarischer Traditionen. Solche Aspekte zu verkennen hieße, Interkulturalität in thematischen Kategorien zu erschöpfen. Blioumis Aufsatz zielt darauf ab, daß »die Rezeptionserwartungen im Hinblick auf die Migrationsliteratur keine pejorativen Konnotationen auslösen«¹³. Meines Erachtens geht es jedoch *nicht* darum, Publikumsakzeptanz zu schaffen, um den Ruf der »Migrationsliteratur« zu verbessern, sondern darum, ästhetische Aspekte anstelle der inhaltlichen Fixierung in den Vordergrund zu rücken.

Nicht nur Röschs bahnbrechender Vorschlag der »Textel | mit interkulturellem und interlinguaalem Gehalt«, sondern auch die energische Argumentation von Carmine Chiellino¹⁴, der sich als »Mitbegründer der interkulturellen Avantgarde in Deutschland«¹⁵ sieht, findet also bis in jüngste Beiträge leider so gut wie keine Beachtung. Es wird weiter von »Migrationsliteratur« gesprochen¹⁶.

Der Begriff der »Migrationsliteratur« ist aus der Notwendigkeit heraus entstanden, eine Bezeichnung für dieses sich rasch durchsetzende literarische Phänomen zu finden, und zwar eine, die möglichst verständlich und deutlich sein sollte. Insofern wäre es einerseits falsch, den Grund der Entstehung dieses lange allgemein gültigen »Verständigungsbegriffs« zu ignorieren. Der Begriff ist aber mittlerweile nicht nur verbläßt, sondern auch fehlerhaft, insbesondere in Hinsicht auf die neue Entwicklung der interkulturellen Literatur.

Die Bezeichnungen »Migrantenliteratur« und »Migrationsliteratur« sind auf

zwei Aspekte fixiert: auf die Biographie der AutorInnen und den Gegenstand ihrer Texte. Der Grund besteht darin, daß die Emigrationserfahrungen sowie der Emigriertenstatus der betroffenen AutorInnen als charakteristische Merkmale ihrer Texte betrachtet wurden. In der ersten Phase der interkulturellen Literatur wurde die schmerzliche Erfahrung der Emigration tatsächlich der Anlaß zum Schreiben¹⁷. Themen wie die Integrations- und Kommunikationsschwierigkeiten in der neuen Welt, die konkrete Auseinandersetzung mit der Arbeitswelt und dem diskriminierenden Alltagsleben in der Aufnahmegesellschaft, die Heimatsehnsucht und das bittere »Dazwischen«-Gefühl (um einen Ausdruck der türkischen Autorin Alev Tekinay zu benutzen) prägten viele Gedichte und Erzählungen¹⁸. Von seiten der Kritik wurde von tagebuchartigen Texten mit therapeutischer Funktion gesprochen¹⁹.

Schon mit der Gründung des PoLiKunst-Vereins in den achtziger Jahren bemühten sich die AutorInnen, den Schwerpunkt nun auf andere Aspekte zu verlagern, insbesondere auf die Öffnung zur deutschen Öffentlichkeit durch den Versuch eines interkulturellen Dialogs und auf den Anspruch, nicht als dokumentarisches, sondern als ästhetisch anspruchsvolles Phänomen wahrgenommen zu werden. Die Mitglieder gingen nicht von ungefähr »von der Annahme aus, daß sich im kreativen Umgang mit der Fremdsprache bisher ungenutzte ästhetische Möglichkeiten bieten könnten«²⁰. Hier vollzog sich eine wichtige Veränderung. Um diese zu erfassen, erwiesen sich die trotzdem weiter verwendeten Bezeichnungen »Migrationsliteratur« und »MigrantInnenliteratur« als mangelhaft. Die AutorInnen wollten auf die ästhetische Qualität und auf das interkulturelle Potential ihrer Texte aufmerksam machen, die nur auf die biographischen und thematischen Merkmale reduziert wurden. Dieses ästhetische und interkulturelle Erneuerungspotential ist mit einer fremden Stimme mit fremdem Akzent vergleichbar. Für muttersprachliche Ohren klingt diese ungewöhnlich, weil sie sich nicht in die sprachliche Melodie der Muttersprache einfügt. Sie wird also zum klanglichen Hindernis, zum »Stolperstein«; ihre »Undurchsichtigkeit«, so Yoko Tawada, unterbricht »die Melodie des gemeinsamen Gesprächs, öffnet eine Lücke, die peinlich oder erfrischend sein kann.«²¹

So, wie der Sprecher mit Akzent als Fremder, wird die interkulturelle Ästhetik auch als Fremdes, eventuell Falsches identifiziert und manchmal entweder nicht beachtet oder in ihrem wirklichen Wesen verkannt. Vielleicht stellt deswegen die Beschäftigung mit ästhetischen Fragen der interkulturellen Literatur noch ein Forschungsdesiderat dar. Ansatzweise, jedoch mit ganz interessanter Argumentation macht Ines Theilen in ihrem 2005 erschienenen Aufsatz auf die Notwendigkeit einer ästhetischen Betrachtung aufmerksam²². In Anlehnung an Ottmar Ette schlägt Theilen eine neue Kategorie für solche Texte vor, die normalerweise als »MigrantInnenliteratur« bzw. »Migrationsliteratur« bezeichnet werden, wodurch sie jedoch »an den Rand gestellt und marginalisiert«, weil sie

»lediglich unter dem Aspekt der der Sozialforschung betrachtet [werden]«²³: die Kategorie der Bewegung. Solche Texte charakterisieren sich durch formale und inhaltliche »Bewegung«, die durch die zeitliche, genealogische und räumliche Nicht-Festlegbarkeit der Identität der Hauptfiguren entsteht²⁴. Weiter bestreitet Theilens, »dass es ein spezifisches Thema der Literatur von MigrantInnen gibt«, prägen doch die Identitätssuche und -krise den modernen Roman im allgemeinen²⁵.

Es würde sich lohnen, Theilens Thesen im Rahmen einer größeren Arbeit zu überprüfen. Dabei ist zu beachten, daß ihr Vorschlag stark in die Richtung von Homi Bhabhas postkolonialer Theorie der Unverortbarkeit des Subjekts geht. Sie stützt sich nämlich nicht nur auf Ottmar Ettes rhizomatischen Begriff der »Literatur in Bewegung«, sondern auch auf Judith Butlers Konzept der sozial und kulturell veränderbaren Gender-Konstruktion.

Einen ähnlichen Weg hat zum ersten Mal 1996 Immacolata Amodeo eingeschlagen. Amodeo hat bis heute als einzige den Besonderheiten der »andereInl Ästhetik«²⁶ dieser Literatur eine umfangreiche Analyse gewidmet und beklagt, daß »eine thematische Kanonisierung« zwar schon, aber »eine ästhetische Kanonisierung [. . .]« noch nicht stattgefunden habe²⁷. Ausgehend von Gilles Deleuzes und Felix Guattaris Rhizommodell, das das Wurzelgeflecht als Metapher für ein dezentralisiertes, heterogenes, ent-hierarchisiertes Wissenssystem versteht, hebt sie die Redevielfalt, die Mehrsprachigkeit, die Heterogenität, das Prozeßhafte, die Dynamik als Besonderheiten der interkulturellen Ästhetik hervor²⁸. Die Frage, ob Amodeos Sensibilisierung für solche Aspekte maßgeblich von ihrem eigenen Status als ehemalige Emigrierte abhängt, sei dahin gestellt.

Die Begriffe »Migrationsliteratur« und »Migrantenliteratur« sind mißverständlich, weil nicht alle AutorInnen tatsächlich Emigrierte sind. Viele von ihnen stammen zwar aus emigrierten Familien, kamen aber entweder bereits im frühen Kindesalter nach Deutschland (Renan Demirkan, Zehra Çirak, Feridun Zaimoğlu) oder wurden sogar in Deutschland geboren (Natasha Wodin²⁹, Nevel Cumart, Selim Özdoğan). Insofern handelt es sich nicht um Emigrierte. Im übrigen ist die Emigrationserfahrung keine einheitlich zusammenfaßbare: Am Beispiel von Theilens Unterscheidung zwischen »postkolonialer Migration, Arbeitsmigration, Migration von Eliten und Privilegierten oder der Migration von ethnisch und/oder politisch Verfolgten« wird die Komplexität des Phänomens deutlich³⁰. Außerdem – diese Überlegung betrifft eher die »älteren« AutorInnen – kann man »Migrant« lebenslang bleiben? Auch nach zwanzig Jahren Leben und Arbeit in der zweiten Heimat? Die Bezeichnung »Migrantenliteratur« zwingt die AutorInnen in einen Zustand der Daueremigration hinein; nicht nur begrifflich und biographisch, sondern auch grammatikalisch. »Migrant« betont, einem Partizip Präsens gleich, das Immer-noch-Geltende, das Immer-noch-Gültige; einem »Migrantenschriftsteller« unterstellt man durch diese Bezeichnung, daß seine vergangene Emigration ihren Schatten bis in die Gegenwart wirft. Ein Gegenvor-

schlag könnte das Partizip Perfekt »emigriert« sein, denn es fokussiert stärker auf die Vergangenheit. Ein emigrierter Schriftsteller wäre dann jemand, dessen Erfahrung der Emigration zur Vergangenheit gehört, die Gegenwart jedoch nicht unbedingt bestimmt.

Gegen den Begriff »Migrationsliteratur« spricht ferner die Tatsache, daß die Emigrationserfahrung nicht immer im Vordergrund steht. Statt dessen geraten die interkulturellen Begegnung, die Begegnungen *zwischen* Kulturen sowie ästhetische Versuche in den Mittelpunkt. Beide Aspekte betreffen auch einige Texte der »älteren« AutorInnen, der »Begründer« der interkulturellen Literatur³¹.

Diese Aussagen seien mit einigen Beispielen belegt. Alev Tekinays Roman *Nur der Hauch vom Paradies* (1993)³² schildert die Suche nach eigener existenzieller Verortung des Deutschen Engin Ertürk, eines in Deutschland geborenen Sohnes türkischer Einwanderer. Engin, der die Emigration nicht erfahren hat, blickt kritisch-distanziert auf die Kultur seiner Eltern, scheitert jedoch gleichzeitig an dem Versuch, sich als »nur« Deutscher zu definieren, und findet schließlich die Lösung in einer schönen Metapher, die ihm die türkische Professorin Fa vorschlägt: Als einen Baum solle er sich betrachten, der in der Türkei wurzle und seine Früchte in Deutschland trage, der also nur dank der Verbindung zu beiden Kulturen leben könne. Obwohl die Emigrationserfahrung im Roman eine wichtige Rolle spielt – und zwar als Auslöser der dargestellten Probleme – liegt der Akzent hauptsächlich auf der interkulturellen Stellung der Hauptfigur und auf dem Versuch, dieser interkulturellen Verortung einen positiven Wert zuzuschreiben³³. Alev Tekinay selbst, 1951 in Izmir geboren, in Istanbul aufgewachsen und 1971 nach München umgezogen, gehört – biographisch betrachtet – zu den AutorInnen der ersten Generation; irrtümlicherweise wird sie wegen der Themen ihrer Werke der zweiten zugeordnet. Spräche man einfach von interkulturellen SchriftstellerInnen, wäre auch das Problem der schwer festlegbaren Begriffe der ersten/zweiten Generation gelöst. Wird man außerdem, einer provokativen Frage von Sabine Keiner folgend, »in Zukunft auch von Texten der dritten und vierten Generation [sprechen]? Können diese Texte dann mit dem Begriff »Migrationsliteratur« gefasst werden?«³⁴

In Emine Sevgi Özdamars *Das Leben ist eine Karawanserei hat zwei Türen aus einer kam ich rein aus der anderen ging ich raus* (1992)³⁵ spielt die Emigration nach Deutschland so gut wie keine Rolle. Die Entscheidung der türkischen Protagonistin, nach Deutschland zu gehen, und die tatsächlich bis nach Jugoslawien geschilderte Reise, sind nötig, um das letzte Stadium ihrer Versuche einer Persönlichkeitsentwicklung zu beschreiben. Das ist das letzte entscheidende Ereignis. Die Ankunft in Deutschland wird nicht einmal geschildert. Denn das ist gar nicht nötig, weil der Schwerpunkt nicht auf der Emigration bzw. Arbeitsemigration liegt, wie mancher Leser vielleicht aufgrund der Biographie der Autorin erwarten könnte, sondern auf dem Erwachsenwerden der Hauptfi-

gur – in einer Art von modernem ›interkulturellen Bildungsroman‹ – und auf der ereignisreichen Geschichte ihrer Familie. Ähnliches stellt der Leser bei Zaimoğlu's neuestem Roman *Leyla* (2006) fest, in dem die Hauptfigur erst am Ende und zunächst nur indirekt über ihren Ehemann mit der Emigration in Berührung kommt³⁶. In Özdamars letztem Roman *Seltsame Sterne starren zur Erde* (2003)³⁷ gibt die türkische, nach Deutschland emigrierte Hauptfigur ihren Blick auf das gesplante Berlin und auf den RAF-Terror wieder und setzt sich als Schauspielerin und Theaterregisseurin durch. Natürlich spielt hier die Emigration eine Rolle: aber mehr im Sinne von Chiellinos ›fremdsprachiger Erzählperspektive‹ denn als reine Emigrationserfahrung.

In Renan Demirkans Roman *Es werden Diamanten regnen vom Himmel* (1999)³⁸ findet der Leser statt dessen gar keine Emigrationsthemen. Die Hauptfigur Rosa ist eine deutsche alleinerziehende Mutter, die als Tanztherapeutin in betreuten Jugendwohngruppen arbeitet und dadurch mit sozialen Problemen der (deutschen) Gesellschaft wie Gewalt und Prostitution konfrontiert ist. In der aufkeimenden Beziehung zu einem deutschen Formel-3-Piloten findet sie sich als Frau mit der Hoffnung auf Zukunft wieder. Der Roman spielt also in einem rein deutschen Umfeld mit deutschen Figuren und thematisiert soziale Probleme, die in der deutschen wie in jeder Gesellschaft auftreten können. Demirkan distanziert sich dadurch von den Themen der früheren Romane (zum Beispiel *Schwarzer Tee mit drei Stück Zucker*, 1991). Nur die Sprache, diese metaphorischen und bildschweren, farbendurchtränkten, lebendigen Sprache Demirkans, könnte den Einfluß einer anderen kulturellen und sprachlichen Erzähltradition vermuten lassen; aber das ist nur eine Hypothese, die eine detailliertere Analyse verdient. Wer Demirkans Roman zur »Migrationsliteratur« rechnet, verfehlt das Thema; zählte man ihn zur »Migrantenliteratur«, unterstellte man der Autorin einen »Migrantenstil«, den es genausowenig wie einen ›deutschen Stil‹ gibt. Stets arbeitet die Literaturwissenschaft mit ästhetischen oder thematischen Kategorien, statt mit biographischen – abgesehen von der »Exilliteratur«. Daher plädiere ich für den Terminus *interkulturelle Literatur*.

Franco Biondi und Gino [Carminel] Chiellino sind Autoren, die sich noch stärker mit Fragen der ästhetischen Interkulturalität beschäftigen. Chiellino gehört zu den Mitbegründern des PoLiKunst-Vereins und versuchte schon 1987 einen Weg der Dreisprachigkeit. In seinen in kalabresischem Dialekt, auf italienisch und deutsch verfaßten Gedichten wird Geschichte zu Sprachgeschichte³⁹. Die Vergangenheit gewinnt eine sprachästhetische, im wahrsten Sinne des Wortes interkulturelle, klangliche Tiefe, die sich einem normativen ›Sprachkorsett‹ entzieht. Beim Lesen dieser Gedichte sind zwar Italienischkenntnisse von Vorteil (aber: wer versteht schon den kalabresischen Dialekt?!), stellen jedoch keine Bedingung dar, genausowenig wie Türkischkenntnisse notwendig sind, um Özdamars Texte zu lesen. Diese Situation sei an einem Vergleich veranschau-

licht: Wie ein Blinder lernen kann, in der Welt dank anderer Sinne zurechtzukommen, kann auch der Leser lernen, andere Aspekte (zum Beispiel Klänge, Wortformen und -spiele usw.) als die semantischen zu genießen und sich dadurch einen persönlichen Zugang zu den mehrsprachigen Texten zu schaffen. Man braucht nur den Mut, die interkulturelle Herausforderung anzunehmen.

In den Gedichten *Sich die Fremde nehmen* (1992)¹⁰ siedelt Chiellino diesen Versuch dann direkt in der deutschen Sprache an, die er für die Aufnahme der sprachlichen Interkulturalität öffnen will und die er aus origineller, schöpferischer Perspektive erkundet. Das Wesen seiner deutschsprachigen Lyrik verdichtet Chiellino in der »Kernmetapher« des Webens, mit der er »der Andersartigkeit [s]einer Gedichte in deutscher Sprache Würde [verleiht]«¹¹: »das Papier im Kopf hat alle und keine Farbe // mit hundert und keiner Stimme / webe ich Linien in den Tag hinein.«¹² Chiellino »webt« sich in die Sprache ein; er »webt« das Fremde in den deutschen Alltag hinein; er »webt« die Interkulturalität in die deutsche Sprache, das interkulturelle »wir« hinein, lehnt dabei jedoch jede einverleibende Assimilation ab, denn sein Beitrag soll »genau so erkennbar und autonom sein« wie »die Einschlagfäden« von gewebten Tüchern. Ähnlich wie Chiellino verwendet auch Elizabeth Boa die Metapher des Webens, um der aktuellen deutschen Literatur ihren einheitlichen Charakter abzustreiten und ihr interkulturelles Wesen zu erfassen: »Metaphorisch betrachtet könnte die deutsche Literatur vielleicht weniger als ein architektonisches Bauwerk denn als gewebtes Tuch mit ausgefransten Rändern angesehen werden l. . . .«¹³

Franco Biondis Antwort auf den Entschluß von PoLiKunst verdichtet sich in Romanen, die zwar die Erfahrung der Emigration thematisieren, gleichzeitig jedoch neue sprachliche bzw. ästhetische Wege einschlagen. Diese Erfahrung wird zum Beispiel entweder durch mehrperspektivisches und polyphones Erzählen ästhetisch gestaltet (*Die Unversöhnlichen oder im Labyrinth der Herkunft*, 1991; *Der Stau*, 2001)¹⁴ oder mit Hilfe eigener, neuer Metaphernbildungen wiedergegeben (*Die Unversöhnlichen* und *In deutschen Küchen*, 1997)¹⁵, die teilweise aus der spielerisch-kritischen Hinterfragung von Strukturen und des Wortschatzes der deutschen Sprache entstehen. Weiershausen bezeichnet dies einleuchtend als »perspektivische und sprachkünstlerische Erweiterung«¹⁶. Im zweisprachigen Gedichtzyklus *Giri e rigiri, laufend* (2005)¹⁷ werden die Sprachen zwar nicht vermischt und die Beispiele erfundener Wörter (»trauerweidig«) sind wenig¹⁸. Aber Biondi geht der Frage nach der Übersetzbarkeit der Erfahrungen nach, die in zwei sprachlichen und kulturellen Welten gemacht werden. Trotz der Schwierigkeit, die beiden Welten sprachlich zu verbinden (»hier [in Italien] / hat mein deutscher Alltag / keine Worte«¹⁹), wagt sich Biondi an den Versuch einer Annäherung und arbeitet sogar daran, auch in der Muttersprache Platz für interkulturelle Erfahrungen zu schaffen, so wenn in den italienischsprachigen Gedichten die Rede von »una heimat nella fremde« ist²⁰. Dem Leser bleibt es

überlassen, ob er dieses Spiel mitspielen und einen eigenen Versuch unternehmen will.

Bei Biondis und Chiellinos Lyrik spielt der Leser ohnehin eine wichtige Rolle, denn »ohne impliziten Gesprächspartner« sei die interkulturelle Literatur »undenkbar«⁵¹. Andererseits kann sich das interkulturelle Potential dieser Literatur nicht entfalten, wenn der Leser deren Erneuerungen mit Ablehnung oder Mißtrauen begegnet. Daß der interkulturelle Dialog einen entscheidenden Aspekt der interkulturellen Literatur darstellt, hat die Forschung mittlerweile erkannt. Erkennen ist jedoch nicht mit Akzeptieren gleichzusetzen. Wenn der Gesprächspartner sich auf den interkulturellen Dialog nicht einlassen will, und auf seinem »monokulturellen« Blick besteht, scheitert jeder Austausch.

Monokulturell ist beispielsweise, weiter auf der Bezeichnung »Migrantentliteratur« zu bestehen, obwohl betont wird, daß die AutorInnenbiographie keine so wichtige Rolle mehr spielen sollte: Einerseits, weil einige der AutorInnen in Deutschland geboren sind (daher ist auch die Bezeichnung »Ausländerliteratur« deplaziert), und andererseits, weil nicht alle im gleichen Maße die Emigration erfahren haben. Monokulturell ist aber auch, zwar anzuerkennen, daß das Thema der Emigration längst nicht mehr alle diese Texte charakterisiert, den Begriff »Migrationsliteratur« aber trotzdem weiter zu benutzen. Fraglich scheint ebenso die These, der einzige gemeinsame Nenner solcher AutorInnen sei »die Herkunft nicht aus Deutschland«⁵², da ja einige in Deutschland geboren wurden. Besser kann meines Erachtens als gemeinsamer Nenner die Erfahrung der Fremde bzw. – da der Begriff »Fremde« inzwischen verblaßt ist⁵³ – die interkulturelle Erfahrung gewählt werden, sei es als Emigrant, sei es als Kind bzw. Enkelkind von Emigrierten, sei es als »Gastarbeiter«, als Bildungsemigrant oder als politischer Flüchtling. Ich stimme insofern Chiellinos Behauptung zu, »daß ein monokulturelles Gespräch über Interkulturalität eine wissenschaftliche Fehlleistung ist«⁵⁴.

Carmine Chiellino hat sich in seinem Handbuch sehr entschieden für die interkulturelle Literatur eingesetzt. Seine Absicht ist, der »offiziellen« Sprache und Literatur des Aufnahmelandes ihre Eigenperspektive, ihren Ethnozentrismus bewußt zu machen, ihre Vertreter sozusagen einzuladen, ein wenig über den eigenen Horizont hinauszublicken. Aufgrund dessen sei an dieser Stelle auf seine Kritik an der Haltung der »Fachvertreter/innen«, der muttersprachlichen LiteraturwissenschaftlerInnen, verwiesen, die »das Neue mit monokulturellen Kategorien erfassen [...] wollen«⁵⁵, eine Kritik, die sich gleichzeitig allgemein gegen jede sich-zentrierte Deutung des (literarisch, ästhetisch, kulturell) Anderen richtet. Die japanische, auf deutsch und japanisch schreibende Schriftstellerin Yoko Tawada drückt diese Monokulturalität in anderen Worten aus, wenn sie den Fall des Fremden schildert, dem die fremde Sprache große Schwierigkeiten bereitet. In ihren Tübinger Poetik-Vorlesungen erzählt sie von Menschen »mit einem uniformierten Gehirn«, die dem sprachlich unsicheren Fremden

unbedingt »Verbesserungsvorschläge, psychologische Ratschläge, pädagogische Angebote oder humanistisches Mitgefühl« anbieten wollen, Menschen, die »unsere Sprachen kontrollieren, domestizieren, angreifen oder zum Verstummen bringen wollen«⁵⁶. Dabei meint der Ausdruck »unsere Sprachen« nicht (nur) die vielfältigen Deutschvarianten, die von Ausländern gesprochen werden, sondern, im Kontext meiner Argumentation, vor allem die ästhetischen Erfindungen, die deutschschreibende, interkulturelle SchriftstellerInnen wagen. Diese stoßen manchmal auf ähnliche Reaktionen wie die sprachlichen Unbeholfenheiten des Fremden, wie Julia Kristeva sie in ihrem Buch *Fremde sind wir uns selbst* schreibt: »Niemand verbessert eure Fehler, um euch nicht zu verletzen. [...] Man signalisiert euch gleichwohl, daß es enervierend ist: Ein Heben der Augenbrauen oder ein gedehntes ›Wie bitte?‹ gibt euch dann zu verstehen, daß ›ihr niemals dazugehören werdet‹ [...]«⁵⁷.

Tawada schlägt ein »experimentelles Sprechen« als Lösung vor⁵⁸: ein Sprechen, das die Sprachmelodie, den Rhythmus umkehrt und da überraschende Pausen oder Wiederholungen einsetzt, wo die Sprache es traditionell nicht vorsieht. Ähnlich setzt Franco Biondi sein »experimentelles Schreiben« ein, wenn er deutsche Ausdrücke scharf hinterfragt und manchmal ihre Un-Logik aufdeckt, etwa in den folgenden Beispielen aus dem Roman *In deutschen Küchen*: »Ich suchte [im Wörterbuch] nach Reue, nach Schuld, verspürte *rimorsi*. // Im Wörterbuch fand ich die Übersetzung von *rimorso* mit Gewissensbiß. Das Gewissen beißt, hast du das gewußt? rief ich mir zu, um zu entdecken, daß das Wort auch Wiederbiß hätte bedeuten können. Das Gewissen beißt und frißt dich weg, die Kälte beißt, die Liebe beißt. Oder der Wiederbiß.«⁵⁹ Oder: »Cemil hatte die Worte *vergebliche Liebesmüh* verständnislos wiederholt, da das Wort Liebe gefallen war. Ich holte das Wörterbuch hervor, das ich immer bei mir trug wie der Gläubige die Bibel, und mußte grinsen: vergeblicher Zorn, vergebliche Liebesmüh; Liebe und Mühe. Dabei hieß Vergeben laut meinem Büchlein auch etwas anderes: *perdonare*, verzeihen. Verzeihbarer Zorn, verzeihbare Liebesmüh.«⁶⁰ Biondi bemerkte in einem Interview, daß die Öffentlichkeit nur die inhaltliche, nicht aber die ästhetische Bereicherung der interkulturellen Literatur akzeptiere. Die vorschnelle Antwort »so sagt man nicht im Deutschen«, mit der einige Lektoren manche der Ausdrücke in seinen Büchern korrigierten, wird somit zum Ausdruck des monokulturellen »Obrigkeitsdeutsch[en]«⁶¹.

Chiellino, Tawada und Biondi haben die Monokulturalität jeder mit anderen Worten benannt und beschrieben und auf je eigene Weise versucht, für die Interkulturalität zu plädieren. Es sei noch ein weiteres Beispiel von Yoko Tawada zitiert, in dem sie die monokulturelle Haltung veranschaulicht. Sie setzt die Erfahrung der Fremdheit mit dem Blick auf ein »unlesbares« Gesicht gleich: »Man kann das Thema des Gesichtes kaum umgehen, wenn man sich mit der Fremdheit beschäftigt. Reisende bekommen von den Einheimischen deshalb so

viele Masken aufs Gesicht gedrückt, weil sie sonst unsichtbar bleiben. [...] Die Erwartungen der Betrachter erzeugen Masken, und die wachsen ins Fleisch des Fremden hinein. So werden stets die Blicke der anderen ins eigene Gesicht eingeschrieben. Ein Gesicht kann mehrere Schichten enthalten. Vielleicht kann man ein Gesicht wie einen Reisebericht umblättern. // Manchmal werden fremde Gesichter wie fremde Begriffe übersetzt, und zwar nicht nur im Kopf eines Menschen, sondern z.B. auch auf einem Foto.«⁶²

Eine Art »Kolonisierung des Fremden« (Weiershausen)⁶³ oder »utilisation de l'Autre« (Pageaux)⁶⁴ ist das, was Tawada beschreibt. Denn ohne die vielen Masken könnten die Einheimischen das fremde Gesicht schwer verstehen oder lesen. Die Masken aber stehen für gängige Gedankenbilder und Wahrnehmungsformen, die jeden Menschen das Fremde durch die »Brille« der eigenen Kultur erblicken lassen. Diese Übersetzung des Unbekannten in vertraute Kategorien stellt ein durchaus alltägliches, existentielles Wahrnehmungsmuster dar, mit dem Menschen die sie umgebende komplexe Wirklichkeit verarbeiten. Das, was mir unbekannt ist, verkleide ich mit Masken, übersetze ich in vertraute Denkmuster, um mir irgendeinen Zugang zu verschaffen. In diesem Mechanismus, der die Basis jedes Stereotypisierungsprozesses ausmacht, lauert andererseits die Gefahr, daß die Wahrnehmung bei dieser ersten Stufe stehenbleibt, der Zugang dadurch verfälscht und dem Fremden nicht gerecht wird.

Ähnliches geschieht mit den verzerrenden Definitionsversuchen der interkulturellen Literatur. Diese Literatur kann nicht in vertrauten, »muttersprachlichen« Kategorien erfaßt werden, weil sie eine Neuheit darstellt, die Sprach-, Kultur- und Gedankengrenzen überwindet. Deswegen bekommt diese Literatur von Einheimischen (sprich Kritikern, Lesern, Wissenschaftlern, den »Fachvertreter/innen«⁶⁵ bei Chiellino) vertraute »Masken aufs Gesicht gedrückt«, also bekannte, stereotype, beschränkte Begrifflichkeiten, weil sie sonst nicht imstande wären, sie zu »lesen«. Die Kultur des Aufnahmelandes neigt zu diesem monokulturellen Blick. Darin besteht aber ein zum Scheitern verurteilter Versuch, aus der Perspektive der Monokulturalität die Interkulturalität begreifen zu wollen.

Es ist längst überfällig, diese erste, menschlich notwendige monokulturelle Wahrnehmung zu überwinden, diesen Ethnozentrismus, den nationalen »Egoismus« aufzubrechen. Nur dadurch kann das Fremde bzw. das Neue als kulturelle und ästhetische Bereicherung anerkannt werden.

Der Begriff der interkulturellen Literatur bildet dafür eine der unabdingbaren Voraussetzungen.

Anmerkungen

1 Vgl. Carmine Chiellino: *Interkulturalität und Literaturwissenschaft*, in: Chiellino (Hg.): *Interkulturelle Literatur in Deutschland. Ein Handbuch*, Stuttgart-Weimar 2000, S. 390.

- 2 Vgl. Heidi Rösch: *Migrationsliteratur im interkulturellen Kontext. Eine didaktische Studie zur Literatur von Aras Ören, Aysel Özakin, Franco Biondi und Rafik Schami*. Frankfurt/ Main 1992, S. 217.
- 3 Heidi Rösch: *Interkulturell unterrichten mit Gedichten: zur Didaktik der Migrationslyrik*. Frankfurt/ Main 1995, S. 11.
- 4 Heidi Rösch: *Migrationsliteratur im DaF-Unterricht*, in: *Info DaF*, 27 (2000), S. 377.
- 5 Karl Esselborn: *Von der Gastarbeiterliteratur zur Literatur der Interkulturalität. Zum Wandel des Blicks auf die Literatur kultureller Minderheiten in Deutschland*, in: *Jahrbuch Deutsch als Fremdsprache*, 23 (1997), S. 69. In seinem Aufsatz *Interkulturelle Literatur - Entwicklungen und Tendenzen* hat Esselborn neulich versucht, einen Kriterienkatalog für die Verwendung der Bezeichnung »interkulturelle Literatur« aufzustellen (vgl. Karl Esselborn: *Interkulturelle Literatur - Entwicklungen und Tendenzen*, in: *Dialoge zwischen den Kulturen. Interkulturelle Literatur und ihre Didaktik*, hg. von Irmgard Honnef-Becker, Baltmannsweiler 2007 (= Diskussionsforum Deutsch Bd. 24).
- 6 Vgl. ebd., S. 48 f.
- 7 Vgl. ebd., S. 64, 66.
- 8 Agalia Blioumi: »Migrationsliteratur«, »interkulturelle Literatur« und »Generationen von Schriftstellern«. Ein Problemaufriss über umstrittene Begriffe, in: *Weimarer Beiträge*, 46(2000)4.
- 9 Ebd., S. 598 ff.
- 10 Ebd., S. 597 f.
- 11 Ebd., S. 599.
- 12 Chiellino arbeitet »Sprachlatenz« und fremdsprachige Erzählperspektive als Merkmale des »interkulturellen Romans« heraus. Vgl. Carmine Chiellino: *Der interkulturelle Roman*, in: Chiellino: *Liebe und Interkulturalität. Essays 1988-2000*, Tübingen 2001 (Stauffenburg Discussion Bd. 17), insbes. S. 108 ff.
- 13 Blioumi: »Migrationliteratur«, »interkulturelle Literatur« und »Generationen von Schriftstellern«, S. 600.
- 14 Vgl. Chiellino: *Interkulturalität und Literaturwissenschaft*.
- 15 Gino [Carmine] Chiellino: *In Sprachen leben. Meine Ankunft in der deutschen Sprache*, Dresden 2003, S. 15.
- 16 An dieser Stelle wird bewußt darauf verzichtet, einen Überblick der Wissenschaftler, Aufsätze, Monographien usw. zu geben, die die Begriffe »Migrationsliteratur« bzw. »Migrantentliteratur« benutzen. Schon an den Titeln der meisten Arbeiten zum Thema wird nämlich überdeutlich, wie sehr der wissenschaftliche Diskurs immer noch an diesen problematischen Bezeichnungen haftet.
- 17 Vgl. zum Beispiel Mechthild Borries: *Deutschsprachige ›Ausländerliteratur‹: Theoretische Überlegungen und unterrichtspraktische Vorschläge*, in: *Die Unterrichtspraxis. Teaching German*, 28 (1995), S. 19–28, hier S. 19; Anja Lange: *Migrationsliteratur - ein Gegenstand der Interkulturellen Pädagogik?*, Frankfurt/ Main 1996, S. 13 und 25; Maurizio Pinarello: *Die italodeutsche Literatur. Geschichte - Analysen - Autoren*, Tübingen-Basel 1998, S. 29; Gino Chiellino: *Literatur der italienischen Minderheit*, in: Chiellino: *Interkulturalität und Literaturwissenschaft*, S. 64 und 66.
- 18 Die ersten Anthologien der achtziger Jahre ermöglichen einen Einblick in die Themen. Ich beschränke mich an dieser Stelle darauf, die bekanntesten (und zugänglicheren) zu nennen: *Zwischen Fabrik und Bahnhof. Prosa Lyrik und Grafiken aus dem Gastarbeiteralltag*, hg. von Franco Biondi, Jusuf Naoum, Rafik Schami, Suleman Taufiq, Bremen 1981; *Als Fremder in Deutschland. Berichte, Erzählungen, Gedichte*

- von Ausländern, hg. von Irmgard Ackermann, München 1982; *In zwei Sprachen leben: Gedichte, Erzählungen, Berichte von Ausländern*, hg. von Irmgard Ackermann, München 1983; *Eine Fremde wie ich. Berichte, Erzählungen, Gedichte von Ausländerinnen*, hg. von Hülya Özkan und Andrea Wörle, München 1985.
- 19 Vgl. zum Beispiel Borries: *Deutschsprachige ›Ausländerliteratur‹*, S. 19; Lange: *Migrationsliteratur*, S. 27–35; Rösch: *Migrationsliteratur im interkulturellen Kontext*, S. 204 f.; Carmine Chiellino: *Einleitung: Eine Literatur des Konsens und der Autonomie – Für eine Topographie der Stimmen*, in: Chiellino: *Interkulturalität und Literaturwissenschaft*, S. 58; Mary Howard: *Einleitung*, in: Howard (Hg.): *Interkulturelle Konfigurationen. Zur deutschsprachigen Erzählliteratur von Autoren nichtdeutscher Herkunft. Einleitung*, München 1997, S. 12.
- 20 Ulrike Reeg: *Die ›andere‹ Sprache. Zur Lyrik zweier italienischer Autoren in der Bundesrepublik Deutschland*, in: *Italienisch*, 11(1989)1, S. 30.
- 21 Yoko Tawada: *Verwandlungen. Tübinger Poetik-Vorlesungen 1998*. Tübingen 1998, S. 8.
- 22 Ines Theilen: *Von der nationalen zur globalen Literatur. Eine Lese-Bewegung durch die Romane ›Die Brücke vom goldenen Horn‹ von Emine Sevgi Özdamar und ›Café Nostalgie‹ von Zoé Valdés*, in: *arcadia*, 40(2005).
- 23 Ebd., S. 319 u. 336.
- 24 Ebd., S. 329.
- 25 Vgl. ebd., S. 319.
- 26 Immacolata Amodeo: *›Die Heimat heißt Babylon‹. Zur Literatur ausländischer Autoren in der Bundesrepublik Deutschland*, Opladen 1996, S. 22.
- 27 Ebd., S. 53, 55.
- 28 Vgl. ebd., S. 107–136.
- 29 Da Natasha Wodin in Deutschland geboren ist, erweist sich bei Petra Thores Arbeit, in der auch Wodin analysiert wird, die Wahl des Begriffs »Migrantenliteratur« als inadäquat und inkonsequent (Petra Thore: *›wer bist du hier in dieser stadt, in diesem land, in dieser neuen welt‹. Die Identitätsbalance in der Fremde in ausgewählten Werken der deutschsprachigen MigrantInnenliteratur*, Uppsala 2004).
- 30 Theilen: *Von der nationalen zur globalen Literatur*, S. 319.
- 31 Im Rahmen ihrer entstehenden Dissertation »Die deutschsprachige Migrationsliteratur der ›zweiten Generation: Generationsspezifisch vs. Individualität« (Universität Kassel) schlägt Monica Bawiec den interessanten und meines Erachtens vielversprechenden Begriff »Migrationsroman« vor. Dieser Begriff ist mir aus der einschlägigen Literatur nicht bekannt. Er ermöglichte jedenfalls, die Emigration nur als thematischen Schwerpunkt eines Romantypus und nicht als biographische Voraussetzung einer ganzen Literatur zu verstehen.
- 32 Alev Tekinay: *Nur der Hauch vom Paradies. Roman*, Frankfurt/Main 1993.
- 33 Die Tatsache, daß der Versuch in diesem Roman gelingt, kann man mit Blick auf Texte anderer AutorInnen nicht generalisieren. Neben der interkulturellen, sprich erfolgreichen, aussöhnenden Verortung in der Aufnahmegesellschaft besteht auch der weniger positive Fall der Verwirrung aufgrund der Wahrnehmung einer irreparabel hybriden Lage (zum Beispiel in Shirin Kumus Roman *Royadesara. Eine Verwirrung* [2003]; vgl. Romana Weiershausen: *Als Frau in der Fremde. Geschlecht und kulturelle Fremdheit im Werk von Autorinnen nichtdeutscher Herkunft*, in: *Der Deutschunterricht*, 4/2006, S. 81).
- 34 Sabine Keiner: *Von der Gastarbeiterliteratur zur Migranten- und Migrationsliteratur – literaturwissenschaftliche Kategorien in der Krise?*, in: *Sprache und Literatur*, 30(1999)1, S. 14.

- 35 Emine Sevgi Özdamar: *Das Leben ist eine Karawanserei hat zwei Türen aus einer kam ich rein aus der anderen ging ich raus*. Roman, Köln 1992.
- 36 Feridun Zaimoğlu: *Leyla*, Köln 2006.
- 37 Emine Sevgi Özdamar: *Seltsame Sterne starren zur Erde*, in: Özdamar: *Sonne auf halbem Weg. Die Istanbul-Berlin-Trilogie*, Köln 2006.
- 38 Renan Demirkan: *Es werden Diamanten regnen vom Himmel*, Köln 1999.
- 39 Gino Chiellino: *Sehnsucht nach Sprache. Gedichte 1983-1985*, Kiel 1987.
- 40 Gino Chiellino: *Sich die Fremde nehmen. Gedichte*, 1992.
- 41 Gino Chiellino: *Ein Werdegang durch drei Sprachen*, in: *Akzente*, 5/2005, S. 411.
- 42 Ebd. Auch Özdamar benutzt die Metapher des Webens, allerdings für das Erzählen: Als der Großvater der Hauptfigur im Roman *Das Leben ist eine Karawanserei* von seinem Leben erzählt, fängt »der Bart l. . .] an, einen Teppich zu weben. Die Soldaten machten Feuer, um die Bilder des Teppichs zu sehen.« (S. 38).
- 43 Elizabeth Boa: *Sprachenverkehr. Hybrides Schreiben in Werken von Özdamar, Özakin und Demirkan*, in: Howard: *Interkulturelle Konfigurationen*, S. 115 und 131.
- 44 Franco Biondi: *Die Unversöhnlichen oder im Labyrinth der Herkunft*, Tübingen 1991; *Der Stau*, Frankfurt/ Main 2001.
- 45 Franco Biondi: *In deutschen Küchen*, Frankfurt/ Main 1997.
- 46 Weiershausen: *Als Frau in der Fremde*, S. 74.
- 47 Franco Biondi: *Giri e rigiri. laufend. Gedichte*, italienisch-deutsch, Frankfurt/ Main 2005.
- 48 Ebd., S. 96. In der Gedichtssammlung *Ode an die Fremde. Gedichte 1973-1993* (1995) finden sich mehr Beispiele von Wortkreationen, zum Beispiel: »Stimmen werden autobahnisiert« (S. 141).
- 49 Ebd., S. 13.
- 50 Biondi: *Giri e rigiri. laufend*, S. 84 und 86.
- 51 Chiellino: *Interkulturalität und Literaturwissenschaft*, S. 60.
- 52 Weiershausen: *Als Frau in der Fremde*, S. 74.
- 53 Der Begriff »Fremde« wirkt dadurch abgenutzt, weil die Texte der interkulturellen AutorInnen thematisch oft auf diese Bezeichnung festgelegt werden. »Fremde« läßt »Gastarbeiter« assoziieren. Im Begriff »Fremde« ist außerdem die Konnotation der Unbekanntheit, der Kluft, des Nicht-Verstehens enthalten. Die interkulturelle Erfahrung schließt statt dessen das Verstehen, die Annäherung, die Öffnung, den Kontakt nicht aus.
- 54 Chiellino: *Interkulturalität und Literaturwissenschaft*, S. 389.
- 55 Ebd., S. 390.
- 56 Tawada: *Verwandlungen*, S. 11.
- 57 Julia Kristeva: *Fremde sind wir uns selbst*, Frankfurt/Main 1990, S. 25.
- 58 Tawada: *Verwandlungen*, S. 11.
- 59 Biondi: *In deutschen Küchen*, S. 180 f.
- 60 Ebd., S. 53.
- 61 *Ich habe eine fremde Sprache gewählt: ausländische Schriftsteller schreiben deutsch*, hg. von Lerke von Saalfeld, Gerlingen 1998, S. 153.
- 62 Tawada: *Verwandlungen*, S. 52 f.
- 63 Weiershausen: *Als Frau in der Fremde*, S. 80
- 64 Daniel Henri Pageaux: *De l'imaginerie culturelle à l'imaginaire*, in: *Précis de littérature comparée*, hg. von Pierre Brunel und Yvres Chevre, Paris 1989, S. 151.
- 65 Chiellino: *Interkulturalität und Literaturwissenschaft*, S. 390.

WEIMARER BEITRÄGE

ZEITSCHRIFT FÜR LITERATURWISSENSCHAFT, ÄSTHETIK
UND KULTURWISSENSCHAFTEN

4

2008

54. Jahrgang

Christoph Hoffmann Philologische Programme 1960 ■ *Michael Franz*,
Eleonore Kalisch Die spektatorische Situation als spezifische Zeichen-
situation ■ *Martin A. Hainz* Wer spricht in der Übersetzung? ■ *Robert*
Cohen Zumutungen der Spätmoderne ■ *Enno Stahl* Zu Thomas Kling
■ *Helmut Peitsch* Benjamins Forster-Lektüren ■ *Robert Hodonyi*

Architektenmotiv in der Literatur

Passagen Verlag

WEIMARER BEITRÄGE

ZEITSCHRIFT FÜR LITERATURWISSENSCHAFT, ÄSTHETIK
UND KULTURWISSENSCHAFTEN

4

2008

54. Jahrgang

Herausgegeben von *Peter Engelmann* (Wien)

gemeinsam mit *Wendelin Schmidt-Dengler* (Wien) und *Michael Franz* (Berlin)

Redaktion *Karla Kliche*

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 Wendelin Schmidt-
Dengler und Michael Franz

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

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: Karla Kliche
Redaktionsanschrift:
Schützenstraße 18
D-10117 Berlin
Telefon: (030) 20192-460 (bzw. -173)
Telefax: (030) 20192-154
E-Mail: kkliche@zfl.gwz-berlin.de

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

Inhalt

<i>Christoph Hoffmann</i> KEIN HAUS IST NAH. Philologische Programme 1960	485
<i>Michael Franz, Eleonore Kalisch</i> Tertius Spectans. Die spektatorische Situation als spezifische Zeichensituation	500
<i>Martin A. Hainz</i> Alter Ego – Alter Nos. Wer spricht in der Übersetzung?	530
<i>Robert Cohen</i> Zumutungen der Spätmoderne. Max Frischs »Der Mensch erscheint im Holozän«	541
<i>Enno Stahl</i> Amalgame. Geschichte, Sprache und Zeitgenossenschaft bei Thomas Kling	557
<i>Helmut Peitsch</i> »Im Augenblick der Gefahr«. Zur »Konstellation« von deutscher Literatur, Französischer Revolution und Faschismus in Benjamins Lektüren Georg Forsters	573
<i>Robert Hodonyi</i> Von Baustelle zu Baustelle. Ein Streifzug durch die Geschichte des Architektenmotivs in der Literatur	589

Diskussion - Rezensionen

<i>Jan Knopf</i> Zeit für neue »unbekannte« Brecht-Werke	609
<i>Siegfried Ulbrecht</i> Das literarische Verfahren der Zyklisierung in der Germanistik. Mit einem Ausblick auf die slavische Philologie sowie Ansätze einer europäischen Zyklusforschung	612
<i>Simon Jander</i> Sabina Becker, Helmuth Kiesel (Hg.): Literarische Moderne. Begriff und Phänomen; Carsten Dutt, Roman Luckseheiter (Hg.): Figurationen der literarischen Moderne. Helmuth Kiesel zum 60. Geburtstag	624
<i>Dieter Schlenstedt</i> Astrid Köhler: Brückenschläge. DDR-Autoren vor und nach der Wiedervereinigung	628
<i>Walter Wagner</i> Thomas M. Wilson: The Recurrent Green Universe of John Fowles	633
<i>Jahresinhaltsverzeichnis 2008</i>	637

Herausgeber

Peter Engelmann (Wien)
gemeinsam mit Wendelin Schmidt-Dengler (Wien)
und Michael Franz (Berlin)

Wissenschaftlicher Beirat

Alexander W. Belobratow (St. Petersburg), *Alexander von Bormann* (Worpswe-
de), *Marino Freschi* (Rom), *Willi Goetschel* (New York), *Anselm Haverkamp*
(Frankfurt/Oder, New York), *Ursula Heukenkamp* (Berlin), *Vladimir Krysin*
(Montréal), *Harro Müller* (New York), *Ritchie Robertson* (Oxford), *Klaus R. Scherpe*
(Berlin), *Gerald Stieg* (Asnières), *Rodney Symington* (Victoria), *David Wellbery*
(Baltimore)

Autoren dieses Heftes

Cohen, Robert, Prof. Dr. – New York University, Department of Germanic
Languages and Literatures, 19 University Place, 3rd Floor, New York, NY 10003,
USA

Franz, Michael, Prof. Dr. – Märkische Allee 252, D-12679 Berlin

Hainz, Martin A., Dr. – Beim Spitzerriegel 2/33, A-2500 Baden

Hodonyi, Robert – Osterdeich 41, c/o Sina Farzin, D-28203 Bremen

Hoffmann, Christoph, Dr. habil. – Max-Planck-Institut für Wissenschafts-
geschichte, Boltzmannstraße 22, D-14195 Berlin

Jander, Simon, Dr. – Saarbrücker Straße 30, D-10405 Berlin

Kalisch, Eleonore, Prof. Dr. – Märkische Allee 252, D-12679 Berlin

Knopf, Jan, Prof. Dr. – Universität Karlsruhe, Institut für Literaturwissenschaft,
Kaiserstraße 12, Geb. 30.91, D-76128 Karlsruhe

Peitsch, Helmut, Prof. Dr. – Universität Potsdam, Institut für Germanistik, Am
Neuen Palais 10, D-14469 Potsdam

Schlenstedt, Dieter, Prof. Dr. – Seelenbinderstraße 21, D-12555 Berlin

Stahl, Enno, Dr. – Hülchrather Straße 25, D-41466 Neuss

Ulbrecht, Siegfried, Dr. – Slavisches Institut der Tschechischen Akademie der
Wissenschaften, Valentinská 1, 11000 Praha, Česká Republika

Wagner, Walter, Dr. – Mühlbachweg 14, A-10115 Berlin

Redaktionsschluss: 27. Juni 2008

Christoph Hoffmann

KEIN HAUS IST NAH

Philologische Programme 1960

1. Programme und Texte. – Was im folgenden Anlaß zur Besprechung gibt, haben die Herausgeber einer Ende der 1960er Jahre erschienenen Sammlung von *Computer-Lyrik* in aller Bescheidenheit »als Kuriosa am Rande« bezeichnet.¹ Von »Poesie aus dem Elektronenrechner«, so der Untertitel, wollte man anscheinend nicht allzu viel Aufhebens machen. Heute, dreißig Jahre später, hat sich diese Einschätzung grundlegend verändert. Was einst unter den Bezeichnungen Autopoeme, Monte-Carlo-Texte oder stochastische Texte in Umlauf gebracht wurde, begegnet nun als Vorschein einer »digitalen« oder »Computerpoesie«.² Eine Nebensache kehrt damit als einer der Ausgangspunkte einer neuen medialen Form literarischen Schreibens wieder – die solche Ausgangspunkte vermutlich sucht, seitdem sie an ihrer eigenen Archivierung arbeitet.³ Solche rekursiven Zuschreibungen sind so ubiquitär wie legitim, denn was ein Anfang gewesen sein wird, kann sich der Natur der Sache nach immer erst im nachhinein ergeben. Doch gerade weil dies so ist, wird man sich überlegen können, ob die Texte, von denen hier die Rede ist, in der heute etablierten Überlieferung restlos aufgehen.

Man muß nur die Ebene der Betrachtung wechseln, um den Ereignischarakter programmierter Texte ganz anders zu bestimmen. Statt sie *als* Texte zu behandeln und sie, schlicht gesagt, auf ihre Literarizität zu verhaften, ließen sich all diese Hervorbringungen ebensogut als Überbleibsel eines unkenntlich gewordenen, inzwischen vollkommen verschliffenen Zugriffs *auf* Texte einordnen. Ihr Ort wäre in diesem Fall nicht auf der Seite der Literatur, sondern auf der des Nachdenkens über Literatur zu suchen. In den Vordergrund rücken dann die Überlegungen, die der Erzeugung der Texte vorauslaufen und zumindest einmal auf die Frage geführt haben, was *an* Texten Gegenstand der Untersuchung werden kann und wovon Philologie als Wissenschaft auch handeln könnte. Diese Spur läßt sich aufnehmen, wenn man zurückgeht zu dem Moment, an dem überhaupt zum ersten Mal ein Text veröffentlicht wird, der von einer elektronischen Rechenmaschine – das Wort Computer war damals im Deutschen noch nicht gebräuchlich, und um einen Schauplatz in Deutschland geht es hier – erzeugt worden ist.

Als die Technische Hochschule Stuttgart im Jahr 1959 eine eigene Rechenanlage erhielt, eine ZUSE Z 22, gehörte zu den Nutzern auch der Mathematiker

Theo Lutz, der gerade eben ein paar Kilometer weiter bei Standard Elektrik Lorentz in Zuffenhausen seinen Berufsweg als Programmierer begonnen hatte. Nach der Arbeit in der freien Rechenzeit, in den Abend- und Nachtstunden oder am Wochenende, vertiefte er an der Anlage seine Maschinenkenntnisse. Eines der Resultate dieser Programmierübungen wird im Winter 1959 in der Zeitschrift *augenblick* abgedruckt. *Stochastische Texte. Auswahl* lautet die Überschrift einer eineinhalb Seiten füllenden Probe der erzeugten Gebilde, mit der Lutz einen Aufsatz zu eben diesem Thema *Stochastische Texte* beschließt. Von den fünfunddreißig abgedruckten Zeilen greife ich zehn heraus:

NICHT JEDER GAST IST WÜTEND. EINE KIRCHE IST SCHMAL.
KEIN HAUS IST OFFEN UND NICHT JEDE KIRCHE IST STILL.
NICHT JEDES AUGE IST WÜTEND. KEIN BLICK IST NEU.
JEDER WEG IST NAH. NICHT JEDES SCHLOSS IST LEISE.
KEIN TISCH IST SCHMAL UND JEDER TURM IST NEU.
JEDER BAUER IST FREI. JEDER BAUER IST NAH.
KEIN WEG IST GUT ODER NICHT JEDER GRAF IST OFFEN.
NICHT JEDER TAG IST GROSS. JEDES HAUS IST STILL.
EIN WEG IST GUT. NICHT JEDER GRAF IST DUNKEL.
JEDER FREMDE IST FREI. JEDES DORF IST NEU.⁴

Für das *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft* steht diese Publikation für den sachlichen Anfang eines Gegenstands, der unter dem Lemma »Computertext« gefaßt wird: »Das erste Computerprogramm zur Texterzeugung legte Theo Lutz 1959 vor«,⁵ heißt es an entsprechender Stelle. Diese Feststellung gilt vermutlich auch über den deutschen Sprachraum hinaus,⁶ und mehr noch, mit dieser Feststellung ist bereits eine erste, wichtige Differenzierung geleistet. Was Lutz zunächst verfertigt hat, ist kein Computertext, sondern ein Programm, und das Beispiel, das seinen Aufsatz im *augenblick* beschließt, ist in dieser Hinsicht ein Ausdruck dieses Programms; nämlich das mittels eines Fernschreibers ausgedruckte Dokument der erteilten Rechenbefehle. Unter ihrer Ausführung nach der festgelegten Reihenfolge werden aus einer Zahl von abgespeicherten Worten durch Einwirken eines Zufallsgenerators einfache Satzgebilde generiert: »Hinter dem »A« sahen wir immer noch die Bits. Und wenn ein Bit falsch war, hat der Typenhebel irgendwas anderes angeschlagen.«⁷

Auf der Differenz zwischen dem Schreiben eines Programms und dem Ausdrucken von Sätzen zu bestehen, hat nicht nur formale Gründe. Mit dieser Differenz stellt sich unmittelbar die Frage, was der Einsatz jener freien Stunden war, die Lutz damals 1959 im Stuttgarter Recheninstitut verbracht hatte. Sein Aufsatz bietet hierfür zwei Antworten an, die beide klarstellen, daß die Endprodukte vornehmlich als Belegstücke für gänzlich unliterarische Absichten von

Interesse waren. Die erste Antwort, einleitend ausführlich formuliert, hebt darauf ab, daß die Programmierung elektronischer Rechenanlagen heute, also 1959, erheblich mehr zu leisten vermag als nur die Durchführung von Berechnungen, daß die Ausgangs- und Endprodukte der Rechengänge vielmehr genauso gut nicht-numerische Einheiten sein können: Buchstaben, Wörter, Sätze, Figuren, Bilder oder Tabellen.⁸ Und auch die zweite Antwort, die in den letzten Sätzen des Aufsatzes auftaucht, scheint zunächst ausschließlich für das Potential programmierender Tätigkeit zu werben. Die Ausführungen schließen mit einem freundlichen Appell: »Es ist zu wünschen«, so Lutz, »daß das Mißtrauen mancher traditionsgebundener Philologen gegen die Errungenschaften moderner Technik recht bald einer breiten und fruchtbaren Zusammenarbeit Platz macht.«⁹ Gemeint war damit aber nicht nur, wenn auch nicht zum wenigsten, daß die Angesprochenen einer damals noch in den Kinderschuhen steckenden Wissenschaft von der Programmierung – »The activity known as computer programming was not foreseen by the pioneers of computing.«¹⁰ – durch neue Anwendungsmöglichkeiten weiter aufhelfen sollten. Die von Lutz vorher angedeutete Verwendung von Rechenanlagen »bei Untersuchungen im sprachlichen und sprachanalytischen Bereich«¹¹ lief auf mehr hinaus als bloß auf eine technische Aufrüstung der gegebenen philologischen Erkenntnisinteressen. In den Blick rückten vielmehr die Gegebenheiten der Philologie selbst – wovon sie handelt und was sie zur Aussage bringt.

Ein zweiter Aufsatz von Lutz, Anfang 1960 in den *Grundlagenstudien aus Kybernetik und Geisteswissenschaften* publiziert, nimmt den Faden wieder auf. Gleich im ersten Satz heißt es dort: »Ein wichtiges Betätigungsfeld der exakten Philologie ist die Analyse sprachlicher Gebilde mittels naturwissenschaftlicher Methoden.«¹² Lutz hält sich bei diesem Punkt allerdings nicht länger auf. Sein Interesse gilt im weiteren statt der *Analyse* der *Generierung* von »sprachlichen Gebilden«, mit der jedoch wiederum nicht, wie man meinen könnte, der Bereich der Literatur erweitert werden soll, sondern ein neuer Zweig der Auseinandersetzung mit Texten namens »synthetische Philologie« in den Bereich des Denkbaren rückt: »Es steht durchaus an, zu vermuten, daß diese programmgesteuerten elektronischen Rechenanlagen geradezu eine Konzeption einer solchen synthetischen Philologie zulassen.«¹³ Rechenanlagen bildeten demnach in diesem Fall weit eher eine Grundlage oder Grundlegung des Fragens als nur ein »Hilfsmittel«, wie es vorher noch heißt. Unter den verschiedenen Zielsetzungen, die Lutz mit seiner Unternehmung verfolgte, ist dieser Vorschlag einer neuen Art philologischer Betätigung, die sich bei der Auseinandersetzung mit den Möglichkeiten der Programmierung von Rechenmaschinen ergibt, in Vergessenheit geraten. Dies hängt auch damit zusammen, daß diese Überlegungen nur ein einziges Mal so explizit als philologische bezeichnet worden sind. Nicht ganz fern liegt aber der Gedanke, daß die Konzentration auf den literarischen Cha-

rakter der vom Fernschreiber ausgegebenen Gebilde den Blick für das philologische Programm, das in den Rechenanweisungen steckte, gerade verstellt hat.

2. *Philologische Lektüren.* – Zunächst ist festzuhalten, daß die Arbeiten von Lutz, noch bevor sie als Ausgangspunkt »digitaler Poesie« reklamiert wurden, bereits literaturhistorisch ohne Schwierigkeiten als jüngstes Glied einer lang zurückreichenden Kette ähnlicher Unternehmungen eingeordnet worden waren. Der einschlägige Kontext reicht dabei von der »ars combinatoria« des Barock bis hin zu Raymond Queneaus *Cent mille milliards de poèmes*, die zur selben Zeit Anfang der sechziger Jahre erscheinen.¹⁴ Der erste Effekt einer solchen Genealogie ist, daß die mit Rechenmaschinen erstellten Gebilde nach ihrem literarischen Charakter in den Gegenstandsbereich der Literaturwissenschaft eingeschlossen werden. Siegfried J. Schmidt, der sich seit Ende der sechziger Jahre mit solchen Unternehmungen beschäftigt hat, bezweifelt allerdings, daß dies mit ihrer Herstellung auch wirklich beabsichtigt gewesen ist. Rückblickend bemerkt er, »daß die Produzenten von Computerlyrik für ihre Produktionen und Produkte strenggenommen keinen Stellenwert im *Literatursystem* beanspruchten oder gar schon gefunden hatten.«¹⁵ Schmidt nimmt dies bedauernd zur Kenntnis und spricht doch nur die halbe Wahrheit aus. Denn was keine Literatur sein wollte, wurde seinerzeit und wird bis heute – und natürlich auch von Schmidt – üblicherweise als Literatur verhandelt.

Ein Beispiel dafür liefern die »Autopoeme«, von denen 1966 Gerhard Stickel, ein Programmierer am Darmstädter Rechenzentrum, in der Zeitschrift *Der Deutschunterricht* berichtet. Zur »Veranschaulichung« wird dort am Anfang das »Autopoem Nr. 51« abgedruckt – und zwar mit allen typographisch-schriftbildlichen Merkmalen eines Gedichts. Was sich damit schon formal als Dichtung behauptet, wird dann auch so behandelt, wie man es im Deutschunterricht gelernt hat: Es wird einer Auslegung unterzogen. Stickel faßt seine interpretatorischen Eingebungen etwa über die Zeile: »Weil der Pinsel rasselt, sind wir ab und zu künstlich«, allerdings in der Bemerkung zusammen, »daß ein Versuch, diesen Text deutend zu paraphrasieren, i. . ., notwendig der Lächerlichkeit verfällt.«¹⁶ In der Auslegung zu demonstrieren, war demnach gerade deren Unmöglichkeit. Wie man aber leicht einsieht, bringt eine Vorgehensweise wie die Stickelsche, die hier und im weiteren des Aufsatzes beständig darauf abzielt, daß die vorgestellten Gebilde keinen »Anspruch auf Dichterruhm«¹⁷ erheben können, diese um so mehr und schon in ihrer Bezeichnung als »Autopoeme« in Begriffen der Dichtung zur Rede. Sie werden, mit anderen Worten, nicht *nicht* als Gedichte, sondern als *nicht* zureichende Gedichte charakterisiert.

Im Ergebnis hat man es nach Monika Schmitz-Emans mit »(Para-)Poesie«¹⁸ zu tun, die sich anscheinend gerade durch diesen zwiespältigen Status besonders dazu eignet, ein ganzes, bekanntes Repertoire literaturwissenschaftlicher

Erkenntnisinteressen ablaufen zu lassen. Der »poetisierende Computer als Nachfahre barocker und romantischer Dichtungsmaschinen« wird so zum Modellfall eines literarischen Schreibens, das zu nichts weniger als zu der »Explikation der Bedingungen des Poetischen« herangezogen werden kann.¹⁹ Unbestritten, daß Lutz' Unternehmungen so verstanden werden können. Sie ausschließlich als »Experimente zur Erzeugung poetischer bzw. parapoetischer Texte durch Computerprogramme« zu rubrizieren, läßt aber beiseite, daß für den Urheber nicht die Produktion von Texten im Mittelpunkt gestanden hat, sondern das Schreiben von Programmen. Gebannt ist so die Herausforderung, die einem Satzgebilde wie »NICHT JEDER BLICK IST NAH. KEIN DORF IST SPÄT« eignen könnte. Denn statt in einer Kehre auf die Überlegung zu führen, daß solche Gebilde unter Umständen aus einem Interesse abfallen, das die »Explikation der Bedingungen des Poetischen« eher unterläuft, mündet ein derartiger Zugriff in der Selbstvergewisserung einer Disziplin; Schmitz-Emans Aufsatz findet sich in einem Band mit dem Titel *Das Selbstverständnis der Germanistik* abgedruckt. Angesichts eines solchen Überlieferungsschicksals gewinnt das Unternehmen von Theo Lutz erst scharfe Konturen. Weder werden die »Stochastischen Texte« als »ästhetische Gegenstände«²⁰ eingeführt, noch werden sie – wie es Siegfried J. Schmidt gerne gesehen hätte – als mögliche Erweiterung des Literaturbegriffs in Stellung gebracht.²¹ Geltend gemacht werden sie, wie schon zitiert, als neue Möglichkeit von Philologie, die zu den etablierten hermeneutischen Verfahren der Lektüre und zu deren Voraussetzungen über die Sinnhaftigkeit sprachlicher Gebilde in Konkurrenz tritt.

In diesem Zusammenhang ist ein kleiner Scherz zu erwähnen, den sich Theo Lutz in seiner Funktion als Chefredakteur der Jugendzeitschrift *ja und nein* erlaubt hat. In der Ausgabe Dezember 1960 erschien ein auf die Jahreszeit abgestimmtes Gedicht mit dem Titel *und kein engel ist schön*, dessen fünf Strophen im freien Vers mit der Zeile »ein engel ist überall« abgeschlossen werden, darunter die Autorangabe »electronus.«²² Die Reaktionen der Leserschaft füllten die Spalten der nächsten Nummer. »Endlich mal was modernes!«, schreibt P. Ferdinand Kirchhammer aus Stuttgart, Käthe Brausewetter aus Hannover ist ergriffen: »Von Strophe zu Strophe glimmt die Hoffnung auf Schöneres auf«, Albert Saup aus Kaiserslautern polemisiert gegen die »Entwicklung zum Über-Intellektuellen«, während Brigitte Ott aus Leonberg bekennt: »Verstehen tu ich's ja nicht, Ihr Weihnachtsgedicht. Aber irgendwie gefällt es mir trotzdem.«²³ Diese Leserbriefe, egal ob sie wirklich geschrieben oder ebenfalls von der Redaktion erfunden worden sind, führen vor Augen, wie man sich gemeinhin zu einem Gedicht verhält. Zugespitzt zwar, aber darum nur um so kenntlicher spricht sich in den Zuschriften aus, was Programmierer wie Stickel später wiederholen und was auch die literaturwissenschaftliche Rezeption bestimmen wird: nämlich der Versuch, sich das Abgedruckte – sei es durch seine Einordnung in die Epochen

und Oberbegriffe der Literaturgeschichte, sei es durch die Suche nach einem wie auch immer verfaßten Sinn – im Rahmen der Kategoriensysteme anzueignen, die nach einem Jahrhundert neuerer Philologie bis hinein ins bürgerliche Wohnzimmer selbstverständlich geworden sind.

All dies wird durch ein einfaches Arrangement möglich: Zum Schlüsselreiz einordnender und interpretierender Bemühungen wird das Abgedruckte insbesondere dadurch, daß die zunächst vom Fernschreiber hintereinander weg Zeile für Zeile entweder in Groß- oder Kleinbuchstaben ausgegebenen Satzgebilde – so wie es auch in Stickels Aufsatz der Fall ist – typographisch der tradierten Erscheinungsweise eines Gedichtes angeglichen worden sind. Macht man in Gedanken die Mimikry an die Druckgestalt der Lyrik rückgängig, bleibt von diesem Schlüsselreiz wenig übrig. Daß es hier etwas zu verstehen und einzuordnen gäbe, wird dem Leser nicht mehr von vornherein durch die graphische Anordnung nahegelegt. Umgekehrt folgt aus diesem Effekt, daß die interpretierende Lektüre solcher Sätze ein konventionelles Geschehen darstellt, nämlich ein Geschehen, das sich keineswegs von selbst versteht, sondern auf spezifische Vorgaben reagiert, die nicht wenig mit der graphischen Erscheinungsweise des Abgedruckten und seiner Rahmung durch Überschrift und Autorangabe zu tun haben. Denn es sind solche formalen Anzeichen, die auf den ersten Blick jene Intentionalität und formale Ordnung des Gedruckten signalisieren, von der man gelernt hat, daß sie lesend freizulegen sind.

Dieser Scherz ist deshalb nicht nur ein »Experiment« auf die »kaum mehr sichtbare Grenze zwischen modernem Dichtwerk und Zufallsfabrikation«, wie es in der nächsten Ausgabe von *ja und nein* heißt.²⁴ Dieser Scherz erinnert auch daran, daß ein interpretierender Umgang mit sprachlichen Äußerungen selbst ein System von Regeln darstellt, dessen Kontingenz und Geschichtlichkeit durch die Gewöhnung an die hierher gehörigen Praktiken nur allmählich in Vergessenheit geraten ist. Sinnhaftigkeit und Schönheit (oder der Mangel an Sinnhaftigkeit und Schönheit) entstehen, mit anderen Worten, in einer Schleife zwischen graphischer Anordnung von Wortmaterial und dessen durch literarhistorische Kategorien und hermeneutische Verfahren geleiteter Lektüre. Unterbricht man diese Schleife an einer Stelle, etwa indem man den Umbruch in Verse rückgängig macht, fällt diese Positivität der von »electronus« überlieferten Gebilde – ihre Positivität als rubrizier- und interpretierbare »Gedichte« oder »Texte« – in sich zusammen. Die Suche nach dem Einsatzpunkt der stochastischen Texte ist damit aber erst eröffnet.

3. Die Materialität der Literatur. – Beginnen wir mit einem unscheinbaren Detail, das gleichwohl keiner derjenigen, die sich mit der Generierung solcher Gebilde beschäftigen, zu vergessen erwähnt. Darüber, wie sich die Länge der »Stochastischen Texte« bestimmt, bemerkt Lutz 1959: »Die Maschine arbeitet,

bis sie abgestellt wird.«²⁵ Und in dem zweiten Aufsatz von 1960 heißt es noch einmal: »Das Programm bildet solange Satzgebilde, bis man der Maschine durch Drücken der Taste »Schalterstop« mitteilt, daß sie ein nächstes Satzgefüge nicht mehr aufbauen soll.«²⁶ Für die Frage, was sich an den so entstandenen Sätzen zu denken gibt, ist der Umstand, daß ihre Bildung nur ein Abbrechen kennt, von nicht zu verachtender Bedeutung: Denn ohne Zweifel kann man an ihnen poetische Bildungsgesetze feststellen, die hier sehr schlicht ausfallen, aber auch für erheblich komplexere Gebilde kein prozessuales Werden in Gang halten, das die Sätze untereinander in Bezug setzt, sie im Ganzen durchdringt und so als Ganzes, als Text konstituiert. Es gibt keinen ganzen »Stochastischen Text« im Sinne eines zu einem Ende gekommenen Textes.

Der Philosoph Max Bense, in dessen Seminaren an der Technischen Hochschule Stuttgart Lutz Ende der fünfziger Jahre regelmäßig zu Gast war, bestimmt diesen Sachverhalt später so, daß die »automatischen Ketten der Selektion«, also die programmgesteuerten Vorgänge der Auswahl und Verknüpfung der abgespeicherten Worte, »von vornherein auf serielle oder permutationelle Textproduktionen eingestellt [sind], so daß eigentlich jeder Text das Ergebnis einer ganzen Serie verwandter Texte ist.«²⁷ Die ausgegebenen Sätze bilden kein syntaktisch und semantisch aufeinander verweisendes Gewebe, vielmehr kann jeder ausgegebene Satz die Stelle eines jeden anderen Satzes einnehmen, und insgesamt bilden alle ausgegebenen Sätze eine Auswahl möglicher Ausfüllungen immer wieder derselben vorgegebenen Struktur. Im Unterschied zu Bense scheint es mir deshalb sinnvoll, hier überhaupt nicht von einer »Textproduktion« zu sprechen, insofern weder im eben skizzierten Sinne ein Text vorliegt (auch wenn Lutz seine Gebilde »stochastische Texte« nennt), noch von Produktion die Rede sein kann, da es dem Geschehen an der hierfür charakteristischen Finalität erheblich mangelt. In einem stochastischen Text tritt an die Stelle eines im Begriff der Produktion zumindest antizipierten Endzustands das Moment der wiederholenden Variation. Dies gilt auch für jeden anderen Zufallstext, der beispielsweise durch Würfeln erzeugt werden kann.²⁸ Mit der programmgesteuerten Berechnung wird dieser Vorgang aber selbsttätig, und die Eigenschaft der hieraus resultierenden Satzgebilde, kein Ende zu kennen, tritt handgreiflich vor Augen: Was die maschinell generierten stochastischen Sätze vor allen anderen auszeichnet, hängt, wenn man so will, einzig an dem Knopfdruck, mit dem der Vorgang der Generierung überhaupt nur zu stoppen ist.

Mit Benses Schrift *Programmierung des Schönen* (1960) kann dieser Unterschied zwischen, wie er sagt, klassischen und nicht-klassischen Texten durch »die Ersetzung des Ausdrucks Schöpfung durch den Ausdruck Realisation« gekennzeichnet werden.²⁹ »Man tritt nicht aus dem Nichts ins Sein«, so Bense vielleicht in Anspielung auf das Wort von der »Schöpfung aus Nichts«, wie es nach Hegels Handschrift im sogenannten ältesten Systemprogramm des deut-

schen Idealismus« formuliert wird.³⁰ Man tritt nun vielmehr »aus einer Unordnung hoher Entropie in eine Ordnung hoher Information.«³¹ Solche stark zuspitzenden Formulierungen folgten einem nicht zu unterschätzenden wissenschaftspolitischen Kalkül. Für Bense verband sich mit Arbeiten wie denen von Lutz die Möglichkeit, »das definitive Zurückbleiben der Geisteswissenschaften hinter den Naturwissenschaften« zu überwinden.³² Eine Folge stochastischer Satzgebilde stellte unter dieser Prämisse zunächst einmal ein Paradebeispiel dafür dar, daß man Kunstwerke mit dem gleichen mathematischen Rüstzeug beschreiben konnte »wie die Thermodynamiker ein Gas.«³³ Die Leitfrage dieses Aufsatzes nach den Konsequenzen, welche die Programmierübungen im Stuttgarter Recheninstitut zeitigen, läßt sich damit im Augenblick so beantworten, daß sich mit ihnen ein anderes Repertoire von Fraglichkeiten ergibt, dem eine andere Präsenz sprachlicher Gebilde vorausgeht. Eine Herausforderung sind solche Gebilde nicht nach ihrer Bedeutung, sondern nach den Voraussetzungen ihrer Bildung, und interessant ist an ihnen nicht, was ungesagt geblieben aber vielleicht gemeint ist, sondern was tatsächlich als Aussage dasteht und als Äußerung eine kalkulierbare Wahrscheinlichkeit besitzt.

Um diese wissenschaftspolitische Rahmung weiter zu schärfen, sei kurz an einen Parallelvorgang in der methodischen Diskussion der deutschsprachigen Literaturwissenschaft Anfang der sechziger Jahre erinnert. Im Juni 1963 findet, damals noch in Gießen, das erste Treffen der Forschungsgruppe »Poetik und Hermeneutik« statt. Das Thema des Symposiums, auf das so viele andere folgen sollten, lautete »Nachahmung und Illusion«, und als einleitender Text für den Tagungsband wurde Hans Blumenbergs Referat *Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeit des Romans* ausgewählt. Dies ist gut begründet, denn Blumenberg entwickelt die gesamte abendländische Dichtungstheorie seit der Antike aus ihrem Bezug zu dem Satz, daß die Dichter lügen, und das heißt konkret aus dem Wirklichkeitsbezug, der jeweils den Produkten der Dichtung unterstellt worden ist. Gleich am Anfang des Vortrags faßt Blumenberg seine Prämisse in einigen, wenigen Sätzen zusammen: »Eine kritische Auseinandersetzung mit den Grundlagen der traditionellen Ästhetik erfordert also eine Klärung, in welchem Sinne hier jeweils von »Wirklichkeit« gesprochen wird. Diese Klärung ist deshalb schwierig, weil wir gerade im Umgang mit dem, was uns als wirklich gilt, zumeist gar nicht bis zur prädikativen Stufe der ausdrücklichen Feststellung des Wirklichkeitscharakters vordringen. Andererseits: in dem Augenblick, in dem einem praktischen Verhalten, einem theoretischen Satz ihr Realitätsbezug bestritten wird, kommt zutage, unter welchen Bedingungen jeweils von Wirklichkeit gesprochen werden kann. Also gerade dadurch, daß dem poetischen Gebilde von allem Anfang unserer Tradition an seine Wahrheit bestritten worden ist, ist die Theorie von der Dichtung zu einem systematischen Ort geworden, an dem der Wirklichkeitsbegriff kritisch hereinspielen und aus seiner präformierten Implikation

heraustreten muß. Im Grunde geht es dabei um das, was einer Epoche als das Selbstverständlichste und Trivialste von der Welt erscheint, und was auszusprechen ihr nicht der Mühe wert wird, was also gerade deshalb die Stufe der überlegten Formulierung kaum je erreicht.«³⁴

Außerst zusammengedrängt sagt Blumenberg damit nichts anderes, als daß die Auseinandersetzung mit Dichtung immer schon – »von allem Anfang unserer Tradition an« – eine Rede über das Verständnis von Wirklichkeit in einer bestimmten Epoche einschließt. Für uns ist dabei besonders die letzte Wendung im Verhältnis von Dichtung und Wirklichkeit von Interesse, die Blumenberg konstatiert, nämlich die Tendenz des 20. Jahrhunderts, das Kunstwerk von jeder »Bindung an Wirklichkeit« zu befreien: »Hier liegt der Ansatzpunkt für eine ästhetische Vorstellung, die das von allen Wirklichkeitsbegriffen her als unwirklich zu Qualifizierende nun als das ›Eigentliche‹ ausgeben kann.«³⁵ Man könnte spekulieren, daß unter den Beispielen, die Blumenberg folgen läßt, hätte er sie nur gekannt, auch die »Stochastischen Texte« aufgetaucht wären, so wie er tatsächlich die »Sphäre der technischen Geräusche und Lärme« anführt, die, unter »Umkehrung der natürlichen Entropie«, »eine musikalische Komposition herzugeben gezwungen wird.«³⁶ Wichtiger ist aber, daß im Kontrast zu der Frage, die Blumenberg verfolgt, die Eigenart von Benses Ansatz erst richtig aufscheint. Aufmerksamkeit finden die stochastischen Texte bei ihm nicht als Exempel für den Bezug von Literatur auf Wirklichkeit (und von Dichtungstheorie auf gegebene Wirklichkeitsbegriffe). In seinem Zugriff möchte Bense vielmehr eine andere »Wirklichkeit« von Literatur freilegen.

In einer Aufsatzsammlung mit dem signifikanten Titel *Die Realität der Literatur* aus dem Jahr 1971 bemerkt Bense vorab, aber beinahe auch schon nebenbei: »Die Realität der Literatur ist eine Realität der materialiter gegebenen Texte«,³⁷ und das heißt nach allem, was schon bekannt ist, die Realität einer syntaktisch gegliederten Menge von Worten, die sich nach ihrer Wahrscheinlichkeit beschreiben läßt. Auf dem Umweg über Blumenberg läßt sich jetzt sagen, daß Bense damit dem theoretischen Verhalten zu Dichtung nicht einen weiteren *Wirklichkeitsbegriff* abgewinnt, sondern diesem einen zweiten *Wirklichkeitsbezug* beifügt. Dichtungstheorie ist ihm nicht mehr ein Ort, an dem sich ein unbegriffener Begriff von »Wirklichkeit« systematisch vorstellig macht. »Dichtungstheorie« im Sinne Benses ist vielmehr eine Operation, die Literatur als Abdruck, Spur oder »Realisation« einer vorausgesetzten Ordnung auswertet. Für einen Rationalisten, wie Bense einer durch sein ganzes Leben geblieben war, konnte diese Ordnung oder soll man sagen, diese Struktur, keine andere als eine mathematische sein. Wenn Teun van Dijk, dessen Vorschlag einer generativen Poetik einiges mit Benses Überlegungen teilt, Anfang der siebziger Jahre bemerkt, daß ein stochastischer, beispielsweise mit einem Computer produzierter Text »kein Text im eigentlichen Sinn« ist, »sondern lediglich eine Wiederga-

be einer *mathematischen Theorie*,³⁸ beschreibt er deshalb einerseits sehr zutreffend die Wirklichkeit eines Textes in den Augen von Bense. Andererseits reproduziert diese Einschätzung genau den blinden Fleck in Benses Zugriff. Denn die Annahme, daß sich in jeder sprachlichen Äußerung, egal auf welchem Weg sie in die Welt kommt, eine mathematische Vorschrift realisiert, erreicht bei Bense selber kaum je, mit Blumenberg gesagt, »die Stufe der überlegten Formulierung«. Diese Annahme wird nicht begründet, sondern als Forderung der Zeit maskiert – zur Erinnerung: Es geht um den Rückstand der Geisteswissenschaften gegenüber den Naturwissenschaften.

4. *Matrix und Archiv*. – Die Frage, »wie Texte selbst sind, was sie sind«,³⁹ die Bense 1960 mit dem Schreiben nicht-klassischer Texte verbunden sieht, ist aus denselben Grundlagen auch anders, nicht ausschließlich mathematisch beantwortet worden. Der »Konzeption einer synthetischen Philologie«, von der Lutz im selben Jahr 1960 handelt, entspricht praktisch eine Ausbaustufe, ein »update«, seines Programms zur Erzeugung stochastischer Texte, das nun zur Unterscheidung als Programm zur Erzeugung »stochastisch-logistischer Texte« bezeichnet wird. »Während die ersten Texte rein stochastischer Natur waren und keinerlei Aussage gemacht wurde über Bedeutungsgehalt oder logische Struktur eines erzeugten Satzgefüges, wurde dem Programm nunmehr noch eine Alternativmatrix mitgegeben, die es gestattet, von einem vorliegenden Subjekt auszusagen, ob es mit einem vorgegebenen Prädikat korreliert oder nicht.«⁴⁰

Eine solche »Alternativmatrix« ist nichts anderes als eine Liste, welche alle denkbaren Kombinationen zwischen den eingespeicherten Subjekten und Prädikaten nach ihrer logischen Verträglichkeit numerisch bestimmt, mit der Besonderheit, daß dieser Wert entweder 1 oder 0 ist, das heißt die realisierten Kombinationen entweder logisch »wahr« oder logisch »falsch« sind. Auf diese Weise läßt sich mit Hilfe einer Subroutine der »Wahrheitswert« des ganzen ausgedruckten Satzgefüges bestimmen,⁴¹ wobei allerdings ein Vokabular benutzt werden muß, das die Bildung einer Alternativmatrix zuläßt. Deshalb gibt der Fernschreiber jetzt Sätze aus wie »Nicht jede Folge ist unendlich oder jeder Limes ist endlich« und schreibt darunter: »Dieses Satzgefüge ist wahr.«⁴² Eingespeichert wurden der Maschine also mathematische Begriffe, welche es gestatten, eindeutig, mit 0 oder 1, die möglichen Kombinationen nach ihrer logischen Verträglichkeit zu bestimmen. Ein solches sogenanntes »stochastisch-logistisches Programm« erzeugt demnach Satzgebilde, die nach ihrem Bedeutungsgehalt aufgeschlüsselt werden, und zwar derart, daß die vorkommenden Subjekt-Prädikat-Kombinationen, bezogen auf ein vorausgesetztes System sagbarer Sätze, nach ihrer Wahrheit beurteilt werden. Der entscheidende Punkt ist hier, daß die Bedeutung der realisierten Sätze als Bedeutung im Rahmen eines Bezugssystems formuliert wird. Wahr sind die ausgedruckten Sätze im Rahmen

dessen, was in der Mathematik um 1960 als ein wahrer mathematischer Satz gilt. Die statistische Beschreibung von Äußerungen als Ordnungen sprachlichen Materials von gewisser Wahrscheinlichkeit wird damit eindeutig überschritten. Wird doch das statistisch Beschreibbare wiederum als Ausdruck einer vorhergehenden, empirisch-geschichtlichen Regelmäßigkeit bestimmt.

Während Bense von der ursprünglichen Gleichverteilung aller sprachlichen Elemente ausgeht, stoßen Programmierer wie Lutz, getrieben von der Absicht, empirisch wahre, wenn auch zufällig gebildete Sätze zu generieren, zu der Nicht-Gleichverteilung aller sprachlichen Elemente in einem bestimmten Äußerungsbereich oder einer bestimmten Epoche vor. Um diese Nicht-Gleichverteilung berücksichtigen zu können, um sie operabel zu machen, bedarf es aber anderer Werkzeuge als die der Wahrscheinlichkeitsrechnung. Welche Sätze als wahr gelten und welche als falsch, läßt sich nur durch die Rekonstruktion der in einer bestimmten Zeit geltenden Aussagesysteme bestimmen. »Es ist müßig anzuführen«, so Lutz 1960, »daß die Korrelationsmatrix immer aus der Empirie entnommen werden muß. Sie aufzustellen, ist eine Aufgabe der analytischen Philologie.«⁴³

Wo sich die Wahrheit eines zufällig gebildeten Satzes daran bemißt, daß dieser die Regelmäßigkeiten seines Bezugssystems reproduziert, gerät die Praxis der Programmierung in eine merkwürdige Nachbarschaft. Schlaglichtartig deutet sich eine Parallele zu den poststrukturalistischen Theoriebildungen Mitte der sechziger Jahre an. Jene »analytische Philologie«, der das Anlegen einer Korrelationsmatrix aufgetragen wird, untersucht im Kern nichts anderes als das, was Michel Foucault als das Archiv eines historischen Korpus von Äußerungen bezeichnet hat: Soll doch das Archiv das »Spiel der Regeln« angeben, »die in einer Kultur das Auftreten und das Verschwinden von Aussagen« bestimmen.⁴⁴ Allerdings ist die Interessenlage Foucaults genau entgegengesetzt: Von einem bestimmten Satz von Äußerungen – der in Foucaults Praxis eher auf dem Bücherwagen einer Bibliothek als im Benutzerregal eines Archivs zu finden war⁴⁵ – werden seine Geordnetheit und damit die Regeln seiner Bildung gesucht, die wiederum Programmierer wie Lutz vorweg in den Anweisungen berücksichtigen müssen, nach denen dann eine Rechenmaschine, man kann wohl sagen, Diskurse ergehen läßt, nämlich Folgen von Aussagen erzeugt, die im Rahmen der veranschlagten Matrix (des Archivs) Sinn machen oder nicht⁴⁶ und die keinen Anfang und kein Ende kennen, sondern einsetzen und abbrechen.

Wenn damit die Feierabendtätigkeit von Theo Lutz in die größeren Denkbewegungen der sechziger Jahre gefügt wird, dann korrespondiert dies mit einer Beobachtung von der anderen Seite her. Foucaults Verfahren auf dessen eigene Arbeiten anwendend bemerkt Wolf Kittler über *Die Archäologie des Wissens*, daß diese Schrift zentrale Begriffe, am wichtigsten den der Streuung, mit der Statistik teilt.⁴⁷ Und das gleiche gilt für die Stoßrichtung, mit der diese Begriffe

gebraucht werden: »Das Ziel der Archäologie des Wissens ist – ähnlich wie das der Statistik – nicht die Konstruktion einer Geschichte mit Anfang, Mitte und Ende, sondern die Erschließung und Beschreibung eines Datenraums.«⁴⁸ Allerdings geht es ihr dabei »anders als der Statistik nicht um rein quantitative Analysen, sondern um die Beschreibung eines Regelwerks, um die Bedingungen der Möglichkeit von Diskursen.«⁴⁹ Ob dieser frappante Gleichklang mit der Aufgabenstellung bei der Programmierung von »stochastisch-logistischen Texten« von irgendeinem konkreten Bezug begründet wird, wäre noch zu erforschen. Gemeinsam ist Stuttgarter Programmen und Pariser Theoretrends auf jeden Fall ein Zugriff auf Texte, der sich nicht an den manifesten Aussagen sondern an ihrer Regelmäßigkeit orientiert. Der nicht erläutern will, was geschrieben steht, sondern beschreiben, was geschrieben werden kann.

Diese Herausforderung hat vielleicht am schnellsten Martin Heidegger begriffen. In einem Vortrag mit dem Titel *Überlieferte Sprache und technische Sprache*, gehalten im Juli 1962, findet sich die folgende ebenso lapidare wie bemerkenswerte Feststellung: »Darum läßt sich ein Gedicht grundsätzlich nicht programmieren.«⁵⁰ Mit diesem Satz kommt Heideggers recht gut unterrichtete Auseinandersetzung mit dem damals aus der Nachrichtenübertragung überschwappenden Begriff von Sprache als Information an ihren entscheidenden Punkt. Geht man vom Kontext aus, so scheint dieser Satz auf eine beruhigende Botschaft hinauszulaufen: Denn die »Eindeutigkeit der Zeichen und Zeichenfolge«, welche »die Maschine« nach Heideggers Annahme »überall« erfordert,⁵¹ verwehrte es gerade, daß in technischen Prozessierungen von Sprache mehr und anderes zum Ausdruck kommt als das, was vorher durch Regeln festgelegt worden ist. »Darum«, weil es die Bedingungen maschineller Sprachverarbeitung nicht zulassen, »läßt sich ein Gedicht grundsätzlich nicht programmieren.« Wenigstens die Dichtung kann nicht in die »Formeln eines Logikkalküls«⁵² gebracht werden.

Ob Heidegger nur ein Gedankenspiel anstellte oder sich konkret auf die Stuttgarter Unternehmungen bezog, muß offen bleiben. So oder so verwundert es jedoch nicht, daß er die Vorstellung, man könne ein Gedicht programmieren, beinahe trotzig zurückweist. Es reicht, an die berühmten Eingangssätze im *Brief über den ›Humanismus‹* aus dem Jahr 1949 zu erinnern,⁵³ um zu verstehen, was es für Heidegger heißen mußte, wenn die »Sprache als das Haus des Seins« und der Dichter und Denker als dessen Hüter nun im Rechnerraum einer Technischen Hochschule Unterschlupf gefunden haben sollten. Die Entschiedenheit des Tonfalls deutet aber auch darauf hin, daß Heidegger sehr wohl erkannt hat, daß hier nicht nur sein Begriff von Dichtung auf dem Spiel steht, sondern vorhergehend der Zugang zur Sprache, in dem sich dieser Begriff realisiert. Was dann mit dem zitierten Satz zum Ausdruck gebracht würde, wäre die eher beruhigende Einsicht, mit einem Programm konfrontiert zu sein, das sich an-

schiekt, die Sinnhaftigkeit sprachlicher Gebilde nicht mehr länger auf dem Wege ihrer Ausdeutung zu finden. Eine Provokation stellte die Programmierung eines Gedichts weniger für die Dichtkunst dar als für ihre hermeneutische Lektüre. Vor Augen tritt dies aber nur, wenn man ermißt, was den Einsatz des Lutzschen Unternehmens gebildet hat und in welchen Zusammenhang die Programmierung von Texten hierüber einrückt. Auf jeden Fall gehen uns die »Stochastischen Texte« so, in eine geisteswissenschaftliche Konstellation gestellt, an der wir immer noch teilhaben, weit mehr an denn als fragwürdige Halbheiten, eingereicht ins Museum der Literaturgeschichte. Der Fernschreiber druckt es 1959 aus: KEIN HAUS IST NAH; wenigstens im Stuttgarter Recheninstitut.

Anmerkungen

- 1 *Computer-Lyrik. Poesie aus dem Elektronenrechner*, programmiert und hg. von Manfred Krause und Götz F. Schaudt, 2. Aufl., Düsseldorf 1969, S. 18.
- 2 Vgl. Saskia Reither: *Computerpoesie. Studien zur Modifikation poetischer Texte durch den Computer*, Bielefeld 2003, S. 125 f.; und Christiane Heibach: *Literatur im elektronischen Raum*, Frankfurt/Main 2003, S. 118 f. und S. 127 f.
- 3 Vgl. die Dokumentation des Projekts *Schreiben am Netz. Literatur im digitalen Zeitalter*, hg. von Johannes Fehr und Walter Grond, 2 Bde., Innsbruck 2003.
- 4 Theo Lutz: *Stochastische Texte*, in: *augenblick*, 4(1959)1, S. 8.
- 5 Monika Schmitz-Emans: *Computertext*, in: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, hg. von Klaus Weimar, Bd. 1, Berlin-New York 1997, S. 318.
- 6 Einige Jahre nach den Arbeiten von Lutz erscheint *La machine à écrire*, mise en marche et programée par Jean A. Baudot, Montréal 1964. Mit der Vorstellung der Erzeugung von Texten am Computer argumentiert Samuel R. Levin: *On automatic production of poetic sequences*, in: *Texas Studies in Literature and Language*, Bd. 5, 1963/64, S. 138–146. Siehe auch die Zeittafel *Algorithmische Literatur zur Ausstellung Die algorithmische Revolution* am ZKM Karlsruhe 2004; <http://www01.zkm.de/algorithmische-revolution/index.php?module=pagemaster&PAGE-user-op=view-page&PAGE-id=26>; abgerufen am 29. November 2007.
- 7 So im Jahr 2003 Rul Gunzenhäuser, der die Programme von Lutz weiterentwickelte (vgl. *Maschinensprache - Nachrichten aus der »Galerie«*, Interview mit Elisabeth Walther, Walter Knödel und Rul Gunzenhäuser am 27. November 2003 in Stuttgart, in: Barbara Büscher, Hans-Christian von Herrmann und Christoph Hoffmann (Hg.): *Ästhetik als Programm. Max Bense/Daten und Streuungen*, Berlin 2004, S. 140). Allerdings hat Lutz, wie Johannes Auer zeigt, für den Druck im *augenblick* Fehler, die sich auf dem Fernschreiberdruck noch finden, nachträglich korrigiert: <http://auer.netzliteratur.net/0-lutz/lutz-original.html>; abgerufen am 29. November 2007.
- 8 Vgl. Lutz: *Stochastische Texte*, S. 3 f.
- 9 Ebd., S. 7.
- 10 Paul E. Ceruzzi: *A History of Modern Computing*, Cambridge/Mass.-London 1998, S. 108. Siehe auch dort Kapitel 3. Zur Situation in Stuttgart vergleiche Christoph Hoffmann: *Eine Maschine und ihr Betrieb. Zur Gründung des Recheninstituts der Technischen Hochschule Stuttgart*, in: Büscher/ von Herrmann/ Hoffmann (Hg.): *Ästhetik als Programm*.

- 11 Lutz: *Stochastische Texte*, S. 7.
- 12 Theo Lutz: *Über ein Programm zur Erzeugung stochastisch-logistischer Texte*, in: *Grundlagenstudien aus Kybernetik und Geisteswissenschaften*, Bd. 1, 1960, S. 11.
- 13 Ebd.
- 14 Vgl. Monika Schmitz-Emans: *Maschinen-Poesien. Über dichtende Automaten als Anlässe poetologischer Reflexion*, in: Norbert Oellers (Hg.): *Das Selbstverständnis der Germanistik. Aktuelle Diskussion*, Tübingen 1988. Eine vergleichbare Genealogie macht Hans Magnus Enzensberger in seinen Überlegungen zu einem »Poesie-Automaten« auf; ohne dort allerdings auf die Arbeit von Lutz einzugehen (siehe ders.: *Einladung zu einem Poesie-Automaten* [1974], Frankfurt/Main 2000, S. 37–40). Daß Enzensberger der Aufsatz von Lutz im *augenblick* bekannt war, geht aus einer Fußnote in seinem Essay *Die Aporien der Avantgarde* hervor (siehe ders.: *Die Aporien der Avantgarde* [1962], in: ders.: *Einzelheiten II. Poesie und Politik*, 3. Aufl., Frankfurt/Main 1970, S. 74, Fn. 15).
- 15 Siegfried J. Schmidt: *Computerlyrik - eine verlorene Chance?*, in: Manfred S. Fischer (Hg.): *Mensch und Technik. Literarische Phantasie und Textmaschine*, Aachen 1989, S. 145.
- 16 Gerhard Stickel: »*Computerdichtung*«, in: *Der Deutschunterricht*, 18(1966)2, S. 121.
- 17 Ebd., S. 124. Siehe genauso Gerhard Stickel: *Monte-Carlo-Texte*, in: *Herstellung von zeichnerischen Darstellungen, Tonfolgen und Texten mit elektronischen Rechenanlagen*, Programm-Information PI-21, Deutsches Rechenzentrum Darmstadt, April 1966, S. 43–51, S. 44f.
- 18 Schmitz-Emans: *Maschinen-Poesien*, S. 392.
- 19 Ebd.
- 20 Wie Hans Magnus Enzensberger nahelegt (siehe Enzensberger: *Die Aporien der Avantgarde*, S. 74, Fn. 15).
- 21 Vgl. Siegfried J. Schmidt: *Computopoeme*, in: *bit international*, 1969/5–6.
- 22 *ja und nein: Unabhängige Zeitschrift für die Junge Generation*, 3(1960)12, S. 3.
- 23 Ebd., 4(1961)1, S. 3.
- 24 Ebd., S. 2.
- 25 Lutz: *Stochastische Texte*, S. 5.
- 26 Lutz: *Über ein Programm zur Erzeugung stochastisch-logistischer Texte*, S. 13 f.
- 27 Max Bense: *Die Gedichte der Maschine der Maschine der Gedichte. Über Computer-Texte*, in: Bense: *Die Realität der Literatur. Autoren und ihre Texte*, Köln 1971, S. 88.
- 28 Lutz: *Stochastische Texte*, S. 4.
- 29 Max Bense: *Programmierung des Schönen. Aesthetica 4*, Baden-Baden-Krefeld 1960, S. 77.
- 30 [Georg Wilhelm Friedrich Hegel]: *Das »älteste Systemprogramm des deutschen Idealismus« - Kritische Edition*, in: Christoph Jamme und Helmut Schneider (Hg.): *Mythologie der Vernunft. Hegels »Ältestes Systemprogramm des deutschen Idealismus«*, Frankfurt/Main 1984, S. 11.
- 31 Bense: *Programmierung des Schönen*, S. 77.
- 32 Hans-Christian von Herrmann: *Die Programmierung des Schönen*, in: Büscher/von Herrmann/Hoffmann (Hg.): *Ästhetik als Programm*, S. 155.
- 33 Bense: *Programmierung des Schönen*, S. 13.
- 34 Hans Blumenberg: *Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeit des Romans*, in: Hans-Robert Jauf (Hg.): *Nachahmung und Illusion*, München 1964, S. 10.
- 35 Ebd., S. 26.

- 36 Ebd.
- 37 Max Bense: *Über die Realität der Literatur. Vorwort*, in: Bense: *Die Realität der Literatur. Autoren und ihre Texte*, Köln 1971, S. 8.
- 38 Teun A. van Dijk: *Beiträge zur generativen Poetik*, München 1972, S. 115.
- 39 Bense: *Programmierung des Schönen*, S. 116.
- 40 Lutz: *Über ein Programm zur Erzeugung stochastisch-logistischer Texte*, S. 12.
- 41 Vgl. den Nachtrag zu Lutz' Programm bei Rul Gunzenhäuser: *Über ein Programm zur Erzeugung stochastisch-logistischer Texte*, in: *Grundlagenstudien aus Kybernetik und Geisteswissenschaften*, Bd. 1, 1960, S. 128. Sowie ders.: *Zur Synthese von Texten mit Hilfe programmgesteuerter Ziffernrechenanlagen*, in: *mtw. Zeitschrift für moderne Rechentechnik und Automation*, 10(1963)1, S. 9.
- 42 Gunzenhäuser: *Über ein Programm zur Erzeugung stochastisch-logistischer Texte*, S. 128.
- 43 Lutz: *Über ein Programm zur Erzeugung stochastisch-logistischer Texte*, S. 14.
- 44 Vgl. Michel Foucault: *Über die Archäologie der Wissenschaften. Antwort auf den 'Cercle d'épistémologie'* (1968), in: Foucault: *Dits et Ecrits. Schriften in vier Bänden. Bd. 1: 1954-1969*, übersetzt von Hermann Koegyba, hg. von Daniel Defert und François Ewald, Frankfurt/Main 2001, S. 902.
- 45 Vgl. Wolfgang Ernst: *Das Rumoren der Archive. Ordnung aus Unordnung*, Berlin 2002, S. 15.
- 46 Der Unterschied zwischen empirischen (historischen) Bezugssystemen und dem von Lutz gewählten Beispiel mathematischer Sätze besteht vornehmlich darin, daß im letzteren Falle sich zu einem bestimmten Zeitpunkt eindeutig sagen läßt, welche Sätze sinnvoll sind und welche nicht. Dennoch ist auch das Sagbare der Mathematik keineswegs vollkommen der historischen Veränderlichkeit entzogen.
- 47 Wolf Kittler: *Thermodynamik und Guerilla. Zur Methode von Michel Foucaults Archäologie des Wissens*, in: *Trajekte. Newsletter des Zentrums für Literaturforschung Berlin*, 2(2002)4, S. 17.
- 48 Ebd.
- 49 Ebd., S. 18.
- 50 Martin Heidegger: *Überlieferte Sprache und Technische Sprache* (1962), hg. von Hermann Heidegger, St. Gallen 1989, S. 25. Zum Kontext dieser Stellungnahme siehe Erich Hörl: *Parmenidische Variationen. McCulloch, Heidegger und das kybernetische Ende der Philosophie*, in: Claus Pias (Hg.): *Cybernetics/Kybernetik. The Macy-Conferences 1946-1953*, Bd. 2, Zürich-Berlin 2004.
- 51 Heidegger: *Überlieferte Sprache und Technische Sprache*, S. 25.
- 52 Ebd., S. 24.
- 53 Martin Heidegger: *Brief über den 'Humanismus'* (1949), in: Heidegger: *Wegmarken*, Gesamtausgabe: Bd. 9, 2. Aufl., Frankfurt/Main 1996, S. 313.

Michael Franz, Eleonore Kalisch

Tertius Spectans

Die spektatorische Situation als spezifische Zeichensituation

Zur Begriffsgeschichte der »Zeichensituation«. – Ein semiotischer Klassiker des 20. Jahrhunderts ist die Programm-, Streit- und Grundlagentext *The Meaning of Meaning*, die vor fünfundsiebzig Jahren – 1923 – in London publiziert wurde. Das Buch war eine kollektive Monographie zweier Verfasser, des Linguisten und Philosophen Charles Kay Ogden (1889–1957) und des Literaturtheoretikers Ivor Armstrong Richards (1893–1977), beide Anfang, Mitte Dreißig und noch am Beginn ihrer wissenschaftlichen und publizistischen Karriere, die in gänzlich unterschiedlichen Bahnen verlaufen sollte. Die Herausforderungen und kritischen Befunde, die Themen und Problematisierungsweisen, die innovativen konzeptionellen Ansätze und weitergereichten offenen Fragen, die das Buch zu einem Ereignis werden ließen, haben die wissenschaftliche und literarische Welt, vor allem im angelsächsischen Raum, jahrzehntelang beschäftigt und wirken auch heute noch weiter. Das Buch hat keineswegs überall Zustimmung gefunden, es hat viele Mißverständnisse ausgelöst und im einzelnen berechnete Kritik erfahren; kurzum, es hat polarisiert. *The Meaning of Meaning* hat neuen Forschungsrichtungen den Weg geebnet und weiterführende Untersuchungen, auch produktive Gegenentwürfe angeregt. Ogden/Richards haben den für die Semiotik maßgeblichen Begriff der Zeichensituation (*sign-situation*, ergänzt um die *symbol-situation*) eingeführt, womit sie an Charles Sanders Peirce's Konzept der Semiose anschließen. *Meaning of Meaning* verfolgt das Ziel, »die Zeichen als solche zu behandeln und so die Funktionen der Wörter in Bezug auf die allgemeineren Zeichen-Situationen zu verstehen, von denen jedes Denken abhängt«. ¹ Keine eng begrenzte linguistische Semiotik war geplant, vielmehr sollte die Linguistik in den größeren Rahmen einer allgemeinen oder vergleichenden Semiotik, die auch Bild und Geste und andere kulturelle Zeichenformen untersucht, hineingestellt werden. In Auseinandersetzung mit de Saussures dyadischem Zeichenmodell als eines Doppelten, »bestehend aus einem Gedanken (*signifié*) und einem akustischen Bild (*signifiant*)«, haben Ogden/Richards an Peirce's triadische Zeichenrelation angeknüpft und die *Referenz* (Bezugnahme, Gegenstandsbezug) als semiotische Grundbeziehung etabliert. Das berühmt gewordene Schema aus *Meaning of Meaning*, das sogenannte semiotische Dreieck, beschreibt ein Relationsgefüge zwischen den Positionen Zeichen (*symbol*) – Bezugnahme

(*reference*) – Bezugs- oder Referenzobjekt (*referent*). Während de Saussure das Referenzobjekt als außersprachlichen Faktor eliminierte, haben die englischen Autoren es wieder hereingeholt. Sie werteten de Saussures Ausgangspunkt, die Konzeption einer allgemeinen Wissenschaft der Zeichen, der Semiotik, mit der Linguistik als wichtigstem Zweig, als einen beachtlichen Ansatz in der richtigen Richtung. Unglücklicherweise habe diese Theorie der Zeichen dadurch, »daß sie die Dinge, für welche die Zeichen stehen, völlig außer Acht ließ«, sich selbst den Weg verbaut.² Ogden/Richards ihrerseits erwiesen sich als blind gegenüber de Saussures Grundeinsicht in den Systemcharakter der Sprache und der daraus folgenden konzeptionell wirksamen Differenz von *Langue* und *Parole*. Keineswegs waren die englischen Autoren blind für die Arbitrarität der sprachlichen Zeichen; daher ist in ihrem semiotischen Dreieck die Grundlinie, die vom Zeichen (*symbol*) zum Referenzobjekt (*referent*) führt, nicht durchgezogen, sondern gestrichelt; dadurch sollte die »Indirektheit der Beziehung zwischen Wörtern und Dingen« betont werden. Als direkt wird dagegen die Beziehung zwischen Bezugnahme (*reference*) und Bezugsobjekt (*referent*) aufgefaßt: Das ist der Kern der sogenannten Kausaltheorie der Referenz. Die Bezugnahme ist auf das Referenzobjekt nicht nur ausgerichtet, sondern durch dasselbe auch hervorgerufen, und zwar immer in einer konkreten Situation und vermittelt über situative, sprachliche und psychische Kontexte.³

Als Grundform der Zeichensituation behandelten die britischen Semiotiker verhaltensbiologisch fundierte, erfahrungs- und gedächtnisgestützte, instrumentell erlernbare indizielle Zeichenschlüsse.⁴ Nicht zufällig schätzten sie die antike Zeichentheorie des skeptischen Akademikers Ainesidemos, die Sextus Empiricus mit eigenen Ergänzungen überliefert hat.⁵ Ausgangspunkt ist der Doppelsinn des Zeichenbegriffs in der hellenistischen Semiotik. Zeichen ist zum einen das Phänomen, das als Indiz Wahrscheinlichkeitsschlüsse zuläßt. Zum anderen wird der Zeichenbegriff für das Folgern aus Indizien verwendet, das heißt, als Zeichen gilt der Zeichenschluß insgesamt. Dementsprechend wurden zwei Grundarten von Zeichen unterschieden. Als *hypomnestisches* oder erinnerndes Zeichen aktiviert das Indiz im Gedächtnis gespeichertes Erfahrungswissen, das bei Gelegenheit abgerufen werden kann. Erinnernde Zeichen bewähren sich im indiziengestützten Zeichenschluß vom Rauch auf das Feuer, von der Narbe auf die vorausgehende Wunde, von der offenkundigen Verletzung des Herzens auf den bevorstehenden Tod. Solche Zeichenschlüsse, die im Alltag gang und gäbe sind, ließen Ainesidemos und Sextus Empiricus gelten. Ihre Polemik galt dagegen den *endeiktischen* oder aufschließenden Zeichen, die eine Schlüsselstellung in der epikureischen Semiotik hatten (hieran hat vor allem Peirce angeknüpft). Als endeiktisches oder aufweisendes Zeichen ermöglicht das Indiz den Schluß vom Evidenten auf Nichtbeobachtbares. So wurde zum Beispiel vom Schweiß auf die Poren, von körperlichen Bewegungen auf die Existenz der Seele ge-

geschlossen. Die Epikureer folgerten von Mikrokörpern und der Teilbarkeit von Makrokörpern auf die atomare Struktur des Seienden, von menschlicher Freiheit auf die Zufallsabweichung der Atome. Ogden/Richards behaupteten, daß die Skeptiker »mit ihrer Darstellung der erinnernden Zeichen der Formulierung einer modernen Theorie der wissenschaftlichen Induktion sehr nahe kamen, während ihre Skepsis bezüglich demonstrativer lendeiktischer, die Verfl. darauf hinausläuft, daß die Möglichkeit, auf das Transzendente zu schließen, geleugnet wird.«⁶ Peirce dagegen ging es um die Möglichkeit erkenntniserweiternder Schlüsse, die über das in den Prämissen Enthaltene hinausführen. Schlüsselfrage war hierbei, worin der Zeichenschluß vom Evidenten auf Nicht-evidentes fundiert ist. Ohne endeiktische Zeichenschlüsse wäre es nicht möglich, Hypothesen aufzustellen. Die Sympathie der Verfasser von *Meaning of Meaning* für Ainesidemos dürfte mit ihrem Interesse an einer verhaltensbiologischen Fundierung der Semiotik zusammenhängen. Der genuine indexikalische Verweisungs- und Wirkungsmechanismus ist noch nicht vollständig in einen symbolischen Vermittlungszusammenhang transformiert, wie er sich in der Symbol-Situation nach allen Seiten entfaltet.

Die Symbol-Situation wird von Ogden/Richards als eine spezifische Zeichensituation eingeführt, die durch *Symbolisierung der Referenz* gekennzeichnet ist. Symbole sind Zeichen, die von Menschen benutzt werden, um miteinander in Kommunikation zu treten, und die zugleich als unverzichtbare Denkinstrumente fungieren. »Es ist zweckmäßig, diese Zeichen unter einem eigenen Namen zusammenzufassen; und wir verwenden für Wörter, Wortgruppierungen, Bilder, Gesten und stellvertretende Darstellungen wie Zeichnungen oder nachahmende Laute den Terminus *Symbole*.« (S. 32) Der Ausdruck »symbolisch« wird von den Autoren im doppelten Sinne gebraucht; zum einen, um in menschlich-sozialer Kommunikation gesetzte Zeichen hervorzuheben; zum anderen, um zwei Grundfunktionen von Zeichen voneinander abzugrenzen: die symbolische oder referentielle Funktion und die evozierende Funktion, die auch eine affektive Funktion einbegreift. In allen nichtsymbolischen Hinsichten (Ausdruck der Einstellung zum Hörer, Ausdruck der Einstellung zum Referenzobjekt, Beförderung der intendierten Wirkung) funktioniert die Symbolsituation als eine kulturell überformte indexikalische Zeichensituation. Die Auszeichnung der symbolischen Zeichen als Denkinstrumente (*instruments of thought*) richtet sich gegen den Mentalismus, gegen jedwede Annahme eines zeichenfreien Denkens, dessen Resultate in Zeichen nur ausgedrückt werden. »Bei allem Denken interpretieren wir Zeichen. (In all thinking we are interpreting signs.)« (S. 284) Dies erinnert an Peirce's These von der Autoreproduktion des Denkens durch einen prinzipiell unabgeschlossenen Prozeß der Interpretation von Zeichen durch Zeichen. Doch diese Interpretation vollzieht sich nicht selbsttätig, sondern wird vollzogen in Zeichenschlüssen, die von Zeichenverwendern (*utterers* und

interpreters) ausgeführt werden. Interpretation wird von Peirce verstanden als durch materielle Zeichenereignisse gesetzter Zwang, auf Zeichen zu reagieren, deren Verweisungsrichtungen zu folgen, Zeichen zu verketten und im Hinblick auf mögliche Konsequenzen inferentiell (folgernd) weiterzuentwickeln. Erst die Einsicht in den inferentiellen Charakter der Interpretation erlaubt, die getrennte Behandlung von kognitiven Prozessen und Zeicheninterpretationen zu überwinden. Denken in Zeichen ist folgerndes Denken, das sich in einem breiten Spektrum von Folgerungsweisen abspielt. Auch die mentalen Prozesse laufen in Zeichensituationen ab, die sich verketten. Dies betrifft auch den Akt der Bezugnahme (Referenz). Eine lange Kette von Zeichensituationen, in denen der einzelne als Autor und Interpret in einer Person fungiert, schiebt sich zwischen Bezugnahme und Referenzobjekt. Der Bezug zwischen dem (zeichengebundenen) Gedanken und dem Referenzobjekt hört auf, direkt und unmittelbar zu sein. Er gestaltet sich mehr oder weniger indirekt; wenn wir beispielsweise an Napoleon denken oder auf ihn Bezug nehmen, ist unter Umständen »eine lange Kette von Zeichensituationen zwischen dem Akt und seinem Referenten eingeschaltet l. . .: Wort – Historiker – zeitgenössischer Bericht – Augenzeuge – Referent (Napoleon)« (S. 19). Die Überzahl historischer, nur aus Dokumenten und Monumenten erschließbarer Referenzobjekte übersteigt alles Vorhandene, auf das wir zugreifen können. Referenzobjekte, auf die unser Handeln abzielt, sind häufig abwesend; so stellen wir Bezug auf Abwesendes her, das wir erwarten oder begehren. Die kontextuelle Theorie der Bezugnahme wird so weit ausgedehnt, »daß sie alle Glaubensannahmen, Vorstellungen, Begriffe und Formen des ›Denkens an‹ deckt. Wie sie im einzelnen auf spezielle Fälle anzuwenden ist, bedarf noch der Ausarbeitung. Die Logiker werden zweifellos in der Lage sein viele Rätsselfragen zu stellen l. . .!« (S. 89). Die Diskussionen über eine zufriedenstellende Theorie der Referenz dauern bis heute an. Eines der vielen Probleme, die Ogden/Richards zur Sprache gebracht haben, war das Problem der Bezugsebene, auf der jeweils Bezüge hergestellt werden. Die englischen Semiotiker beschränken das Problem auf verschiedene Interpretationsebenen, auf denen wir uns auf den gleichen Referenten beziehen: »l. . .! wenn wir von ›diesem Tier‹ sprechen und dann von ›diesem Luchs‹«, beziehen wir uns auf den gleichen Referenten, »jedoch auf verschiedenen Interpretationsebenen in einem bestimmten Sinn, der die Zahl der Anwendungen interpretierender Prozesse und die Komplexität dieser Prozesse einbegreift« (S. 111). Die Bezugnahme durchläuft aber auch alle Stadien der semantischen Stufung. Es ist hierbei an eine Stufung der Bezugsebenen zu denken, in deren Verlauf wir uns nicht nur auf materielle Objekte, sondern auch auf Zeichen und auf Zeichen von Zeichen usw. als Referenzobjekten höherer Ordnung beziehen. Die rohe Realität der *brute facts* entzieht sich mehr und mehr dem Zeichenspiel der theoretischen Konstruktion, und die Realitätsvergewisserung wird zum Problem.

Das semiotische Dreieck legt den Gedanken nahe, daß Ogden/Richards die Referenz bzw. die referentielle Funktion in diskussionswürdiger Weise privilegiert haben. Hierbei ist jedoch darauf hinzuweisen, daß die beiden Autoren klar und deutlich herausgestellt haben, daß jede Bezugnahme in einen Einstellungsrahmen eingebunden ist. Allerdings führt dies nicht zu Differenzierungen im Begriff der Bedeutung, sondern zur methodischen Entgegensetzung von Bezugnahme und Einstellungs-Indikation; der Einstellungsbegriff von Ogden/Richards umfaßt nicht nur kognitive und evaluative Einstellungen, sondern auch »affektiv-willensmäßige« (*volitional attitude*). Zu fragen ist: Nehmen wir Referenz als Grundform von Bedeutung (referentielle Bedeutung), lassen aber auch andere Formen der Bedeutung zu? So hat beispielsweise der stark durch *Meaning of Meaning* angeregte amerikanische Philosoph Charles L. Stevenson bereits 1944 in seinem vieldiskutierten Buch *Ethics and Language* für den Begriff der emotiven Bedeutung plädiert. Oder halten wir uns an Freges Unterscheidung von Bedeutung (Referenz) und Sinn (Art der Gegebenheit des Bezugsgegenstandes) und differenzieren »Sinn« in unterschiedliche Sinngehalte? (Das historische Paradigma wäre die Lehre von den verschiedenen Sinnschichten, die auf die Homer-Exegese und -Allegorese im 6. Jahrhundert v. Chr. zurückgeht.) Auf keinen Fall können wir uns damit zufriedengeben, daß von Zeichenfunktionen und -verwendungsweisen gesprochen, aber der Frage ausgewichen wird, ob sich diese Differenzierungen nicht auch semantisch, in der Bedeutung oder im Sinngehalt, niederschlagen. Der unterschiedlichen Gewichtung und Dominanz einzelner Funktionen entsprechen auch jeweils andere Konstellationen der Zeichenakteure, ihre positionelle Vielfalt, ihr Kräfteverhältnis, ihre »Zeichenabhängigkeit« oder »Zeichenfreiheit«, um eine Formulierung von Ogden/Richards leicht abzuwandeln. Die stabilisierte Dominanz einer Funktion kann sich in einem spezifischen Zeichentyp und -genre objektivieren. »Die jeweils dominierende Funktion bestimmt die Struktur der Mitteilung.«⁷ Es ist vor allem die semantische Differenz zwischen Autoren- und Interpretenbezug, die dazu zwingt, Autor- und Interpretenposition in der Zeichensituation strukturell zu verankern. Diese Differenz ist für die Zeichensituation konstitutiv. Im Fall der primär-ästhetischen Zeichensituation betrifft diese Differenz auch die Referenz: Das Referenzfeld der künstlerischen Weltversion unterscheidet sich vom Referenzobjekt des Lesers/Hörers/Betrachters/Zuschauers: Letzteres ist das künstlerische Form- und Zeichengefüge selber.⁸ Aber auch im Hinblick auf die einfache Zeichensituation (bzw. Symbolsituation) ist die Differenz zwischen Autoren- und Interpretenbezug nicht zu vernachlässigen.⁹

Es hat längere Zeit gedauert, bis sich der von Ogden/Richards eingeführte Grundbegriff der Zeichensituation (bzw. Symbolsituation) eingebürgert hat. Dafür erlangte das semiotische Dreieck eine freilich auf den Kreis der Interessenten

beschränkte Popularität, ob es nun akzeptiert oder attackiert wurde. Daß sich der Begriff der Zeichensituation nicht sogleich durchsetzen konnte, dürfte auch damit zusammenhängen, daß die Akteure, die die dreistellige Zeichen-Relation erst zu einer effektiven Zeichen-Situation machen, im semiotischen Dreieck keine Berücksichtigung fanden. Die Wiederaufnahme des Terminus »Zeichensituation« durch den polnischen Philosophen Adam Schaff (1960) war daher nicht zufällig mit dem energischen Versuch verbunden, die in *Meaning of Meaning* implizit vorausgesetzten Positionen der Zeichenakteure Autor und Interpret in ihrer nicht nur pragmatischen, sondern auch semantischen Relevanz zeichentheoretisch zu etablieren. Bereits Charles Morris hat 1938 in seinen Prolegomena zu einer vergleichenden und interdisziplinären Semiotik, *Foundations of the Theory of Signs*, neben Zeichenträger (*sign vehicle*), Designat (*designatum*) und Interpretant einen vierten Faktor in die Semiose eingeführt, den Interpreten.

Doch dies hatte keine strukturellen Konsequenzen für den inferentiellen Prozeß der Semiose, die Interpretation von Zeichen durch Zeichen. Statt dessen vermengt Morris Interpret und Interpretant (bei Peirce das interpretierende Zeichen, in dem das Verweisungspotential der vorangehenden Zeichen weiter entfaltet wird). Der Interpretant wird auf einen Effekt im Interpreten, im wesentlichen eine Verhaltensgewohnheit, reduziert. In Morris' Hauptwerk *Signs, Language, and Behavior* (1946) wird die Verhandlungsgewohnheit durch eine Verhaltensdisposition ersetzt. 1938 verwendete Morris den Begriff der »mittelbaren Notiznahme«, der an die Stelle der »Referenz« trat. 1946 führte er den Begriff der Signifikation ein, verschiedene Signifikationsmodi, darunter appraisive (wertende) und präskriptive (vorschreibende), rücken gleichberechtigt nebeneinander. Doch beide Begriffe führen aus den Schwierigkeiten des von Morris verworfenen Bedeutungsbegriffs, aus den widersprüchlichen Beziehungen zwischen Bezugnahme (Referenz, Gegenstandsbezug), Einstellungsrahmen, Sinn-generierung nicht hinaus. Zu fragen wäre, ob der Begriff der Verweisung weiterführen kann.¹⁰ Das Verständnis der Zeichenfunktion als Verweisungsfunktion würde einige entscheidende Differenzierungen erfordern. So wären vor allem Verweisungsarten, -hinsichten, -ebenen und -gehalte zu unterscheiden. In diesem Rahmen wäre es möglich, Gegenstandsbezug, Autorenbezug und Interpretantenbezug als verschiedene Verweisungshinsichten zu unterscheiden.¹¹

An Ogden/Richards' Modell der Zeichensituation knüpfte 1960, wie bereits erwähnt, Adam Schaff an. Er plädierte für den Ausbau der dreistelligen zu einer fünfstelligen Zeichensituation, die der semantischen Produktivität der Zeichenakteure Rechnung trägt.¹² In den *Weimarer Beiträgen* wurde der Begriff der Zeichensituation 1968 in dem Artikel *Literarische Zeichensituation und poetologischer Bildbegriff* expliziert; insbesondere wurde die Eigenart der literarischen Zeichensituation analysiert.¹³ 1975 hat Max Bense den Begriff in seine Zeichentheorie aufgenommen. Bense faßte die triadische Zeichenrelation nach

Peirce als virtuelle Zeichenrelation auf, die erst durch Einbeziehung von Interpret und Kontext (Umgebung) zur effektiven Zeichensituation wird. Das Relationsgefüge $Ze = R(K, U, Ie)$ schließt das Relationsgefüge $Zv = R(M, O, D)$ ein.¹⁴ Hierfür hat Bense folgende graphische Lösung gefunden: Das kleine semiotische Dreieck ist in das größere Dreieck der umweltbezogenen Gebrauchs- und Anwendungssituation des Zeichens eingefügt. In jedem Gebrauch eines Zeichens wird nach Bense der Rückbezug des zeicheninternen Interpretanten auf das Zeichenmittel durch den zeichenexternen Interpreten ermöglicht. Dank der Intervention des Interpreten wird aus einem virtuellen Zeichen Zv das effektive Zeichen Ze generiert: Erst dadurch wird die »eigentliche Zeichensituation« hergestellt.¹⁵ Bense plädierte dafür, den engen Begriff von Pragmatik aufzubrechen. Er hielt es für möglich, »die Pragmatik, wie sie von Morris und Carnap, aber auch von Logikern und Linguisten schlicht und undeutlich als jener ›Zweig‹ der Semiotik verstanden und mißverstanden wird, der die ›Beziehung der Zeichen zum Interpreten‹ untersucht, theoretisch zu befestigen und begrifflich zu differenzieren.«¹⁶ Leider hat Bense den skizzierten Ansatz nicht in konkreter Analyse erprobt und ausgeführt. Gleichwohl bleibt der heuristische Wert seiner Auffassung von Pragmatik als »Theorie der Abhängigkeit einer zeicheninternen triadischen Zeichenrelation von einer zeichenexternen«. Bense gab einen Anstoß dafür, innerhalb der semiotischen Forschung der wechselseitigen Bedingtheit von Pragmatik und Semantik gezielter nachzugehen.

Soziale Situationen als Zeichensituationen. – Die »eigentliche Zeichensituation« ist allein mit einem isolierten zeichenexternen Interpreten nicht zu gewinnen. Das Konzept der »effektiven Zeichensituation« muß dem Faktum des Zeichenverkehrs als einer sozialen Verkehrsform Rechnung tragen, wie dies in sozialwissenschaftlicher Perspektive untersucht wird. Die Asymmetrie zwischen Zeichenverwender (*utterer*) und Interpreten hat Konsequenzen für die Entfaltung und Differenzierung des semantischen Sinn- und Verweisungspotentials von Zeichen. Deren Berücksichtigung wird von den Inter- und Transaktionen in sozialen Situationen erzwungen. Was die theoretische Semiotik glaubt vernachlässigen zu können, können Sozialwissenschaftler nicht ignorieren. Wenn wir Zeichenakteure in das Modell der Zeichensituation einfügen, dann müssen wir uns darüber klar werden, daß es sich um soziale Akteure handelt, deren Zeichenpraktiken in ihre sonstigen Aktivitäten eingebunden sind. Der Zeichenverkehr ist nicht etwas Zusätzliches, gar Abgehobenes, sondern Voraussetzung, Mittel und Produkt des sozialen Verkehrs. In bestimmter Hinsicht funktionieren soziale Situationen nur als Zeichensituationen. Das heißt nicht, daß in sozialen Situationen ausschließlich Zeichen zirkulieren, die sich nach Zeichentyp und -genre (Diskursart) mit spezifischen Funktionscharakteren und Strukturpotentialen differenzieren lassen, so wie sie auch nur in unterschiedlichen Verwendungs-

weisen gebraucht werden. Das Modell der Zeichensituation (gerade dies zeichnet es aus) beinhaltet nicht, daß ausschließlich Zeichen sui generis, das heißt als Zeichen hergestellte und eingeführte Zeichen, verwendet werden. Im Prinzip kann jedes Phänomen, das in eine Zeichensituation eintritt, Zeichenfunktion übernehmen. Für den Zeichencharakter eines kulturellen Ereignisses kommt es daher nicht in erster Linie darauf an, welche Formcharaktere sich per se als Zeichencharaktere auffassen lassen, sondern darauf, ob sich das Formgefüge innerhalb einer Zeichensituation als Verweisungsgefüge entfaltet; insbesondere ästhetisch relevante Formeigenschaften gehen niemals in Zeicheneigenschaften auf. Ein Zeichen hat nicht nur Zeicheneigenschaften, es kann und muß auch andere Eigenschaften haben, sonst wäre es beispielsweise völlig undenkbar, eine Semiotik der Architektur entwickeln zu wollen. So haben auch praktische Handlungen einen Zeichenaspekt, ohne daß sie aus diesem Grunde nichts als Zeichenhandlungen wären. Es gibt allerdings spezifische Zeichenhandlungen, die zugleich soziale Tatsachen schaffen (die performativen Äußerungen oder Sprechakte nach Austin, beispielsweise Eheschließung oder Schiffstaufe). Am häufigsten sind Zeichenhandlungen Bestandteil utilitärer Handlungen, die sich nicht in der Setzung und Interpretation von Zeichen erschöpfen. Aus dem praktischen Handeln beziehen die Zeichensituationen des sozialen Verkehrs ihre Referenzobjekte, die als Ziel-, Präferenz-, Streit- oder Status-Objekte thematisiert und bewertet werden. Wir können zwei Grundmodelle der Zeichensituationen des sozialen Verkehrs unterscheiden: (1) die *sympraktische*, das heißt an der Herstellung oder Veränderung einer sozialen Situation mitwirkende Zeichenverwendung; (2) die *autotelische* Zeichensituation, in der die Zeichenverwendung und -interpretation den eigentlichen Situationsinhalt und -gegenstand bilden.

Wenn Ego und Alter die Äußerungs- und Verhaltensweisen des jeweils anderen studieren, dann stellen sie im Rahmen einer kooperativen oder konfligierenden Handlungssituation, an der beide aktiv partizipieren, eine Zeichensituation her. Wechselweise setzen und interpretieren sie Zeichen: ikonische Präsentationen, spontane oder gezielte Einstellungsindikationen (Selbstindikationen), symbolische Statements. Sie nehmen nicht nur den Inhalt, sondern auch das Wie symbolischer Äußerungen (behaupteter Aussagen) zur Kenntnis und achten auf das Widerspiel von Wörtern und Gesten. Sie fragen nicht nur nach dem referentiellen Gegenstandsbezug, sondern auch nach Anzeichen, die Rückschlüsse auf mögliche Handlungsgründe erlauben. George Herbert Mead hat sich in Anknüpfung an Wilhelm Wundts Konzept der Geste eingehend mit der Dialektik von (inszenierter und enthüllender) Selbstindikation und (gutgläubiger oder mißtrauischer) Fremdinterpretation befaßt. Zur Illustration zieht er einfache Beispiele wie Boxen und Fechten heran: »I. . .] die eine Person versucht, durch Finten oder Paraden einen Angriff abzuwehren. Die andere ändert daraufhin ihren Angriff und es kann ein beträchtliches Hin und Her geben, bevor es

überhaupt zu einem Schlag kommt l. . l.«¹⁷ Der Fechter trägt einen Scheinangriff vor, um eine ungedeckte Stelle zu finden, an der er zustoßen kann. Auch darauf muß sich der Gegner einstellen. »In diesem Fall liegt eine Situation vor, in der bestimmte Teile der Handlung für den anderen zum Hinweis (*stimulus*) werden, sich diesen Reaktionen anzupassen; diese Anpassung (*adjustment*) wird wieder für den Ersteren zum Hinweis (*stimulus*), seine ursprüngliche Handlung zu ändern und mit einer neuen zu beginnen. Es gibt also zu Beginn einer Handlung bei beiden Beteiligten jeweils eine Reihe von Haltungen und Bewegungen, die Reize für bestimmte Reaktionen sind. Die beginnende Reaktion wird dann ihrerseits zu einem Reiz für den Ersten der beiden Handelnden, seine Haltung zu ändern und eine andere Handlung zu beginnen. Der Begriff »Geste« läßt sich mit diesen beginnenden sozialen Handlungen gleichsetzen, die bei den anderen Beteiligten bestimmte Reaktionen stimulieren.«¹⁸ Mit Wundt verwirft Mead die Auffassung, Gesten hätten primär die Funktion, Gefühle auszudrücken. Er sieht sie als Teil von komplexen Handlungen, an denen verschiedene Individuen beteiligt sind: Gesten würden zu Instrumenten (*tools*), um die Reaktion des anderen zu steuern.

Bezugnehmend auf die vielfältige Subtilität, die auf das Problem der »Bedeutung der Bedeutung« verschwendet worden sei, verankert Mead Bedeutung in der Struktur der sozialen Handlung, genauer in der »Dreiecksbeziehung (triadic relation) zwischen einer Geste des einen Individuums, der Reaktion auf diese Geste durch ein zweites Individuum und der Ausführung (completion) der Handlung, welche von der Geste des ersten Individuums eingeleitet wurde.«¹⁹ Die Geste werde zum signifikanten Symbol, wenn sie kommunizierbar ist. Sie sei kommunizierbar, wenn das Individuum sich selbst gegenüber indizieren könne, was es anderen indiziert (the individual can indicate to himself what he indicates to others). Voraussetzung hierfür ist, daß die Geste eine standardisierte Bedeutung annimmt, die beide Individuen realisieren. Das heißt aber auch, daß jeder Partizipant einer sozialen Situation instande sein müsse, die von ihm selbst provozierte Reaktion des anderen zu antizipieren bzw. reflektierend durchzuspielen. Erschwert wird die gegenseitige Erwartbarkeit der Initiativen und Reaktionen jedoch durch das von Talcott Parsons 1951 erstmals zur Sprache gebrachte Phänomen der doppelten Kontingenz: »On the one hand ego's gratifications are contingent on his selection among available alternatives. But in turn, alter's reaction will be contingent on ego's selection and will result from a complementary selection on alter's part.«²⁰ Die doppelte Kontingenz beinhaltet die Tatsache, daß Egos Wahl einer Handlungsalternative von Alters Handlungswahl abhängt und umgekehrt. Die beiderseitige Unabhängigkeit ist unbestimmt, jeder kann auch anders handeln. Macht es die doppelte Kontingenz nicht unmöglich, daß sich stabile Systeme wechselseitiger Erwartungen einspielen? Für Parsons erhellt daraus die Unverzichtbarkeit normativer Muster und Struktu-

ren: »Because of this double contingency, communication, which is the precondition of cultural patterns, could not exist without both generalization from the particularity of the specific situations (which are never identical for ego and alter) and stability of meaning which can only be assured by »conventions« observed by both parties.«²¹ Niklas Luhmann wollte nicht glauben, daß sich die Akteure auf einen schon vorhandenen Konsens verlassen können. Er schreibt der wechselseitigen Beobachtung und dem sequentiellen Reagieren aufeinander, zumal in Anfangsphasen komplexer Handlungen, trial and error-Charakter zu: »Alter bestimmt in einer noch unklaren Situation sein Verhalten versuchsweise zuerst. Er beginnt mit einem freundlichen Blick, einer Geste, einem Geschenk – und wartet ab, ob und wie Ego die vorgeschlagene Situationsdefinition annimmt. Jeder darauffolgende Schritt ist dann im Lichte dieses Anfangs eine Handlung mit Kontingenz reduzierendem, bestimmendem Effekt – sei es nun positiv oder negativ.«²² Entscheidend ist das beiderseitige Wissen darüber, beobachtet zu werden. Sind die »Paroxysmen des Gefühls« (Adam Smith), Handlungsdruck und Zugzwang nicht übermächtig, kann im Handeln eine vorübergehende Hemmung wirksam werden; dadurch kann in der wechselseitigen Beobachtung eine minimale Reflexionsdistanz entstehen. Dies wird aber gerade unter der Bedingung doppelter Kontingenz erforderlich. Gerade weil die Situation für beide Akteure oftmals unbestimmbar, instabil, unerträglich ist, wird ein gemeinsames Interesse an Erwartungssicherheit gefördert. So entsteht ein Spielraum, in dem sich zwischen Alter und Ego eine wechselseitige Actor-Spectator-Beziehung herausbilden kann: Sie schauen einander zu, indem sie handeln. Natürlich ist dieses Zuschauen nicht frei von Interessenkalkül, Mißtrauen, Voreingenommenheit, affektiver Parteilichkeit usw. Aber dies unterbindet nicht die Zuschauerfunktion, die an andere Bedingungen geknüpft ist: minimale Distanz und Selbstdistanz, Balance von Distanz und Engagiertheit, körperliche Copräsenz der Akteure, multimodale Sensibilisierung, Situationsgespür und interpretative Kompetenz, Fähigkeit und Bereitschaft zum Perspektivenwechsel.

Spiele zu dritt. – Soziale Situationen erschöpfen sich nicht in dyadischen Akteurskonstellationen, auch wenn, mit Simmel zu sprechen, »die *methodisch* einfachste soziologische Formation die zwischen *zwei* Elementen wirksame« ist,²³ Gewiß ist die Beschränkung auf die Zweizahl der Elemente die Bedingung für eine Reihe von Beziehungsformen. Diese reichen von der individuellen Ebene der Beziehungen zwischen zwei Einzelpersonen bis zur überindividuell-sozialen Ebene der Beziehungen zwischen zwei Gruppen: Familien- und Stammesverbänden, Staaten, Klassen, Religionsgemeinschaften, Zivilisationen etc. Georg Simmel sieht in seiner Auseinandersetzung mit der quantitativen Beschaffenheit einer Gruppe im Hinblick auf bestimmte Verhaltensweisen die »Dreizahl« als signifikante soziologische Konstellation und entwirft verschiedene Modelle des Dritten, auf

die wir gleich zu sprechen kommen. Das Auftreten des Dritten beeinflusst nach Simmel das Verhältnis der Zweierbeziehung grundlegend, da sich die Gewichtsverhältnisse verschieben, sobald eine dritte Gruppe oder Person zu einer Zweierkonstellation hinzutritt. Es entstehen Gemeinsamkeiten und Unterschiede, die nur jeweils zwei Parteien betreffen, so daß das Eins zu Eins-Verhältnis sich in ein Zwei zu Eins-Verhältnis wandelt. Zwei können sich gegen Einen verbünden oder zu ihm aufsehen. Das bedeutet, der Dritte vermag Einfluß zu nehmen auf das Verhältnis der anderen Parteien. Die Vielzahl, das heißt wieviele Personen oder Gruppen noch hinzutreten, sei nun, laut Simmel, für die Entwicklung bestimmter Strukturen – demokratische Situationen, Machtverhältnisse, Bündnisse einiger Parteien gegen andere, Kampfsituationen, wie sie im Zusammenhang der Dreizahl beschrieben wurden – im allgemeinen nicht mehr ausschlaggebend. Entscheidend ist, die Dreizahl als strukturelles Verhältnis zu begreifen: Es geht weniger um persönliche Beziehungen zwischen individualisierten Akteuren als um *Akteurspositionen*, die sich der arbeitsteiligen Differenzierung der Gesellschaft und der hiermit verbundenen »Objektivierung des Handelns und der Verhältnisse« verdanken. Simmel betont: »Das Apriori der Beziehung sind jetzt nicht mehr die Menschen mit ihren Eigenschaften, aus denen die soziale Relation entsteht, sondern diese Relationen als objektive Formen, »Stellungen«, gleichsam leere Räume und Umrisse, die erst von Individuen »ausgefüllt« werden sollen. Je fester und technisch ausgearbeiteter die Organisation der Gruppe ist, desto objektiver und formaler bieten sich die Schemata der Über- und Unterordnung dar I. . J.« (S. 272)

Das dritte Element kann je zwei Elemente, die keine unmittelbare Berührung haben, in Wechselwirkung setzen. Es kann Entzweigungen relativieren und ausgleichen, aber auch als Eindringling und Störenfried wahrgenommen werden. Zweierbeziehungen können durch den Dritten stärker verknüpft werden, der Dritte kann aber auch die »Störung und Ablenkung der reinen und unmittelbaren Gegenseitigkeit« (S. 115) bewirken. Das Auftreten eines Dritten kann einen verabsolutierten Gegensatz relativieren, aber auch neue Gegensatzverhältnisse hervorrufen. Der Hinzutritt einer »dritten Person« bedingt unterschiedliche Konfigurationen zwischen drei sozialen Elementen. Simmel unterscheidet drei typische Gruppierungsformen, »die einerseits bei zwei Elementen nicht möglich sind, andererseits bei einer Mehr-als-Drei-Zahl entweder gleichfalls ausgeschlossen sind oder sich nur quantitativ erweitern, ohne ihren Formtypus zu ändern« (S. 125): (1) der Unparteiische und der Vermittler; (2) der Tertius gaudens; (3) Divide et impera. Im ersten Fall, in dem der Dritte als Unparteilicher fungiert, kann er als Schlichter bzw. Moderator gefragt sein oder als Schiedsrichter gewählt bzw. eingesetzt werden. Als Schiedsrichter hat er angesichts widerstreitender Ansprüche zu prüfen, was ausgleichbar und was unvereinbar ist. Das Unvereinbare, das sich im Rechtsstreit nicht klären läßt, hat

er von der Verhandlung auszuschließen. Der unter dem Rechtsstreit rumorende Widerstreit wird verdrängt. Als Moderator muß der Dritte versuchen, die Ansprüche und Gründe einer Partei der anderen vorzuhalten, um eine Relativierung und Versachlichung zu erreichen. Diese Aufgabe erwächst aus dem bloßen Vorhandensein eines dritten, vermittelnden sozialen Elements.

Die »Gruppe zu Dreien« ist für Simmel nur Typus und Schema, auf ihre Form ließen sich schließlich alle Fälle von Vermittlung reduzieren. Es gäbe gar keine Gemeinschaft zu Dreien, in der nicht bald diese bald jene Zwei in einen Dissens gerieten, »harmloser oder zugespitzter, momentaner oder dauernder, theoretischer oder praktischer Natur – und in der nicht der Dritte vermittelnd wirkte«, ohne daß eine solche Mittlerfunktion gewissermaßen rein hervorträte; manchmal genüge eine Geste, eine Art des Zuhörens, oder, wie man ergänzen könnte, eine ironische Bemerkung, ein beiläufiger Scherz, eine unaufgeregte Anstiftung zur Gelassenheit. »Um einen eigentlichen Streit oder Kampf braucht es sich keineswegs zu handeln, es sind vielmehr die tausend ganz leichten Meinungsverschiedenheiten, das Anklingen eines Antagonismus der Naturen, das Auftauchen ganz momentaner Interessen – oder Gefühlsgegensätze –, das die fluktuierenden Formen jedes Zusammenlebens fortwährend färbt, und das durch die Gegenwart des Dritten, die Vermittlungsform fast unvermeidlich üben, in seinem Verlauf fortwährend bestimmt wird.« (S. 129) Eine solche Mittlerfunktion ist keinem Akteur fest zugeordnet, sie kann je nach Erfordernis und Gelegenheit von jedem übernommen werden, auch wenn nicht jeder dafür prädestiniert ist: »Diese Funktion geht unter den drei Elementen sozusagen reihum, da das Auf- und Abfluten des gemeinsamen Lebens jene Form an jeder möglichen Kombination der Elemente zu realisieren pflegt.« (S. 29) Eine Bedingung, die der vermittelnde Dritte erfüllen muß, ist Überparteilichkeit. Diese kann zwei Formen annehmen: gleichmäßige Distanz oder gleichmäßige Anteilnahme des Dritten gegenüber den Anliegen der Streitparteien. Zu einer tragischen Figur kann der Dritte werden, wenn er mit beiden Seiten gleichermaßen verbunden ist und jedem gerecht zu werden versucht, bis er selber durch den Konflikt zerrieben wird. Im Schiedsrichteramt ist die Vermittlungsfunktion des Dritten institutionalisiert: Die Streitenden haben die abschließende Entscheidung aus den Händen gegeben. Der Dritte fungiert gegenüber den situationsinteressierten Parteien als situationsmächtige Instanz.

Der *tertius gaudens* bezieht aus der dyadischen Akteurskonstellation einen besonderen Vorteil. Unbeachtet von den Streitenden, die nur mit sich selber beschäftigt sind, kann sich der Dritte in eine Position bringen, die ihm sonst streitig gemacht worden wäre: »Wenn zwei sich streiten, freut sich der Dritte.« Er kann eine solche Situation auch absichtlich herbeiführen. Auch der vermittelnde Dritte kann sich in die Position des *tertius gaudens* bringen, wenn er seine Unparteilichkeit als Vorteil nutzt, um den Streitenden Bedingungen zu stellen:

»Die begünstigte Stellung des Dritten verschwindet I. . J in dem Augenblick, in dem die beiden anderen zu einer Einheit zusammengehen I. . J.« (S. 141) Wer eine solche gegen ihn gerichtete oder ihm den Vorteil nehmende Vereinigung verhindern will, greift zur Taktik des *divide et impera*. Er stiftet vorsätzlich Zwist, um eine beherrschende Stellung zu gewinnen oder zu behaupten. Hierfür sucht er alle Kräfte, die sich gegen ihn verbünden und ihm gefährlich werden könnten, gegeneinander in Tätigkeit zu setzen. Hierbei bedient er sich bewährter Mittel wie Hetzen, Verleumden, Schmeicheln, Erregen von Erwartungen usw. Ist er in einer sozialen Machtposition, so stiftet er geringe Rangdifferenzen unter den Untergebenen und praktiziert das Prinzip der »ungleichen Austeilung« irgendwelcher Werte, um Eifersucht zu erregen, aus der Feindseligkeit erwachsen kann. »Der Dritte, dem eigentlich die Feindseligkeit der beiden anderen zu gelten hätte, kann sich gleichsam zwischen ihnen unsichtbar machen, so daß der Anprall beider nicht gegen ihn, sondern gegenseitig gegen sie selbst erfolgt.« (S. 148 f) Simmel verweist auf den in dieser Hinsicht zweifelhaften Ruf der Briten: »Von England hat man gesagt, es habe Indien nur durch Indien gewinnen können, wie schon Xerxes erkannt hatte, daß man Griechenland am besten durch Griechen bekämpfe.« (S. 149) Die Bekämpfung des Gleichen durch das Gleiche erweise sich als eine der durchgreifendsten Realisierungen des *divide et impera*. Auch Rumsfelds Rede vom alten und neuen Europa war ein solcher Versuch. Selbstverständlich bietet eine Triade auch die Möglichkeit, daß sich zwei Akteure gegen einen mächtigen Dritten zusammentun und eine »Gegenkoalition der Schwachen« bilden, indem sie ihre sonst zersplitterten Kräfte bündeln. Die Maxime *divide et impera* kann auch von einem einflußschwächeren Dritten genutzt werden, um zu erreichen, daß sich die ihm geltenden Ambitionen der Stärkeren gegenseitig neutralisieren.

Eine weitere Dreierkonstellation hat Simmel nicht als gesonderten vierten Typus hinzugefügt; aus dem einfachen Grunde, daß sie in der modernen kapitalistischen Marktwirtschaft alle Bereiche und Beziehungen durchdringt: der Dritte als »Mittelpunkt konkurrierender Bewegungen«. Das Paradigma ist der Kampf zweier oder mehrerer Marktanbieter, die einen Dritten oder vielmehr »viele dritte Personen« umwerben und mit allen verfügbaren Zeichenmitteln zu konditionieren suchen. Konkurrenz wird als indirekter Kampf verstanden, in dem sich die Konkurrenten durch das »wechselwirkende Bewußtsein von der Leistung des Gegners« zu unablässiger qualitativer und quantitativer Leistungssteigerung treiben. Das von Simmel gegebene Bild der Konkurrenz ist an der Ideal-konstruktion der freien Konkurrenz orientiert, die schon in den Jahren, in denen Simmel seine Soziologie schrieb, von monopolistischer Konkurrenz verdrängt wurde. Inzwischen hat sich die »kompetitive Konkurrenz« zum Verdrängungswettbewerb verschärft. Durch die durchgängige Ökonomisierung von Wissenschaft, Bildung, Kunst ist das marktorientierte Konkurrenzprinzip auch auf

Bereiche übertragen worden, die sich bisher auf ihre funktionelle Autonomie viel zugute gehalten haben. In der gegenwärtigen Konkurrenz um Marktpräsenz und das knappe Gut Aufmerksamkeit ist die medialisierte »publikumsbezogene Triade« (Uwe Schimank) zu einer zeittypischen Hauptform mehrstelliger Akteurskonstellationen geworden.²⁴

Tertius spectans. – Bei der Einführung der triadischen Akteurskonstellation hob Simmel ein Moment hervor, das den selbstzentrierten Charakter von Alter-Ego-Beziehungen aufbricht: »I. . . I jedes sensitive Verbundensein von zweien wird dadurch irritiert, daß es einen Zuschauer hat.«²⁵ Gleichwohl bleibt die Zuschauerfunktion des Dritten bei Simmel ein eher beiläufiges oder unspezifisches Moment. Um dieses Moment stärker zu betonen und in seiner Spezifik zu erfassen, empfiehlt es sich, als eine weitere Figur des Dritten den *tertius spectans* zu etablieren. Zunächst ist der Dritte ein weiterer Co-Akteur, der sich unter bestimmten Bedingungen zum Hauptakteur aufschwingen kann (Richteramt, *divide et impera*, *tertius gaudens* als aktiver Trittbrettfahrer). Als Moderator, Schiedsrichter oder Koordinator, aber auch als Eindringling, Trittbrettfahrer oder Spalter ist der Dritte gezwungen, einen vorübergehenden Einstellungswechsel zu vollziehen und aus der Zuschauerdistanz zu operieren. Trittbrettfahrer und *tertius gaudens* verhalten sich als parteiliche Zuschauer, die den Vorteil nutzen, die jeweilige Zweierkonstellation überblicken zu können. Der taktierende Dritte läßt sich nicht anders als Alter und Ego von seinen partikulären Interessen leiten. Doch er profitiert vom blinden Fleck der beiden anderen: Er kann Standortgebundenheit und Interessenabhängigkeit von deren Sichtweise erfassen, ohne selber ein über ein adäquates Bewußtsein der eigenen Interessenbedingtheit zu verfügen. Wenn Alter und Ego sich zueinander als Zuschauer verhalten, dann agieren sie als Zeicheninterpreten, die nicht nur verbale Äußerungen in ihren propositionalen, evaluativen und conativen²⁶ Gehalten zu erschließen suchen, sondern auch Habitus-Indikationen und soziale Distinktionsmerkmale im gesamten Verhaltensstil. Die körperliche Co-Präsenz der Zeichenakteure macht die Interpreten zu Zuschauern. Alter und Ego sind jeweils in einer konkreten Situation, und bereits das Abrufen oder Aushandeln der Situationsdefinition ist ein Vorgang der Zeicheninterpretation. Der *tertius spectans* überblickt nicht nur die Situation, in der Alter und Ego befangen sind, sein Hinzutreten schafft auch eine neue Kräftekonstellation. Allein sein Vorhandensein erzeugt ein Bewußtsein des Beobachtetwerdens und verändert die Situation.

Beim Zuschauen ist ein Moment der Distanz unverzichtbar; das muß keine völlige Abgehobenheit oder Indifferenz sein, eher ein transitorischer Einstellungswechsel, der das Eingebundensein in eigene lebenspraktische Aktivitäten unterbricht (man denke an die Funktion der Kampfpausen in Homers *Ilias*) und für einen Augenblick in den Hintergrund treten läßt. Zuschauer ist nicht

gleich Zuschauer. Wir haben verschiedene Spielarten des *tertius spectans* auseinanderzuhalten, und zwar nach dem jeweiligen Verhältnis von Kontemplativität und Praxis. Wir unterscheiden drei Formen: (1) den *teleopraktischen* Zuschauer: ein dem praktischen Zweck untergeordnetes Zuschauen, das taktisch motiviert ist und als Mittel dient, das Ziel flexibel und situationsgerecht zu erreichen; (2) den *sympraktischen* Zuschauer: ein in praktische Aktivitäten eingebundenes Zuschauen, das allein durch Brechung der Unmittelbarkeit, durch Reflexionsdifferenz die Praxis mit befördert; (3) den *parapraktischen* Zuschauer: ein von praktischer Einbindung relativ gelöstes Zuschauen, das kontemplative Züge annimmt und andere Aktivitäten allenfalls nebenher weiterlaufen läßt. *Tertius gaudens* und Taktiker des *divide et impera*, aber auch Moderatoren, Richter und Koordinatoren sind in der Regel teleopraktische Zuschauer. Uns interessiert der *tertius spectans* vor allem als sympraktische und parapraktische Figur. Mit diesen beiden Zuschauerfiguren kommt eine nicht nur taktisch motivierte und begrenzte Reflexionsdifferenz in die Situation und bricht die unmittelbaren Situationszwänge und Vollzüge. Die transinstrumentale Reflexionsdifferenz kommt nicht erst durch »interessefreie« (wissenschaftliche) Beobachter in die soziale Welt, sondern durch den (sympraktischen) *tertius spectans* als risikobehafteten »Zuschauspieler«.

Spectator mundi und »Schiffbruch mit Zuschauer«. Der *Tertius spectans* wird hier im Kontext von Überlegungen eingeführt, wie effektive Zeichensituationen des sozialen Verkehrs als spezifische Akteurskonstellationen zu beschreiben und zu analysieren sind. Wie erklärt sich der kultur- und sozialdiagnostische Befund, daß Akteurskonstellationen in bestimmter Hinsicht den Charakter wechselseitiger Actor-Spectator-Beziehungen annehmen, und wie verändern sich diese Beziehungen im Hinblick auf einen hinzutretenden Dritten? Damit rückt der Begriff des Zuschauers in den Mittelpunkt konzeptioneller Verständigung, die begriffsgeschichtliche Vergewisserung einschließt. Hierbei interessieren nicht in erster Linie Zuschauerkonzepte aus der Sphäre des Theaters: selbstverständlich stehen auch diese in Beziehung zum Zuschauer als variantenreicher Figuration des sozialen Lebens.²⁷ Ein weit gefaßter Zuschauerbegriff, der sich durch anthropologische, sozialphilosophische und ethische Verweisungsgehalte auszeichnet, hat sich in der griechisch-römischen Antike herausgebildet. Die Modelle des »philosophischen« Zuschauers, des Zuschauers als politische Figur, des Zuschauers im sozialen Verkehr wurden jeweils unterschiedlich konzipiert und bewertet. Konzepte und Bewertungen haben sich historisch verändert, bildeten Traditionszusammenhänge und riefen Traditionsbrüche hervor. Die antiken Figurationen des Zuschauers bleiben historische Referenzpunkte, ohne deren Kenntnisnahme bestimmte Neuansätze vom 18. Jahrhundert bis in die Gegenwart nur verkürzt dargestellt werden können. Das Interesse konzentriert sich

auf zwei unterschiedlich ausgerichtete Topoi des philosophischen Zuschauers: »Spectator mundi« und »Schiffbruch mit Zuschauer«. Vor diesem Hintergrund soll ein Blick auf neuartige Figurationen des 18. Jahrhunderts geworfen werden, die uns heute verstärkt beschäftigen: der Zuschauer als risikobehafteter Sympathisant im Kampf um Rechtsfortschritte in der Gesellschaft (Kant), der Zuschauer als Wächter des Fair Play in der Commercial Society (Adam Smith), die Spaltung der Person in Akteur und Zuschauer ihrer eigenen Taten (in Fortführung einer antiken Tradition).

Auf Aristoteles geht der Topos *spectator coeli* zurück, der seine klassische Formulierung in Senecas Spätschrift *De otio* gefunden hat.²⁸ Nach Aristoteles ist der Mensch das einzige Geschöpf mit aufrechter Haltung (Aristoteles: *Über die Teile der Tiere*, IV, 10, 686a; *Tierkunde*, I, 15, 494a). Dies prädestiniere ihn zur Erkenntnis des Göttlichen. In der Wiedergabe stoischer Lehrmeinung heißt es in Ciceros Schrift *De natura deorum*: Die Götter »haben die Menschen zunächst einmal vom Erdboden aufgerichtet und ihnen eine aufrechte Haltung gegeben, damit sie beim Anblick des Himmels zu einer Erkenntnis der Götter gelangen können« (Cicero: *De natura deorum* II, 140).²⁹ Als *spectator* hat Seneca den Menschen in seiner auf Erkenntnis gerichteten Sonderstellung im Kosmos bezeichnet. In seiner Schrift *De otio* unterscheidet Seneca zwei grundverschiedene *res publicae*, den Götter und Menschen umfassenden Kosmos und die Vielfalt unterschiedlicher Gemeinwesen, die sich über die Erde verteilen. Die große *res publica* erschließt sich naturphilosophischer Sichtweise, nur in Muße lassen sich die angemessenen Fragen stellen. »Einen neugierigen Geist hat uns die Natur gegeben und [.] uns als Zuschauer bei diesem großen Weltenschauspiel geschaffen (*spectatores nos tantis rerum spectaculis genuit*)«. (Seneca: *De otio*, V, 3)³⁰ Mit der aufrechten Haltung habe die Natur dem Menschen den freien Blick auf alles gegeben. Auch wenn wir nicht alles sehen könnten, eröffne uns unsere Sehkraft einen Weg zum Forschen und lege die Grundlagen für die Wahrheit, »so daß die Forschung hinübertritt aus dem Bekannten in das Dunkle« (Seneca: *De otio* V, 5).³¹ Was Seneca hier anstimmt, klingt wie ein Loblied auf den *bios theoretikos* (die *vita contemplativa*). Doch zugleich sieht sich Seneca veranlaßt, auf den zu erwartenden Vorwurf zu reagieren, er habe das stoische Ideal verraten, sich für das Gemeinwesen der Menschen, die kleinere *res publica*, praktisch politisch einzusetzen. Die Kosmosschau des *spectator coeli* ist nicht nur ein Paradigma für zweckfreie Forschung, sondern legt zugleich den Gedanken nahe, daß vornehmlich diese Lebensform der Sonderstellung des Menschen im Kosmos entspricht; sofern man ein teleologisches Gesamtbild der Natur akzeptiert. Senecas *spectator mundi* indiziert den Rangstreit der Lebensformen und läßt eine Höherschätzung des *bios theoretikos* (*vita contemplativa*) gegenüber dem *bios praktikos* (*vita activa*) erkennen. Der *spectator coeli* ist ein Tertius spectans, der sich abwendet von der sozialen Welt, um sich der Kosmosschau zu

widmen. Doch er bleibt auch in der Abwendung auf das Gemeinwesen bezogen; er besetzt eine Gegenposition zur aufreibenden Geschäftigkeit in politischen und privaten Angelegenheiten, die keine Zeit lasse, »von den Problemen der Menschen den Blick weg auf die Welt des Göttlichen zu lenken« (Seneca, *De otio* VI, 1).³² Seneca polemisiert gegen Einseitigkeiten auf beiden Seiten. Er verurteilt ruhelose Betriebsamkeit ohne Charakterbildung und Pflege des Geistes, aber auch die Selbstentmächtigung der Tugend, die sich tatenlos der Muße überläßt. Allerdings kann auch der Hinweis auf die notwendige Wechselwirkung von denkender Betrachtung, praktischer Tätigkeit und Daseinsgenuß nicht darüber hinwegtäuschen, daß die aktive Sorge um das Gemeinwesen weitgehend zurücktritt. All dies läßt ein Schwanken zwischen den beiden Lebensformen in politisch aussichtsloser Situation erkennen. Seneca rechtfertigt seinen Rückzug durch den Mangel an politischen Einfluß- und Gestaltungsmöglichkeiten, der es ihm unmöglich mache, dem *bios praktikos* weiterhin den Vorzug zu geben. So gesehen ist, was sich als Loblied auf den *bios theoretikos* gibt, zugleich Ausdruck einer tiefen Resignation.³³ Die Kosmoschau ist keine beruhigte Schau von einem sicheren Standort, sondern eine Position der Selbstbehauptung und der philosophischen Vergewisserung; das, womit sich Seneca auch in der Zeit seines politischen Einflusses in seiner Muße beschäftigt hat, rückt jetzt haltgebend in den Mittelpunkt.

Cicero hat nicht nur den Terminus »Spectator« gebraucht, sondern parallel hierzu auch den Ausdruck *contemplator caeli* (*Tusculanae disputationes*, I, 69). Darum soll das spezifisch Spektatorische bei Seneca betont werden. Die himmlischen Phänomene sind nur dann ein *spectaculum*, wenn sie einen Zuschauer finden. Wer soll die Schönheit der Natur in menschenleerer Ödnis bezeugen? Die Natur hat den Menschen als Zeugen aufgestellt, damit ihre Großartigkeit und ihr kunstvoller Bau nicht nur flüchtig angesehen, sondern genau betrachtet werden. Der frühchristliche Autor Laktanz (um 300), den die Renaissance-Humanisten den »christlichen Cicero« nannten, hat dieses Wechselverhältnis, das dem *spectator coeli* immanent ist, explizit zugespitzt: »Der Mensch wird [...] durch seine gerade Haltung und sein hochgerichtetes Gesicht zur Betrachtung der Welt veranlaßt. Er tauscht mit Gott den Blick, und Vernunft erkennt Vernunft.« (Laktanz: *De ira Dei* 7, 4)³⁴

In der christlichen Theologie des Mittelalters verschwanden diese resignativen Konnotationen, die Kosmoschau wurde zur Gottesschau, und Kontemplation erlangte die unangefochtene Vorrangstellung: »Vita contemplativa simpliciter melior est quam vita activa. (Das Leben der Kontemplation ist ohne Einschränkungen besser als ein tätiges Leben).« (Thomas von Aquino: *Summa theologica*, II, 2, 182, 1 und 2)³⁵ Erstaunlich ist, daß im Zuge der neuzeitlichen »Umkehrung der überkommenen hierarchischen Ordnung von Vita contemplativa und Vita activa« die Figur des Zuschauers ihre Geltung nicht einbüßte; auch dann

nicht, als die Überzeugung um sich griff, »daß Wahrheit sich nur dem Zugreifen und nicht dem Zuschauen erschließen würde. Schließlich hatte ein Gerät, das von Menschen verfertigte Teleskop, der Natur bzw. dem Universum seine Geheimnisse abgezwungen.«³⁶ Die neuen Entwicklungen hatten auch eine »kopernikanische Wende« in der Position des Zuschauers zur Folge. Kant hat die von ihm betriebene »Revolution der Denkart« hierzu in Beziehung gesetzt. In der Vorrede zur zweiten Auflage der *Kritik der reinen Vernunft* heißt es: »Es ist hiermit eben so, als mit den ersten Gedanken des *Kopernikus* bewandt, der, nachdem es mit der Erklärung der Himmelsbewegungen nicht gut fort wollte, wenn er annahm, das ganze Sternheer drehe sich um den Zuschauer, versuchte, ob es nicht besser gelingen möchte, wenn er den Zuschauer sich drehen, und dagegen die Sterne in Ruhe ließ.«³⁷

Ein Gegenstück zum *spectator mundi* ist der Topos »Schiffbruch mit Zuschauer«. Er bezieht sich sowohl auf die große als auf die kleine *res publica*, am Kosmos interessiert aber nicht der teleologische Ordnungsrahmen, sondern der atomare Wirbel, der sich in der beruhigten Oberfläche der Makrokörper nicht zeigt. Zum anderen ist die Zuschauerposition in Lukrez' Lehrgedicht *De rerum natura* (dem Locus classicus des »Schiffbruchs mit Zuschauer«) vornehmlich auf die soziale Welt bezogen. Gleich im Proömion zum Buch II wird die Turbulenz des Meeres (*mari magno turbantibus aequora ventis*) mit den Schlachten des Krieges (*belli certamina*) und den Aktivitäten derer parallelisiert, die Lukrez dabei beobachtet, wie sie »hierhin und dorthin irren und schweifend den Weg des Lebens suchen, wie sie mit Geist wetteifern (*certare*) und sich streiten (*contendere*) um die Vornehmheit der Geburt, Tag und Nacht in nicht ermüdender Arbeit wetteifern, um zum Gipfel des Reichtums aufzusteigen und die Macht zu gewinnen« (Lukrez: *De rerum natura* II, 1–13).³⁸ Das wird freilich im Abstand des zuschauenden Dritten betrachtet, aus heiteren Räumen in der Höhe. Lukrez empfindet ein freudvolles Vergnügen, nicht, weil ein anderer leiden muß, »sondern weil es süß ist zu sehen, von welchen Leiden man selber frei ist. Süß ist es auch, die gewaltigen Kämpfe des Krieges zu sehen, angestellt in den Ebenen, wenn du selbst nicht Gefahr läufst.«³⁹ Hunderte Verse später folgt die Szene des Schiffbruchs, in der kein Zuschauer am Ufer plaziert ist; doch die Szene ist aus der Perspektive eines solchen gestaltet.

Vordergründig ist der Schiffbruch ein naturphilosophisches Gleichnis; es soll veranschaulichen, warum die zahlenmäßige Begrenztheit der Atomformen eine unbegrenzte Anzahl gleichgestalteter Atome erfordert, aus denen sich immer wieder neue Atomverbindungen ergeben können. Wäre dem nicht so, ergäbe sich folgendes Szenario: Wie die Überbleibsel von Schiffbrüchen würden die im Meer des Stoffes (*pelagos materiae*) versprengten Atome »niemals sich stoßen und zur Vereinigung kommen können noch in der Vereinigung verharren und

zunehmen und wachsen« (Lukrez: *De rerum natura*, II, 563–565). Im Stoffozean geht es also nicht zu wie in der vom Schiffbruch bedrohten Seefahrt. Da es »in unbegrenzter Zahl Urstoffe der Dinge von jeder Art gibt, aus denen alles ergänzt wird« (567 f.), kann der Widerstreit der schaffenden und zerstörenden Kräfte (*motus genitales* und *motus exitiales*) in der Natur in Ewigkeit weitergehen. Auch der epikureische Zuschauer kann sich dem Wechsel von Leben und Tod im Daseinsprozeß der Menschengeschlechter nicht entziehen. Aber er weiß sich frei von der Furcht vor dem Tod und vor den Göttern. Die Naturphilosophie soll die Möglichkeit zu einem angstfreien Leben theoretisch begründen. Gewiß läßt das Proömium zum zweiten Buch von *De rerum natura* an die epikureische Maxime denken, sich aus dem *certare* (wetteifern) und *contendere* (sich streiten) um Reichtum und Macht herauszuhalten. »Weit besser ist es deshalb, in Frieden zu gehorchen als mit Herrschergewalt die Welt regieren und Königreiche beherrschen zu wollen. Drum laß sie fruchtlos sich abmühen und Blut schwitzen im Kampf auf dem engen Wege des Ehrgeizes l. . .!« (Lukrez: *De rerum natura* V, 1127–1130) Doch allein schon das epikureische Bekenntnis zu Willensfreiheit und Spontaneität, die in der Zufallsabweichung der Atome von gleichmäßiger Bahn ihre naturphilosophische Voraussetzung haben, erfordert, gegen äußere Zwänge und Widerstände anzukämpfen.

Auch wenn der philosophische Zuschauer nicht vom Zuschauer im Theater herleitbar ist, gibt es Gemeinsamkeiten, die ihrerseits Differenzen bergen. Die grundlegende Gemeinsamkeit ist die Tatsache, daß beide Figuren in die Ereignisse, auf die sie schauen, nicht selber verwickelt sind. Das ist im Theater mit Risikofreiheit verbunden; die Zuschauer müssen nicht fürchten, daß die Mächtigen, über deren Schwächen und Torheiten sie lachen, sich rächen werden. Sofern die Ausgelachten fähig und willens sind, sich zu rächen, schlägt das Lächerliche ins Schreckliche um. Diesen Punkt hat Platon im *Philebos* klar herausgearbeitet, aber nicht nur für das Theater, sondern für die »gesamte Komödie und Tragödie des Lebens« (Platon: *Philebos*, 50b).⁴⁰ Auch die Risikofreiheit des philosophischen Zuschauers muß relativiert werden: »Zwar ist er nicht in das Abenteuer selbst verstrickt, wohl aber der Anziehung von Untergängen und Sensationen hilflos ausgeliefert.«⁴¹ Vor allem die politische Verwendung des Terminus »Zuschauer« (griechisch *theates*) ist durch die Theatermetaphorik geprägt. So wirft Kleon, der Athener Stratege im fünften Jahr des Peloponnesischen Krieges, den Mitgliedern der Volksversammlung ihre Gewohnheit vor, »Zuschauer (*theatai*) der Worte zu sein und Hörer der Taten; was geschehen soll, beurteilt ihr nach einer guten Rede als möglich, was schon vollbracht ist, nicht nach dem sichtbaren Tatbestand, sondern verlaßt euch auf eure Ohren, wenn ihr eine schöne Scheltrede dagegen hört l. . .] so sucht ihr nach einer anderen Welt gleichsam, als in der wir leben, und besinnt euch dafür

nicht einmal auf das Nächste zur Genüge; kurz, der Hörlust preisgegeben tut ihr, als säßet ihr im Theater, um Redekünstler zu genießen, und hättet nicht das Heil des Staates zu bedenken.« (Thukydides: *Geschichte des Peloponnesischen Krieges*, III, 38)¹² Platon verschärft diese Kennzeichnung, indem er die *demokratia* als *theatrokratia* (Platon: *Nomoi*, III, 701a)¹³ kritisiert, ausgehend von der Behauptung, die Masse der Laien übe in der Politik die Herrschaft über die Experten aus, so wie im Theater die Menge der Zuschauer über die fachkundigen Richter.

Immanuel Kant und Adam Smith: neue Figurationen des Zuschauers im 18. Jahrhundert. – Auf die historischen Metamorphosen des philosophischen Zuschauers hat die Theatermetaphorik wenig Einfluß genommen. Der Topos »Spectator mundi« wurde im 18. Jahrhundert zum Ausgangspunkt neuer anthropologischer Überlegungen, die am aufrechten Gang des Menschen ansetzten, der ihm den freien Blick ins Weite und Offene gestattete.¹⁴ Auf der anderen Seite hat Blumenberg die Wandlungen des Topos »Schiffbruch mit Zuschauer« im 18. Jahrhundert nachgezeichnet, die im 19. Jahrhundert zu weitgehender Problematisierung nötigten. »Es gibt den festen Standort nicht mehr, von dem aus der Historiker der distanzierte Zuschauer sein könnte.«¹⁵ Während Herder 1792 in den *Briefen zur Beförderung der Humanität* den Topos »Schiffbruch mit Zuschauer« noch verwendet, um den Blick von außen auf die Französische Revolution zu beschreiben, wählt Kant 1798 im *Streit der Fakultäten* für das gleiche zeithistorische Phänomen ein anderes Bild, aber, und das ist das Bemerkenswerte, ebenfalls ein Zuschauerbild. Auf der Suche nach einem indiziellen »Geschichtszeichen« dafür, daß das menschliche Geschlecht im beständigen Fortschreiten zum Besseren begriffen sei (worunter Kant Fortschritte auf dem Weg zum Rechts- und Verfassungsstaat begreift), entdeckt er ein solches Indicium nicht etwa in den Handlungen der französischen Akteure, sondern im Verhalten der deutschen Zuschauer: »Es ist bloß die Denkungsart der Zuschauer, welche sich bei diesem Spiele großer Umwandlungen öffentlich verrät und eine so allgemeine und doch uneigennützig Teilnehmung der Spielenden auf einer Seite gegen die auf der andern, selbst mit Gefahr, diese Parteilichkeit könne ihnen sehr nachteilig werden, dennoch laut werden läßt.«¹⁶ Die von Kant untersuchten Zuschauer werden durch Merkmale wie Anteilnahme, Allgemeinheit, Uneigennützigkeit, Parteilichkeit, Risikobehaftetheit charakterisiert, die im Bild des Zuschauers einander eigentlich ausschließen müßten. Die Zuschauerposition ergibt sich aus der Tatsache, daß die deutschen Sympathisanten, die Kant vor Augen hat, »nicht selbst in diesem Spiele mit verwickelt sind«. Es sei »eine Teilnehmung dem Wunsche nach, die nahe an Enthusiasmus grenzt.«¹⁷ Dieser in moralischen Fragen ansonsten diskussionswürdige Enthusiasmus erscheint moralisch gerechtfertigt, weil seine Äußerung »selbst mit Gefahr verbunden war« und infolgedessen »keine andere als eine moralische Anlage im Menschengen-

schlecht zur Ursache haben kann.⁴⁸ Weder eigene Sicherheit noch Neutralität gelten hier als Kriterium der Zuschauerhaltung.

Eine neuartige Figuration ist vor allem die Dreierkonstellation von Akteur, Coakteur und Spectator, die Adam Smith in die Ethik eingeführt hat.⁴⁹ Der Coakteur kann hierbei den Charakter eines Mitbewerbers (*competitor*) oder eines Leidenden (*sufferer*) annehmen. Das Adam-Smith-Modell des »Lebens in einer Gesellschaft von Zuschauern« erweist seine Modernität darin, daß es auf den Wettbewerb um Macht, Reichtum und Ansehen unter den Bedingungen der sich herausbildenden markt- und gewinnorientierten Konkurrenzgesellschaft zugeschnitten ist: »In dem Wettlauf nach Reichtum, Ehre und Avancement (*in the raise for wealth, and honours and preferments*) mag einer rennen, so schnell er kann und jeden Nerv und jeden Muskel anspannen, um all seine Mitbewerber zu überholen. Sollte er aber einen von ihnen niederrennen oder zu Boden werfen, dann wäre es mit der Nachsicht der Zuschauer ganz und gar zu Ende. Das wäre eine Verletzung der ehrlichen Spielregeln, die sie nicht zulassen könnten.«⁵⁰ Smith beschreibt eine Dreierkonstellation: die Konkurrenz der Bewerber bzw. Mitbewerber, die einander aus dem Felde zu schlagen versuchen, werden durch die Zuschauer daran gehindert. Hierbei ist ein Sinn für das Fair Play vorausgesetzt, der sich vom angeborenen *moral sense* bei Shaftesbury oder Hutcheson dadurch unterscheidet, daß er sich als kulturelle Tradition habitusprägend in der englischen Zivilisationsgeschichte entwickelt hat. Wenn dies ein anthropologisches Prinzip ist, dann das Prinzip einer historischen Anthropologie, eine kulturelle Konvention, die sich als ein System wechselseitiger Erwartungen eingespield hat; im Konstitutionsprozeß der Commercial Society gewann diese Norm eine neuartige Bedeutung. Fair Play ist keine Telosformel, kein Ideal des gelingenden Lebens, sondern eine Minimalbedingung, die eine Gesellschaft zusammenhält.⁵¹ In der Position des Tertius spectans haben die Zuschauer eine Wächterfunktion: Anerkennung zollen sie keinem, der die Fair-Play-Regel verletzt. Diese Zuschauerhaltung ist ein Gegenmodell gegen das System des fanatischen Parteigeistes. Natürlich weiß Adam Smith, daß auch mit Zuschauerfraktionen spontaner und bestellter Claqueure zu rechnen ist. Es ist nicht zu vernachlässigen, daß sich auch unter einer Menge von Dritten (»vielen dritten Personen«, Simmel) Fronten bilden können, Zweierkonstellationen, die die Rivalität der eigentlichen Akteursparteien als Fan-Parteien reproduzieren. Dennoch charakterisiert Smith die »Gesellschaft der Zuschauer« durch reflektierte Sympathie mit Leidenden und einen durch das Prinzip der Verhältnismäßigkeit zivilisierten Vergeltungstrieb. Dies gilt ihm als normales Zuschauerverhalten. Zum Wertbegriff dagegen avanciert der Zuschauer in der Idealfigur des Impartial Spectator; dieser findet seine Bewährungsprobe in der imaginären Selbstteilung des einzelnen Individuums in zwei Personen, Akteur und Zuschauer der eige-

nen Taten (und Unterlassungen).⁵² Wenn sich bei Smith der einzelne in zwei Personen teilt, um sich in der Rolle des Zuschauers eine Meinung über sich in der Rolle des Akteurs zu bilden, so ist diese Prozedur zugleich eine Einübung in den »Blick mit den Augen einer dritten Person«; diese Übung empfiehlt Smith auch für das Verhältnis von Alter und Ego. Ein gerechter Ausgleich zwischen eigenen Ansprüchen und den Interessen eines anderen setze einen Standortwechsel voraus: »Wir dürfen sie [die gegensätzlichen Interessen, die Verf.] weder von unserem, noch auch von seinem Platz aus betrachten, weder mit unseren eigenen Augen noch mit den seinigen, sondern wir müssen sie von dem Platze und mit den Augen einer dritten Person ansehen, die in keiner näheren Beziehung zu einem von uns beiden steht und die mit Unparteilichkeit zwischen uns richtet.«⁵³ Auch hier bewährt sich das Modell der Dreierkonstellation, wobei der Dritte in diesem Fall nur eine imaginäre Existenz führt. Der Dritte ist nur im Perspektivenwechsel anwesend, den Ego und Alter jeweils vornehmen. Ego denkt sich nicht einfach in die Position von Alter hinein und umgekehrt, sondern jeder von beiden übernimmt die Perspektive eines Dritten, der »in keiner näheren Beziehung zu uns steht«; dies kann nur die Perspektive des Moderators und Schiedsrichters sein, wenn es funktionieren soll. In einer tatsächlich praktizierten Dreierbeziehung kann sich die Sachlage erheblich verändern, dann beispielsweise, wenn der Trittbrettfahrer (*tertius gaudens*) und der Spalter und Unruhestifter (*divide et impera*) als hinzutretende Akteure mit verdeckten eigennützigen Interessen ihren Blick auf Akteure und Coakteure richten. Der Blick mit den Augen einer dritten Person kann auch ein taktisch abschätzender Blick sein, der nur den eigenen Vorteil im Auge hat. Smith hat jedoch einen anderen Ausgangspunkt, wenn er vom »Blick mit den Augen einer dritten Person« spricht. Dieser Blick soll ja vom einzelnen in Ansehung der eigenen Person eingeübt werden, indem er sich in zwei Personen aufspaltet. Der einzelne soll lernen, die latente Neigung und die akuten Verführungen zur Selbsttäuschung zu durchschauen. Hierbei sah sich Smith einem Problem gegenüber, das Marx als das Ideologieproblem bezeichnet und das die Wissenssoziologie zum Paradoxon verschärft hat: Wie kann ich erkennen, welche Interessen mich bewegen, wenn alles Erkennen interessenbedingt ist? Darum hat sich Smith auch nicht auf Selbstinspektion verlassen, sondern eine Wechselwirkung von Verhaltensbeobachtung und Selbstinspektion postuliert.

Bei Seneca hatte die Anwesenheit von Zuschauern Fehlhaltungen begünstigt, »deren Lohn darin besteht, vorgeführt und zur Kenntnis genommen zu werden. Wer legt den Purpur, ihn niemandem zu zeigen, an? I. Ehrgeiz, Verschwendungssucht und Maßlosigkeit verlangen nach einer Bühne I. I.« (Seneca: *Epistolae morales* XV, 94, 69–74)⁵⁴ Diesen Zuschauer effekt im Kampf um Anerkennung, in dem die Angehörigen mittlerer und unterer sozialer Statusgruppen von Geburt an benachteiligt sind, räumt Smith vollauf ein. Doch die Zuschauer

reflektieren auch die paradoxe Grundsituation menschlicher Vergesellschaftung: »Alle Mitglieder der menschlichen Gesellschaft bedürfen des gegenseitigen Beistandes und andererseits ist auch jedes von ihnen den Beleidigungen des anderen ausgesetzt.«⁵⁵ In diesem Spannungsverhältnis registrieren Zuschauer auch seismographisch empfindliche Störungen der sozialen Balance und halten den Akteuren einen Spiegel vor, der ihnen ermöglicht, sich aus der Entfernung und mit den Augen anderer Menschen zu betrachten.

Die spektatorische Situation. – Die Dreierkonstellation von Akteur, Coakteur (als Competitor oder als Sufferer) und zuschauendem Dritten ist ein historisches Modell des Situationstyps, den wir als spektatorische Situation bezeichnen und wie folgt definieren wollen: *Eine spektatorische Situation ist dann gegeben, wenn Akteure und Coakteure in ihren praktischen Vollzügen in wechselseitige Actor-Spectator-Beziehungen eintreten oder wenn sie auf einen Dritten treffen, der ihnen zuschaut.* Eine spektatorische Situation ist triadisch strukturiert. Das heißt nicht, daß sie auf das Wechselverhältnis zwischen drei einzelnen Personen begrenzt ist. Es geht um verschiedene *Positionen*, die in sozialen Situationen strukturell verankert sind; daher kann die Position des Dritten auch von »vielen dritten Personen« (Simmel) besetzt werden. Auf der anderen Seite kann der Dritte als korrektive Figur auch innerhalb einer Zweierkonstellation anwesend sein, wenn sich Akteure und Coakteure jeweils »mit den Augen einer dritten Person« wahrnehmen. *Jede soziale Situation, die durch Actor-(Coactor)-Spectator-Beziehungen charakterisiert ist und die Möglichkeit zum ein- oder mehrfachen Positions- und Perspektivenwechsel bietet, ist eine spektatorische Situation.* Auch Ego und Alter nehmen einander zugleich als Zuschauer wahr, während sie alle Einstellungsindikationen, Bezugnahmen, Verhaltensofferten, vorgetäuschten oder tatsächlich intendierten taktischen Schritte des jeweils anderen aufmerksam registrieren und interpretieren. In einem Vorgang wechselseitiger Beobachtung sucht jeder seine Initiative oder Gegenmaßnahme so auszurichten, daß der andere so reagiert, wie es der eine gemäß seiner Zeicheninterpretation antizipiert hat. Doch beide überschauen nicht das ganze Verhältnis, das jeder zum anderen und zu sich selber unterhält. Dies vermag nur ein Dritter, der den Schlagabtausch zwischen Alter und Ego beobachtet, ohne selber involviert zu sein, aber dennoch *in Gefahr, in eine für ihn riskante Situation hineingezogen zu werden.* Die Akteure unterscheiden sich durch Statusvorteile, Grad der Abhängigkeit bzw. Unabhängigkeit, Einfluß und Dominanzausübung, Kompetenz und Handlungsressourcen. Im konkreten Situationskontext entscheidet die Frage, wer die Initiative ergreift oder behält, verliert oder gewinnt. Nach diesem Kriterium können wir auch Akteure und Coakteure differenzieren. Im gesellschaftlichen Leben sind die Positionen von Akteur, Coakteur und Zuschauer nicht fest installiert. Sie zirkulieren im sozialen Verkehr, in dem sich die Kräfte-

verhältnisse ändern und die Initiativen wechseln. Zuschauer ist kein garantierter Status, in den man nur eintreten muß, vielmehr muß Zuschauerschaft in konkreten Situationen oft erst definiert werden. Beim Zuschauen ist die Fähigkeit vorausgesetzt, einen Schritt zurücktreten zu können, um ein Mindestmaß an Distanz zu gewinnen. Interessendruck und Handlungszwang müssen für eine kurze Frist so weit gelockert sein, daß ein Hinsichtenwechsel möglich wird. Die spektatorische Situation ist generell definiert durch die *Integration des Zuschauerbezugs in die Vielfalt sozialer Situationen*, die Etablierung von *Spectatorship* (Thomas Mitchell) als einer Grundform kultureller Kommunikation. Der Ausdruck »spektatorisch« hat nichts mit Spektakel zu tun, da er auch unspektakuläre Vorgänge einschließt, aber auch nicht mit einseitiger Hervorhebung des Visuellen. Zuschauen macht nur Sinn, wenn es etwas wahrzunehmen, etwas zu sehen und zu hören gibt, wenngleich der Zuschauer auch schmecken, riechen oder tasten kann, er muß nicht auf die sogenannten Fernsinne beschränkt werden, auch die Sinne einer stärkeren körperlichen Kontaktnahme können in einem gewissen Grade beteiligt sein.

Es sind vornehmlich drei Aspekte, unter denen sich der Zuschauer vom Betrachter, auch vom Beobachter, unterscheiden läßt: (1) Der Zuschauer ist nicht auf visuelle Erfahrungen beschränkt, alle seine Sinne werden angesprochen. (2) Der Zuschauer im sozialen Verkehr ist eine sympraktische, in die soziale Praxis eingebundene Figur. Er ist Teil der Aktivitätsstruktur, auf die er in konkreten Situationen direkt und indirekt bezogen ist. (3) Er steht im Schnittpunkt von Beziehungen des Sehens und Gesehenwerdens. So wie er Zweierkonstellationen des sozialen Geschehens im Blick hat, so ist er selber den Blicken anderer ausgesetzt. »Spektatorische Situation« ist kein Wertbegriff, der sich ausschließlich an der regulativen Idee des Impartial Spectator orientiert. In der spektatorischen Situation müssen alle Zuschauerhaltungen Berücksichtigung finden. Das betrifft zum einen das Verhältnis von Zuschauerfunktion und Praxis (telepraktisch, sympraktisch, parapraktisch), zum anderen die strategischen Positionen des Zuschauers als Moderator und Schiedsrichter, als Trittbrettfahrer (*tertius gaudens*), als Taktiker des *divide et impera*, um die drei von Simmel behandelten typischen Figurationen zu nehmen, die sich selbstverständlich erweitern lassen. Wenn auch die »spektatorische Situation« kein Wertbegriff ist, so können Zuschauerhaltungen sehr wohl nach sozialer Verhaltensqualität und ethischer Wertigkeit differenziert werden. Es müssen aber auch alle denkbaren Akteurskonstellationen berücksichtigt werden: Zweierkonstellationen (wechselseitige Actor-Spectator-Beziehungen), Dreierkonstellationen (Actor-Coactor-Spectator-Beziehungen) und das dissoziative Modell der Selbstteilung der Person in Akteur und Spektator.

Nach einem Wort des amerikanischen Anglisten und Kunsthistorikers Thomas Mitchell ergeben die verschiedenen Formen der *Spectatorship* ein ebenso

tiefgreifendes Problem wie die verschiedenen Formen der Lektüre. Doch verglichen mit den historischen und systematischen Untersuchungen zu Lektürewesen fehlen entsprechende Untersuchungen zur Spectatorship, obwohl sie durch die kulturelle Praxis herausgefordert werden.⁵⁶ Mitchell konzentriert sich auf die Herausforderung, die sich aus der »Wiederentdeckung des Bildes als komplexes Wechselspiel von Visualität, Apparat, Institutionen, Diskurs, Körpern und Figuralität« ergibt. Wir haben das Feld der sozialen Situationen sondiert und die spektatorische Situation als eine spezifische Zeichensituation und Verkehrsform erörtert. Darüber hinaus sind problemgeschichtliche Aspekte der Figur des Zuschauers zur Sprache gekommen; gleichsam als Bestandteil konzeptioneller Vorarbeiten zur konkreten kultursemiotischen Untersuchung historischer Modelle von Spectatorship in ihrer funktionellen Typenvielfalt. Von solchen Untersuchungen, die nur transdisziplinär angelegt sein können und auch philosophischer Vergewisserung bedürfen, würde auch die Theaterwissenschaft profitieren. Die Figur des Zuschauers im Theater ist Produkt eines historischen Prozesses, in dem sich zurschaustellende und zuschauende Aktivitäten als selbständige Kulturtechniken etabliert haben. In diesem kulturellen Differenzierungsprozeß sind Zurschaustellung und Zuschauen als privilegierte Aktivitäten historisch auseinandergetreten; doch wir verzeichnen, wie auch die Theatergeschichte belegt, einflußreiche und nicht domestizierbare Gegenbewegungen, die eigene Traditionen gebildet haben. Das zeigt, daß die Differenz von Akteur und Zuschauer keine anthropologische Basisopposition ist. Vielmehr bedarf es einer historischen Anthropologie des Zuschauers (nicht nur des Akteurs), die die Differenzierungen und Transformationen von Zuschauweisen im historischen Wandel untersucht: nicht nur ihre Herauslösung aus praktischen Aktivitäten, sondern auch ihre Einbindung in solche Praktiken. Es wäre irrig anzunehmen, die kulturelle Aktivität des Zuschauens könne ihre spezifische Sichtweise nur in der sozial fixierten Differenz von Akteur und Zuschauer entfalten. Eine historische Anthropologie des Zuschauers hätte nicht nur die Trennungsgeschichte von Akteur und Zuschauer aufzuarbeiten, sondern auch die Geschichte der Gegenbewegungen und alternativen Unterströmungen. Zuschauweisen im Theater haben sich nicht unabhängig von Differenzierungen und Transformationen von Zuschauerpositionen und -perspektiven in anderen Lebens- und Kulturbereichen verändert. Die Versuche der Theateravantgarden des 20. Jahrhunderts, den sympraktischen Zuschauer erneut ins Spiel zu bringen, haben wesentliche Impulse von veränderten Actor-Spectator-Beziehungen in ganz unterschiedlichen sozialen Lebensbereichen und Verkehrsformen empfangen, die sich mit der Urbanisierung und ihren Widersprüchen herausgebildet haben. Der Zuschauer hat seinen Sitz nicht nur im Theater, er hat seinen Sitz im Leben: Das Zuschauen ist ein Aspekt sozialer Praktiken in unterschiedlichen Konstellationen und Konfigurationen.

Anmerkungen

- 1 C. K. Ogden, I. A. Richards: *Die Bedeutung der Bedeutung (The Meaning of Meaning). Eine Untersuchung über den Einfluß der Sprache auf das Denken und über die Wissenschaft des Symbolismus*, Frankfurt/Main 1974, S. 49 (dies.: *The Meaning of Meaning. A Study of the Influence of Language upon Thought and of the Science of Symbolism*, edited and introduced by W. Terrence Gordon, in: *C. K. Ogden and Linguistics*, 5 volumes, vol. III, London 1994).
- 2 Ebd., S. 13. Auch für Peirce war die Frage nach dem Referenzobjekt (bei ihm: dynamisches Objekt) unverzichtbar. Die Semiose war für ihn kein geschlossener Zirkel, da sie an zwei Punkten unterbrochen wird: durch den primär gesetzten, im Realen fundierten Zwang, Zeichen zu bilden, das heißt ein *factum brutum* in eine Verweisungsbeziehung zu übersetzen; und durch die Fortsetzung von Zeichenschlüssen bis zu zwingenden Konsequenzen, die sich für das Verhalten ergeben. In diesem Sinne bildet die Semiose eine Feedback-Schleife, in der genuine Indizien und verhaltenswirksame Konklusionen als Schnittstellen zwischen dem Symbolischen und dem Realen fungieren. Die Semiose erweist sich als ein prinzipiell un abgeschlossener Prozeß der Selbstkorrektur; mit dem Einbruch des Realen beginnend, verläuft dieser Prozeß über Empfindungen und Muskelbewegungen zu Vermutungen und Folgerungen, die handelnd erprobt werden. Das Handeln bleibt stets erneuten Störungen und Irritationen ausgesetzt.
- 3 Das semiotische Dreieck ist gegen den Zeichenfetischismus gerichtet, der »Bedeutung« gleichsam als eine Dingeigenschaft des Zeichens behandelt. Als exemplarisch hierfür betrachten Ogden/Richards die bis in die Frühgeschichte zurückreichende Tradition der Wortmagie, die einen unmittelbaren Wirkungszusammenhang zwischen Symbol und Referenten voraussetzt. Ogden/Richards haben den polnisch-britischen Ethnologen Bronislaw Malinowski eingeladen, in einem Supplement zu *Meaning of Meaning* die Verflechtung von Bezugnahme, Situationskontext und gegenseitiger Abstimmung des Handelns in den »pragmatischen Sprachgebräuchen primitiver Rede« zu untersuchen. Malinowski hat auch den semiotischen Mechanismus analysiert, der der Wortmagie zugrunde liegt. Man könne die grundlegende Operation, die den Beteiligten in keiner Weise zu Bewußtsein kommt, der Analyse zugänglich machen, wenn man die gestrichelte Grundlinie des semiotischen Dreiecks, die vom Zeichen zum Referenzobjekt führt, mit einem kräftigen Strich durchzieht.
- 4 Auch bei genuine Indizien muß die Grundlinie zwischen Zeichen und Referenzobjekt durchgezogen werden. Genuine Indizien sind bei Peirce Indizien des Realen: Zwang, Gewalt, Anstrengung und Widerstand, Kampf, Unterbrechung, Schock, Roheit als »Abwesenheit irgendeines Grundes, einer Regularität oder Regel l. . .], die an dem Geschehen als ein drittes oder vermittelndes Element beteiligt sein könnte« (Charles Sanders Peirce: *Semiotische Schriften*, Bd. 1, hg. und übersetzt von Christian Kloesel und Helmut Pape, Frankfurt/Main 1986, S. 381). *Genuine* Indizien vermitteln zwischen dem Brute-Force-Charakter des Realen und der Semiose, an deren Schwelle sie stehen: Wenn sie in die Semiose eintreten, verlieren sie ihre primäre zwingende Kraft, entfalten aber zugleich eine unabschließbare Dynamik weiterverweisender Zeichen. Die kulturellen Räume sind voller *abgeleiteter* Indizien.
- 5 Vgl. Sextus Empiricus: *Gegen die Dogmatiker (Adversus mathematicos, libri 7–11)*, übersetzt von Hansueli Flückiger, St. Augustin 1998 (Texte zur Philosophie, 10).

- 6 Ogden/Richards: *Die Bedeutung der Bedeutung*, S. 313. – Auf diesen Band beziehen sich die folgenden Seitenangaben im Text.
- 7 Roman Jakobson: *Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921–1971*, hg. von Elmar Hohlenstein und Tarzsius Schellbert, Frankfurt/Main 1979, S. 88.
- 8 Vgl. Michael Franz: *Literarische Zeichensituation und poetologischer Bildbegriff*, in: *Weimarer Beiträge*, 4/1968; ders.: *Das menschliche Maß der Kunst*, in: Umberto Eco: *Im Labyrinth der Vernunft. Texte über Kunst und Zeichen*, hg. von Michael Franz und Stefan Richter. Mit einem Essay von Michael Franz, Leipzig 1989.
- 9 Autor der Zeichensituation; das ist jemand, der Zeichen sendet, verknüpft, adressiert. Es gibt auch Semiosen ohne Autor, wenn wir an natürliche Indizien wie Wetterzeichen, Krankheitszeichen usw. denken. Gibt es aber auch Semiosen ohne Interpretieren? Ja, wenn wir ausschließlich *human interpreter* gelten lassen. In die Position des Interpretieren können aber auch datenverarbeitende Maschinen treten, die Algorithmen befolgen. Auf der anderen Seite kann auch der Spielraum des *human interpreter* außerordentlich eingeeignet werden, wenn es nur darum geht, Befehle zu befolgen. Wenn der Interpretant nur aus einer Erklärungsvorschrift oder einem Befehl besteht, dann ist der Eigenbeitrag des Interpretieren zu vernachlässigen; dann funktioniert die Semiose nur dann, wenn der Interpret die durch das Zeichen gegebene Anordnung praktisch vollzieht. Wenn er das nicht tut, kommt die Semiose nicht zum Abschluß, sie wird dysfunktional. Beim Befehl geht es weniger um eine unbegrenzte Semiose als vielmehr darum, zügig zum Abschluß zu kommen.
- 10 »Verweisung« dürfte im Englischen jedoch auf keinen Fall mit *reference* übersetzt werden, sondern nur mit *indication* im Sinne von *pointing* und *showing*. Von den Anfängen semiotischer Unterscheidungen an ist der Terminus *semeion* mit indiziellen Verweisungen verbunden. Verweisen kommt von Zeigen (Deixis); doch erst im endeiktischen Zeichen, das heißt in indiziengestützten Zeichenschlüssen vom Evidenten auf Nichtbeobachtbares, ist die Grundbedeutung von *semeion* voll entfaltet. Es sollte lange dauern, bis der Begriff des Zeichens (*semeion*) auf Wörter angewandt wurde.
- 11 Zum Konzept der Zeichenfunktion als Verweisungsfunktion vgl. Michael Franz: *Daidalische Diskurse. Antike-Rezeption im Zeitalter der High Techne*, Berlin 2006, insbesondere S. 103–107.
- 12 Vgl. Adam Schaff: *Einführung in die Semantik*, Berlin 1966. Die polnische Originalausgabe erschien 1960, eine englische Übersetzung folgte 1962.
- 13 Vgl. Franz: *Literarische Zeichensituation und poetologischer Bildbegriff*.
- 14 *Ze*: effektives Zeichen; *R*: Relation; *K*: Kanal; *U*: Umgebung; *Ie*: zeichenexterner Interpret; *Zv*: virtuelles Zeichen; *M*: Mittel; *O*: Objekt; *I*: Interpretant. Im Mittelbezug des Zeichens (*M*) faßt Bense die Materialität des Zeichens, seine Abhängigkeit von einem Signalprozeß.
- 15 Vgl. Max Bense: *Semiotische Prozesse und Systeme in Wissenschaftstheorie und Design. Ästhetik und Mathematik*, Baden-Baden 1975, S. 95.
- 16 Ebd., S. 111.
- 17 George Herbert Mead: *Sozialpsychologie*, eingeleitet und hg. von Anselm Strauß, Neuwied am Rhein-Berlin 1969, S. 210; vgl. auch *Works of George Herbert Mead*, vol. 1: *Mind, Self, and Society. From the Standpoint of a Social Behaviorist*, ed. and with an introduction by Charles W. Morris, Chicago-London 1934 (Reprint 1967), p. 43; in vollständiger deutscher Übersetzung: George Herbert Mead: *Geist, Identität und Gesellschaft*, Frankfurt/Main 1973 (10. Aufl. 1995), S. 82.
- 18 Ebd., S. 210 f.

- 19 Ebd., S. 225.
- 20 Talcott Parsons and Edward A. Shils (eds.): *Toward a General Theory of Action. Theoretical foundations for the Social Sciences*, New York 1962, p.16.
- 21 Ebd.
- 22 Niklas Luhmann: *Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie*, Frankfurt/Main 1987, S. 150.
- 23 Georg Simmel: *Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung*, in: Simmel: *Gesamtausgabe*, hg. von Otthein Rammstedt, Bd. 11, Frankfurt/Main 1992, S. 100. – Auf diesen Band beziehen sich die folgenden Seitenangaben im Text.
- 24 Vgl. Uwe Schimank: *Handeln und Strukturen. Einführung in die akteurtheoretische Soziologie*, Weinheim-München 2002, S. 271. Schimank hat sich eingehend mit »triadischen Beeinflussungskonstellationen« befaßt. Vgl. auch Rainer Paris: *Stachel und Speer. Machtstudien*, Frankfurt/Main 1998.
- 25 Simmel: *Soziologie*, S. 115.
- 26 conatum, lat.: das Unterfangen, Wagnis; conatus: Anstrengung des Körpers, der Sinne (Drang, Trieb), des Geistes, auch militärische und politische Anstrengung als Kraftaufwand, Mühe und als Beginnen, Versuch.
- 27 Die Aufarbeitung der verschiedenen Bilder des Zuschauers im historischen Wandel der institutionellen und nichtinstitutionellen Formen des Theaters in unterschiedlichen Kulturkreisen bildet ein eigenes Thema und würde die Anlage dieses Beitrags sprengen.
- 28 Früheste Quelle für die Herausbildung des Topos *spectator coeli (caeli)* ist Anaxagoras (vgl. Aristoteles: *Eudemische Ethik*, 1316a); in Rom findet sich der Topos vornehmlich bei Livius (*Römische Geschichte*, XXIV, 34), Ovid (*Metamorphosen*, I, 84 ff.), Cicero (*De natura deorum*, II, 56, 140).
- 29 Marcus Tullius Cicero: *Vom Wesen der Götter. Drei Bücher*, lateinisch – deutsch, hg., übersetzt und erläutert von Wolfgang Gerlach und Karl Bayer, München-Zürich 1990, S. 311.
- 30 Lucius Annaeus Seneca: *De otio*, in: Seneca: *Philosophische Schriften*, lateinisch und deutsch, Sonderausgabe, zweiter Band: *Dialoge VII-XII*, lateinischer Text von A. Bourgery und R. Waltz, hg. von Manfred Rosenbach, Darmstadt 1999, S. 89. Vgl. zur Problematik Jochem Küppers: »Kosmoschau« und »virtus« in den *Philosophica Senecas*, in: *Antike und Abendland*, 42 (1996), S. 57 ff. Zur Geschichte des Topos A. Wlosok: *Laktanz und die philosophische Gnosis* (=Abhandlungen der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Jg. 1960, 2.) P. Probst: Artikel »Spectator caeli (coeli)«, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, hg. von Joachim Ritter und Karlfried Gründer, Bd. 9, Darmstadt 1995, Sp.1350–1355. Die historische Metamorphose des Begriffs verfolgt in der ganzen Komplexität der Verweisungszusammenhänge Hans Blumenberg in seinem dreibändigen Werk *Die Genesis der kopernikanischen Welt*, Frankfurt/Main 1996 (3. Aufl.).
- 31 Seneca: *De otio*, S. 91.
- 32 Ebd., S. 93.
- 33 Vgl. die eingehende Analyse bei Reimar Müller, der zum politischen Hintergrund feststellt: »Seneca hat, als er bei Nero um die Erlaubnis nachsuchte, sich vom Hof zurückziehen zu dürfen, keine Hoffnung mehr gesehen. Das Jahr 62 u. Z. leitete den entscheidenden Umschwung in der Regierungszeit Neros ein. Die ersten Anzeichen der späteren Willkürherrschaft wirkten bestürzend. Der Tod des Burrus, mit dem gemeinsam Seneca acht Jahre lang faktisch die Regierungsgeschäfte geführt hatte,

- und die Verschlechterung des Verhältnisses zwischen dem Erzieher und seinem früheren Schüler bestärkten Seneca in dem Entschluß, sich zurückzuziehen. Vor allem war es aber wohl die Erkenntnis, daß die Dinge eine Wendung genommen hatten, die seine künftige Mitwirkung ausschlossen.« Reimar Müller: *Philosophie und Staat. Das Problem der Lebensform in Ciceros Staatsschrift und Senecas »De otio«*, in: Müller: *Polis und Res publica. Studien zum antiken Gesellschafts- und Geschichtsdenken*, Weimar 1987, S. 337; vgl. ders.: *»Bios theoretikos« bei Antiochos von Askalon und Cicero*, in: Ebd.
- 34 Zitiert bei Probst: Artikel *»Spectator caeli«*, Sp. 1352 (Hervorhebungen: die Verf.).
- 35 Zitiert nach Hannah Ahrendt: *Vita activa oder vom täglichen Leben*, München-Zürich 1992, S. 310.
- 36 Ebd., S. 282.
- 37 Immanuel Kant: *Kritik der reinen Vernunft*, hg. von Dr. Albert Görland, in: *Immanuel Kants Werke in 11 Bänden*, hg. von Ernst Cassirer, Bd. III, Berlin 1913, S. 18.
- 38 Lukrez: *Über die Natur der Dinge*, lateinisch und deutsch von Josef Martin, in: *Schriften und Quellen der Alten Welt*, hg. vom Zentralinstitut für Alte Geschichte und Archäologie der Akademie der Wissenschaften der DDR, Bd. 32, Berlin 1972, S. 97.
- 39 Ebd.
- 40 Platon: *Philebos, Timaios, Kritias*, in: Platon: *Sämtliche Werke in zehn Bänden*, griechisch und deutsch, nach der Übersetzung Friedrich Schleiermachers, ergänzt durch Übersetzungen von Franz Susemihl und anderen, hg. von Karlheinz Hülsler, Bd. VIII, Frankfurt/Main-Leipzig 1991, S. 141.
- 41 Hans Blumenberg: *Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigma einer Daseinsmetapher*, Frankfurt/Main 1979, S. 35.
- 42 Thukydides: *Geschichte des Peloponnesischen Krieges*, I. Teil: Buch I-IV, griechisch - deutsch, übersetzt und mit einer Einleitung und Erläuterung versehen von Georg Peter Landmann, München 1993, S. 387.
- 43 Platon: *Nomoi*, in: Platon: *Sämtliche Werke in zehn Bänden*, Bd. IX, S. 258.
- 44 Der aufrechte Gang erweitert nicht nur das menschliche Blickfeld, sondern setzt auch die Hände frei. Was im Tier-Mensch-Vergleich nach der einen Seite als mangelhafte biologische Überlebensausstattung des Menschen erscheinen mag, begreift Hermann Samuel Reimarus, von Poseidonios ausgehend und von Herder gefolgt, zugleich als einen entscheidenden Vorzug: die Unbestimmtheit der Kräfte. »[...] ein Mensch kann eben daher, weil die Schranken seiner Kräfte, von Natur, unbestimmt sind, in ein offenes freyes Feld hinein gehen, vieles lernen, und von einer Geschicklichkeit und Stufe derselben zu höheren schreiten. Und da die Künste und Wissenschaften nothwendig dadurch vertheilt werden müssen, so kommt doch in unserer geselligen Lebensart eines Geschicklichkeit, allen übrigen zu statten.« Hermann Samuel Reimarus: *Allgemeine Betrachtungen über die Triebe der Thiere, hauptsächlich über ihre Kunsttriebe* (1762), Bd. 1, hg. von Jürgen von Kempksi, Göttingen 1982, Orig.-S. 341.
- 45 Blumenberg: *Schiffbruch mit Zuschauer*, S. 66.
- 46 Immanuel Kant: *Die Metaphysik der Sitten. Der Streit der Fakultäten*, hg. von Benzion Kellermann, in: *Immanuel Kants Werke in 11 Bänden*, Bd. VII, S. 397.
- 47 Ebd., S. 398.
- 48 Ebd.
- 49 Eine umfassende Analyse des Adam Smith-Modells bietet Eleonore Kalisch: *Von der Ökonomie der Leidenschaften zur Leidenschaft der Ökonomie. Adam Smith und die Actor-Spectator-Kultur im 18. Jahrhundert*, Berlin 2006.

- 50 Adam Smith: *Theorie der ethischen Gefühle*, nach der Auflage letzter Hand übersetzt und mit Einleitung, Anmerkungen und Registern hg. von Walther Eckstein, mit einer Bibliographie von Günter Gawlick, Hamburg 1994, S. 124.
- 51 Auch der amerikanische Rechtsphilosoph und Ethikhistoriker John Rawls, Urheber der einflussreichen Konzeption »Gerechtigkeit als Fairness«, hat Fairness nicht definiert; aber er hat Kriterien formuliert, aus denen sich sein Verständnis von Fairness ergibt. Seine Hauptmaximen lauten: »a) Jede Person hat den gleichen unabdingbaren Anspruch auf ein völlig adäquates System gleicher Grundfreiheiten, das mit demselben System von Freiheiten für alle vereinbar ist; b) Soziale und ökonomische Ungleichheiten müssen zwei Bedingungen erfüllen: erstens müssen sie mit Ämtern und Positionen verbunden sein, die unter Bedingungen fairer Chancengleichheit allen offen stehen; und zweitens müssen sie den am wenigsten begünstigten Angehörigen der Gesellschaft den größten Vorteil bringen (Differenzprinzip).« John Rawls: *Gerechtigkeit als Fairness. Ein Neuentwurf*, Frankfurt/Main 2003, S. 78.
- 52 Die Aufspaltung des Individuums in Akteur und Zuschauer der eigenen Taten steht in antiker Tradition und ist in einem ähnlichen Kontext angesiedelt wie in Senecas Schrift *De ira*. Bei Seneca geht es um eine prophylaktische Übung zur Verhinderung unkontrollierbarer Zornanfälle, bei Smith um eine Gegenstrategie gegen die »Paroxysmen des Gefühls« beim Handeln. Seneca empfiehlt die allabendliche Selbstbefragung: »Welche deine Schwäche hast du heute geheilt, welchem Fehler hast du Widerstand geleistet?« (Seneca: *De ira*, III, XXXVI, 1); Lucius Annaeus Seneca: *De ira*, in: Seneca: *Philosophische Schriften*, erster Band, Dialoge I–VI, S. 297. Die Selbstprüfung entlastet und sichert einen ruhigen Schlaf: »I. . . I wie ruhig, wie tief und frei, wenn gelobt worden ist die Seele oder ermahnt und als Beobachter ihrer selbst und Richter (*speculator sui censorque*) im geheimen Erkenntnis gewonnen hat über den eigenen Charakter.« (Seneca: *De ira*, III, XXXVI 2); *De ira*, a.a.O., S. 299. Auffällig ist, daß Seneca nicht vom Zuschauer (*spectator*), sondern vom Späher/Ausspäher (*speculator*) spricht. Aus diesem Ansatz ging das »forensische« Modell des Gewissens hervor, das Gewissen als innerer Gerichtshof. Vgl. Kalisch: *Von der Ökonomie der Leidenschaften zur Leidenschaft der Ökonomie*, insbesondere das Kapitel »Liberty of Conscience and Force of Morality: Zum Widerstreit zwischen Gewissens- und Habitus-Ethik«.
- 53 Smith: *Theorie der ethischen Gefühle*, S. 100.
- 54 Seneca: *Philosophische Schriften*, Bd. 4, S. 457 ff.
- 55 Smith: *Theorie der ethischen Gefühle*, S. 127.
- 56 Bezeichnend für das theoretische Defizit und mangelnde Problembewußtsein ist die Tatsache, daß der englische Terminus »Spectatorship« in einem deutschen Auswahlband der Schriften von Mitchell durch den unspezifischen Ausdruck »Formen des Betrachtens« wiedergegeben wird. Vgl. W. T. J. Mitchell: *Picture Theory*, Chicago–London 1994, p. 16, sowie W. T. J. Mitchell: *Bildtheorie*, hg. und mit einem Nachwort von Gustav Frank, Frankfurt/Main 2008, S. 108.

Martin A. Hainz

Alter Ego – Alter Nos

Wer spricht in der Übersetzung?

»Gemeinschaftlichkeit des Denkens«¹

Die Erfahrung ist wohl jedem bekannt, der schreibt und liest, daß ein Satz dann verstanden ist, wenn man das, was er besagt, auch anders formulieren könne. Andererseits gibt es eine eigentümliche Resistenz auch verstandener Worte, ihren Gehalt einfach in neue Formen umzugießen – es gibt zumal im poetischen Text eine Verschmelzung von Evidenz und Einzigkeit, und zwar auch für den Verfasser eines solchen Textes. Nicht ohne Grund scheidet man die *intentio auctoris* von der *intentio operis*, gerade am eigenen Text ist dieses Sich-Entziehen des Wortes vielleicht sogar am drastischsten und geradezu bestürzendsten zu sehen.

Wer schreibt, der läßt also nicht nur sich zu Wort kommen, initiiert etwas, worin er nicht allein »die eigene, i. . .] mit keiner anderen vergleichbare Existenz aus sich selbst hinauszuprojizieren«² vermag, auch wenn das im Exemplarischen des so skizzierten Egos ein Vorgriff sein mag; wer schreibt, der läßt auch wenigstens ein zweites Ich stimmhaft werden: *Audiat et alter ego* . . . Wer schreibt, der läßt Stimmen sprechen, der spricht in Zungen, der wird jedenfalls rekursiv und erfährt wie beim zweimaligen Lesen eines Textes, der dann nicht derselbe geblieben sein wird, daß er »eine nichttriviale Maschine«³ ist, welcher folglich »die Hoffnung, daß ich mich verstehen werde, einfach nicht zu erfüllen«⁴ ist. Wer schreibt, wird kurzum jedenfalls in diesem Akt identitätslos, man »frage mich nicht, wer ich bin, und man sage mir nicht, ich solle der gleiche bleiben«⁵; der wird gleichsam *selbstlos*, jedenfalls dann, wenn er reklamiert, daß der Text, den er schreibt, ganz *sein* Text sei.

Das Dilemma wiederholt sich in bezug auf den Text, der das Verstehen des unverfügbar-fremd gewordenen Textes aktualisieren und artikulieren will. Die Auslegung, die im Moment das genuin poetische Interpretandum einzuholen scheint, wird von diesem infiziert, der Preis der verstandenen Form ist, daß der dafür gefundene Ausdruck nun gleichfalls nicht ins Ich und dessen kognitive Prozesse zurückgeholt werden kann. Sprache ist Instrumentarium des Erkennens, dieser aber dann entzogen, oder: Sie kontaminiert die Erkenntnis, sie »hört nicht auf, sich nicht zur Rede stellen zu lassen«.⁶ Das schwingt in Karl

Kraus' Feststellung mit, er »beherrsche die Sprache nicht; aber die Sprache beherrscht mich vollkommen.«⁷

Nun entzieht Sprache ihren Gegenstand natürlich nicht nur, sie erschließt ihn zugleich, erschließt ihn sogar *vor allem*: nur eben als wesentlich artikulierten.

»Dichter schreiben nicht nur, wie viele andere, die schreiben und reden, weil sie [. . .] etwas zu sagen haben, sondern ebenso sehr, damit sie etwas zu sagen haben, etwas, das ihnen die Sprache, der sie es ablauschen, zuträgt und erst zu sagen ermöglicht.«⁸

In der Folge ist in den Text, ihn verstehend und durchdringend – wenngleich dies nicht völlig –, zu intervenieren. Für den Verfasser, der den Text *weiter* schreiben, aber nicht in seinen Verstand *zurück* schreiben kann, gilt das, aber auch für jeden anderen, jeder kann nun das mehr oder minder Einmalige darin, muß man es auch verfehlen, sogar verändern. Denn das Einmalige ist die Form, die von der Sprache, die sich daran anschließt und an die es zuvor angeschlossen ward, geprägt und sogar geschaffen ist.

Wie sehr das Gesagte vom Sagen abhängt, das zeigt sich nicht zuletzt, wenn ein Text sogar dadurch zerstört oder jedenfalls beschädigt wird, daß man tatsächlich seine *intentio operis* zu benennen wüßte – etwa im Falle der polemischen *Todesfuge* Paul Celans, die ja eine Falle für den Leser ist, welcher unversehens die Uneigentlichkeit der Sprache erfährt, auf die sich stützend er der Rhetorik und dem Schmuck jenes Gedichts glaubt:

»SCHWARZE Milch der Frühe wir trinken sie abends
wir trinken sie mittags und morgens wir trinken sie nachts
wir trinken und trinken [. . .]«⁹

Hiermit beginnt ein nicht zuletzt polemischer Text, geradezu Persiflage der Anbindung nationalsozialistischen Lebensvollzugs an eine Kultur, an die diese *Praxis* nicht geglückt anzuschließen war, die sich aber – so gewiß ein zentraler Vorwurf der Poetik Celans – kaum darauf verstand, diesen Anschluß als unmöglichen auch zu verhindern: *nicht zuzulassen*. Voller Bitternis zitiert Celans Gedicht all seine Bestandteile und zeigt die problematische Schein-Kompatibilität dieser Versatzstücke, die schließlich den verantwortungslosen Kulturholismus, der dieses Material zusammenschweißte, in der Hohlheit ihres Rezipiert-werdens persiflieren, ihn implodieren lassen.¹⁰ Indes: Diese Erfahrung zu benennen vereitelt, diese Erfahrung textuell zu machen.

Doch zurück zur angerissenen Frage des Weiterschreibens. In den Text ist zu intervenieren, seitens des Verfassers, aber auch durch andere. Man verliert die Schrift an deren Vermögen, an ihre eigene Intention: *intentio scripturae*. Diese

umfaßt die Transformation des Eingeschriebenen und dessen wörtliche Resistenz. Schrift ist ein Fortschreiben, aber: deutlich *von etwas*, und zwar dem Ausdruck, der als Instrument der Erkenntnis ernst genommen im doppelten Sinne aufgehoben wird – auf ihn auch als Um(ge)schriebenen wird rekurriert. Man muß noch und gerade den Prozeß solcher »Fortl. . . Ischreibung«¹¹ als Gegenbewegung gegen »Abnutzung, Verharmlosung und Entschärfung«¹² begreifen . . .

So erweist sich der in der Literatur gebräuchliche Rekurs auf *frühere sprachliche Erkenntniswerkzeuge* nicht als Manier, sondern als ein Aufgreifen eines Erkenntnisprozesses im Wort, von dessen »Nachreife«¹³ schon Benjamin sprach. Die Lyrik als Sprache in ihrer umfassenden Möglichkeit verlangt so nach der Bibliothek. Schreiben ist ein Reisen, vorbei an »verhoffte[n]«¹⁴ Zielen:

DIE VIELEN verlegten,
die Zettel, die Sprüche,
die berühmten
Wäscherechnungen,
Bierdeckel.
Wie schön,
das eine oder andere davon
aufgehoben zu finden
in diesem Buch oder jenem.¹⁵

Lesen ist Weiterschreiben; Übersetzen ist ein Sonderfall des Lesens, falls überhaupt, eigentlich nämlich nur, wenn es sich sonst quasi pädagogisch versteht oder inszeniert. Also: Übersetzen ist Lesen. Philologie ist wiederum vorgeblich ein Sonderfall des Übersetzens. Doch wer spricht in der Lektüre?

In der Lektüre spricht nicht: der Autor. Nicht: der Leser, und zwar wohl nicht einmal dann, wenn der Text so, wie das Gemälde *Blaue Blumen* (1991) des Katers Maxwell durch Kunsthistoriker seine Deutung zugefügt bekommt, interpretiert wird.¹⁶ Als Sonderfall des Lesers spricht der Übersetzer desgleichen *nicht*. Auch nicht: die »interpretive communities«¹⁷, die realiter das letzte Wort haben mögen, doch als Konstruktion nicht erklären, daß selbst dort, wo ein Konsens greifbar scheint, der Text Anstoß zu Neuem werden *kann* – dies eine Qualität, die *zu benennen* von der *Metanoia* rasch zur *Paranoia* führte, die aber schlicht zu ignorieren die Philologie jenseits eines wohl ratsamen Pragmatismus zur Verwalterin des So-Seins der Vorurteile und der Skrupellosigkeit verkommen ließe.

Nein. Allen wird vielmehr von der *intentio scripturae* etwas abgerungen, das sich zum Denken all jener fremd verhält; allenfalls ist zu konzedieren, daß das

Denken, worin dieses Fremde dann *nicht* aufgeht, spezifisch das des Autors, Lesers, Übersetzers ist. Der Gegenstand ist immer seine Spur, gefaßt unter der Prämisse, daß er darin verbrenne, immer weiter, Asche, zwischen »metaphysischer[Allgemeinheit]¹⁸ und »realer Besonderheit¹⁹: »Das Poem ist ein undenkbares Denken.«²⁰ Schrift selbst wurde immer wieder mit der Asche verglichen, gedacht wurde dabei an die Asche des in der Schrift sein Unwesen treibenden Anderen – sie ist auch die Asche dessen, der (oder: was) sie erdachte, im doppelten Sinne gilt: »Ich las heute l. . .] verbrannte Teile.«²¹ Schrift ist wie alle Kunst die Grausamkeit, doch gegen sich selbst gewendet und verfeinert: *aisthesis* der sublimen Gewalt und Häßlichkeit noch der *aisthesis*. Ein anschauliches Beispiel für die Grausamkeit des Blickes, der das Schöne sucht, sind die Schriften von Jean-Henri Fabre. Wie liebevoll wird da ein Nest eines Insekts beschrieben – doch zuerst heißt es: »Schneiden wir das Nest quer durch.«²² Der Verfasser weiß von »einer gewissen Anmut²³ der Mantis, der Gottesanbeterin, doch diese Schönheit verlangt zuweilen, mit dem Skalpell aus Chitinpanzern geschnitten und den Augen des Betrachters offengelegt zu werden. Thomas de Quincey hält in einem bitterbösen, aber auch brillanten Text fest: Man kann selbst »den Mord l. . .] als ästhetisches Phänomen würdigen, l. . .] in seiner Beziehung zum guten Geschmack.«²⁴ Zwar dämpft der Philosoph seine kühne Betrachtung, indem er dem Moralischen einen Vorrang einräumt – jedoch wenn »nun einmal zum Nutzen des Moralischen nichts mehr herauszuholen ist, kommen die ästhetischen Gesichtspunkte zur Geltung.«²⁵ Doch dies ist eine Überlegung, die den Kern der Provokation kaum berührt, der die Schönheit des Schrecklichen betrifft: »Mordkunstwerke[,] von geübter Hand zur Vollendung gebracht«²⁶ – es braucht »zur künstlerischen Abrundung einer Mordtat doch etwas mehr l. . .] als ein Messer, eine Brieftasche, eine dunkle Seitenstraße und zwei Idioten, einen, der tötet, und einen, der getötet wird.«²⁷

Der österreichische Gegenwartphilosoph Burger hat dies noch weiter getrieben und von der Möglichkeit gesprochen, die *Kristallnacht* als Inszenierung zu betrachten, die nicht nur vom ethischen, sondern auch vom ästhetischen Standpunkt aus zu diskutieren sei.²⁸

Portraying, *ashtraying*, darin ist die aktualisierte Absenz des Anderen, insofern es nur in der Schrift ist und nur durch die Schrift ist. Das Andere der Schrift, die Schrift des Anderen – vielleicht wäre es am treffendsten, hierfür als Ergänzung zum *alter ego* einen Terminus einzuführen, der jenen paradoxen Raum umschreibt, der im Text statt einer eigentlichen Stimme als Konsonanz und stringente Dissonanz eines Chors hörbar wird und spricht: *alter nos*. Gibt es einen Text an sich? Nein, es gibt nicht einmal die ihn konstituierenden Zeichen an sich, die dies auch erst in der ihnen zugemuteten Sinnhaftigkeit sind, es gibt

folglich »keine ›Sätze an sich«²⁹, keine höheren Ebenen – Text ist also, wo Interpretandum und Interpret sind, wo Stimmen aufkeimen, ein Text ist nicht, sondern er geschieht.

Dreizehnter Feber. Im Herzmund
erwachtes Schibboleth. Mit dir,
Peuple
de Paris. *No pasarán*.³⁰

Dieser Text ist in Bewegung, oder er ist nicht Text. Die Bewegung aktualisiert die Bedingung der Bewegung, den Raum, dieser Raum wird in einem (quasi-)liturgischen Kontext eröffnet – das Gebet ist gleichfalls ein unverfügbarer Text, zumal das Gebet schlechthin, das *Vater unser* nämlich, ja nun (re)zitiert wird.

Es wird auswendig gelernt, orientiert an der schönen Wendung des Englischen *learn by heart*, müßte man freilich riskieren, zu sagen, es sei vor allem *inwendig* zu lernen. Dennoch bleibt das Gebet der Gebete ein fremder Text; ein Text, der in seiner Urfassung – wohl aramäisch – gar nicht bekannt ist. Übersetzung einer unbekannteren Größe sozusagen, welche doch verinnerlicht und mit einer gewissen Innigkeit zu sprechen wäre. Auf die Versuche, die Urfassung zu rekonstruieren oder jedenfalls fühlbar zu machen, daß bei Jesus »ein Gedanke [. . .] und seine poetische Form zugleich«³¹ aufscheinen, was das Gewicht der Artikulation darlegte, darauf sei hier nicht näher eingegangen: Das grundlegende Dilemma bleibt. Das merkt man drastisch beispielsweise, wenn man in St. Paul's Cathedral zu London erlebt, wie zum gemeinsamen Gebet gerufen wird, dem *Vater unser*, das man in seiner Sprache beten solle: Es ist nicht die eigene Sprache, auch jene, die hier nicht *Our Father* beten, sondern *Pater noster* und dergleichen mehr, sprechen in einem Chor, der die Polyphonie eines dann doch Univoken ist. Ist es das, was das Evangelium nach Markus meint, wenn es da heißt: Die Gläubigen werden »glossais lalesounis kainais«³², in zum einen *neuen* Sprachen, die sich gleichsam ereignen, dann aber auch *fremden* Sprachen, sprechen . . . ?

»Nichts ist so widersinnig peinlich wie ein [. . .] vorgeschriebenes Gebet [. . .]. Denn Gebete sind heimliche Gelübde, Herzensschreie, Martyrien und Heim-suchungen des Geistes.«³³ So besagt es auch jenes Evangelium, das zugleich die zentralen Gebetsformeln des Christentums wenigstens vorschlägt: In diesem Text wird zum Gebet angeleitet, das aber als schlechthin intime Geste inszeniert ist; »geh in deine Kammer, wenn du betest, und schließ die Tür zu [. . .]«³⁴ Und schon dieses Gebet ist *gelernt*: »In seinem menschlichen Herzen hat Jesus von seiner Mutter und von der jüdischen Tradition beten gelernt.«³⁵

Das Geheime des Rituals, die Verborgenheit: »en to krypto«³⁶, aus der das Gebet aufsteigen soll, ist also das minimale Nicht-Ritualisierte der Form, worin der Gebetstext aktualisiert wird; das aber ist das Ritual schlechthin, die Form, die sich in jener Transzendenz *auf-* und geradezu *erlöst*. Es ist eine Entkleidung des Rituals, die das Ritual, das Rätsel indes selbst freilegt, das nicht in dieser Weise zu transzendieren nicht nur anti-sakral, sondern darin auch anti-aufklärerisch ist, wie Schirlbauer in bezug auf die Pädagogik zeigt, indem er das Ernstnehmen des wissenschaftlichen Problems als Ernstnehmen der darüber unterrichteten Schüler versteht. Dies also ist idealer Unterricht: »Er unterrichtete uns ohne uns. Beinahe konnte man den Eindruck gewinnen, daß er uns zu dem Zweck, den er hier verfolgte, gar nicht brauchte.«³⁷

Man kann dies als aufklärerisches Ritual lesen, das eben nicht zum pseudo-aufklärerischen Nur-Ritual verkommt, das dann natürlich Nicht-einmal-Ritual wäre, wie es die tridentinische Messe mitunter gewesen sein mag: »Bei einer ›Stillen Messe‹ lasen die liturgisch bewegten Gottesdienstteilnehmer in ihrem ›Schott‹ mit, andere beteten den Rosenkranz oder sonstige Gebete, die mit der Messe unmittelbar nichts zu tun hatten. Was der Priester am Altar tat, konnte man kaum sehen, er stand gleichsam als ›Ikonostase‹ vor dem ›heiligen Geschehen‹.«³⁸

Sieht man von diesem Verfall der Liturgie ab, so legt das, was Schirlbauer schreibt, durchaus auch die Liturgie-Reform nahe, wonach die tridentinische Messe wieder freigegeben wird: eine Klerusliturgie, die dialektisch die Gläubigen, die in dieser Weise doch nur scheinbar zum »Beiwerk«³⁹ degradiert werden, doch erst ganz in die Wandlung hineinnehmen mag. Die völlige Ritualisierung: Erst hieraus werden die Formel und das Bekannte zum Unerhörten, zum »vollkommenen! kindlichen! Gebet«⁴⁰, das dann paradox »eine vollkommene Formel«⁴¹ des Gebets sein kann. Allenfalls in dieser Weise der Form und der Formel glückt der Text dem Ich, das im Dialog mit den Fassungen des Gebets die *eigenste* all der fremden für sich findet – oder im Vortrag, etwa dem meditativen Gesang, wie er in Klöstern theologisch begründet gepflegt wird, Intimität und Exemplarität des Textes momentan verklammert. In dieser Klammer der Antwort wird das Nur-Ich und das Bedeutungsleere zum *alter nos*: *Vater unser, Pater noster*. . .

Die Gewandtheit des Übersetzens im zumal katholischen Christentum überrascht wenig; sie ist ja bedingungslos im Glauben formuliert, wo aus der Transformation eine Transsubstantiation wird, die Wandlung betrifft die Wahrheit nicht, sie *ist* in diesem Referenzsystem die Wahrheit. Daher mag der apodiktische Satz rühren, den Les Murray prägte: »Man kann eine Lüge nicht beten, [. . .] man kann sie auch nicht dichten«⁴². . .

Denn die Sprache ist das Medium der Wandlung, ist die Wandlung selbst, ist die Poesie, die der Kern des Katholizismus ist. Transsubstantiation: von Brot zu

Leib, von (Wasser zu) Wein zu Blut, vor allem aber von Erniedrigung zu Erlösung. Klopstock schreibt: »Der Teil der Offenbarung, der uns Begebenheiten meldet, besteht meistens nur aus Grundrissen, da doch diese Begebenheiten, wie sie wirklich geschah, ein großes ausgebildetes Gemälde waren. Ein Dichter studiert diesen reichen Grundriß, und malt ihn nach den Hauptzügen aus, die er in demselben gefunden zu haben glaubt. Zugleich weiß man von ihm, daß er dies für nichts mehr, als Erdichtungen ausgibt.«⁴³

Es gehe also um die »nicht historischen Wahrheiten der Religion«⁴⁴, aus denen der Künstler legitim »Folgen herleitet«⁴⁵, die für den Künstler sogar die Pflicht konstituieren, »dasjenige, was uns die Offenbarung lehrt, weiter zu entwickeln«⁴⁶. . . Die Wandlung aber ist poetisch verbürgte Wahrheit: »Die höhere Poesie ist ganz unfähig, uns durch blendende Vorstellungen zum Bösen zu verführen. So bald sie das tun wollte, hört sie auf zu sein, was sie ist.«⁴⁷

Die Macht der Übersetzung: Das ist sozusagen die Pointe des Kreuzestodes Jesu, der einerseits die totale Verlassenheit erlebt und artikuliert (»the mou the mou, hinati me egkatelipes?«⁴⁸), der aber gerade darum, weil er als radikal verendlichter, in »der Abwesenheit der guten Gründe«⁴⁹, der das Böse geradezu folgen muß, diese Absenz und dieses Unheil *aus sich* widerlegt. Insbesondere am Kreuz ist Jesus von jedem (teleo- oder theo-)logischen Rückhalt der Liebe abgetrennt und auf das objektive Erkennen des Menschen, das zeigt, »daß [. . .] diese Kreatur [. . .] nicht mehr liebenswert sein kann«⁵⁰, vielmehr immer wieder »zu einem zerstörerischen Dämon wird«⁵¹, zurückgeworfen – an diesem Punkt der unbegründet gewordenen, der »grundlosen Liebe«⁵² aber zeigt sich diese selbst, daß nämlich Gott diese Schöpfung und darin diesen Menschen »ohne Hoffnung [. . .] liebt«⁵³.

In der Liebeskraft wird das von außen zugefügte Geschick (und als dessen Inbegriff der Tod) des nicht bloß Geschaffenen zur Option des doch auch schöpferischen Geschöpfes, das aus dem Wissen, daß nur Gott den Menschen »äußerlich wie innerlich in der Hölle unkommen lassen«⁵⁴ könnte, jene Freiheit erfährt und sich schafft: am Kreuz in aller Radikalität, doch schon zuvor im Abendmahl und als dessen Antizipation in der Speisung der Fünftausend, die als Transformation des Manna-Wunders zeigt, daß Jesus und seine Liebe »unerschöpflich austeilbar«⁵⁵ sind. Die Transsubstantiation ist in der Folge der Akt, der auch und vor allem »die Menschheit [. . .] zum Leib Christi umgestalten will«⁵⁶.

Übersetzen ist also ein Lesbarwerden eines Anderen, das das lesende Ich zu einem *alter ego*, zu einem aber vor allem gleichsam eigentlichen Ego macht, das nämlich in das *alter nos* des Polylogs eintritt oder sich als darin eingetreten erkennt. Dieser Raum baut sich zwischen *x* und *y* auf, textuell ist das: zwischen *x* und *x* auf, etwa zwischen \neq = *Ärgernis, Torheit, Erniedrigung* und \neq = *Verklä-*

rung. Dies ist das Symbol der Wandlung, welches also ein Symbol der Symbolik ist, ein Symbol, worin das *Eigentliche* zugunsten eines quasi *Eigentlicheren* verfehlt wird.

Das Kreuz ist in der Sakralkunst, aber auch in der säkularen Ästhetik omnipräsent – unermüdliche Übersetzung des Übersetzens. Neben Reliquien des Kreuzes wurden prunkhafte oder jedenfalls schöne Varianten des Folterwerkzeugs gestaltet, von Beginn an und bis heute. In Karl Brandstetters Bild *Erlösung* (Öl auf Leinwand, 130x200 cm, 2000) etwa ist das Kreuz hell erstrahlende Entrückung seiner selbst. Es korrespondiert mit dem Dunkel – sozusagen der Objektivität seiner selbst – wie der Tradition der Bilder, die oft nachgedunkelt ästhetisch vom »bitteren[n] Durchgangsstadium des Todes«⁵⁷ eingeholt zu werden scheinen . . .

Auch das ist Übersetzung – doch vollends unklar ist, wer hier spricht. Wer spricht in der Übersetzung? Ist hier das »Ho akouon hymon emou akouei«, »wler euch hört, der hört mich«⁵⁸, wie die Verkündigung im Lukas-Evangelium lautet, realisiert? Wer spricht in der Übersetzung? Wer in der Transsubstantiation?

Das *alter nos* ist eine Spur. Was spricht, das ist das Gespräch. Die *intentio scripturae* ist es, in ein Gespräch zu geraten. Im Gespräch ist die Frage oder der Appell – und in der Spannung, die daraus erwächst, entsteht das Ich, das dann fragen kann, wer gesprochen habe. Wer es gefragt, an es appelliert, es vielgestaltig inspiriert habe. Übersetzung ist Inspiration, die dann das eigene Idiom, in das als bestehendes die Übertragung zu übersetzen scheint, im Übertragen erst findet; und erfindet. Die *sich ereignende Inspiration*, die Aneignung des zu Übersetzenden und zu Verstehenden also, sie ist das eigentliche, nämlich ein vollends »kommunikatives Gewissen«⁵⁹. Wer oder was spricht in der Übersetzung? – Der/die/das, worauf antwortend das Ich zum Ich wird. Eine Größe, die an das notwendige Komplement eines jeden Exorzismus-Diskurses erinnert, daß nämlich das Fremde, das dem Ich innewohnt, auszutreiben jedenfalls bedeuten kann: das Ich seiner Integrität zu berauben.

*Übersetzung aus dem Hebräischen*⁶⁰

Anmerkungen

- 1 Friedrich Schleiermacher: *Schriften*, hg. von Andreas Arndt, Frankfurt/Main 1996, S. 946.
- 2 Vilém Flusser: *Gesten. Versuch einer Phänomenologie*, übersetzt von Vilém Flusser und Wilhelm Miklenitsch, Frankfurt/Main 1997, S. 173.
- 3 Heinz von Foerster: *Short Cuts*, übersetzt von Waltraud Götting und Birger Ollrogge, 2. Aufl., Frankfurt/Main 2002, Bd. 5, S. 8.
- 4 Ebd.

- 5 Michel Foucault: *Archäologie des Wissens*, übersetzt von Ulrich Köppen, 7. Aufl., Frankfurt/Main 1995, S. 30.
- 6 Hans-Dieter Bahr: *Die Sprache des Gastes - Die Sprache zu Gast*, in: *Vom Glück sich anzustecken. Möglichkeiten und Risiken im Übersetzungsprozess*, hg. von Martin A. Hainz, Wien 2005, S. 37.
- 7 Karl Kraus: *Aphorismen und Gedichte. Auswahl 1903-1933*, hg. von Dietrich Simon, Wien-Köln-Graz 1985, S. 99, Aphorismus 570.
- 8 Hans-Jost Frey: *Übersetzung als Metapher*, in: *Vom Glück sich anzustecken. Möglichkeiten und Risiken im Übersetzungsprozess*, S. 40.
- 9 Paul Celan: *Gesammelte Werke in fünf Bänden*, hg. von Beda Allemann, Stefan Reichert, Rolf Bücher, Frankfurt/Main 1986, Bd. I, S. 41; vgl. ebd., Bd. I, S. 41 f. und Bd. III, S. 63 f.
- 10 Vgl. auch unter anderen Martin A. Hainz: *Die »Todesfuge« - als Polemik gelesen*, in: *Stundenwechsel. Neue Lektüren zu Rose Ausländer, Paul Celan, Alfred Margul-Sperber und Immanuel Weißglas*, hg. von Andrei Corbea-Hoisie, George Guțu, Martin A. Hainz, Iași I. . J.: Editura Universității »Al. I. Cuza« I. . J 2002, S. 165-188, passim, sowie Martin A. Hainz: *Schwarze Milch zu schreiben. Paul Celan und Friederike Mayröcker*, in: *Weimarer Beiträge*, 1/2006, S. 5-19, passim.
- 11 Christoph Gellner: *Schriftsteller lesen die Bibel. Die Heilige Schrift in der Literatur des 20. Jahrhunderts*, Darmstadt 2004, S. 16.
- 12 Ebd.
- 13 Walter Benjamin: *Gesammelte Schriften*, hg. von Rolf Tiedemann et al., Bd. IV: *Kleine Prosa. Baudelaire-Übertragungen*, Frankfurt/Main 1991, Bd. IV:1, S. 12.
- 14 Klaus Reichert: *Wär ich ein Seeheld. Gedichte*, Salzburg-Wien 2001, S. 16.
- 15 Ebd., S. 67.
- 16 Vgl. Heather Busch, Burton Silver: *Warum Katzen malen. Eine Theorie der Katzen-Ästhetik*, übersetzt von Widmar Puhl und Marion Zerbst, Köln 1995, S. 33.
- 17 Stanley Fish: *Doing What Comes Naturally. Change, Rhetoric, and the Practice of Theory in Literary and Legal Studies*, Oxford 1989, S. 141; vgl. ebd., S. 156 f. und passim.
- 18 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. 13: *Vorlesungen über die Ästhetik I*, 4. Aufl., Frankfurt/Main 1994, S. 39.
- 19 Ebd.
- 20 Alain Badiou: *Philosophie und Poesie: am Ort des Unnennbaren*, übersetzt von Isabelle Vodoz, in: *Bildstörung. Gedanken zu einer Ethik der Wahrnehmung*, hg. von Jean-Pierre Dubost, Leipzig 1994, S. 42.
- 21 Gerard Manley Hopkins: *Journal. Journal (1866-1875) und Frühe Tagebücher (1863-1866)*, übersetzt von Peter Waterhouse, Salzburg-Wien 1997, S. 17.
- 22 Jean-Henri Fabre: *Das offenbare Geheimnis. Aus dem Lebenswerk des Insektenforschers. Eine Auswahl, aus den »Souvenirs entomologiques«*, übersetzt von Kurt Guggenheim, hg. von Kurt Guggenheim und Adolf Portmann, Zürich 1989, S. 244.
- 23 Ebd., S. 213.
- 24 Thomas de Quincey: *Der Mord als eine schöne Kunst betrachtet*, in: *Brevier des schwarzen Humors*, hg. von Gerd Henniger, München, S. 59.
- 25 Ebd., S. 62
- 26 Ebd., S. 58
- 27 Ebd.

- 28 Vgl. Rudolf Burger: *Schnickschnack und Schabernack*, in: *Der Standard*, 24. Juli 1998, S. 35.
- 29 Karl Rahner: *Schriften zur Theologie*, Bd. III: *Zur Theologie des geistlichen Lebens*, Einsiedeln-Zürich-Köln 1956, S. 308.
- 30 Celan: *Gesammelte Werke in fünf Bänden*, Bd. I, S. 270.
- 31 Günther Schwarz: *Worte des Rabbi Jeschu. Eine Wiederherstellung*, Graz-Wien 2003, S. 23.
- 32 Textgrundlage bei Bibelzitat: *Biblia Sacra. Iuxta Vulgata Versionem*, hg. von Robertus Weber et al., 4. Aufl., Stuttgart 1994; *Die Bibel. Einheitsübersetzung der Heiligen Schrift. Gesamtausgabe. Psalmen und Neues Testament. Ökumenischer Text*, übersetzt von Heinrich Arenhoevel et al., hg. von Joseph Höffner et al., Stuttgart-Klosterneuburg 1980; *Novum Testamentum Graece*, hg. von Kurt Aland et al., 27. Aufl., Stuttgart 2001, Markus 16.17.
- 33 Jürgen von der Wense: *Epidot*, hg. von Dieter Heim, München 1987, S. 27.
- 34 Matthäus 6,6.
- 35 Benedikt XVI. Joseph Ratzinger et al.: *Katechismus der Katholischen Kirche. Kompendium*, hg. von Benedikt XVI. Joseph Ratzinger, Città del Vaticano-München 2005, S. 193.
- 36 Matthäus 6,4.
- 37 Alfred Schirlbauer: *Im Schatten des pädagogischen Eros. Destruktive Beiträge zur Pädagogik und Bildungspolitik*, Wien 1996, S. 45.
- 38 Helmut Krätzl: *Im Sprung gehemmt. Was mir nach dem Konzil noch alles fehlt*, Mödling 1998, S. 29; vgl. ebd., S. 28 ff.
- 39 Paul Kreiner: *Papst gibt alte katholische Messe frei*, in: *Die Presse*, 7. Juli 2007, S. 9.
- 40 Benedikt XVI. et al.: *Katechismus der Katholischen Kirche*, S. 193.
- 41 Ebd., S. 199.
- 42 Les Murray: *Dichtung und Religion*, übersetzt von Margitt Leibert, in: *Akzente. Ein Reader aus fünfzig Jahren*, hg. von Michael Krüger, München-Wien 2003, S. 499.
- 43 Friedrich Gottlieb Klopstock: *Gedanken über die Natur der Poesie. Dichtungs-theoretische Schriften*, hg. von Winfried Menninghaus, Frankfurt/Main 1989, S. 188.
- 44 Ebd.
- 45 Ebd.
- 46 Ebd., S. 188 f.
- 47 Ebd., S. 191.
- 48 Matthäus 27,46; vgl. Markus 15,34.
- 49 Rüdiger Safranski: *Das Böse oder Das Drama der Freiheit*, München-Wien 1997, S. 220.
- 50 Benedikt XVI. Joseph Ratzinger: *Salz der Erde. Christentum und katholische Kirche im 21. Jahrhundert. Ein Gespräch mit Peter Seewald*, München 2005, S. 13.
- 51 Benedikt XVI. Joseph Ratzinger: *Gott und die Welt. Glauben und Leben in unserer Zeit. Ein Gespräch mit Peter Seewald*, München 2005, S. 128.
- 52 Henri de Lubac: *Glauben aus der Liebe. «Catholicisme»*, übersetzt von Hans Urs von Balthasar, 3. Aufl., Einsiedeln 1992, S. 166.
- 53 Benjamin: *Gesammelte Schriften*, Bd. IV-1, S. 119.
- 54 Klaus Berger: *Jesus*, Augsburg 2005, S. 113; vgl. ebd., S. 101 und passim.
- 55 Benedikt XVI.: *Gott und die Welt*, S. 265.
- 56 Benedikt XVI. Joseph Ratzinger: *Der Geist der Liturgie. Eine Einführung*, 6. Aufl., Freiburg-Basel-Wien 2002, S. 75.
- 57 Annemarie Fleck: *Karl Brandstätter*, in: *Ich gegenüber. Ein Buch zur Ausstellung von*

alter Sakral- und Gegenwartskunst auf Schloß Straßburg, hg. von Kand Kärnten, Diözese Gurk, Klagenfurt 2000, S. 69.

58 Lukas 10,16.

59 Karl Jaspers: *Philosophie*, Bd. II: *Existenzerhellung*, München-Zürich 1994, S. 101.

60 »[...] der Jude [...] solle künftig gezwungen sein, Bücher, die er in deutscher Sprache veröffentliche, als »Übersetzungen aus dem Hebräischen« zu bezeichnen.« – Victor Klemperer: *LTI. Notizbuch eines Philologen*, Leipzig 1996, S. 41.

Robert Cohen

Zumutungen der Spätmoderne

Max Frischs »Der Mensch erscheint im Holozän«

Schon das erste Durchblättern zeigt: Man wurde getäuscht, ein Etikettenschwindel liegt vor. »Max Frisch« steht groß auf dem Einband, zu erwarten war ein Werk dieses Autors, dafür hat man bezahlt, begierig auf die Sprachkraft eines der Großen der Nachkriegsliteratur. Statt dessen besteht das Werk – schon die Bezeichnung erscheint fragwürdig – zu einem großen Teil aus Texten und Illustrationen, die nicht von Frisch stammen und keinen Anspruch auf Literatur erheben können. Und das in einem Büchlein, das trotz auffallender Schriftgröße kaum mehr als 140 Seiten umfaßt¹. Der Inhalt der eingeklebten Zettel? Schulwissen für Anfänger, aus Lexika und Handbüchern ausgeschnitten, zum Teil sogar in Fraktur und sichtlich veraltet. Die Verfasser anonym, wie es diesen Textsorten entspricht. Gebrauchstexte, nicht der Rede wert. Muß man das überhaupt lesen – diese beamtenhafte Lexikonsprache, buchhalterisch bis in die häßlichen Abkürzungen und schulmeisterlichen Hervorhebungen (»Daß der M. ein *geschichtl. Wesen* ist«, S. 71)? Selbst der Titel des kleinen Werks, *Der Mensch erscheint im Holozän*, scheint einem Lehrbuch entnommen. Was wird einem da zugemutet? Laut Untertitel handelt es sich um eine »Erzählung«, Fiktion also. Was wurde hier erfunden oder auch nur durch sprachliche Gestaltung in Literatur verwandelt? Steht der Name des Autors für gar nichts mehr? Zwar haben auch andere Schriftsteller, Zeitgenossen von Frisch, in belletristischen Werken ausführlich aus Quellen zitiert, einige ihrer Werke bestehen weitgehend daraus (Peter Weiss' *Die Ermittlung*, Enzensbergers *Der kurze Sommer der Anarchie*). Immerhin sind dort die Quellen in den Erzähltext eingepaßt, die Bruchstellen übertüncht, das Fremde wurde, durch Arbeit an der Sprache, Hinzufügen eines Kommentars usw. dem Eigenen integriert. Ein Vorgang künstlerischer Transformation, so gering er scheinen mag. Der Autor von *Der Mensch erscheint im Holozän* indessen (falls er diese Bezeichnung überhaupt verdient) hat sich nicht einmal die Mühe gemacht, die Quellen typographisch seinem Text anzugleichen. Ausgeschnitten und eingeklebt. Das Quellenverzeichnis am Schluß ist redundant; daß die Schnipsel authentisch sind, fällt ins Auge, was es wohl auch soll. Was macht überhaupt ein Quellenverzeichnis in einem Werk der Fiktion? Sollen die Leserinnen und Leser das vielleicht nachprüfen? Und was den eigentlichen Text des Büchleins betrifft (falls die Unterscheidung zwischen ei-

gentlichem und uneigentlichem Text Sinn haben sollte): Zieht man die vielen Leerzeilen ab, bleiben vielleicht noch vierzig großgedruckte Seiten. Wenn man außerdem bedenkt, daß manche der kurzen Sätze zwei-, drei- oder gar viermal wiederholt werden (»Viele Kastanien haben den Krebs«, S. 62, 67, 103, 142), daß lange Passagen aus nichts anderem bestehen als dem kommentarlosen Auflisten von alltäglichen Dingen (S. 15, 24, 32, 40, 76, 121), wo bleibt da die Kunst der Dichtung? Die Hauptfigur ist ein »Herr Geiser«: Anrede wie in einem Geschäftsbrief. Selbst Frischs Sprache, süchtig machend wie die von Christa Wolf, scheint heruntergekommen. Nachlässige Substantivierungen: »Geschiebe« (S. 25, 72, 100), »Gewölk« (S. 24), »Gemäuer« (S. 33), »Geknatter« (S. 62), »Gesprudel« (S. 106, 107), fade Floskeln: »ein für allemal« (S. 16), »alles in allem« (S. 45, 57 u.ö.), »eh und je« (S. 141). Das soll schöne Literatur sein?

Enttäuschend – und das Werk verpassend – wäre es, wenn Leserinnen und Leser sich durch diese Zumutungen nicht irritieren ließen. Verpaßt wären die spätmodernen Textstrategien, welche diese Irritation produzieren. Verpaßt wäre die Aufmerksamkeit für die »Lust an Innovationen«, die Hans Mayer am Spätwerk von Max Frisch hervorgehoben hat². Verpaßt wäre ein Charakteristikum, das Thomas Mann einst an seinem (damals immerhin schon 78jährigen) Bruder Heinrich rühmte, das aber *mutatis mutandis* auch auf den (bei Erscheinen der Erzählung 68jährigen) Verfasser von *Der Mensch erscheint im Holozän* paßt: »Greisen-Avantgardismus«³. Die Neophilie – das Begehren nach Neuem – pflegt mit dem Alter schwächer zu werden. Das Experimentieren braucht und verbraucht Kraft, bei ungewissem Ausgang: Daran erinnert die vielzitierte Formulierung aus *Montauk*, wonach eine Erzählung, die im Tessin spiele, bereits »zum vierten Mal mifbraten« sei⁴. Die Risiken beim Vordringen auf unbekanntes Terrain sind vergleichbar denen eines Robert Scott, der (wie Herr Geiser weiß) »am Südpol erfroren ist« (S. 17). Max Frisch hat diese Risiken gesucht. Von den späten Erzählungen wird konstatiert, daß sie »in der Erprobung der mir möglichen Darstellungsweisen weiter gehen, als die Arbeiten vorher«⁵.

Indessen enthält der Begriff der Zumutung und des Zumutbaren auch sein Positives: Jemandem soll etwas abverlangt werden, dem er oder sie gewachsen ist, wenn auch nicht ohne Anstrengung (wie im Titel von Ingeborg Bachmanns Preisrede: »Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar«, den Frisch in *Montauk* zitiert⁶). *Der Mensch erscheint im Holozän* mutet Leserinnen und Lesern zu, selber einen Sinn zu produzieren. Der souveräne Platz im Zentrum des Werks, den die bürgerliche Literaturgeschichte dem Autor und seinem textlichen Phantom, der Erzählinstanz, zugewiesen hat, ist verlassen. Zu einer »Nebenfigur am Rande der literarischen Bühne« hat 1968 Roland Barthes, in seiner Demontage geistesgeschichtlicher Dichterverehrung, den Schriftsteller degradiert⁷. In *Der Mensch erscheint im Holozän* scheint die Entsakralisierung des Autors gleichsam aus dem Inneren der Literatur heraus auf eine neue Spitze getrieben. Das

Textmaterial, das Frisch seiner Leserschaft vorlegt, trägt zu einem großen Teil nicht mehr seine Handschrift, es ist verwechselbar, inauthentisch, kunstlos, autorlos. Barthes – um den Dialog zwischen Frisch und Barthes noch etwas weiter zu führen – versteht den Schreibvorgang, in der Nachfolge der *écriture automatique* der Surrealisten, als »abgelöst von jeder Stimme und geführt von einer reinen Geste der Einschreibung«. Hohn trifft den Schriftsteller, der da weiterhin glaube, daß er »unaufhörlich an der Form arbeiten« müsse⁸. Hier allerdings kollidiert die strukturalistische Theorie mit der schriftstellerischen Praxis. Von *Der Mensch erscheint im Holozän* existieren laut Daniel de Vin mehr als ein Dutzend Fassungen⁹. Wäre also der Autor der Geschichte vom Ende des Herrn Geiser doch keine »Nebenfigur«? Oder experimentiert Frisch auf der »literarischen Bühne« der Spätmoderne¹⁰ mit einem anderen Rollenverständnis als jenem, gegen das Barthes polemisiert? Das soll hier untersucht werden.

Ausschneiden und Einkleben. – In einer frühen Fassung mit dem Titel »KLIMA« sind die aus Lexika usw. exzerpierten Passagen auf orangefarbenes Papier abgetippt und als lose Blätter in das Typoskript eingefügt¹¹. Sie haben den Status von Zitaten, die Farbe markiert die Differenz zum »eigentlichen« Text auf augenfällige Weise. Vier Jahre später, kurz vor Abschluß der Arbeiten – das Typoskript trägt noch immer den Titel »KLIMA« –, in den beiden Varianten »Version August 1978 (A)« und »Version August 1978 (B)«, sind die Lexikon-Ausschnitte zum Teil direkt in den Text montiert, ohne Anführungszeichen, aber durch Einrücken als Zitate kenntlich gemacht. Am Ende jedes Zitats steht neu ein Quellenhinweis. Wenige Wochen später dann der entscheidende Einfall: In der Fassung vom Oktober 1978, sie trägt nun den Titel »Holozän«, sind die Exzerpte ausgeschnitten (aus Fotokopien oder Faksimiles der Quellen) und ohne jede Bearbeitung an den entsprechenden Stellen in das Typoskript eingeklebt¹². Als »genialen Einfall« hat ein aufmerksamer Kritiker diesen Schritt bezeichnet¹³. Die Radikalität des Vorgangs wird deutlich beim Versuch, ihn definitorisch zu fassen. In der Forschung wird die von Frisch gefundene Form als Montage bezeichnet, abwechslungsweise und synonym mit dem in der Literatur weniger üblichen Begriff der Collage. Wo der Unterschied zwischen den beiden Verfahren liegt und ob er wesentlich ist, bleibt ungeklärt. In der Literaturwissenschaft finden sich kaum handhabbare Theoretisierungsversuche¹⁴. Werden Differenzierungen vorgenommen, bei Volker Hage vor allem, bleibt die Verwendung der Begriffe ohne Stringenz, ist auch wieder unterschiedslos von »Technik der Montage und Collage« die Rede¹⁵. Ein breiter angelegter Theoretisierungsversuch Hages faßt die »literarische Collage« als geprägt durch »das als Fremdtext erkennbare Zitatmaterial«¹⁶. Diese Definition ist so weit, daß sie auch das herkömmliche, durch Anführungszeichen markierte Zitieren einschließt. Bei den

Zitaten wiederum – für Hage das Material von Montage und Collage – spiele es keine Rolle, ob sie »faksimiliert« seien, »also in der typographischen Originalform«¹⁷, oder nicht. Eine Sichtweise, die das Ungewöhnliche auf Bekanntes reduziert. Entsprechend wird in Hages Rowohl-Bildmonographie über Max Frisch, in den kurzen Passagen über *Der Mensch erscheint im Holozän*, Frischs Verfahren zwar erwähnt, aber nicht näher untersucht¹⁸.

Das Innovative an der Erzählung vom Herrn Geiser wird erst sichtbar, wenn man das von Frisch angewendete Verfahren der Collage in seiner entscheidenden Differenz zur Montage (und im genauen Gegensatz zu Hage) definiert: Werkfremdes Material wird nicht nur zitiert, sondern in seiner »typographischen Originalform« belassen und in seiner Ikonizität und Materialität in das Werk eingefügt: durch Ausschneiden und Einkleben. Für gewisse Textsorten, besonders für intime wie Tagebücher oder Briefe, ist das Ausschneiden und Einkleben fremder Materialien, von Zeitungsartikeln, Fotos, gepressten Blumen usw. gattungstypisch. Literarischen Status erhielt das Prozedere unter anderem durch Brechts *Journale*. Nachweisbar ist deren Einfluß auf Peter Weiss, dem Siegfried Unseld bereits 1960, also dreizehn Jahre vor Erscheinen der *Journale* (damals noch unter dem Titel *Arbeitsjournale*) Einblick darin gewährte¹⁹. Daß auch Frisch, etwa während der Arbeit am *Tagebuch 1966-1971* (das lange Passagen über Brecht enthält), die *Journale* einschen konnte, ist anzunehmen. Jedenfalls unterscheidet sich Frischs zweites Tagebuch vom *Tagebuch 1946-1949* augenfällig dadurch, daß in bedeutendem Umfang fremdes, literaturfernes Material – Zeitungsausschnitte, Auszüge aus Reden, Appellen und Handbüchern usw. – aufgenommen wurde. Und daß dieses Material mittels einer nicht leicht durchschaubaren typographischen Strategie (in die auch vom Autor selbst verfaßte Texte einbezogen sind) vom übrigen Text abgesetzt wurde. Die verwendeten Schrifttypen entsprechen nicht den in der Belletristik üblichen, sie fallen aus dem »eigentlichen« Text heraus, erinnern an Arbeit, Alltag, Schreibmaschine. So daß manche Leserin, mancher Leser des *Tagebuchs 1966-1971* diese Exzerpte bereits als Zumutung empfunden und nur kurz überflogen haben mag. Doch auch vom *Tagebuch 1966-1971* aus erscheint der Schritt zur Collage, in einem Werk der Fiktion, als nahezu vergleichslos.

Zu klären wäre zunächst der Status des collagierten Materials. Anders als beim Zitieren wird bei der Collage nicht auf ein anderes Werk verwiesen, sondern das andere Werk ist selber im Text anwesend (wenn auch unter den Bedingungen seiner, mit Benjamin zu sprechen, technischen Reproduzierbarkeit). Und anders als beim Zitieren geht es beim Collagieren nicht nur, oder nicht einmal in erster Linie, um den Inhalt des collagierten Materials, sondern um seine Materialität, wovon der Inhalt, zum Beispiel der Text, nur ein Aspekt ist (neben Layout, Typographie, Zeilenbruch usw.). Ginge es allein um den Inhalt, hätte Frisch auch auf übliche Weise zitieren und montieren können. Besonders

widerborstig verhalten sich die »Inserts«, wie Frisch die eingeklebten Dokumente in einem Brief an seinen englischen Übersetzer Geoffrey Skelton nennt²⁰, gegen eine Theoretisierung ihres narratologischen Status. Sie sind ja nicht die »wirklichen« Zettel, die Herr Geiser (in Frischs Fiktion) ausgeschnitten hat, und sie können auch nicht durch eine wie immer geartete Erzählinstanz ins Werk gekommen sein. Ausgeschnitten und eingeklebt hat der empirische Autor Max Frisch²¹. Während typischerweise eine erfundene Figur Züge des Autors übernimmt (das sogenannte Autobiographische), übernimmt hier der Autor Züge seiner Figur. (Wobei Herr Geiser durch das Collagieren auch wieder Züge seines Autors, wenn nicht eines spätmodernen Avantgardisten annimmt.)

Wie verhalten sich die von Frisch eingeklebten zu den von Herrn Geiser gesammelten Zetteln? Sind sie identisch? Sind es Kopien? Simulacra? »Faksimiles«, wie gesagt worden ist²²? Jede dieser Charakterisierungen scheidet an der für die Erzähltheorie unüberschreitbaren Grenze zwischen dem fiktionalen und dem nichtfiktionalen Bereich. Das Problem besteht auch für Illustrationen, denen die Inserts im weitesten Sinn zuzurechnen sind. So bilden etwa Walter Triers Illustrationen von *Emil und die Detektive* natürlich nicht Emil ab, den Trier ja nicht kennen kann, sondern einen Jungen, dem Trier den Namen Emil gibt. In diesem Sinn sind auch die Zettel in *Der Mensch erscheint im Holozän* Illustrationen: Sie illustrieren die Zettel von Herrn Geiser. Allerdings ist damit die Frage nach der narratologischen Begründung der Zettel nur verschoben. Sie bliebe zu untersuchen.

Kontext. – In *Der Mensch erscheint im Holozän* werden kunstferne Gebrauchstexte in ihrem ursprünglichen Zustand in ein Werk der schönen Literatur eingefügt. Der analoge Vorgang hat in der bildenden Kunst der Moderne Tradition. Für die vom Künstler verwendeten Objekte stehen Termini wie *objets trouvés* oder *readymades* zur Verfügung. Letztere Bezeichnung stammt von Marcel Duchamp, dessen berühmtes oder berüchtigtes »Werk« *Fontaine* von 1917 Fragen aufwirft, die auch noch an *Der Mensch erscheint im Holozän* gestellt werden können. Duchamps Urinal gewinnt seinen veränderten Status allein aus dem veränderten Kontext. Aber was ist das für ein Status? Wird das Urinal, indem es in einer Galerie oder einem Museum zur Schau gestellt wird, zum Kunstgegenstand geläutert? In seiner Niedrigkeit entlarvt? Werden an ihm versteckte Schönheiten sichtbar? Oder kontaminiert es das neue Umfeld und zieht es auf seine verächtliche Sphäre herunter?²³ Zu sagen, daß das *readymade* zu seinem neuen Umfeld in eine dialektische Beziehung trete, daß es im Kunstwerk »aufgehoben« sei, läßt die Problematik nur deutlicher hervortreten. Das Objekt ist in seiner Niedrigkeit weder zum Verschwinden gebracht, noch scheint es auf eine höhere Ebene gehoben. Dagegen ist es zweifellos im Kunstwerk aufbewahrt. Doch braucht es dadurch nicht ästhetisiert zu werden. Eher wird die Aufmerksamkeit der

Betrachter – im Fall von *Der Mensch erscheint im Holozän* der Leser – auf den Abstand solcher Objekte, hier: der eingeklebten Zettel, zur Literatur gelenkt (was haben Lexikonseiten mit schöner Literatur zu tun?). Sie wirken verfremdet, durchaus im Sinne Brechts, der das Alltägliche so vorführen wollte, daß es ungewöhnlich erschien und zu Fragen Anlaß gab.

Die Verfremdung, und damit die Fragen, entsteht an den Nahtstellen, also da, wo Frischs Text und die eingeklebten Zettel aneinander stoßen: mit einer Metapher aus der Computersprache, die überraschend auf *Der Mensch erscheint im Holozän* paßt: an den Schnittstellen. In einem Aufsatz über »Schnittstellen« in der Literatur verwendet der Medientheoretiker Uwe Wirth, sich auf Derrida beziehend, den Begriff der »Aufpfropfung«. Dieses Verfahren bestehe nach Derrida aus »zwei Operationen: der des Herauslösens und der des zitierenden Wiedereinschreibens«²⁴. Das scheint auf Frischs Erzählung beziehbar. Der Begriff der Aufpfropfung ist aus der Botanik entlehnt. Er enthält, Wirth weist darauf hin, die Vorstellung von »Veredelung«. Damit die Veredelung in der Botanik gelinge, müßten die Schnittstellen »passend« aufeinander zugeschnitten sein²⁵. Das aber ist in *Der Mensch erscheint im Holozän* gerade nicht der Fall. Die Zettel sind in keiner feststellbaren Weise »passend« gemacht. Noch weniger trifft »Veredelung« Frischs Verfahren. Der Begriff bedarf ohnehin der Präzisierung. Was soll bei der literarischen Aufpfropfung veredelt werden? Der Autortext? Der aufgepfropfte Text? Herkömmliches Zitieren hat oft den Gestus eines Sich-mit-fremden-Federn-Schmückens (des Autortexts, wenn nicht des Autors selbst); der Autortext wird durch das Zitat (von Goethe, von Brecht, von Ingeborg Bachmann usw.) tiefer und weiter, insofern mag mit Recht von »Veredelung« gesprochen werden. Doch können bei diesem Vorgang auch die aufgepfropften Texte eine Erweiterung erfahren, wie bei Volker Braun, in dessen Gedichten auch die Zitate als »veredelt« erscheinen. Aber die Zettel in *Der Mensch erscheint im Holozän*?

Bei Frisch werden weder Goethe noch Brecht zitiert, auch nicht Büchner, Marx oder Tacitus, wie bei Volker Braun²⁶, sondern Anonymes aus Lexika und Wanderbüchern. Diese niedrige Herkunft wird durch das Verfahren der Collage, das die platte Ikonizität der Quellen bewahrt, herausgestellt. In der Malerei – da es in der Literatur dafür kaum Präzedenzen gibt – ist die niedrige Herkunft ein Charakteristikum collagierter Objekte. Das wird zum Beispiel an den Bildern von Hans Falk deutlich: Zigarettenstummel, zerdrückte Coladosen, Packpapier, Fetzen von Tapeten, Holz- und Eisenteile, Gerümpel. Alltagsmüll finden sich in Bildern von erlesener Schönheit²⁷. Ohne daß deshalb, wie gesagt, von Ästhetisierung oder Veredelung der collagierten Objekte zu reden wäre.

Trotzdem bleiben natürlich die kunstfremden Artefakte – Frischs Inserts – vom veränderten Kontext nicht unberührt. Sie werden, so könnte man sagen, von ihrem neuen Umfeld angesteckt.

Die Wirkungsweise solcher Kontamination läßt sich an der *Fackel* beobach-

ten. Karl Kraus' Polemik entfaltet sich vorwiegend an Zeitungstexten, die er oft ausführlich zitiert, um sie in anschließenden Kommentaren zu demolieren. Gelegentlich werden Zeitungstexte aber auch unkommentiert in die *Fackel* eingedrückt. Sie werden an den Pranger gestellt, wie Übeltäter in alten Zeiten. Die Polemik haben die Leserinnen und Leser selber zu besorgen, indem sie die zitierten Texte im Sinne des Meisters »bearbeiten«: durch Leseweisen, die von milder Ironie bis zu ätzender Satire und heftiger Empörung reichen können. Dazu in der Lage ist allerdings nur, wer im Lesen der *Fackel* geübt ist, wer den Kontext kennt. Auch in *Der Mensch erscheint im Holozän* reduzieren sich die Leseanweisungen auf das Umfeld, in welchem die Inserts erscheinen. Allerdings gibt es hier keinen der Erzählung vorausgehenden Kontext; selbst die in Romanen und Erzählungen – auch in denen von Max Frisch – das Geschehen formende und vermittelnde Erzählinstanz fällt bei der Collage aus. Entsprechend erschwert ist die sinnstiftende Arbeit des Lesers.

Die Zumutung, den Sinn der Werke selber zu produzieren, ist in der Moderne und Spätmoderne (und Postmoderne) eskaliert, von Kraus' kommentarlosem Zitieren, über Brechts »Delir Vorhang zu und alle Fragen offen« (am Schluß von *Der gute Mensch von Sezuan*), zu Becketts lakonisch jede Deutung verweigern den Clowns Didi und Gogo und zu Peter Weiss' alle Gewißheiten auflösendem Spiel um Marat und Sade. Der Leser wird zum »Co-Produzenten der Bedeutungsverweise«, wie Karlheinz Rossbacher im Zusammenhang mit *Der Mensch erscheint im Holozän* formuliert hat²⁸.

Zuordnungsprobleme. – Der Begriff des »Co-Produzenten« schließt Autor und Leser in der gemeinsamen Arbeit am Text zusammen. Worin aber bestände beim Collagieren die Arbeit des Autors? Die Frage ist von Bedeutung, wenn man versucht, Frischs Collagen mit Gérard Genettes Begriffsinstrumentarium, aus seinem Buch *Palimpseste*, zu fassen. Die textliche Strategie von *Der Mensch erscheint im Holozän* scheint zunächst subsumierbar unter Genettes Oberbegriff der Transtextualität, verstanden als die »manifeste oder geheime Beziehung [eines Textes] zu anderen Texten«²⁹. Genette unterscheidet fünf Typen von Transtextualität. Der vertrauteste, Intertextualität, wird definiert als »die traditionelle Praxis des *Zitats* (unter Anführungszeichen, mit oder ohne genaue Quellenangabe)«, er schließt Formen wie »*Plagiat*« und »*Anspielung*« ein³⁰. Auf Frischs Verfahren paßt das nicht. Von den übrigen Begriffen in Genettes Taxonomie kommt am ehesten »Hypertextualität« in Frage, jener Typus also, dem Genettes mehrhundertseitige Untersuchung gilt. Als Hypertext wird jeder Text verstanden, »der von einem früheren Text durch eine einfache Transformation [...] oder durch eine indirekte Transformation (durch *Nachahmung*) abgeleitet wurde«³¹. Als Beispiel nennt Genette Joyces *Ulysses*, in seiner Abkunft von Homers *Odyssee*. »Transformation« und »Nachahmung«, die beiden Unterkategorien der

Hypertextualität, werden ihrerseits dreifach unterteilt. Zur »Transformation« zählen »Parodie«, »Travestie« und »Transposition«, unter dem Begriff der »Nachahmung« sind »Pastiche«, »Persiflage« und »Nachbildung« subsumiert. Allen diesen Kategorien gemeinsam ist ein »transformierendes Verfahren«³². Es fehlt in *Der Mensch erscheint im Holozän*. Und selbst die Subsumtion von Frischs Collagen unter Genettes Oberbegriff der Transtextualität ist letztlich eher verhüllend als erhellend. Denn Frischs Erzählung steht wohl in einer »manifesten Beziehung« zu anderen Texten, doch ist diese Beziehung durch das Collagieren auf eine Weise unvermittelt, die selbst in Genettes wuchernder Taxonomie nicht vorgehen ist.

Daß Schriftsteller Fabeln, Figuren oder Handlungen (aber auch Gedanken und Argumente) ihrer Werke nicht länger aus sich selbst schöpfen, wie die Erzähler des 19. Jahrhunderts, galt der Moderne immer weniger als ehrenrührig oder als Ausdruck eines minderen Talents. Brecht hat bekanntlich für seine Stoffe die Weltliteratur geplündert. Den Intellektuellen Ziffel, der im Exil an seinen Memoiren arbeitet, läßt er sein Vorgehen wie folgt beschreiben: »Ich arrangiere. Aber mit dem Material«³³. Das literarische Werk als Arrangement präexistenter Materialien, der Autor als Arrangeur. Diese Auffassung von der Rolle des Schriftstellers hat seit dem Zweiten Weltkrieg zunehmend ihre Aktualität erwiesen, sowohl in der Literatur – etwa in den Dokumentarstücken der sechziger Jahre –, als auch in der Theorie, bei Foucault, Genette und besonders bei Barthes, der sich in *Der Tod des Autors* ausdrücklich auf Brecht beruft³⁴. Auch für den Schriftsteller Max, in *Montauk*, hat das Erfinden von Stoffen seine Bedeutung verloren. Er möchte das Wochenende mit Lynn erzählen, »ohne auszuweichen in Erfindung«³⁵. Erfinden wird hier mit einer geringschätzigen Geste abgetan. Das Überhandnehmen von präexistenten Materialien, von historischen Fakten und Dokumenten, aber auch von Fakten des eigenen Lebens, in manchen Texten der Gegenwartsliteratur, führt nicht zuletzt zu allerlei Verrenkungen bei den Verlagen in der Frage, ob es sich bei einem Werk um Fiktion handle. Steht bei *Montauk* der Gattungshinweis »Erzählung« – den man angesichts der autobiographischen Faktizität des Textes bereits als nicht haltbar empfinden mag – noch auf dem Einband, so hat er sich in *Der Mensch erscheint im Holozän* verschämt auf das Titelblatt zurückgezogen. Heute ist diese verlegerische Form der Ambivalenz verbreitet³⁶. Sie ist Ausdruck einer verständlichen Unsicherheit angesichts der Zumutungen der Spät- und Postmoderne, die eben nicht nur die Leser, sondern den ganzen Literaturbetrieb ergreift.

Der Unterschied zwischen fiktionalen und nichtfiktionalen Gattungen beschäftigt auch den Leser Herr Geiser: »Romane eignen sich in diesen Tagen überhaupt nicht« (S. 16). Angesichts der sich anbahnenden Katastrophe hält Herr Geiser sich an die Gattung der »Sachbücher« (S. 17). Man hat in dieser Abwendung vom fiktionalen Erzählen Übereinstimmung zwischen der Figur und

Max Frisch ausmachen wollen, sogar argumentiert, daß hier Frisch »selbst das Wort ergreift«³⁷. Da wird die Ironie übersehen, mit der Frisch Herrn Geisers Romanverständnis charakterisiert: »In den Romanen geht es um Menschen in ihrem Verhältnis zu sich und zu anderen, um Väter und Mütter und Töchter beziehungsweise Söhne und Geliebte usw.« (S. 16) Bis in die Sprache hinein – das buchhalterische »Beziehungsweise« – wird hier der bürgerlich-biedere Geschmack des Protagonisten und seiner Frau (denn sie ist es, die Romane liest) reproduziert. Schmöcker, und nicht die Literatur der Hochmoderne. Auch keine (Frisch zurechenbare) Entgegensetzung von Fiktion und Sachbuch, denn die Ironie der Passage trifft auch die von Herrn Geiser bevorzugten Sachbücher: neben Robert Jungks *Heller als tausend Sonnen* das Logbuch von Robert Scott, der, es wurde bereits zitiert, »am Südpol erfroren ist«, außerdem ein »Buch über Schlangen, eine Geschichte des Kantons Tessin« usw. (S. 17–18) In der Charakterisierung und beziehungslosen Aufzählung erhalten auch diese Werke den Anschein von Schmökern. Aus ihnen besteht die dürftige Bibliothek eines phantasiearmen Spießers mit, der keine Beziehung zur Literatur hat.

Dilettanten des Wissens. – Der so beschriebene Typus, samt seinem eifernden Sammeln von Wissen jeder Art, hat in der Literatur Vorgänger. Max Frisch selber hat auf die »närrischen Enzyklopädisten« Bouvard und Pécuchet hingewiesen³⁸. Flauberts in ihrem Menschentum verkümmerte Kopisten ziehen sich eines Tages aufs Land zurück und verbringen ihre Zeit damit, sich das gesamte Menschheitswissen anzueignen. Bei allem Enthusiasmus bleiben sie indessen ohne Verständnis und Beziehung zu dem Wissen, um das sie sich bemühen. Dieses Wissen, eine furiose Ansammlung wirklicher oder vermeintlicher Fakten aus Lexika und Sachbüchern, wird von Flaubert in ausufernden Auszügen, Auflistungen und Zusammenfassungen ausgebreitet, der Beschäftigung Herrn Geisers und seines Autors nicht unähnlich. Auch Herr Geiser, in seiner Suche und Sucht nach dem, was er für Wissen hält, entwickelt sich zum Kopisten. Nachdem er die ihn interessierenden Stellen zuerst nur angestrichen hat, schreibt er sie nun ab (S. 28). Zum Ausschneiden kommt er schließlich, weil ihm das Abschreiben von schon Gedrucktem »idiotisch« erscheint (S. 48), und weil die Zeit des alten Mannes, anders als die von Flauberts Kopisten, begrenzt ist (»so viel Zeit hat der Mensch nicht«, ebd.).

Ist es angemessen, *Der Mensch erscheint im Holozän* mit Flauberts Schlüsselwerk der Moderne zu vergleichen? Ein schwächtiges Büchlein mit einem vielhundertseitigen Roman? Seit wann wäre Umfang ein Kriterium? Frischs Erzählung, dies meine These, nimmt in der Belletristik der Spätmoderne eine ähnlich avancierte Stellung ein, wie *Bouvard und Pécuchet* am Beginn der Hochmoderne. Hundert Jahre vor *Der Mensch erscheint im Holozän* ist Flauberts Roman eine Anhäufung präexistenter Texte. Darauf bezieht sich Barthes, wenn

er den modernen Text als ein »Gewebe von Zitaten aus unzähligen Stätten der Kultur« definiert und deren Verfasser mit den »ebenso erhabenen wie komischen Abschreiber[In] Bouvard und Pécuchet« vergleicht³⁹. Die Fragen, zu denen Flauberts Roman (wie auf andere Weise Duchamps *Fontaine*) bis heute Anlaß gibt, bleiben in *Der Mensch erscheint im Holozän* virulent: Werden in *Bouvard und Pécuchet* Wissen, Aufklärung und Fortschritt kritisiert? Oder nur der Umgang damit? Sind Bouvard und Pécuchet faustische Wissensdurstige? Oder Dilettanten? Zielt Flauberts Satire auf die Anmaßung, über das Wissen der Menschheit verfügen zu können? Oder auf dieses Wissen selbst? (Ist Flauberts Roman selber Ausdruck jenes unstillbaren Begehrens nach Wissen, das er kritisiert?) Und: sind die Versuche, die Welt rational zu begreifen, am Beginn der Hochmoderne – und erst recht im Zeitalter der Postmoderne – nur noch komisch?

Fragestellungen wie diese stehen hinter Michael Butlers Feststellung zu *Der Mensch erscheint im Holozän*: »Like Flaubert before him, Frisch presents metaphorically the collapse of the classical ideals of the enlightenment. Knowledge has not proved to be the key to unlock the mystery of man and his environment, or a guarantee of justice and tolerance.«⁴⁰ Frischs Erzählung böte demnach Aufklärungs- und Wissenschaftskritik. Das mag nicht falsch sein, übersieht aber den Typus Geiser und die Signifikanz des Verfahrens der Collage. Hätte Frisch nichts anderes im Sinn gehabt, als das Wissen zu kritisieren, hätte Zitieren genügt. Die Quellen hätten im Schrifttypus an den Autortext angeglichen und auf die Zeitebene der Erzählung gehoben werden können, eine verdeckte Form der Aktualisierung, die der kritischen Intention entgegengekommen wäre. Das Verfahren der Collage dagegen läßt das Alter der Quellen hervortreten. Am offensichtlichsten bei dem Büchlein von Giovanni Anastasi. Es ist in Fraktur gesetzt, im Zeitpunkt, wo Herr Geiser es studiert, war es schon mehr als sechzig Jahre alt⁴¹. Weitere Quellen stammen ebenfalls noch aus einer Zeit vor dem 1. Weltkrieg, wie der Blick auf die Bibliographie im Anhang des Büchleins zeigt. Max Frisch selber hat, in einem Brief an Geoffrey Skelton, von den »altertümlichen historischen Texten betreffend den Ticino« gesprochen⁴².

Neben dem Alter der Inserts wird durch das Collagieren auch Irrelevantes aufbewahrt: »Ichthyosaurier [Kunstw. grech]« (S. 85), oder »Eschatologie [l. .cha. .; gr.-nlat.]« (S. 139). Dieses in Lexika übliche Textmaterial signalisiert zwar Wissenschaftlichkeit, wirkt aber in einem belletristischen Kontext buchhalterisch und pedantisch. Bei einem auf Wissenschafts- und Wissenskritik zielenden Verfahren, wie es Butler annimmt, könnte es wegfallen. Durch das Collagieren wird es, werden die Inserts insgesamt, einer ironisierenden Lektüre preisgegeben. Der Kontext regt dazu an, die Sprache der Zettel an der Sprache der Belletristik zu messen. Dabei zeigt sich Unerwartetes: die »Wissenschaftssprache« der Zettel ist von der Sprache der schönen Literatur gelegentlich kaum zu unterscheiden. Als Beispiel ein Insert über Dinosaurier: »Denn unter den Schritten dieser Gi-

gantem vom zehn- bis elffachen Gewicht eines heutigen Elefanten muß die Erde in der Tat gedröhnt haben wie grollender Donner. I. . .!; ihre vier Füße waren regelrechte Säulen von monolithischer Dicke und Stärke. Lange hat man sich gestritten, wie diese wandelnden Fleischberge wohl ihre klotzigen Beine gesetzt haben – abgegrätscht und geknickt, dazwischen den Bauch über dem Boden schleifen lassend I. . .!« (S. 83) – Die kolloquiale, dabei durchaus lebhaft bildliche Sprache dürfte schon in den 1970er Jahren als wenig wissenschaftlich gegolten haben.

Umgekehrt wird man dazu verleitet, im Autortext Spuren einer Kontamination durch die Inserts zu suchen. Es überrascht nicht, daß Herr Geisers Sprache – die Sprache eines trockenen Rationalisten – der Sprache jener Sachbücher angenähert ist, die er bevorzugt. Daher rhetorische Figuren wie das kommentarlose Aufzählen, das systematisierend und objektivierend wirkt. Daher die Häufung unschöner, als sachlich geltender Substantivierungen (»Gewölk«, »Gemäuer« usw., statt Wolken, Mauer). Ihren Höhepunkt erreicht die Annäherung von Herrn Geisers Sprache an die Wissenschaftssprache in der Kategorisierung von Donnerarten. Den Anstoß dazu bezieht Herr Geiser aus den im Brockhaus aufgelisteten Blitzen: »Linien-Blitz, Kugel-Blitz, Perlschnur-Blitz« (S. 11). Diese Sprache wird übernommen: »Knall-Donner« (S. 11), »Koller-Donner«, »Hall-Donner«, »Pauken-Donner«, »Kegel-Donner« usw. (S. 12). Die Mimesis an die Brockhaussprache verschleiert das Parodistische an Herrn Geisers Liste – oder das Belletristische an der Brockhausliste. Mit der Beschreibung von neun Arten von Donner ist Herrn Geisers Klassifizierungswahn noch keineswegs erschöpft. Mehr als zwanzig Seiten später fügt er seiner Liste sieben weitere Arten von Donner hinzu (»Plapper-Donner«, »Kissen-Donner« usw. S. 35–36). In ihrer Uferlosigkeit ist die Liste Ausdruck einer pseudowissenschaftlichen Pedanterie. Gleichsam hinter dem Rücken von Herrn Geiser jedoch erweist sie sich als ein Meisterstück an Phantasie, Witz, und Sprachkraft des Autors Max Frisch. (Dasselbe gilt für die Aufzählung von Regenarten, S. 54–56). Solche Aufgaben, wie sie in kreativen Schreibkursen gestellt werden (Beschreiben Sie sechzehn Arten von Donner), mögen feinsinnigen Ästheten als prosaisch (im despektierlichen Sinn) gelten. Sie haben künstlerisch Tätige seit jeher gereizt; hier sei nur an Hanns Eislers Komposition von 1941 (für einen Kurzfilm von Joris Ivens) erinnert: *Vierzehn Arten den Regen zu beschreiben*.

Die Wissenschaftlichkeit der Inserts wird nicht nur durch solche Textstrategien in Zweifel gezogen, sondern auch durch die Figur von Herrn Geiser. Jenes Nürrische, das Frisch an Flauberts sonderbaren Enzyklopädisten hervorhob, meinte auch seine Figur. Schon 1974, in einem frühen Stadium der Arbeit, hatte Frisch auf die »dilettantische Wissbegier« Herrn Geisers hingewiesen⁴³. Der alte Mann führt keinen rationalen Dialog mit dem Wissen, das er sammelt. Er sammelt es auch nicht methodisch, sondern assoziativ vom Hundertsten ins Tausendste

kommend. Er »tapeziert« seine Stube mit »inkohärenten Lexikon-Informationen«, wie Frisch ebenfalls sagen wird⁴⁴. Für jenen deutschen Professor, der ihn gelegentlich besucht, ist Herr Geiser ein »Laie« (S. 25 und 73), eine Herabsetzung, die den lebenslangen Sachbuchleser offensichtlich trifft. Sie führt ihn jedoch nicht zur Einsicht in das Dilettantische seines Vorgehens, sondern zu einer Feststellung von tiefer Trostlosigkeit, aber auch von hinreißender Komik: »Der Mensch bleibt ein Laie« (S. 80).

Von solcher Mischung aus Trostlosigkeit und Komik ist auch folgende Passage: »Was Herr Geiser nicht bedacht hat: der Text auf der Rückseite, den Herr Geiser erst bemerkt, nachdem er die Illustration auf der Vorderseite sorgsam ausgeschnitten hat, wäre vielleicht nicht minder aufschlußreich gewesen: nun ist dieser Text zerstückelt, unbrauchbar für die Zettelwand.« (S. 116) – Man lacht zu Recht über die Verzweiflung Herrn Geisers, dem das Tautologische seiner Überlegungen entgeht. Es gibt zu dieser Passage ein bemerkenswertes Vorgängertum. Am Anfang von Peter Weiss' *Der Schatten des Körpers des Kutschers* sitzt der Erzähler auf dem Abtritt und sinniert über die zerschnittenen alten Zeitungen nach, die als Klosettpapier dienen: »kleine, durcheinandergewürfelte Bruchstücke der Zeit, in Ereignisse ohne Anfang und ohne Ende, oft auch in der Längsrichtung oder in der Quere geteilt; i. . . J. man vernimmt etwas das auf dem nächsten Stückchen widerrufen wird und sich auf dem darauf folgenden doch wieder als vorhanden erweist« usw.⁴⁵ Heute können die beiden Passagen als Allegorien einer dekonstruktiven Texttheorie gelesen werden: Verstehen trifft auf ein Spiel aus Zufall und Tiefsinn. Jeder Text zerschneidet, zerstört, überschreibt einen anderen. Alles, was wir von der Wirklichkeit haben, sind Bruchstücke, unentwirrbar durcheinandergeraten. Diese zur Grundausrüstung der Postmoderne zählenden Zweifel an den Möglichkeiten des Verstehens münden in Frischs Erzählung in eine häufig zitierte Passage: »Was heißt Holozän! Die Natur braucht keine Namen. Das weiß Herr Geiser. Die Gesteine brauchen sein Gedächtnis nicht.« (S. 139). Hier erscheint in der Sprache der Dichtung, was Michel Foucault wenige Jahre zuvor in der Sprache der Theorie formuliert hatte: »Wir müssen uns nicht einbilden, daß uns die Welt ein lesbares Gesicht zuwendet, welches wir nur zu entziffern haben. Die Welt ist kein Komplize unserer Erkenntnis«⁴⁶. Allerdings überzeugt Foucaults Formulierung eher durch ihre sprachmächtig anthropologisierende Metaphorik als durch Stringenz. Daß die Welt uns dabei nicht hilft – um in Foucaults Bild zu bleiben –, schließt ja nicht aus, daß wir sie verstehen können. Herrn Geisers Feststellung zielt zudem weniger auf das Problem der Verstehbarkeit, als auf die *Indifferenz* der Natur, was angesichts der über sein kleines Tal hereinbrechenden Naturkatastrophe einsichtig ist.

Unberührt von postmodernen Theoremen vom Ende der Großen Erzählung, versucht Herr Geiser unablässig, den Zusammenhang des Ganzen zu verstehen.

Das Ergebnis seines Sich-Abmühens ist die Zettelwand: ein Monument der Vergeblichkeit. Waren die Mühen also sinnlos? Die Erzählung gibt darauf keine Antwort.

Zusammenfassend: Nach der Seite ihrer Wissenschaftlichkeit sind die Inserts von geringem Interesse. Ihr Wissen kann nicht zum Nennwert genommen werden, das spielt noch in Herrn Geisers beunruhigte Feststellung hinein. »Oft weiß auch das Lexikon wenig Bescheid« (S. 39). Das Eindeutige, Klarmachende, das die Textsorte Lexikon nahelegt, wird durch die Rekontextualisierung in einem Werk der Belletristik subvertiert. Die Zetteltexte sind genau so interpretationsbedürftig wie der sie umgebende Autortext. Zur Kritik am Zustand des modernen Wissens taugen sie wenig. Ihre Auswahl ist bestimmt von einer Figur, deren Geist verfällt. Dagegen besteht ihre Bedeutung – und die Kunst von Frischs Collage – darin, daß sie diesen Verfall vermitteln¹⁷. Man liest sie mit den Augen von Herrn Geiser, man sucht zu verstehen, was ihn an ihnen interessieren mag, man versucht, aus ihnen seinen Geisteszustand herauszulesen. Jene Einblicke in Herrn Geisers Seelenleben und Geisteszustand, die der Autortext verweigert: In dem unbearbeiteten Collagematerial ist sie vermittelt. Das ist das Paradox von Frischs Verfahren.

Herr Geiser wäre also doch ausgestattet mit dem typischen Seelenleben einer Romanfigur? *Der Mensch erscheint im Holozän* wäre also doch Belletristik im herkömmlichen Sinn? Das Innovative der Erzählweise, das Experimentelle der Collagen, die Geste eines Sich-Weggebens des Autors aus dem Zentrum des Werks können nicht zurückgenommen werden. Sie verlangen nach einem veränderten Begriff von Belletristik. Eine Zumutung? Sie ist Leserinnen und Lesern zumutbar, wenn auch nicht ohne Anstrengung.

Anmerkungen

- 1 Vgl. Max Frisch: *Der Mensch erscheint im Holozän*, Frankfurt/Main 1979. Die Seitenzahlen im Text beziehen sich auf diese Ausgabe.
- 2 Hans Mayer: *Zum Spätwerk von Max Frisch* [1986], in: Beatrice von Matt (Hg.): *Antworten. Die Literatur der deutschsprachigen Schweiz in den achtziger Jahren*, Zürich 1991, S. 356.
- 3 *Thomas Mann–Heinrich Mann. Briefwechsel 1900–1949*, hg. von Ulrich Dietzel, 3. Aufl., Berlin–Weimar 1977, S. 267 (Brief vom 14. Juli 1949).
- 4 Max Frisch: *Montauk*, Frankfurt/Main 1975, S. 21.
- 5 Zitiert nach Volker Hage: *Max Frisch*, Reinbek bei Hamburg 1983, S. 122.
- 6 Frisch: *Montauk*, S. 24.
- 7 Roland Barthes: *Der Tod des Autors* [*La mort de l'auteur*, 1968], in: Fotis Jannidis u.a. (Hg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Stuttgart 2000, S. 189.
- 8 Ebd., S. 190.
- 9 Wobei allerdings nicht zwischen Fassungen und Varianten unterschieden wird. Vgl. Daniel de Vin: »Schlimm wäre der Verlust des Gedächtnisses«. *Zur Entstehung von*

- Max Frischs Erzählung »Der Mensch erscheint im Holozän« (1979), in: Eijiro Iwasaki (Hg): *Begegnungen mit dem »Fremden«: Grenzen - Traditionen - Vergleiche. (Akten des VIII. Internationalen Germanisten-Kongresses, Tokyo 1990)*, Bd. 9, München 1991, S. 494.
- 10 Der Begriff der Spätmoderne wird hier in Anlehnung an Fredric Jameson und ohne Anspruch auf Exklusivität gegenüber Termini wie Nachkriegsmoderne, nachgeholte Moderne, Zweite Moderne, Wiederholte Moderne oder Postmoderne verwendet. Vgl. Fredric Jameson: *Ein Monument radikaler Momente. Für eine neue Lektüre von Peter Weiss »Ästhetik des Widerstands«*, übersetzt von Thomas Laugstien et al., in: *Das Argument*, 46(2004)1, S. 18.
- 11 Das Typoskript mit dem Titel »KLIMA« befindet sich im Max Frisch-Archiv in einer Schublade mit der Aufschrift »Berlin, Februar 1974 / 1. Fassung«, es ist datiert »Berlin, Februar 1974«.
- 12 Vergleiche mit mehreren in *Der Mensch erscheint im Holozän* genannten Quellen (Giovanni Anastasi: *Tessiner Leben; Der Grosse Brockhaus*, 1953; Giulio Rossi/Eligio Pometta: *Geschichte des Kantons Tessin*) zeigen, daß die ausgeschnittenen Zettel der Seitengröße von Frischs Büchlein angepaßt, sonst aber auf keine Weise angetastet wurden.
- 13 Gerhard Kaiser: *Endspiel im Tessin. Max Frischs unentdeckte Erzählung »Der Mensch erscheint im Holozän«*, in: *Schweizer Monatshefte*, 82-83(2002-2003)12/1, S. 49.
- 14 Im *Metzler Literatur Lexikon* zum Beispiel kommt es, bei den Exempla für die Lemmata »Collage« und »Montage« zu ihrer Verschmelzung: Werke wie Dos Passos' *Manhattan Transfer* und Döblins *Berlin Alexanderplatz* werden sowohl unter »Collage« als auch unter »Montage« aufgeführt. Vgl. Günther und Irmgard Schweikle (Hg): *Metzler Literatur Lexikon*, 2., überarbeitete Aufl., Stuttgart 1990.
- 15 Volker Hage: *Das Verschwinden des Autors im Material. Literarische Collagen*, in: Hage: *Die Wiederkehr des Erzählers. Neue deutsche Literatur der siebziger Jahre*, Frankfurt/Main 1982, S. 82.
- 16 Volker Hage: *Collagen in der deutschen Literatur. Zur Praxis und Theorie eines Schreibverfahrens*, Frankfurt/Main 1984, S. 68. (Schon der Terminus »Schreibverfahren« im Titel ist im Zusammenhang mit »Collage« ungenau.)
- 17 Ebd., S. 70.
- 18 Vgl. Hage: *Max Frisch*, S. 117, vgl. auch S. 113.
- 19 Vgl. Peter Weiss: *Das Kopenhagener Journal*, kritische Ausgabe, hg. von Rainer Gerlach und Jürgen Schutte, Göttingen 2007, S. 29, S. 144-45. Zum Einfluß jener Brechtlektüre auf Weiss vgl. Robert Cohen: »Die durch die Zukunft veränderte Vergangenheit«, *Peter Weiss' »Kopenhagener Journal« aus dem Jahr 1960*, Vortrag, gehalten am 24. November 2007 im Rahmen des Workshops »Unbewältigte Vergangenheit? Erinnerung an Faschismus und Krieg um 1960 im europäischen Kontext« am Institut für Germanistik der Universität Potsdam.
- 20 Brief vom 11. Oktober 1979, Max Frisch-Archiv.
- 21 Die Unterscheidung zwischen der Zettelwand von Herrn Geiser und den Zetteln im Buch von Frisch bereits bei Dietmar Jacobsen: *Tod im Tessin. Max Frischs Erzählung »Der Mensch erscheint im Holozän«*, in: *Weimarer Beiträge*, 42(1996)3, S. 409.
- 22 Kaiser: *Endspiel im Tessin*, S. 49.
- 23 Ich entwickle hier Fragestellungen weiter, die ich zuerst in einem Aufsatz über den - mit Max Frisch befreundeten - Schweizer Maler Hans Falk formuliert habe; vgl. Robert Cohen: *The Artist As Workman: The Painter Hans Falk*, in: *Catalogue Hans Falk*, Chernex (Switzerland) 1987, S. 6 und 10.

- 24 Uwe Wirth: *Die Schnittstelle zwischen Riss und Sprung. Vom herausgerissenen Manuskript zum Hypertext-Link*, in: Sigrid Schade, Thomas Sieber, Georg Christoph Tholen (Hg.): *SchnittStellen*, Basel 2005, S. 92.
- 25 Ebd.
- 26 Vgl. Volker Braun: *Plinius grüßt Tacitus*, in: Braun: *Tumulus*, Frankfurt/Main 1999.
- 27 Vgl. Cohen: *The Artist As Workman*, S. 10.
- 28 Karlheinz Rossbacher: *Lesevorgänge: Zu Max Frischs Erzählung »Der Mensch erscheint im Holozän«*, in: Paul Michael Lützeler (Hg.): *Zeitgenossenschaft. Zur deutschsprachigen Literatur im 20. Jahrhundert. Festschrift für Egon Schwarz zum 65. Geburtstag*, Frankfurt/Main 1987, S. 253.
- 29 Gérard Genette: *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe [Palimpsestes. La littérature au second degré]*, 1982], übersetzt von Wolfram Bayer und Dieter Hornig, Frankfurt/Main 1993, S. 9.
- 30 Ebd., S. 10. Hervorhebung im Original.
- 31 Ebd., S. 18. Hervorhebung im Original.
- 32 Ebd., S. 15.
- 33 Bertolt Brecht: *Flüchtlingsgespräche [ca. 1940–1942]*, in: Brecht: *Werke. Grosse Berliner und Frankfurter Ausgabe*, hg. von Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, Klaus-Detlef Müller, Berlin–Frankfurt/Main 1987–2000, Bd. 18, S. 221.
- 34 Vgl. Barthes: *Der Tod des Autors*, S. 189.
- 35 Frisch: *Montauk*, S. 155. Hervorhebung nicht im Original.
- 36 So wird Steffen Menschings *Jacobs Leiter* (2003) auf dem Einband, nicht aber auf dem Titelblatt, als »Roman« bezeichnet. Weitere Beispiele solcher paratextueller Strategie sind die dokumentaristischen Werke von Eduardo Belgrano Rawson, *Rosas Stimme* (2004; die Bezeichnung »Roman« auf der Titelseite, aber nicht auf dem Einband), und von Patrick Deville, *Pura Vida. Leben und Sterben des William Walker* (2006; »Roman« auf dem Einband, aber nicht auf der Titelseite).
- 37 So Dietmar Jacobsen (narratologisch käme allenfalls eine Erzählinstanz infrage). Jacobsen: *Tod im Tessin*, S. 404. Ähnlich bereits Neil H. Donahue: *Age, Beauty and Apocalypse: Yasunari Kawabata's »The Sound of the Mountain« and Max Frisch's »Der Mensch erscheint im Holozän«*, in: *Arcadia. Zeitschrift für Vergleichende Literaturwissenschaft*, 28(1993)3, S. 294.
- 38 In einem Gespräch mit Fritz J. Raddatz in *Die Zeit* vom 17. April 1981. Hier zitiert nach Walter Schmitz: *Max Frisch: Das Spätwerk (1962–1982). Eine Einführung*, Tübingen 1985, S. 142.
- 39 Barthes: *Der Tod des Autors*, S. 190.
- 40 Michael Butler: *Max Frisch's »Man in the Holocene«: An Interpretation*, in: *World Literature Today*, 60(1986)4, S. 575 f.
- 41 Die deutsche Übersetzung des Büchleins enthält keine Jahresangabe. Die italienischsprachige Originalausgabe erschien 1911; vgl. Giovanni Anastasi: *Vita ticinese*, Lugano 1911.
- 42 Brief an Skelton vom 28. Februar 1979, Max Frisch-Archiv. Hervorhebung nicht im Original.
- 43 Max Frisch-Archiv, Mappe mit dem Titel »Berlin, Februar 1974 / 1. Fassung«; hier ein Text »KLIMA / Zur Struktur« (am Schluß datiert auf »9.7.73«), hier S. 4 (Hervorhebung nicht im Original).
- 44 Im erwähnten Gespräch mit Raddatz; in: Schmitz: *Max Frisch*, S. 142.
- 45 Peter Weiss: *Der Schatten des Körpers des Kutschers* [entstanden 1952], Frankfurt/Main 1964, S. 11.

- 46 Michel Foucault: *Die Ordnung des Diskurses* [*L'ordre du discours*, 1972], übersetzt von Walter Seitter, mit einem Essay von Ralf Konersmann, Frankfurt/Main, erw. Ausgabe 1992, S. 34.
- 47 Darauf ist in der Forschung mehrfach hingewiesen worden; neuerdings etwa von Barbara Schmenk. Allerdings wird diese Einsicht bei Schmenk durch die Feststellung, die Zettel enthielten verbindliche Aussagen über den »Zusammenhang von Erd- und Menschengeschichte« wieder verwirrt. Schmenk: *Entropie der Archive. Todesarten in Max Frischs »Der Mensch erscheint im Holozän«*, in: Ralph Köhnen, Sebastian Scholz (Hg.): *Die Medialität des Traumas. Eine Archäologie der Gegenwartskultur*, Frankfurt/Main–New York 2006, S. 186 f.

Enno Stahl

Amalgame

Geschichte, Sprache und Zeitgenossenschaft bei Thomas Kling

1. *Das Anwachsen der Geschichte?* – Daß der Lyriker Thomas Kling ein besonderes Verhältnis zur Zeitgeschichte hatte, ja geradezu von ihr besessen gewesen war, ist in der noch recht übersichtlichen Sekundärliteratur¹ durchaus bemerkt worden. Dabei dominiert jedoch die Vorstellung, dieser Bezug sei erst Ende der neunziger Jahren aufgekommen, kulminierend in Klings großem Poem *Der Erste Weltkrieg* im Buch *Fernhandel*. So sieht sein langjähriger Lektor Christian Döring darin sogar das entscheidende Element seiner Gesamtentwicklung: »Ich glaube, es ist vor allem eine Historisierung, die da stattgefunden hat. Gleichsam von den Oberflächen der Gegenwartsphänomene, denken wir an »Geschmacksverstärker« hin dann zu den Gedichten, erster Weltkrieg, ein zentrales Thema, die Erkundung von Geschichtsräumen und die Erkundung von Landschaftsräumen, ein Weg also, der in immer größere Tiefen geführt hat, in gewisser Weise dann auch das ganze Wilde des Anfangs abgestreift hat.«²

Einiges spricht dafür, daß dem nicht so ist. Vielmehr war Kling in seiner gesamten Lyrik-Produktion von Beginn an auf historische Themenkreise fixiert, brachte immer wieder Motive aus jüngerer oder älterer Vergangenheit in seine Gedichte ein und setzte diese in oft kontrastierende Relationen zu Aspekten der Gegenwart – Medialität und Mittelalter. Ohnehin inszenierte Kling das Gedicht als Sprachrollenspiel, das Dialekte, Ideogramme, Slang, Fragment- und Spezialsprachen integriert. Und eine gewichtige Stimme in diesem polyphonen Referenzgeflecht gebührt der Historie.

Wenn Döring im Zitat oben davon spricht, daß Klings frühe Texte sich mit den »Oberflächen der Gegenwartsphänomene« beschäftigten, dann ist das zwar richtig, unterschätzt aber zugleich den Grad der Kalkulation. Nicht umsonst sprach Kling selber davon, daß er den erwähnten Band *Geschmacksverstärker* »poppolitisch«³ verstanden wissen möchte. Denn die Popelemente, die in diesem ersten Suhrkampfband auftauchen, sind auch in den Gedichten bloß »Oberflächenphänomene«, die Spitze des Eisbergs, darunter lauern ganz andere Fragen.

Daß die Geschichte, das Bewußtsein einer Nachkommenschaft, den Dichter Kling nachhaltig störte und verstörte, ist unübersehbar, er selbst hat das verschiedentlich bekundet. Besonders stark und augenfällig ist dabei seine Bin-

dung an den Ersten Weltkrieg. Ob das daran liegt, daß dem »Sprachzerstörer! Kling im Feld der Zerstörung *per se*, dem Krieg,« »zwangsläufig« ein genuines Thema erwachse⁴, oder ob das nicht doch eher ein etwas plakativer Schluß ist, sei dahingestellt. Daß diese enge Verbindung Klings zum WK I jedoch besteht, ist eine Tatsache, die autobiografisch belegt ist, ihre Wurzeln in Klings Kindheit hat. Sie rührt nämlich von seiner engen Beziehung zum Großvater her, der Kling erzog »und ihm Grundkenntnisse der modernen Poesie vermittelte«⁵. Im Band *Botenstoffe* berichtet Kling nämlich, daß er bereits als 13jähriger vom Großvater zur Lektüre der maßgeblichen expressionistischen Anthologie *Menscheitsdämmerung* angeregt worden war.⁶ Nicht umsonst stellte er also seinem Buch *Brennstabm* – dem ersten Lyrikband, der sich explizit mit der Thematik auseinandersetzte – eine Widmung an eben diesen Dr. Ernst Matthias (1886–1976) voran, den er hier ausdrücklich als »Großvater und Lehrer« (Hervorhebung von mir, E. S.) bezeichnet.⁷ Doch war dieser Einfluß natürlich nicht nur ein philologischer, sondern auch des Großvaters Erzählungen vom ersten großen europäischen Scharmützel des 20. Jahrhunderts haben Kling maßgeblich beeindruckt, so erinnert sich der Lyrikerfreund Norbert Hummelt: »Ich denke, daß das sehr viel zu tun hat mit der Erziehung durch seinen Großvater. Von dem er ja immer wieder gesprochen und geschrieben hat, der ja so Vaterstelle an ihm vertreten hat und halt ja wirklich richtig richtig alt war. Also der war ja glaub ich Jahrgang Benn, also 1886, und war denn ja schon ehm Anfang 70, als der Thomas überhaupt zur Welt kam, und wenn das dann sein Erzieher war, dann ist das doch irgendwie völlig klar, daß der wahrscheinlich schon als Kind, als Jugendlicher dieses Gefühl des Andersseins hatte und das Gefühl, ja, was ihr jetzt hier von euern Eltern erzählt bekommt, das ist doch alles flach. Die wahren Schätze sind irgendwo tief in der Vergangenheit, tief in der Erde vergraben, und ich hab so den Schlüssel dazu. Ich glaube, daß das für das ganze Verständnis von Thomas' Auftritt und Auftreten und Selbstverständnis ne ganz ganz wichtige Rolle spielt.«⁸

Nun aber ein erster Blick aufs Material: Um die oben nur erst behauptete Tiefergründigkeit Klingscher »Popgedichte« zu erweisen, sei an dieser Stelle auf die drei berühmten Ratinger-Hof-Gedichte erinnert⁹, die vielfach behandelt wurden, gerade auch wegen ihres offenkundigen Pop-Bezugs¹⁰. Denn der hier titelnde »Ratinger Hof« war Ende der siebziger, Anfang der achtziger Jahre eine deutschlandweit bekannte Punk-Gaststätte in der Düsseldorfer Altstadt, eng verbunden mit Erfindung und Siegeszug der Neuen Deutschen Welle der Musik.

Die ersten beiden Texte dieser kleinen lyrischen Trilogie erschienen bereits 1986 in Klings Erstling *Erprobung herztärkender Mittel* (noch in der Düsseldorfer Eremitenpresse), das dritte dann 1989 im Suhrkamp-Band *Geschmacksverstärker*. Alle drei wurden aber, nach Meinung von Klings gutem Bekannten

Hubert Winkels¹¹, wohl sehr viel früher geschrieben, gegebenenfalls bereits 1982, als sie beide, Kling und Winkels, den Ratering Hof frequentierten. Hier das zweite Gedicht, das für unseren Zusammenhang am interessantesten ist¹²:

ratering hof, zb 2

wenn das die fraumutter wüft das
herzimleib tät ihr zerspringn

UNTERM -ZERHACKER das schuhe zertanzn;
sorgfältig epiliierte wadn vor den boxn
bockbierflaschen; das das zerhackn;
mitteilung aus dragée pupillen, -häute,
dezibelschübe; verunglückte mitteilung
durch milchglas, na ja, durch trennscheiben
halt, reißende iris, rasierte muschi,
dezibelschübe, das lichtzerhackn die die
zertanzer in ihren >>stiefel-muß-sterm<<-
stiefeln

walzer heißt pogo! vulkan fiber
wieder PVC! merkts euch! ihr säcke mit
den verrutschten kathetern mit den ein
gewachsenen unlackierten mit den den
nägeln an den zehen an spitzfüßn an bettlägerigen
innen drin im altnkrknheim

(achso mit-
teilung durchtrennscheiben – nichts mehr
aus dragéepupilln aus tablettenhand aus
pferhhäutn aus mehligem zahnfleisch hinter
infarktlippn; doch eines noch ihr verd
verdun ihr verdunblick ende der durch
sage (dezibelschübe, gezupfte brauen,
unter der der lichthacke das das zertanzn
IM DRITTEN STADIUM FUNKTIONIERT AUCH DIE
ONANIE NICH MEHR DER PATIENT HAT KEIN B
DÜRFENIS NACH GENITALER BETETIGUN DER AN
BLICK DER GERUCH DI E BERÜHRUN DAS ABLE
CKN ODER KÜSSN DES SCHUHES GENÜGN

Was der Text beschreibt, ist nicht typisch für genau diese spezielle Lokalität, das Geschilderte hätte tatsächlich auch in jedem anderen Szeneladen der damaligen Zeit so ablaufen können – was im Grunde der Titel *ratering hof, zb 2*,

also »Ratinger Hof zum Beispiel« auch anzudeuten scheint. Was zeigt uns das Gedicht nun also vom Ratinger Hof, dem subkulturellen Milieu der frühen achtziger Jahre, also der Oberfläche?

Die Kneipensituation selbst kommt hier zwar vor, gewissermaßen aber nur in Blick- und Ton-Fragmenten: »UNTERM -ZERHACKER das schuhe zertanzn:« – man sieht die Tanzfläche im Flashlight, dem Zerhacker, auch die Personage ist beschrieben, allerdings mehr über Details (»epilierte wadn«, »dragée pupillen«).

Das Gedicht operiert aus einer Kameraperspektive, »es zeigt sich selbst als Beobachtungsmittel bei der Arbeit«¹³, ohne den Ort des Beobachters preiszugeben. Das Gedicht als Snapshot, Mikro-Clip: »Zehn Sekunden aus einer legendären Düsseldorfer Szenekneipe, aufgenommen wie mit einem simultan arbeitenden optisch-akustischen Aufzeichnungsgerät, gemixt und dann – nun doch – mit großer Kunstfertigkeit neu installiert.«¹⁴ Winkels' Zitat offenbart, wie geplant und strategisch Klings lyrische Wahrnehmung funktioniert. Die sprachlichen Destruktionsprozesse werden schon in diesem frühen Text mit geradezu chirurgischer Präzision gesetzt, er erweist sich als »fraktale[s] Gebilde«¹⁵.

Das Gedicht besteht aus vier Teilen, a) einem Genrebild des Ratinger Hofes: Tanz, Pogo, Springerstiefel, b) der damit verbundenen Kampfansage an die Alten: »walzer heißt pogo! l. . . I merkts euch! ihr säcke l. . . J«, c) in Klammern: das aktuelle Schicksal der Alten im Altenheim, d) Conclusio in Versalien. Das Interessante daran ist, daß der Inhalt der einzelnen Blöcke sukzessive miteinander verflochten wird. Der erste Part gibt zwei Motivlinien vor, einmal die visuelle Wahrnehmung, bzw. ihre Zerstörung oder zumindest Fragmentierung: das »Zerhacken«. So auch: »lichtzerhackn«, »zertanzer«, daneben taucht das Auge selbst auf mit »dragée pupillen«, »reißende iris«. Die zweite Linie ist eine akustisch-kommunikative: »dezibelschübe«, »mitteilung«, »verunglückte mitteilung durch milchglas«.

Mit der aggressiven Ansage an die Alten, die nichtsdestotrotz gleich das Bild dieser Alten, der bettlägerigen Bewohner des Altenheims evoziert, tauchen ein und dieselben Metaphern wieder auf: die »mitteilung durch trennscheiben« dringt hier nicht mehr durch Drogennebel oder den Auswurf der Nebelmaschine, sondern es sind echte Milchglasscheiben, die das Licht sieben, abmildern, aber auch das Elend verbergen sollen. Auch hier »dragéepupilln aus tablettenhand«, doch nun ist es keine freiwillige Form der Sedierung mehr: irgendwann erwischt es jeden . . .

Der »reißenden Iris« einer wahrnehmungsgepeitschten Jugend korrespondieren nun die »infarktlippn« und der »verdunblick«, nämlich das »ende der durch/sage«. Nicht nur, daß hier Tod und Drogenrausch parallelisiert werden – das Leben dazwischen nur ein kleiner Zeitschritt im Grunde –, der an sich unvermutet auftauchende Kriegskontext markiert eine generelle »Ausweitung der Kampfzone«, Flak und Flashlight, »Lichtzerhackung und angeknipste Verdun-

vision«¹⁶. Im Nachgriff versteht man die eigentümlich verklausulierte Beschreibung der Springerstiefel als »stiefel-muß-sterm<stiefel«, welche die Kriegsrealität in Gesellschafts- und Szenealltag einspeisen. Das in Versalien gesetzte Resümee ist dann wahlweise auf die Drogen- und Alkoholopfer der Nacht ebenso wie auf die siechenden Insassen der Geriatrie zu beziehen. Klings Gedicht reicht damit weit über die Rateringer-Hof-Szenerie hinaus, verlängert sie in einen historischen Raum hinein. Schon hier also ist das Geschehene virulent, flirrt die Geschichte als Subtext mit, so wie sie in den Einzelnen unterbewußt oszillieren mag. Daß Kling hier Szene-Schilderungen so stark auflädt, ist dennoch eigentümlich, rührt vermutlich vom Sexuellen her, indem er das Geschlechterverhältnis anscheinend als eine Art Stellungskrieg empfindet: »blitzkrieg/blickfick« heißt es in *rateringer hof, zettbeh* (3), einem Text, der ansonsten auf Kriegsmetaphorik verzichtet.

II. Historische Bilder, Bilder vom Historischen. – Es sei noch einmal festgehalten: Dieser Text wurde deshalb herangezogen, weil er deutlicher als andere auf Oberfläche und Popcharakteristik gemünzt scheint. Was die tatsächlichen geschichtlichen Einflüsse angeht, ist er natürlich nicht etwa die Ausnahme. Viele andere Gedichte aus den Anfängen, etwa des Bandes *Geschmacksverstärker*, zeigen den Klingschen Historismus ganz unverstellt, teilweise schon im Titel wie *stollwerck: köln 1920* (S. 75), *rostschutz '43*, andere aber um so mehr in Motiven oder Metaphern.¹⁷ Besonders auffällig ist dies zum Beispiel im der Mutter gewidmeten Gedicht *schlachtenmaler: halber kirschkuhn* (S. 107 f.), das Ereignisse und Bilder aus der Nazizeit ebenso heraufbeschwört wie die frühe mediale Verarbeitung kriegerischer Prozesse (»bruegelsches hinterglas, goyas federführung«). Offensichtlich basiert der Text auf Erinnerungsprotokollen der Mutter, die frei und in gewohnt polyphoner Manier montiert sind: »g/ sprungene gesplittert nach allen seitn/ fensterscheibn unter weithin sicht / phosphorbäumen, niederprasselnder wald / ICH BIN I SPORTPALASTREPORTER, I KRIEIX/ BERICHTERSTATTER, ALSO SCHLACHTN-/ MALER« (S. 107). In diesem Gedicht taucht denn auch der »(groß)/ vater«(!) wieder auf, totgeglaubt, »g/kenterte reichsbahn, seit tagn unterwegs/ in ungeheizten höllenzügn, die kettnhunde/ permanent« (S. 108): »KURZ VOR HÖLLENSCHLUSS«, also Kriegsende, steht er da »entgeistert frauundtochter (totgeglaubt!)/ als der grofvater vor hunger den/ halbn kirsch-, geburtstagskuhn/ aß kurz vor dem untauchnmüssn«, also vor der Notwendigkeit sich zu verstecken vor den SS-Schergen, die Jagd auf Deserteure machten.

Einen interessanten Blick darauf, wie die Klingsche Geschichtsverarbeitung methodisch operiert, gewährt das Gedicht *zivildienst. lazarettkopf*: Es basiert auf der Parallelisierung zweier Zeitebenen, die sich bereits im Titel ankündigt. Die Ausgangssituation ist der Zivildienst im Altenheim (den Kling tatsächlich abgeleistet hat), diese Gegenwart wird mit den Erinnerungsrelikten und -fragmenten der dort lebenden Pflegebedürftigen verschaltet (S. 110):

Auch im weiteren Gedichtverlauf werden immer wieder solche Motivnetze ausgeworfen, die dann stückweise verändert, verschiedenartig kombiniert und fortgesponnen werden, die »herzumlederun« (S. 195), »hart umledertn herznz« (S. 196), ohne diese Abschottung des urmenschlichen Gefühls sind die Kriegsgreuel nicht zu ertragen. Den »rattnschlaf« (S. 195) (der auch schon im oben zitierten Gedicht *zivildienst.lazarettkopf* auftaucht) in der »rattnnacht«, die »rattnmächte im böschunx-, im/ rattn-mohn« (S. 196), »unterm rattnmond kurzschlafende schlaflose/ mordexpertn« (S. 196) – auf eindrucksvolle Weise faßt das (vielleicht nur scheinbar) schwer zugängliche Gedicht das eigentlich Unerklärliche in Sprache, zeigt nämlich, wie der Mensch dem Menschen zum Wolf, ja wie er buchstäblich »animalisiert« wird: »WIR SCHLIFFEN di spatn an und/ übtm an lebendign kazzn; wir rattn wurdn/ trainiert wi rattn.« (S. 196)

Nahkampf, Schützengräben, hektisch-durchhetzte Nächte, die Nerven blank, durch Drogen und Alkohol in eine tranceartige Abgestumpftheit versetzt – das Gedicht zeigt den Menschen in einer Elementarsituation. Dennoch bleibt die Perspektive weitgehend unpersönlich. Es ist nicht auszumachen, wer spricht. Vielleicht der Großvater, aus dessen Erinnerungsfetzen dieser Text montiert sein mag? Oder doch das kollektive Bewußtsein? »so war ich deutscher, serbe/ franzose; wir wir wir« (S. 195). Der Mensch als solcher, als Einzelner, der im Krieg in der Masse verschwindet, dessen gesichtsloses Sterben nicht ins Gewicht fällt, der geradezu *abstrakte* Einzelne (homo sacer), der hier für alle diese toten Individuen ohne Namen steht?

Schon deshalb ist Michele Ricci zuzustimmen, wenn er Kling einen »skepticism toward institutional authority« bescheinigt und konstatiert, daß der Lyriker »questions about historical certainty and subjective agency« aufwerfe²⁰. Er macht dies fest an einem anderen Gedicht aus dem Buch *brennstabm*, dem *historienbild* (S. 323), das einen weiteren wichtigen Aspekt in Klings Geschichtsadaption zutage fördert – nämlich die Verschmelzung von Landschaft und Historie, oder besser: eine historisierende Lesart von Landschaften. Dabei sollen natürlich die geschichtlichen Sprünge und Widersprüche dazu dienen, das Landschaftsschöne zu konterkarieren und somit eine implizite Kritik an reinen, also harmonisierenden Naturgedichten zu üben. Denn solche existieren bei Kling nicht, Natur ist bei ihm immer prekär, gefährdet, durch den Einsatz von Helikoptern, Medien oder Industrie wird romantische Versenkung behindert, ja zerstört. Das Klingsche Naturgedicht befaßt sich vielmehr mit der »Zergliederung eines historisch und linguistisch geprägten Areals«²¹.

Beim *historienbild* sind es dagegen die Spuren der Vergangenheit: »landschaft mit fleckn/ eine landschaft mit kirschfleckn«, also Blut. Das scheinbar harmlose Naturbild birgt einen Subtext des Grauens: »stags and trees and wasps are easy substitutes for collapsing soldiers.«²² Denn das Gedicht spielt auf verschiedene Mordtaten der böhmischen Geschichte an – um eine böhmische Land-

schaft handelt es sich nämlich –, unter anderem erwähnt es den Alkoholiker und Gewalttäter Wenzel (1361–1419), zunächst König des Heiligen Römischen Reiches, dann 1400 von den vier rheinischen Kurfürsten am Königstuhl zu Rhens abgesetzt, worauf dieser nurmehr König von Böhmen blieb. Auch die blutigen Kämpfe zwischen Kaiserlichen und den Anhängern des verbrannten Evangelisten Jan Hus werden dem Landschaftsporträt eingeschrieben, ebenso wie die darauffolgenden Auseinandersetzungen zwischen zwei opponierenden Gruppen der Hussiten, den Calixtinern und Taboriten. Und schließlich gedenkt es des »oberbesazzerls«, der schließlich an »stofffezzn in der milzz/ schdirpt.« (S. 323)

Wie auch bei anderen Naturschilderungen Klinges geht es nicht zuletzt um Landnahme, »die Geschichte der kolonisatorischen Besitznahme von Territorien«²³. Doch speziell dieses Gedicht endet mit einem positiven Ausblick: »eine landschaft in der es wieder gehen wird« (S. 323) »es«, das gewöhnliche Wirken der Natur, Werden und Vergehen.

Die umfassendste Darstellung geschichtlicher Ereignisse, einmal des Ersten Weltkriegs, hat Kling im Hauptgedicht seines Buches *Fernhandel* (1999) abgegeben. Über seine Motivation und seine Quellen gibt er in diesem Fall ziemlich genau Auskunft: Er wollte weitergehen als in *di zerstötrn. ein gesang*, so Kling im Gespräch mit Hans-Jürgen Balmes, und bezog sich dazu »auf Gedächtnisprotokolle von Gedächtnisprotokollen alter Menschen aus den Achtzigern l. . J.«, besonders auch hier wieder auf Großvater und -mutter. Dazu trat »die Auswertung von Text, also ganz privaten Texten, eben Feldpost, von Zeitschriften des Ersten Weltkriegs wie diese >>Universum<<-Sachen l. . J bis eben hin – drittens – zu den stehenden Bildern, Fotos, und den Stummfilmen, also den bewegten Bildern, wie ich sie in dem Militärhistorischen Museum in Wien angeschaut habe.«²⁴

Texte und Bilder als Beschreibungen der zweiten Ebene, denn jedes einzelne dieser historischen Relikte wird für Kling zum »Wahrnehmungsmedium«²⁵ der Poesie. Dadurch ist eine Konzentration auf die mediale Zurichtung des Krieges bereits eingeführt: daß diese tatsächlich das zentrale Thema des Langgedichts sein soll, bekundete Kling an anderer Stelle, wo er die enge Beziehung zwischen Erstem Weltkrieg und Stummfilm hervorhebt²⁶. Karl Kraus' Hinweis auf den »staatlichen Einsatz des Films bei Soldaten-Laien-Theatern, zur Verschärfung des Realitätsgehaltes – mixed media und fake während des Weltkriegs«²⁷ garniert Kling mit einem Zitat aus *Der Erste Weltkrieg*: »CNN VERDUN«.

Der Text selbst gibt denn auch gar nicht vor, eine fiktive Findung zu sein, sondern er benennt immer wieder seine Quellen, inklusive der Autorenperson, seines Ortes der Rede: »die augen im weichen blei watend staubiger briefe./ ein waten im tintenstift« (S. 598). Der Autor »paraphrasiert seine Quellen nicht, sondern legt deren mediale Konstruktion offen, indem er, meist vom Detail ausgehend, Logik und Strategien, Sprachmuster und stereotype Bildklischees seiner Archiv-Medien transparent macht.«²⁸

Oft werden die einzelnen Textsegmente sogar mit Quasi-Überschriften in Kapitälchen versehen, die anzeigen, welches Medium hier Ausgangspunkt ist (zum Beispiel S. 600):

DIESE PHOTOGRAPHIE, DIESES FOTO [. .] verschwimmend die bilder
ausm stand (unterstand); verschwommen aufspringende, hoch wegspritzende
fontänen. außenaufnahmen. von männern gemachte menschnfontänen
[. .]
form einer achtzehnjährigen, der ihr nacken, nackenhaar, gedankenwelt im
halbschatten in sich zusammenfällt, währenddessen fotos familienfotos
von fontänen

Kriegsszenen und Familienfotos, die ähnlich wie in *di zerstörtn. ein gesang* auf die verborgene Individualität der abgelichteten Opfer verweist, auf ihre Eingebundenheit in einen familiären Kontext. Dann aber wieder »folgen die bilder von CNN VERDUN« (S. 601).

Hineingeschnitten werden Brieffragmente mit den üblichen nichtssagenden Erzählungen (zum Verbergen der *eigentlichen Lage*): die Erkältung, die abgeklingen ist, die Marmelade und wie sie geschmeckt hat, bis der Text der Rede entgleitet: »ist dies der inhalt der geschichte: eure marmelade und dein und vaters brief?/ den inhalt der büchse der geschichte gut schmecken lassen wir uns«. Der Inhalt der Büchse ist nicht mehr Marmelade, sondern Geschichte, Büchse der Pandora, die all die Schrecken in sich birgt.

Was Kling interessiert, ist jedoch nicht nur das historisch Konkrete, besonders im Gedicht *Der Erste Weltkrieg* zielt er zeitübergreifend auf den unveränderlichen Kern solcher Kriegseignisse, allgemeine Konstanten der Historie also. Korte hat demnach Recht, wenn er erklärt: »Die rekonstruierte historische Spur führt [. .] unmittelbar in die Gegenwart, in die *Echtzeit*«. ²⁹ Die Vergangenheit ist nämlich nicht vergangen per se, sondern sie bleibt stets virulent, es ist eine »unerwartet konkrete, auf die Gegenwart weisende Vergangenheit« ³⁰. Ähnlich wie schon bei *zivildienst.lazaretkopf* gesehen, verschmilzt das WK-I-Geschehen mit unserer Erfahrungswelt, CNN VERDUN, diese Komposition, die man zunächst als Kalauer empfindet, markiert nicht nur den Krieg in seiner medialen Verwertung, sondern deutet unmittelbar auf militärische Konflikte der jüngsten Zeit, speziell auf den ersten Golfkrieg, der zur großen Stunde der Kriegsberichterstattung, des Medienkrieges wurde.

Und so wird der Krieg im »studio Douaumont« inszeniert (S. 604):

[. .] es tut sich wochenlang, wiedermal,
nichts, dann geht's ab, tierisch, tierhafte, gebückte schatten, vom
verfolgerspot erfasst, alarm und gebildete rufe: mehr licht! /Goethes

*Sterbeworte wohlbermerkt, Anm. E. S.]*holz vom wäldchen, am splittern. zustoßtechniken. in schnellem wechsel geschehen jetzt die schnitte. dann abpfliff. wieder trillerpfeifen, nachtaufschriften, beschriftete nachthimmel, die fans schießen jetzt leuchtraketen ab l. . .]

Am Ende mündet der Fernsehkrieg im Fußballstadion, in unserer Gesellschaft des Spektakels, statt Flakzeichen Reklame am Himmel, gestorben wird in Cinemascope und Dolby Surround, und die Fans feiern den Auswärtssieg.

Korte attestiert Kling, daß seine poetische Stimme »über Materialbefund, Sprach- und Bildanalyse« dominiere, ihre Stärke sei nicht »die kritische Distanz, sondern die assoziative und imaginative Transformation von Geschichte in Poesie«³¹. Ich denke, es ist mehr als das: Selbstverständlich kann (und will) Dichtung keine Analyse im historiographischen Sinn leisten. Kling läßt Stimmen zu Wort kommen, deren Quellenwert, wie gesagt, aus Sicht der Historikerkunft gering, ja bedenklich ist. Johannes Fried hat persönliche Erinnerungen unlängst gar als individuelle »Schöpfung, Konstrukt«³², ja Fiktion bezeichnet, eine These, die in seinem schonungslosen Befund mündet: »Alles, was sich bloß der Erinnerung verdankt, hat prinzipiell als falsch zu gelten.«³³

Dennoch kommt darin etwas zum Ausdruck, etwas, das die Geschichtsschreibung aussparen muß, will sie ihren Anspruch auf Wissenschaftlichkeit nicht verlieren, nämlich ein Kontakt zum unmittelbar Menschlichen, der Humanität, der elementare Sinn in Sein und Kreatürlichkeit schlechthin. Kling rettet ein Substrat dessen in sein Gedicht, auch insofern, als hier das Inkommensurable poetisch meßbar gemacht wird, ihm sei »es zeitlebens um die Ausbildung einer Erinnerung in Sprache, um Mnemosyne« gegangen, urteilt Schäfer³⁴. Um Mnemosyne vielleicht weniger als um Mnemotechnik, wengleich Kling selbst im *Weltkriegs*-Poem die Musen-Mutter erwähnt, »grobporige Mnemosyne« (S. 610). Das meint an dieser Stelle die alten Dias, die der Dichter sich im Wiener Museum zu Gemüte geführt hat, gemeint ist aber auch das Gedenken der Toten, so wie es zumeist ausfällt, als versiegende Spur: »DIE IM HINTERLAND im hinterkopf diesig verschwinden. das ist Mnemosyne« (S. 612). Das wabernde Wissen um die sinnlos Geopferten in Latenz . . . Nicht umsonst hat Kling einmal apodiktisch erklärt: »Gedicht ist Gedächtniskunst.«³⁵

III. Sprache der Geschichte, Geschichte der Sprache. – Abschließend zu einem Aspekt, der hier bislang geradezu fahrlässig außen vor gelassen wurde, nämlich der originären Sprachgestaltung, mittels derer Kling seine historischen Referenzen setzt. Diese Auslassung jedoch erklärt sich daraus, daß dieser Bereich bei einem gewissermaßen »experimentellen«, oder besser: experimentierenden Dichter wie Kling selbstredend zentrale Bedeutung besitzt. Die Verfahren, die er insge-

samt in seiner Lyrik anwandte, sind zahlreich und vielgestaltig. Hermann Kinder hat einen Teil des Instrumentariums, zwar nur anhand eines einzigen Gedichts (des 3. Ratinger-Hof-Gedichts³⁶), aber doch repräsentativ zusammengestellt, denn diese Effekte und Methodiken tauchen überall in der Klingschen Lyrik auf: »Aussetzung der Syntax, zum Beispiel in der verblosen Verkettung von Substantiven«, »in der Kündigung der pragmatischen Kausalität«, »in der auffälligen, aber nicht immer durchschaubaren Verwendung von Satzzeichen und unterschiedlichen Schriftformen«, was auf verschiedene Sprachschichten Klings abhebt, dazu das »Aufgreifen umgangsprachlicher Aussprache«, »Neologismen, die gleichsam die alte Norm innovativer Bildlichkeit in Lyrik ersetzen«, der »Zeilenbruch, der das Lesen verlangsamt und dadurch Assoziationen erhöht«.³⁷ Neben der »Fusion von Wörtern zur Steigerung der Sinn-Komplexität« spielen auch lautliche Aspekte eine große Rolle, Klings Sprache erzeugt einen eigenen Sound, der sich etwa aus »unregelmäßigen Wiederholungen längerer und kürzerer rhythmischer Einheiten« speist, gebildet aus »zweihebigen Komposita« und »vierhebigen Adjektiv-Subjektiv-Kombinationen«³⁸; zum rhythmischen Variantenreichtum, balancierend zwischen »Beschleunigung und Retardieren«, tritt eine ausgeklügelte, akustische Dramaturgie mit hellen, dunklen oder auch hell-dunkel gemischten Vokalfolgen, Binnenreimen und Homophonien.³⁹

Die komplex verfertigte Ebenentektonik inszeniert und verschriftlicht sich so eine »komprimierte Oralität«⁴⁰, die allerdings nicht Zentralelement dieser Texte ist: Hermann Kinder hat Recht, wenn er sich gegen die Überbetonung der Mündlichkeit in der Rezeption von Klings Poesie wendet. Bei den Weltkriegs-Gedichten besitzt dieser expressive Gestus allerdings eine prioritäre Bedeutung, die Sprache grimassiert, halb verschluckt, halb ausgespuckt: »rattnmächte im böschunx-, im/ rattn-mohn«. Gerade das Klingsche Silbenstaccato, die (sich) verkniffnen Buchstaben, die zerhackten, zersprungenen, zertanzten Morpheme lassen das Grauen fühlbar werden, diese Zisch- und Reibelaute, das Grobe und Geprefte der deutschen Sprache, nichts Weiches, all das visualisiert bereits im Sprachbild die Gewaltexzesse. Die Destruktion, die in Klings Gedichten waltet, ist bewirkt durch die Violenz der Geschichte.

Auf der anderen Seite gibt es bei ihm sarkastische bis saloppe Wendungen, die der Ernsthaftigkeit des Themas nicht angemessen scheinen, »unfriendly fire« (S. 603), »blitzkrieg/blitzfick«, beinahe formalistische Wortklangspiele (»sinnigüß dieser zinnigießer« [S. 606]) usw.

Einflüsse von Georg Trakl, Paul Celan und Reinhard Priessnitz wurden in der Literatur allenthalben festgestellt⁴¹, stilistische, auch methodische Ähnlichkeiten, gerade mit *Der Erste Weltkrieg*, finden sich aber genauso in Otto Nebels epischem Weltkriegspoem *Zuginsfeld* von 1919⁴²: kalauernde Verschiebungen, serielle Verschiebungen, Montageelemente, Sprachtransfer und Transfersprachen, um die tatsächliche Brutalität mimisch zu orchestrieren⁴³:

Jedem das Deine
 Aber: »Gott mit uns«
 Auf den Bauch geschnallt
 Kaum zu glauben
 Koppelschloss
 Freue doch, o Christenheit
 Siebe Deinen Nächsten
 Seitengewehr pflanzt auf
 Hochstoß
 Du sollst nicht töten
 Tiefstoß
 Du sollst das Schwert in Feindesherz tauchen

Bei Kling hieß das: »wir haben lawinen, la-/ winenstunden und ja und -jahre gehabt, wir/ wir pflanzt uns auf, wir aufpflanzter von ba-/ jonettin, di blutablauf-rinnen, die kanntn/ wir« (S. 195). Wie bei Nebel Bibelzitate fließen bei Kling andere »Fachsprachen« mit ein: *Der Erste Weltkrieg* beginnt mit einer Sequenz *Die Modefarben 1914*, in der ein Modeartikel – offensichtlich aus der von Kling selbst erwähnten Zeitschrift *Universum* – über die tatsächlichen Trendfarben des Weltkriegsjahres zitiert und sukzessive metaphorisch mit dem Kriegsausbruch identifiziert wird. Später ist es die Sprache eines Möbelkataloges, die hier wohl nicht zitiert, aber nachempfunden wird: »im *universum* zeigt man uns *musterschützengräbn*« (S. 601).

Diese Technik der Bedeutungsübertragung, die aus der Modesprache eine Rede über den Krieg macht, beherrscht Kling auch im Kleinen (»laufsteg laufgraben«, S. 596), selbst bei einzelnen Worten. Dieser »Sem-Transfer«, die Überführung von Worten aus bestimmten Gegenstandsbereichen oder Konnotationenzusammenhängen, Fachbegriffen oft, in ganz andere Sachkontexte (vorrangig Dichtung) ist eines seiner beliebtesten, auch virtuos gehandhabten Verfahren. Besonders bei seinen Buchtiteln kam es zum Einsatz: *Geschmacksverstärker: Itinerar* (=Straßenverzeichnis), allein eine derartige Betitelung dieses Essaybandes macht im Verein mit den darin enthaltenen poetologischen Texten aus seinem lyrischen System mit all seinen Knoten- und Eckpunkten eine Topographie, gestattet eine Aufsicht auf die Konturen des Klingschen Sprachterrains. Der andere Band *Botenstoffe*, Begriff aus der Biologie entlehnt, markiert eher linear und kausal Anknüpfungspunkte an und Beeinflussungen durch geschätzte Autorenkollegen.

Solche Mini- oder Ein-Wort-Metonymien kommen natürlich auch *in* den Gedichten häufig zum Einsatz, sie bürgen vorrangig dafür, historische Vergangenheit und Gegenwart zu vernähen, etwa die erwähnten »CNN VERDUN« und »studio Douaumont«, allein die minimale Spur, die TV-Referenz katapultiert – wie wir gesehen haben – das Weltkriegsgeschehen in die Gegenwart. Ebenso das »un-

friendly fire»: Es verdankt sich einem zynischen Euphemismus, dem »friendly fire«, in dem die Soldaten von Schüssen der eigenen Armee umkommen, das Feuern ist aber so oder so unfreundlich, egal, von wem es stammt.

Der erwähnte Mode-Abschnitt im Gedicht *Der erste Weltkrieg* endet durch den Einbruch der Geschichte, und zwar mit einem »totalbildausfall« (S. 599), anklingender, aber erweiterter Fernsehsprache, die hier den Wegfall von Kultur und gewohntem Sozialleben unmittelbar mit Kriegsbeginn ankündigt.

Die Erinnerung, der die behandelten Gedichte dienen, richtet sich ebenso auf die Sprachgeschichte, *Sprachspeicher* hatte Kling seine umfangreiche Lyrik-anthologie betitelt, die Lyriksammlung als Archiv der Sprechweisen und Wegweiser für zukünftige Etymologien. Explizit hatte der Dichter zum Hinsehen auf die Worte, zur kreativen Sprachfindung, »zu exzessiven Recherchen philologischer wie journalistischer Art«⁴⁴ aufgerufen, um »Erkundigungen über Lebensläufe einzuholen; l. . . selbstverständlich Lebensläufe auch von Worten, von Soziolekten.«⁴⁵

Wahrscheinlich steckt darin der essentielle Kern von Klings historischem Interesse, die Arbeit am sprachgeschichtlichen Material, die Wiederaufnahme, das »Relaunching« verschwundener/veralteter Worte⁴⁶, nicht umsonst bezeichnete er seine dichterische Arbeit als »eine Art Wildzerlegen, -teilen l. . . konzentriertes Zergliederungswerk, kunstreiche Öffnung von Körpern, Ausübung des Pathologenberufs am Körper Geschichte: Sprachkörperbetrachtung, Benutzung von Sprachkörpern ist Teil des dichterischen Prozesses.«⁴⁷

Geschichte und Sprache folgen gleich aufeinander, beide sind Teil der Vivisektion: die Sprachezerierung Klings bewegt sich im Bannkreis der Historie, der Sprachhistorie, die das poetische Verfahren mit Material versorgt, der Klingsche Historismus ist somit von der innigsten Verquickung von Geschichte und Wort geprägt, manche würden Dialektik dazu sagen. Denn Sprache und Geschichte, beide können ohne das andere nicht sein: Was wissen wir von der Vergangenheit, wenn wir ihre Sprache nicht kennen; was von der Sprache, wenn wir die geschichtlichen Umstände ihrer Entstehung, ihrer verschiedenen Entwicklungsstadien nicht einbeziehen?

Ja, es gibt noch mehr solche Vernetzungen: Sprache, Landschaft, Körper, Geschichte. Diese Zentralbegriffe im Text hinter den Klingschen Texten sind allesamt miteinander verwoben, stehen in komplizierten Wechselbeziehungen, und manchmal geraten sie alle gemeinsam in einen Zusammenhang, tauchen auf, verlassen die Subtextebene und erscheinen im Gedicht (S. 614):

l. . . es öffnen zeigen

landschaften ihre körper den geöffneten körpern: sie öffnen sich dem vergessen.
diese körperlandschaft zeigt sich: wände spitzen schroffen querverschneidung; zeigt sich wenn die zunge sichtbar als organbank wird, als bilderclaim, als sprachbank

zeigt die *körperin* sich kunstvoll tranchiert und läßt die zunge sich als zunge auf der zunge zergehen – geht das klar? CNN VERDUN in kehlgräben und sprachdepots.

Landschaftskörper, Sprachkörper, Körper der historischen Wahrheiten, die Toten reden, entbinden Bilder und Worte, die Kriegsrealität herrscht im Fernsehen, herrscht in den Schützengräbenkehlen und Erinnerungsspeichern, der Mneme. Alles ist eingeschrieben dem Landschaftsleib, der die Spielfläche ist, aber auch mit verletzt, geöffnet, tranchiert, zerlegt; wenn es gelingt, die Zunge zum Reden zu bringen, kann sie die Wunden schließen, Wunden der Landschaft, Wunden der Körper, bis die poetische Rede als Rede in sich selbst erlischt – oder aufgeht? Als harmonische Verbindung? Als Heilung, zumindest Besänftigung der Geschichte?

Anmerkungen

- 1 Die eigentliche Kling-Rezeption, jedenfalls jene von wissenschaftlichem Format, steht durchaus noch am Anfang. Freunde und Kollegen wie Marcel Beyer, Norbert Hummelt und Hubert Winkels werfen weitgehend einen essayistischen und reminiszenten Blick auf Klings Person und Werk (vgl. dazu auch die zahlreichen Kollegenkommentare und Hommagen im Ausstellungskatalog: Ute Langanky, Heidemarie Vahl (Bearb.): *den sprachn das sentimentale abknöpfn: Widmungen zum 50. Geburtstag von Thomas Kling*, hg. von Joseph A. Kruse, Düsseldorf: Heinrich-Heine-Institut, 2007. Einige der wenigen wissenschaftlichen Versuche erschöpfen sich dagegen in Yokabelgeklapper, dem sich kaum ein interpretatorischer Gedanke extrahieren läßt (etwa Sebastian Kiefer: *Inszenierte Bedeutung. Auftakt einer Studie zu Thomas Kling*, in: *Schreibheft 65* [Oktober 2005]; Gerd Schäfer: *Germanistennacht oder Chor und Echo. Das Werk Thomas Klings als deutscher Sprachspeicher*, in: Ebd. Die einzigen adäquaten Zugänge zu Thomas Klings hoch komplexem Werk finden sich vor allem bei Hermann Korte (der im übrigen auch schon einen Blick auf die Klingsche Geschichtsverarbeitung geworfen hat): »Bildbeil«, »Restnachrichten« und »CNN Verdun«: *Thomas Klings Erster Weltkrieg*, in: *text + kritik*, Heft 147: *Thomas Kling* (Juli 2000); Hermann Kinder: *Zwei-Phasen-Lyrik. Bemerkungen zu Thomas Klings »rätiger hof, zettbeh (3)«*, in: Ebd., und mit Abstrichen bei Erk Grimm: *Materien und Martyrien. Die Gedichte Thomas Klings*, in: *Schreibheft 47* (Mai 1996), und ders.: *Lesarten der zweiten Natur. Landschaften als Sprachräume in der Lyrik Thomas Klings*, in: *text + kritik*, Heft 147. Ähnlich wie bei Arno Schmidts Prosa ist Klings Lyrik sehr stark kalkuliert und konstruiert, sie birgt zahlreiche Bezüge, die schwer zu decodieren sind. Von daher tut man gut daran, sich zunächst einmal ausgiebig mit Sprachmorphologie und -semantik der Klingschen Lyrik zu befassen.
- 2 Christian Döring im Gespräch mit Enno Stahl zum ersten Todestag von Thomas Kling, Deutschlandfunk, 1.4.2006.
- 3 Hans-Jürgen Balmes: *Lippenlesen. Ohrenbelichtung. Ein Gespräch mit Thomas Kling*, in: *text + kritik*, Heft 147, S. 17.
- 4 Tobias Lehmkuhl: *Gedächtnisspeicher. Zu Thomas Klings Zyklus »Der Erste Weltkrieg«*, in: *Weimarer Beiträge*, 1/2003, S. 44.
- 5 Grimm: *Materien und Martyrien*, S. 125.

- 6 Thomas Kling: *Botenstoffe*. Köln 2001, S. 10.
- 7 Thomas Kling: *Gesammelte Gedichte 1981-2005*, hg. von Marcel Beyer und Christian Döring, Köln 2006, S. 193.
- 8 Zitiert nach Ulrike Janssen, Norbert Wehr: *Nachbildbeschleunigung. Der Dichter Thomas Kling*, Radiobeitrag, WDR 2005.
- 9 Kling: *Gesammelte Gedichte*, S. 24 f.; vgl. *Ratinger Hof zb* und *Ratinger Hof, zb(3)*, ebd., S. 22 f. bzw. 67 f.
- 10 Vgl. dazu Enno Stahl: *Ratinger Hof - Thomas Kling und die Düsseldorfer Punkszene*, in: *Pop in R(h)einkultur. Oberflächenphänomene und Alltagsästhetik in der Region*, hg. von Dirk Matejovski, Marcus S. Kleiner, Enno Stahl, Essen 2008.
- 11 Nach einer mündlicher Auskunft von Winkels an mich, E. S.
- 12 Kling: *Gesammelte Gedichte*, S. 24 f. – Die folgenden Seitenangaben im Text beziehen sich auf diesen Band.
- 13 Hubert Winkels: *Der Stimmen Ordnung. Über Thomas Kling*, Köln 2005, S. 34.
- 14 Ebd., S. 124.
- 15 Grimm: *Materien und Martyrien*, S. 124.
- 16 Winkels: *Der Stimmen Ordnung*, S. 34.
- 17 Das gilt ganz besonders für fast das gesamte dritte Kapitel »krepierendes licht«, in dem immer wieder Bilder, Szenen, sprachliche Reminiszenzen an beide Weltkriege auftauchen (vgl. dazu auch Korte: »Bildbeil«, »Restnachrichten« und »CNN Verdun«, S. 100 f.
- 18 Korte: »Bildbeil«, »Restnachrichten« und »CNN Verdun«, S. 101.
- 19 Hier und in der Folge alle Kling-Zitate aus: *Gesammelte Gedichte 1981-2005*.
- 20 Michele Ricci: *Eluding Histories an Registering Change: Barbara Köhler's and Thomas Kling's 1991 »Picturing Poems«*, in: *Gegenwartsliteratur. Ein germanistisches Jahrbuch. A German Studies Yearbook*, Ed. Paul Michael Lützel and Stephan K. Schindler, 4/2005, S. 154.
- 21 Grimm: *Lesarten der zweiten Natur*, S. 60.
- 22 Ricci: *Eluding Histories an Registering Change*, S. 156.
- 23 Grimm: *Lesarten der zweiten Natur*, S. 60.
- 24 Balmes: *Lippenlesen, Ohrenbelichtung*, S. 17.
- 25 Korte: »Bildbeil«, »Restnachrichten« und »CNN Verdun«, S. 102.
- 26 Kling: *Botenstoffe*, S. 13.
- 27 Ebd., S. 14.
- 28 Korte: »Bildbeil«, »Restnachrichten« und »CNN Verdun«, S. 105.
- 29 Ebd., S. 104.
- 30 Ebd.
- 31 Ebd., S. 112.
- 32 Johannes Fried: *Der Schleier der Erinnerung*, München 2004, S. 105.
- 33 Ebd., S. 48.
- 34 Schäfer: *Germanistennacht oder Chor und Echo*, S. 204.
- 35 Thomas Kling: *Itinerar*, Frankfurt/Main 1997, S. 20.
- 36 Vgl. Kling: *Gesammelte Gedichte*, S. 67 f.
- 37 Kinder: *Zwei-Phasen-Lyrik*, S. 81.
- 38 Ebd., S. 82.
- 39 Ebd.
- 40 Hubert Winkels: *Zungenentfernung. Über sekundäre Oralität*, in: *Schreibheft 47* (Mai 1996), S. 135.
- 41 Etwa bei Grimm: *Materien und Martyrien*.

- 42 Otto Nebel: *Das dichterische Werk*, hg. von René Radrizzani, München 1979, Bd. 1: *Zuginsfeld; Unfeig; Das Rad der Titanen*. - Vgl. dazu Enno Stahl: *Anti-Kunst und Abstraktion in der literarischen Moderne. Vom italienischen Futurismus zum französischen Surrealismus 1909-1933*, Frankfurt/Main u.a. 1997, S. 190 f.
- 43 Nebel: *Das dichterische Werk*, ebd., S. 14.
- 44 Kling: *Itinerar*, S. 15.
- 45 Ebd., S. 16.
- 46 Ebd., S. 28.
- 47 Ebd., S. 23.

Helmut Peitsch

»Im Augenblick der Gefahr«

Zur »Konstellation« von deutscher Literatur, Französischer Revolution
und Faschismus in Benjamins Lektüren Georg Forsters

»Walter Benjamins ›Briefe deutscher Menschen‹ machte uns beide zum ersten Male mit der Person Georg l. . J Forsters bekannt.«¹ schreibt Hilde Benjamin in ihrer Biographie Georg Benjamins; zum Geburtstag des im Zuchthaus Brandenburg inhaftierten Bruders hatte Walter Benjamin seiner Schwägerin das Buch 1936 geschenkt (S. 233), und das Ehepaar korrespondierte dann über »einige Stellen« (S. 256) aus der Anthologie, genau genommen, aus einem der von Walter Benjamin ausgewählten Briefe. In einer Fußnote versucht die Biographin die ablehnende Reaktion Georgs auf den einen Brief, der sie »sehr berührt« (S. 256) hatte, zu erklären; Georg Benjamin hatte zu Stellen, die seine Frau in ihren Briefen an ihn zitiert hatte, geschrieben: »Sie atmen eine zu große Trostlosigkeit; die Person Forsters ist mir dadurch unklar, welche Stellung er zu den zeitgenössischen Ereignissen einnahm.« (S. 256) Hilde Benjamins Fußnote bringt »Idie Stelle l. . J, die mich damals, wie auch heute beim Wiederlesen, so erschüttert hatte« (S. 256): »Ich habe keine Heimath, kein Vaterland, keine Gefreundete mehr; alles was sonst an mir hieng, hat mich verlassen, um andere Verbindungen einzugehen, und wenn ich an das Vergangene denke, und mich noch für gebunden halte, so ist das bloß meine Wahl und meine Vorstellungsart, kein Zwang der Verhältnisse.«²

Fünf Jahre vor Hilde Benjamins Biographie erschien mit fast zwanzigjähriger Verspätung Werner Krafts Buch über Carl Gustav Jochmann, und der mit Benjamin über die Priorität der Entdeckung dieses Autors in eine Kontroverse³ verwickelte Verfasser zitiert im zentralen Kapitel über »Jochmanns Stellung zur Französischen Revolution« dieselbe Passage aus demselben Brief Forsters vom 7. Juli 1793, um fortzufahren: »mit Recht sagt Walter Benjamin l. . J gerade unter Berufung auf diesen Brief: ›Was revolutionäre Freiheit und wie sehr auf Entbehrung sie angewiesen ist, hat damals schwerlich einer wie Forster begriffen, niemand wie er formuliert.«⁴

Die Tatsache allein, daß Gershom Scholem und Theodor W. Adorno aus ihrer Ausgabe der Briefe Benjamins sowohl die an die Schwägerin als auch die an Horkheimer über die Kontroverse mit Kraft ausgeschlossen haben, kann noch nicht die Versuchung begründen, Benjamins Gedanken über ›Gruppenbildungen‹ im ›Gedächtnis‹ auf die Geschichte der Rezeption seiner eigenen Schriften

anzuwenden, aber die Spurenlosigkeit von Benjamins Beschäftigung mit Georg Forster in der Benjamin-Forschung scheint das – am Anfang der *Einleitung zu Carl Gustav Jochmanns Rückschritten der Poesie* stehende – Bild zu bestätigen: Folgenlos geblieben ist Benjamins Beschäftigung mit jemandem, dessen »Werk im Andenken der Deutschen zerniert wie einst er selbst in l. . . Mainz| von deutschen Truppen« »den Kordon nicht habel durchbrechen können.«⁵ »Das Gedächtnis der Völker«, so Benjamins Verallgemeinerung, »ist darauf angewiesen, an den Materien, die ihm die Überlieferung zuführt, Gruppenbildungen vorzunehmen. Solche Gruppierungen sind beweglich; auch wechseln sie in ihren Elementen. Was aber auf die Dauer in sie nicht eingeht, ist der Vergessenheit überantwortet.«⁶ Die Frage danach, weshalb der Benjamin-Forschung seine Texte zu Forster nicht zum »Element« einer »Gruppenbildung« geworden sind,⁷ wird durch dreierlei nahegelegt: erstens die Häufigkeit, mit der Benjamin auf Forster zu sprechen kommt, zweitens das Gewicht, das ihm zugeschrieben wird, und nicht zuletzt auch die Beachtung, die zwei Schriften in der Forschung gefunden haben, *Über den Begriff der Geschichte* und *Eduard Fuchs, der Sammler und der Historiker*, die anerkanntermaßen in »engstem methodischen und sachlichen Zusammenhang«⁸ mit jenen entstanden ist, in denen Forster eigentlich unübersehbar scheinen kann wie *Deutsche Menschen*, die *Einleitung zu Jochmann, Allemands de quatre-vingt-neuf*. Momme Brodersen hat den Herausgebern der Suhrkamp-Ausgabe vorgeworfen, Benjamins anthologische Arbeiten »etwas stiefmütterlich behandelt«⁹ zu haben und, insofern sie keine neue Fragestellungen angeregt hätten, auch dafür verantwortlich zu sein, daß »nach der besonderen Wichtigkeit dieses oder jenes Briefschreibers für Benjamin«¹⁰ nicht gefragt worden sei. Wenn er selbst jedoch in seinem Plädoyer *Für eine Neuausgabe der »Deutschen Menschen«* ausdrücklich »wahllos«¹¹ zitieren möchte und dann zwei Forster-Briefe (mit falschen Daten, weil nach Huber: 11. Mai., 26. Juli 1793) anführt, belegt er die Vernachlässigung, so wie er wider Willen die Wahllosigkeit widerlegt.

In einem ersten Schritt möchte ich die *Häufigkeit* der Bezugnahme nachweisen, in einem zweiten das zugeschriebene *Gewicht* bestimmen, um dann den *Zusammenhang* zwischen der von der Rezeptionsgeschichte ausgeschlossenen Beschäftigung mit Forster und der kanonisierten Schrift *Über den Begriff der Geschichte* an zwei Beispielen auf eine Weise zu belegen, die den herrschenden Überlieferungszusammenhang hoffentlich sprengt.

Am 12.9.1931 erschien in der *Frankfurter Zeitung* als dreizehnte Folge der anonymen Serie »Briefe« unter dem Titel *Forster an seine Frau (IV/2, 952)*¹² sein Brief vom 8. April 1793. Auf dem »vor April 1931« zu datierenden Entwurf »Briefe Zweite Serie« (VII/2, 829 f.) war Forster der einzige Briefschreiber, der mit drei Briefen vertreten war – der dann gedruckte war ein neu von Benjamin ausgewählter.

Am 6.5.1932 veröffentlichte Benjamin zusammen mit dem Herausgeber Willy Haas für *Die literarische Welt* eine »Sonderausgabe: Vom Weltbürger zum Großbürger. Aus deutschen Schriften der Vergangenheit, in deren Typoskript Forster als Parallele und Kontrast zu Joseph Görres fungierte (IV/2, 1092).

1936 druckte die Moskauer Zeitschrift *Das Wort* einen von drei Briefen, die Benjamin unter dem Titel »Deutsche Briefe I« zusammengestellt hatte; nach Erscheinen des Briefs von Johann Gottfried Seume zog Benjamin das Manuskript zurück¹³, das außer einem Brief Hölderlins den Forsters vom 28. Juli 1793 umfaßte, der zu den drei ursprünglich vorgesehenen gehört hatte.¹⁴ Der Rückzug erklärt sich aus dem Erfolg beim Luzerner Verlag Vita Nova mit dem Buchprojekt, das den Titel *Deutsche Menschen* erhielt.

In dessen chronologischer Anordnung der Briefe rückte Forsters bereits in der *Frankfurter Zeitung* gedruckter Brief vom 8. April 1793 an eine vordere, die dritte Stelle nach Lichtenberg und Kant;¹⁵ der Kommentar endete mit dem einleitend zitierten Brief vom 7. Juli 1793, der auch auf dem Entwurf zur Zweiten Serie gestanden hatte (VII/2, 830).

1937 sah Benjamin im Aufsatz für die *Zeitschrift für Sozialforschung* über *Eduard Fuchs* Forsters Herausgeber und Biographen Georg Gottfried Gervinus im »Ursprung des Moralismus von Fuchs: ein deutsches Jakobinertum«¹⁶.

1939 setzte Benjamin in den ersten Absätzen der *Jochmann-Einleitung* Forster an den Anfang einer zu wünschenden »Darstellung, der es gelänge, die Kontinuität des revolutionären Gedankens unter der deutschen Emigration in Frankreich von Forster bis Jochmann aufzuzeigen«¹⁷, gerade weil er betonte: »Kaum seine unschätzbaren Briefe aus dem Paris der großen Revolution haben den Kordon durchbrechen können.«¹⁸

Am 15.7.1939 druckte die französische Monatsschrift *Europe* Benjamins »ganz in der Art meines Briefbuches« (IV/2, 1095) geschriebenen Beitrag zum Revolutionsjubiläum; er endete zwar mit Jochmann, zog aber die entworfenen Linie über Forster hinaus, indem er vor den wie für *Das Wort* gewählten Forster-Brief vom 28. Juli 1793 Auszüge aus Schriften Schubarts und Herders stellte. Außer Seume und Hölderlin traten mit einem Brief aus Forsters Mainz Caroline Schlegel und mit einem Zitat aus den *Vorlesungen zur Philosophie der Geschichte* Hegel zwischen Forster und Jochmann.

Der Weg, auf dem Benjamin ein Interesse an Forster entwickelte, indem er über ihn seit 1931 schrieb, zeigt im Neuanfang eine Wahrung von Kontinuität, nämlich die Privilegierung des großen Werks. In Benjamins Dissertation hatte diese sogar zum Ausschluß von Friedrich Schlegels Forster-Essay aus der authentischen Kritik geführt, denn »die Charakteristik [...] hat mit dem Wesentlichen an Schlegels Begriff der Kunstkritik nichts zu tun« (I, 70). Als Benjamin mit

seinem Artikel *Goethe* für die *Große Sowjet-Enzyklopädie* beanspruchte, Franz »Mehring's Versuche fortgesetzt« (III, 340) zu haben, hatte er auch insofern Recht, als Forster nicht mit einem Wort erwähnt wurde. Dennoch ist kaum ein stärkerer Kontrast denkbar als der zwischen zwei Äußerungen zur Mehring-Schule aus den Jahren 1928 und 1931. Wenn Benjamin 1928 gegenüber Scholem von der »ersten groß[e]n materialistische[n] Literaturgeschichte« (Alfred Kleinbergs) als einer »widerliche[n] Mischung von banalem Idealismus und materialistischen Abstrusitäten«¹⁹ sprach und seinen äußersten Widerwillen in die Form eines Vergleichs mit dem Meisterwerk des Georgianers Max Kommerell kleidete, so versicherte er 1931 Max Rychner, »den hanebüchernen und rauhbeinigen Analysen eines Franz Mehring« oder sogar der »abgegriffenste[n] kommunistische[n] Plattitüde« näher zu stehen als dem »heutige[n] bürgerliche[n] Tiefsinn, der immer nur den einen der Apologetik besitzt.«²⁰ Aber auch Benjamins Versuch, Rychner zu erklären, wie ein Literaturhistoriker die Haltung eines dialektischen Materialisten einnehmen könne, bezog sich auf die »historische Größe« des spezifisch künstlerischen literarischen Werks, wenn er dieser »einen historischen Standindex« zuschrieb, »kraft deren jede echte Erkenntnis von ihr zur geschichtsphilosophischen – nicht psychologischen – Selbsterkenntnis des Erkennenden wird.«²¹ Im Laufe der dreißiger Jahre jedoch wurde die privilegierte Position des »Werkes« zunehmend von der Aufmerksamkeit für die materiellen Bedingungen seiner Produktion und Rezeption herausgefordert – wodurch das Interesse an Forster möglich wurde.

Im *Goethe*-Artikel schloß die Metapher für Goethes Reaktion auf die Französische Revolution – »bürgerlicher Botschafter beim Feudalismus« (II/2, 717) – an Mehring's Bild von Lessing als »Vorkämpfer« des Bürgertums an. Goethes Rückzug auf die kulturelle Offensive (II/2, 724) wurde ausschließlich aus dem Grund kritisiert, daß er Verständnislosigkeit für die Werke von Kleist, Jean Paul und Hölderlin zeigte. Forster, die Revolution oder die Frage politischen Handelns schienen in Zusammenhang mit Goethe keine Probleme aufzuwerfen. Statt dessen wurde die Renaissance der Goetheschen »Rettung der bürgerlichen Klassenfront auf die kulturelle Linie« (II/2, 739) in Gestalt des Werks von George Hofmannsthal und Borchardt betont.

In den Anthologien Borchardts und Hofmannsthal's war Benjamin in der Tat zuerst auf Forster-Texte gestoßen. 1928 pries Benjamin die Sprache der in Borchardts Anthologie *Der Deutsche in der Landschaft* gesammelten Texte – unter denen Forster breit vertreten war – als »eine schwellenlose Hochebene« (III, 93); gewisse Vorbehalte äußerte er gegenüber Borchardts Bevorzugung von wissenschaftlichen vor poetischen Texten sowie – unter Benutzung von Hofmannsthal's Begriff des deutschen Schriftstellers als »Seher« (III, 94), der die Aufnahme Forsters ins *Deutsche Lesebuch* ermöglicht hatte – gegenüber der Vernachlässigung der sozialen und politischen Aspekte von »Landschafts-

beschreibung, die, wie Benjamin annahm, erklären könnten, weshalb das Genre gerade in Deutschland florierte.

Die »bedeutende anthologische Arbeit« (III, 405) Hofmannsthals und Borchardts bildete denn auch den Maßstab, als Benjamin einer norwegischen Schulanthologie zur deutschen Literatur vorwarf, sich ausschließlich auf klassische Texte zu beschränken. Seine Forderung, »den Blick des Lesers hin und wieder in die geheimen Schluchten namenlosen oder doch unscheinbaren Schrifttums hinabzuziehen, die sich zwischen den klassischen Höhen auf tun« (III, 406 f.), stimmte mit seiner Ablehnung von Gundolfs Klassik-Bild überein, die er programmatisch am Beginn seiner kontinuierlichen Publikation von Forster-Texten in dem Vortrag zur Serie in der *Frankfurter Zeitung* formulierte: »Auf der Spur alter Briefe«. Benjamins polemische Metapher für den Kanon – »vergletschertel« »Gipfel« – implizierte, daß die kanonisierten Werke der großen Dichter in der Gegenwart »wirkungslos« seien, es sei denn für »Heroenkult« (IV/2, 943). Nur Texte von der »Schneegrenze«, nämlich »die gewaltige Briefliteratur jener Epoche« (IV/2, 943), würden es erlauben, die »starrel. . . Unerschütterlichkeit« »kanonischer« »Wirkungslosigkeit« (IV/2, 943) zu brechen.

Benjamin wählte nicht nur Briefe Forsters aus, sondern gruppierte sie als Elemente zu einer »lebendigen Überlieferung« (IV/2, 944). Diese Konstruktion ruhte nicht auf herausragenden Werken von großen Dichtern, sondern auf Haltungen von Autoren, in denen sich Privates und Öffentliches so vereinten, daß Benjamin in ihnen einen privaten Humanismus von öffentlicher Relevanz erkennen konnte²². Indem er die »Unterscheidung von Mensch und Autor, von Privatem und Objektivem, von Person und Sache« (IV/2, 944) zurückwies, insistierte Benjamin auf einem »Menschlichen«, das nicht das exklusive Eigentum des Genies oder des Helden sei, sondern im Gegenteil »das, was dem, den man sich so zu nennen gewöhnt hat, die Kommunikation, die Aussprache noch mit dem kleineren seiner Zeitgenossen ermöglichte« (IV/2, 944).

Benjamins »Gruppenbildung« bewies sowohl eine kritische Haltung zur Rezeptionsgeschichte als auch ein Interesse an den Lebens- und Schreibbedingungen im klassischen Zeitalter der deutschen Literatur. Er nahm an, daß zwischen beiden Aspekten ein enger Zusammenhang existiere: Autoren seien vergessen worden wegen der Haltung, die sie privat und öffentlich eingenommen hätten. Folglich bevorzugte Benjamin den Autor, dem nicht vorzuwerfen wäre, er habe »in seiner schöpferischen Arbeit ein Alibi gesucht, um sich dem Aufruf der bürgerlichen Not, die ihn erreichte, zu entziehen« (IV/2, 945). Die von den »konservativen Revolutionären« gepflegten Begriffe der »Innerlichkeit« und »Tiefe« eines »heimlichen Deutschlands« wurden von Benjamin zurückgewiesen, um die Aufmerksamkeit auf die öffentlichen Mächte zu lenken, die, »lärmend und brutal, ihm öffentliche Wirksamkeit verwehrten und zur geheimen es verurteilt haben« (IV/2, 945). Das Adjektiv, das er am häufigsten benutzte

te, um diese »Haltung« zu charakterisieren, »die sich als humanistisch im deutschen Sinne bezeichnen läßt« (IV/2, 955), war »männlich« (IV/2, 946). Als er über den Titel der später im Exil als *Deutsche Menschen* publizierten Anthologie nachdachte, erwog er sogar zeitweilig – »Männliche Briefe« (IV/2, 948).

Der früheste Kommentar, den Benjamin zu einem Forster-Brief schrieb, sah diesen Autor innerhalb der »Gruppierung« dadurch herausragen, daß er »fast als einziger Deutscher vorbestimmt« gewesen sei, »die europäische Erwidern auf die herrschenden Zustände zu verstehen, die er in der französischen Revolution erkannte«, und verstärkte diese herausragende Stellung durch eine weitere Version von Prädetermination, wenn Forster »an jedem Punkte seines Lebens ein Mann gewesen« sein sollte, »der mit vierzig Jahren stirbt« (IV/2, 946). Zwar milderte die Buchveröffentlichung den Ton, indem mehr biographische Details mitgeteilt wurden. Dennoch ergab sich eine andere Hervorhebung nicht zuletzt aus der polemischen Wendung gegen diejenigen, die »[h]in und wieder [...] Stellen aus seinen Pariser Briefen herausgegeben« (IV/1, 160) hätten. Ohne Gustav Landauer und Hofmannsthal (der im *Deutschen Lesebuch* Landauers Edition der *Briefe aus der Französischen Revolution* gefolgt war) zu nennen, warf er ihnen vor, nicht nur für Forsters Pariser Briefe »wenig getan« zu haben: »Denn sie sind ein Ganzes, nicht nur als Folge, die in der deutschen Briefliteratur kaum ihresgleichen hat, sondern beinahe jeder einzelne ist es, von der Anrede bis zur Signatur unerschöpflich an Ergießungen, welche aus einer bis zum Lebensrande vollen Erfahrung kommen.« (IV/1, 160)

Mit den Attributen der Ganzheit und Unerschöpflichheit schrieb Benjamin Forsters Briefen denselben Status zu, den in der Tradition der romantischen Literaturkritik das Kunstwerk besitzt. Um den Leser auf diese quasi-kunstwerkhaftige Ganzheit aufmerksam zu machen, stellte Benjamin den Brief in einen Rahmen, den die Einheit von »revolutionäre[r] Freiheit« und »Entbehrung« (IV/1, 160) bildete (ein Gedanke, der schon in der Rezension von Borchardts Anthologie begegnet, wo Benjamin dem Herausgeber vorwarf, den Zusammenhang von »Fülle« und »Not« [III, 93] zu verfehlen). Diese Einheit schien Benjamin besonders deutlich aus Forsters (bereits von Landauer ausgewähltem) Brief vom 7. Juli 1793 zu sprechen. Trotz der Kritik an Landauers und Hofmannsthal Beschränkung auf einzelne Texte druckte auch Benjamin nur einen Brief: den vom 8. April 1793, den letzten vor dem von Hofmannsthal für das *Deutsche Lesebuch* gewählten vom 13. April. Im Unterschied zu Hofmannsthal druckte Benjamin den Brieftext allerdings zur Gänze nach. Hofmannsthal war Landauers *Briefen aus der Französischen Revolution* darin gefolgt, nur den zweiten Abschnitt des Briefes wieder zu veröffentlichen, in dem sich – wie in Forsters Briefschreibpraxis üblich – die Beurteilung der politischen Situation fand. Benjamin griff auf Therese Hubers Edition zurück und ließ den ersten und dritten Abschnitt keinesweg weg, in denen Forster an die gemeinsame Vergangenheit in

Mainz und die Möglichkeit einer gemeinsamen Zukunft appellierte und sein Alltagsleben in Paris beschrieb.

Benjamins Kennzeichnung seiner Form des »Kommentar[s]« als einer »konkreten physiognomischen Würdigung« hätte ebenso wie sein Anspruch, »die drei Charaktere der populären Anthologie, der wissenschaftlichen Edition und der Klassikerausgabe« (IV/2, 950) zu vereinen, davor warnen können, seine Beschäftigung mit Forster als vernachlässigenswert anzusehen. Das auf der Grenze zwischen Literatur und Wissenschaft angesiedelte Unternehmen brachte einige Widersprüche von Benjamins Literaturkritik ans Licht. Wie Gert Mattenklott leider nur »en passant angemerkt« hat, war »analog zur Aufwertung der Briefe gegenüber den Kunstwerken« in »hohem Maße« ein »generelle[r] Kunstvorbehalt in Benjamins Verständnis von Literaturkritik eingegangen.«²³

In dem Essay *Einleitung zu Carl Gustav Jochmanns Rückschritten der Poesie* versuchte Benjamin eine Lösung der Probleme. Zusammen mit dem Artikel *Eduard Fuchs, der Sammler und der Historiker* beweist der Essay, wie die Erfahrung des Scheiterns der Volksfront und der Moskauer Prozesse sein erneuertes Interesse an der Französischen Revolution prägte.

Die Einleitung zu Jochmanns vergessenem Text bezeichnete als angemessenen Weg das Studium der Gründe seines Vergessenseins. Deshalb wurde Benjamins Essay ein Versuch, »den abgesprengten Vortrupp des Bürgertums in Deutschland« (II/2, 578) zu rekonstruieren. Der erste von Benjamin genannte Autor dieser Gruppe, die nie als solche erschienen sei, war Forster. Unter Verwendung einer (Mehring's ähnelnden) militärischen Metaphorik brachte Benjamin Forster in eine Linie mit Schlabrendorff, Oelsner, Merkel, Lenz, Seume, Varnhagen und schließlich Jochmann. So versuchte die *Einleitung* die Isolation der vergessenen Vorkämpfer dadurch aufzuheben, daß die biographischen Verbindungen zwischen ihnen betont wurden wie die jeweiligen Echos, die in ihren Schriften aufzuspüren waren. Bereits in den ersten Sätzen über Forster formulierte Benjamin das programmatische Ziel: »die Kontinuität des revolutionären Gedankens l. . . J von Forster bis Jochmann aufzuzeigen, würde den Vorkämpfern des deutschen Bürgertums die Schuld abtatten, die seine heutigen Nachfahren insolvent findet« (II/2, 573).

Mit dieser ökonomisch-juristischen Bildlichkeit bezog sich Benjamin auf die »Erbe«-Debatte, die unter den exilierten Linken in den späten dreißiger Jahren ausgetragen wurde; denn er beschloß seine Konstruktion der Kontinuität von Forster bis Jochmann mit der Hoffnung, »daß ihre gegenwärtige Wiederbelebung ebensowenig zufällig ist wie ihre bisherige Verschollenheit« (II/2, 585).

Ein Problem dieser Konstruktion überspielte Benjamin, wenn er die Gruppe der vergessenen Progressiven als »jene in ihren produktiven Gaben begrenzten, aber im Haushalt der Weltgeschichte so wichtigen Männer« (II/2, 576) charakterisierte. In der Gegenüberstellung von »deren Freimut und Überzeugungs-

treue« und den Werken der großen Autoren »Kant und Schiller« als »die weiter ausgreifenden, freilich um so behutsameren revolutionären Formulierungen« (II/2, 576) kehrte die Unterscheidung zwischen der Haltung des kleineren Autors und dem Werk des großen Schriftstellers wieder.

Ein noch größeres Problem verbarg sich in der Gegenwartsbedeutung, die den bürgerlichen Revolutionären zugeschrieben wurde. Benjamin nahm nicht, wie zum Beispiel der Kommunist Egon Erwin Kisch, an, daß der proletarische Klassenkampf die Erfüllung des bürgerlich-revolutionären Vermächtnisses wäre. Während der Arbeit am *Fuchs*-Essay räumte Benjamin ein, keinen Schlüssel zum Verständnis der »gegenwärtigen Vorgänge [. . .] in der Union«²⁴ zu besitzen. Implizit lehnte er so den verbreiteten Vergleich zwischen der jakobinischen Phase der Französischen Revolution und den stalinistischen »Säuberungen« als eine Art Erklärung oder sogar Rechtfertigung ab. Kisch zum Beispiel zitierte in seiner Reportage *Landung in Australien* ausgerechnet jene Ermahnung aus Forsters *Ansichten vom Niederrhein*, die Zeitungsnachrichten über »die wenigen unvermeidlichen Unglücksfälle, die die große Revolution notwendig mit sich bringen mußte«²⁵, nicht für bare Münze zu nehmen. Ganz im Gegensatz zu dieser impliziten positiven Identifikation des jakobinischen Frankreichs mit Stalins Sowjetunion tendierte Benjamin dazu, die faschistische Massenmobilisierung mit der jakobinischen zu vergleichen, auch wenn er deutlich auf dem Unterschied zwischen beiden Formen von Nationalismus insistierte²⁶: »Daß an die Stelle der Konjunktion des nationalen Ideals mit der Tugend, wie sie Robespierre vorgeschwebt hat, bei Hitler die des nationalen Ideals mit der Rasse getreten ist, das zeigt den Unterschied an, der zwischen dem bürgerlichen Führer der Heroenzeit und der Dekadence besteht.« (IV/2, 1097)

Trotz der Unterscheidung zwischen jakobinischem und faschistischem Nationalismus fiel Benjamins Kommentar zu seiner letzten Edition eines Forster-Briefes, in der Montage *Allemands de quatre-vingt-neuf*, kritischer aus. Er betonte an Forsters jakobinischem Lob von »sanskulottischer Askese«, »wie leidenschaftlich diese jungen Söhne der Bourgeoisie die Gelegenheit ergriffen, ihren Entbehrungen einen Sinn zu geben, indem sie sich zu Soldaten im Kampf ihrer Klasse machten« (IV/2, 1097).

Es läßt sich wohl kaum bestreiten, daß es Benjamin nicht gelang, in seinen Kommentaren zu Forster-Briefen 1931, 1932, 1936 oder 1939 jeden »Heroenkult« zu vermeiden. Indem er mit der Monumentalisierung von Werken brach, verfiel er einer anderen Rhetorik von »Größe«. Allerdings zeigt sich im Essay über Eduard Fuchs, daß er in dem Moment, wo er mit einer ähnlichen Heldenverehrung bei anderen konfrontiert war, sich der Teilhabe an einer Männlichkeitsphantasie bewußt wurde, ohne dabei jedoch mit der traditionell patriarchalen Dichotomisierung von Geschlechtscharakteren brechen zu können. Bemerkenswerterweise verfolgte er diese autoritäre Tradition zurück zu Mehring und

Gervinus, wo bereits »die großen Schöpfer in sozusagen martialischer Gestalt auftreten und das Aktive, Männliche, Spontane ihrer Natur auf Kosten des Kontemplativen, Weiblichen, Rezeptiven sich geltend macht« (II/2, 492).

Ausgerechnet an dieser Stelle benutzte Benjamin zum einzigen Male den Begriff »deutsches Jakobinertum« (II/2, 493) und überdies in einem äußerst kritischen Sinn. Der Spiritualismus und Moralismus der Jakobiner wurde freudianisch als Verdrängung (II/2, 496) zurückgewiesen, die jeder politischen Führung die manipulative Nutzung masochistischer und sadistischer Triebregungen erlaube; mit dieser Begründung griff Benjamin »die weitverbreitete, sehr revisionsbedürftige Anschauung« an, »die bürgerlichen Revolutionen stellten [. . .] den Stammbaum einer proletarischen dar« (II/2, 493).

Im letzten Teil möchte ich den Zusammenhang zwischen Benjamins Beschäftigung mit Forster und seiner Schrift *Über den Begriff der Geschichte* an zwei Beispielen belegen, zum einen an der Bestimmung der Vergangenheit als mit »Jetztzeit geladen«²⁷, zum anderen an der Bestimmung der Gegenwart als »Augenblick der Gefahr«²⁸.

Der Schlusssatz der Jochmann-*Einleitung* benutzte das Bild der »Wiederbelebung«²⁹ für die Vergegenwärtigung der verschollenen Vorkämpfer. Gerade weil Benjamin keineswegs nur über die *Rückschritte der Poesie* schreibt, kann auffallen, daß er den »großem Essay über Robespierre« nicht nur besonders hervorhebt, sondern als »bedeutsamsten Niederschlag« der im Kreis um Schlabrendorff und Oelsner Jochmann »anvertrauten« »Überlieferungen aus der Revolutions- und zumal der Konventszeit«³⁰ bezeichnet. Auffällig ist nämlich in Jochmanns Aufsatz von 1822, *Robespierre*, die prinzipielle Kritik an »Wiederbelebung«. Jochmann kritisierte, ohne Forsters Namen zu nennen, aber aus den *Parisischen Umrissen* zitierend, die jakobinische Wiedergeburt des antiken »Civismus« als einen illusionären »Totaleindruck«³¹, weil er die Widersprüche der modernen Gesellschaft ignoriere. Verurteilt wurde der »herzlose Civismus« (S. 114) Robespierres mit folgendem Bild: »Diese hohen Gestalten einer grauen Vorzeit gleichen den Schatten der Unterwelt, welche der Magie heraufzurufen gelungen sein soll, die aber nur dem Meister gehorchten, der noch Höheres kannte als sie. Der Zauberlehrling unterlag den mächtigen Erscheinungen und büßte im Wahnsinne die allzu kühne Beschwörung.« (S. 115) Jochmann beschrieb den Terror als Konsequenz des zum Scheitern verurteilten Versuchs, tote Formen des Lebens einer Gesellschaft aufzuzwingen, deren Realität diesem Ideal völlig widerspreche. Regeneration, Wiedergeburt und Verjüngung wurden abgelehnt als »Bestreben, eine längst enteelte Form der Gesellschaft wieder zu beleben« (S. 113), und verfielen als »Beschwörung« von »Schatten« der Kritik (S. 115). Jochmanns Vergleich Robespierres mit einem Magier und Zauberer, der Tote beschwört, muß auch insofern interessieren, als er Forsters Ambivalenz

gegenüber dem »Geist der bürgerlichen Gesellschaft«³² zitierte: »sei es [der] gute oder böse Geist«³³. Forster erzählt eine »Gespenstergeschichte« in den *Parisischen Umrissen*, wenn er die öffentliche Meinung im Paris des Konvents mit »einem gedrängten Schwarm von vielen Myriaden« von »Johanniswürmchen«³⁴ vergleicht, die einem Reisenden um Mitternacht vor seiner Kutsche als »Riesengestalt« (S. 748) erscheinen. Die Diskussion des Bilds des herkulischen Riesen betont die Gleichheit aller Teilnehmer des revolutionären Prozesses. Obwohl Forster anfangs hervorhebt, sicher zu sein, daß der Adressat seines Texts zugeben werde, »daß der Geist der bürgerlichen Gesellschaft ein wahrer Geist genannt zu werden verdient« (S. 750), endet er mit der offenen Frage: »Ist [sic] am Ende ein guter Geist oder ein feindseliger Dämon?« (S. 757) Während sich die erste Deutung auf den Geist der Vernunft und das mütterliche Bild natürlicher Erneuerung bezieht, trifft die zweite die aggressiven männlichen Züge des Kriegers: »Ein helles Licht spielt um seine Locken; vom Blute der Erschlagenen trieft sein Schwert. Zürnend, wie der Fernetreffer Apoll, blickt er über seines Landes Gränzen.« (S. 757)

Jochmanns Kritik Robespierres und des Jakobinismus unterwarf sich nicht Burkes Glorifizierung des modernen Egoismus, die Jochmann für noch unter dem moralischen Niveau des »wiedergeborenen« »Civismus« hielt, aber Jochmann war nicht bereit, moderne Humanität einem »Civismus« zu opfern, der sich als Schatten aus der antiken Unterwelt erwiesen hatte. Was Jochmann verurteilte, war weniger der Kolob als die Wiederbelebung; indem er aber Egoismus und »Civismus« gleichermaßen ablehnte, beharrte er auf der Projektion einer Humanität jenseits der Dichotomie von Privatem und Öffentlichem.

Benjamin betont in Quellen zur Entstehung der Jochmann-*Einleitung* so oft die »Gemeinsamkeit« der »Grundgedankeln« (IV/2, 1404/05) von Jochmann und Marx, daß zur – so Sigrid Weigel – »verschwiegenen« Intertextualität (von *Über den Begriff der Geschichte* zu Marx' »18ten Brumaire« die zu Jochmanns *Robespierre* hinzugezogen werden kann. Es ist also nicht nur die seit Rolf Tiedemanns Entgegnung auf Heinz-Dieter Kittsteiner³⁵ immer wieder anders gedeutete und bewertete »Differenz«³⁶ zwischen Marx und Benjamin in der Frage der »Totenbeschwörung«³⁷, die zu bedenken ist, sondern auch die Tilgung von Einsprüchen gegen das Bild in der von Benjamin konstruierten Konstellation selbst.

Benjamin jedenfalls benutzt ohne Distanzierung Robespierre als Beleg für die Bestimmung der »Geschichte« als »Gegenstand einer Konstruktion, deren Ort [...] die von »Jetztzeit« erfüllte« Zeit bilde: »So war für Robespierre das antike Rom eine mit Jetztzeit geladene Vergangenheit, die er aus dem Kontinuum der Geschichte herausprengte. Die Französische Revolution verstand sich als ein wiedergekehrtes Rom.«³⁸ Der damit getilgte kritische Einwand Jochmanns behauptet sein Recht, wenn sich ausgerechnet in der Kritik an sozialdemokrati-

scher Erziehung der Arbeiterklasse zur »Rolle einer Erlöserin künftiger Generationen« jene Losungsworte des revolutionären Nationalismus einstellen, die Benjamin im *Eduard Fuchs* selbst kritisiert hatte: »Sie durchschneidet ihr damit die Sehne der besten Kraft. Die Klasse verlernte in dieser Schule gleich sehr den Haß wie den Opferwillen. Denn beide nähren sich an dem Bild der geknechteten Vorfahren, nicht am Ideal der befreiten Enkel.«³⁹

Das Problematische von Benjamins Konstruktion erweist sich auch, wenn auf den von Jochmann kritisierten Forster zurückgegangen wird: denn ausgerechnet dem Volk des herkulischen Revolutionskriegers, dem Inbegriff von Haß und Opferwillen, schreiben die *Parisischen Umrisse* zu, daß es »allen Schwertern Europas muthig entgegenkämpft, und bei jedem neuen Kummer, voll der edelsten Selbstverläugnung, aus allen Städten und Dörfern, in den rührenden Trostgedanken ausbricht: »es kommt unsren Kindern und Kindeskindern zu Gute!«⁴⁰

Norbert Altenhofer und Burkhardt Lindner⁴¹ haben nahegelegt, in Heines Schriften der dreißiger und frühen vierziger Jahre eine der Quellen von Marx' Gebrauch des Bilds der Totenbeschwörung zu suchen⁴². Schon vor Marx unterscheidet Heine scharf zwischen Beschwörung und Austreibung von Geistern; seine entschiedenste Absage betrifft eine Totenbeschwörung, die Haß und Opferwillen nährt, die Wiederbelebung von römischem Republikanismus: »Beschwörungsworte [. . .] womit man die Toten aus den Gräbern ruft und die Lebenden in den Tod schickt, womit man die Zwerge zu Riesen macht und die Riesen zerschmettert«⁴³, erscheinen als sinnverwirrende »Banner der Todesweihe«⁴⁴.

Wenn das Bild der Wiederbelebung in *Über den Begriff der Geschichte* zeigt, daß Benjamins Beschäftigung mit Forster Unerledigtes hinterlassen hat, das nicht in der Alternative messianisch oder marxistisch aufgeht, dann spricht das zweite Beispiel, die Bestimmung der Gegenwart, die in eine Konstellation zur Vergangenheit tritt, sowohl gegen die Entgrenzung als auch gegen die allzu genaue Festlegung des »Augenblicks«. Krista Greffrath hat darauf bestanden, daß für Benjamin nicht jede Gegenwart zu jeder Vergangenheit in eine Konstellation treten könne, sondern »daß die Gegenwart »mit einer ganz bestimmten früheren« Epoche in eine Konstellation getreten sei«⁴⁵. In denjenigen Interpretationen, für die ausgemacht ist, daß es sich bei der Geschichte als Konstruktion um eine von Religion und Geschichtsphilosophie befreibare »Erinnerung« handle, wird diese zu einem »Augenblicks-Phänomen, das jederzeit erfahrbar ist«⁴⁶. Vielfach wird die Bestimmung vom »Augenblick der Gefahr«⁴⁷ gar nicht mehr zitiert, weil es nur um »Arbeit an und mit den Bildern der Erinnerung«⁴⁸ gehen soll. Auf der anderen Seite wird die sogar schon zum Buchtitel gewordene Wendung als »die spezifische Aussage im Augenblick der Gefahr«⁴⁹ aufgewertet zum »Versuch zu einer nur je und je historisch möglichen Entbindung der an den vermacheten Zwang zum Fortschritt geopfertem Wunsche«⁵⁰. 1989 verallgemei-

nerte Niethammer diesen Augenblick zwar, aber er band ihn auch historisch zurück: »Eine weniger tiefgehende Traditionssuche würde den Unterdrückten weder die Orientierung am wahren, nämlich in den Fragmenten der Überlieferung vergrabenen Erfahrungsschatz der Menschheit, noch den Mut zum Handeln geben. Benjamin sah die Gefahr der Linken, vom Faschismus an der Macht gelähmt zu werden, und er spürte, daß die herrschende Geschichte ihren Fortgang zu Katastrophen unbekanntem Ausmaßes nahm. In den Monaten, als er seine Reflexionen zu einer Historik der Linken verdichtete, wurde insgeheim von der deutschen Besatzung ein kleiner polnischer Ort in Auschwitz umbenannt und dort ein Lager errichtet.«⁵¹

In den Jahren seit 1989 sind solche Bestimmungen von Benjamins eigenem Augenblick weitgehend durch eine andere ersetzt worden: Der »Hitler-Stalin-Pakt« erscheint als »einer| der bedrohlichsten Augenblicke des 20. Jh.s [sic]«⁵². Diese Vereindeutigung erlaubt zwar eine liberale oder auch nationale Kulturalisierung der Lektüre, aber sie verlangt auch ein Absehen von der ungelösten Problematik, die den Text durchzieht, wie nämlich die Konstruktion des historischen Materialisten und die Aktion des Proletariats »ineinandergreifen«⁵³ – über die »Zweideutigkeit der Metaphorik«⁵⁴ hinaus: »Es hat den Anschein, als gelte, was über den historischen Materialisten gesagt wird, gleichermaßen für das revolutionäre Subjekt.«⁵⁵ So heißt es in ›These‹ VI: »Dem historischen Materialismus geht es darum, ein Bild der Vergangenheit festzuhalten, wie es sich im Augenblick der Gefahr dem historischen Subjekt unversehens einstellt.«⁵⁶ Wenn Benjamin in den beiden nächsten Sätzen zunächst erläutert, was die Gefahr sei, geht er sowohl auf den Historiker als auch auf die Klasse ein, dann aber ist nur noch vom historischen Materialisten, nicht mehr von der Aktion die Rede: »Die Gefahr droht sowohl dem Bestand der Tradition wie ihren Empfängern. Für beide ist sie ein und dieselbe: sich zum Werkzeug der herrschenden Klasse herzugeben. In jeder Epoche muß versucht werden, die Überlieferung von neuem dem Konformismus abzugewinnen, der im Begriff steht, sie zu überwältigen.« (S. 270)

Benjamins Beschäftigung mit Forster in der ›Kontinuität des revolutionären Gedankens‹ bis Jochmann kann zunächst als Beispiel für das in ›These‹ V entworfene »Bild« erscheinen, das eine »Vergangenheit festzuhalten« sucht und »auf Nimmerwiedersichen im Augenblick seiner Erkennbarkeit eben aufblitzt« (S. 270). Es unterliegt dem Anspruch, »|d|as wahre Bild der Vergangenheit« mit politischer Wirksamkeit in der Gegenwart zu verbinden, indem es diese Gegenwart »als in ihm gemeint« (S. 270) erkennt. Dann aber widerspricht die Beschäftigung mit Forster der monadischen Struktur, die in ›These‹ XVII dem Bild zugeschrieben wird, das der historische Materialist entwirft: »Er nimmt sie [eine II. . II] revolutionäre II. . II] Chance im Kampfe für die unterdrückte Vergangenheit| wahr, um eine bestimmte Epoche aus dem homogenen Verlauf der Ge-

schichte herauszusprenge[n], so sprengt er ein bestimmtes Leben aus der Epoche, so ein bestimmtes Werk aus dem Lebenswerk. Der Ertrag seines Verfahrens besteht darin, daß im Werk das Lebenswerk, im Lebenswerk die Epoche und in der Epoche der ganze Geschichtsverlauf aufbewahrt ist und aufgehoben.« (S. 278)

Daß diese monadische Struktur das Subjekt, das die Vergangenheit rettet, auf den Historiker beschränkt und von der Aktion der Klasse absieht, gilt gegen den Einwand, »daß die Verschränkung der Ebene des Geschichte-Schreibens mit der ihres realen Verlaufs als Votum der Thesen für deren Einheit zu werten ist«⁵⁷. Mit dem Resümee von Kambas gesprochen: »Im Augenblick des Kriegsausbruchs reklamierte Benjamin die nonkonformistische Potenz des Kunstwerks und der ästhetischen Erkenntnis, und damit den für seine Generation unerhört gebliebenen geschichtlichen Anspruch auf ›Erlösung‹. Der Verzicht auf literaturpolitischen Einspruch trägt dem Rechnung.«⁵⁸

Am Ende von *Über den Begriff der Geschichte* steht eher, wie Greffrath schreibt, ein »Konzept von der Interpretation vergangener Werke«⁵⁹ als, wie es kulturalistisch verallgemeinert klingt, Eingedenken denn als die Gegenwart transformierende Erinnerung⁶⁰. Die weichere Formulierung läßt die Härten verschwinden, auf denen Benjamins Metaphern wie seine Begriffe bestehen: die Gefahr, sich zum Werkzeug der herrschenden Klasse herzugeben.

Die Rücknahme des trotzdem aufrechterhaltenen Anspruchs auf »die Gleichzeitigkeit der Geschichtserkenntnis und ihrer praktischen Anwendung«⁶¹ zeigt sich vielleicht auch in den vier zur Formel gewordenen Worten für die Gegenwart, die sich als in einer bestimmten Vergangenheit gemeint erkennt: im Augenblick der Gefahr. Sie können nämlich ein Zitat sein aus jener von Forster bis Jochmann reichenden Vergangenheit, die Benjamin zu retten sucht.

Forster wählt exakt diese vier Worte, um den jakobinischen Konvent zu kennzeichnen – als »jene nie sich verläugnende Energie im Augenblick der Gefahr«⁶². In den *Parisischen Umrissen* bringt er auf den Begriff der öffentlichen Meinung die Verbindung von Erkenntnis und Aktion, von »Repräsentantenvernunft« und »Volkswille« (S. 734): »der Wille des Volks hat seine höchste Beweglichkeit erlangt, und die große Lichtmasse der Vernunft l. . .] wirft ihre Strahlen in der von ihm verstatteten Richtung.« (S. 733)

Der Augenblick der Gefahr spielt nicht nur in Forsters Charakterisierung des Konvents, sondern auch in seiner Beschreibung, wie sich die öffentliche Meinung auf den Straßen von Paris bilde, eine zentrale Rolle: »Des Morgens sieht man alle Höckerinnen auf der Straße über ihrem Kohlenfeuer sitzen und die Zeitungen lesen; des Abends hört man in den Volksgesellschaften, in den Sektionsversammlungen Wasserträger, Schuhknechte und Karrentreiber von den Angelegenheiten ihres Landes, und von den Maßregeln des Augenblicks mit l. . .] Bestimmtheit sprechen.« (S. 773 f.)

Dieser Augenblick der Gefahr erhält in Benjamins Beschäftigung mit Forster in einem ganz anderen Augenblick fast nur noch den »Stempel des kritisch gefährlichen Moments, welcher allem Lesen zugrunde liegt«⁶³.

Anmerkungen

- 1 Hilde Benjamin: *Georg Benjamin. Eine Biographie*, 2. Aufl., Leipzig 1982 (zuerst: 1977), S. 255 f. – Hierauf beziehen sich die folgenden Seitenangaben im Text.
- 2 Georg Forster: *Werke. Sämtliche Schriften. Tagebücher, Briefe*, Bd. 17: *Briefe 1792 bis 1794 und Nachträge*, bearbeitet von Klaus-Georg Popp, Berlin 1989, S. 383. – Hilde Benjamin zitiert nach *Deutsche Menschen*, wo Benjamin dem von der Abschrift der Handschrift abweichenden Druck Therese Hubers folgt; vgl. Walter Benjamin: *Gesammelte Schriften*, hg. von Rolf Tiedemann, Hermann Schweggenhäuser, Bd. IV/1, Frankfurt/Main 1972, S. 160.
- 3 Vgl. Werner H. Preuß: *Literarische Freundschaftsbriefe von Werner Kraft an Hubert Breitenbach*, in: Jörg Drews (Bearb.): *Werner Kraft 1896-1991*, Marbach: Deutsche Schillergesellschaft 1996 (=Marbacher Magazin 75.), S. 88; Ernst-Peter Wieckenberg: *Ein Brief von Werner Kraft über Walter Benjamins Jochmann-Veröffentlichung*, in: Ebd., S. 109. Die in der Briefausgabe fehlenden Briefe Benjamins an Horkheimer zur »Priorität« sind übersetzt in: Ulrich Breden (Bearb.): *Werner Kraft (1896-1991) Bibliothekar und Schriftsteller. Chronologie seines Lebens und Verzeichnis seiner Werke*, Hildesheim 1992, das Zitat S. 52.
- 4 Werner Kraft: *Carl Gustav Jochmann und sein Kreis. Zur deutschen Geistesgeschichte zwischen Vormärz und Aufklärung*, München 1972, S. 284.
- 5 Walter Benjamin: *Einleitung zu Carl Gustav Jochmanns Rückschritten der Poesie*, in: Benjamin: *Angelus Novus. Ausgewählte Schriften 2*, Frankfurt/Main 1966, S. 352.
- 6 Ebd.
- 7 Vgl. als nur scheinbare Ausnahmen Klaus Garber: *Rettung der bürgerlich-demokratischen Tradition in Deutschland*, in: Garber: *Rezeption und Rettung. Drei Studien zu Walter Benjamin*, Tübingen 1987, und Gerhard Wagner: *Wahlverwandtschaften. Walter Benjamin und die deutsche radikal-demokratische Literaturtradition des 18./19. Jahrhunderts*, in: Klaus Garber, Ludger Rehm (Hg.): *global benjamin*, Bd. 1-3, München 1999, Bd. 2.
- 8 Chryssoula Kambas: *Walter Benjamin im Exil. Zum Verhältnis von Literaturpolitik und Ästhetik*, Tübingen 1983, S. 225 (Fn. 87); vgl. auch Otto Karl Werckmeister: *Benjamins »Engel der Geschichte« oder Die Läuterung des Revolutionärs zum Historiker*, in: Garber/Rehm: *global benjamin*, Bd. 1, S. 612.
- 9 Momme Brodersen: *Anthologien des Bürgertums*, in: Burkhardt Lindner (Hg.): *Benjamin-Handbuch. Leben - Werk - Wirkung*, Stuttgart-Weimar 2006, S. 437.
- 10 Ebd., S. 447.
- 11 Momme Brodersen: *Für eine Neuausgabe der »Deutschen Menschen«*, in: Garber/Rehm: *global benjamin*, Bd. 1, S. 594.
- 12 Die Band- und Seitenangaben im Text beziehen sich auf Walter Benjamin: *Gesammelte Schriften*, hg. von Rolf Tiedemann, Hermann Schweggenhäuser, Bd. I, Bd.II/2.3, III, IV/1.2, VII/2, Frankfurt/Main 1974, 1977, 1972, 1972, 1989.
- 13 Brodersen: *Anthologien des Bürgertums*, S. 444.
- 14 Zur falschen Datierung bei Huber vgl. Forster: *Werke*, Bd. 17, S. 750.

- 15 Walter Benjamin: *Deutsche Menschen. Eine Folge von Briefen*, Frankfurt/Main 1962, S. 23–25.
- 16 Walter Benjamin: *Eduard Fuchs, der Sammler und der Historiker*, in: Benjamin: *Angelus Novus*, S. 325.
- 17 In: Ebd., S. 352.
- 18 Ebd.
- 19 Walter Benjamin: *Briefe*, hg. von Gershom Scholem, Theodor W. Adorno, Bd. 1.2, Frankfurt/Main 1978, S. 480 f.
- 20 Ebd., Bd. 2, S. 524.
- 21 Ebd., S. 523 f.
- 22 Vgl. dagegen die nur negativ von »der Politik« abgrenzenden Charakterisierungen bei Brodersen: *Anthologien des Bürgertums*, S. 446; Wagner, *Wahlverwandtschaften*, S. 1093.
- 23 Gert Mattenklott: *Briefe und Briefwechsel*, in: Lindner: *Benjamin-Handbuch*, S. 686.
- 24 Benjamin: *Briefe*, Bd. 2, S. 728.
- 25 Egon Erwin Kisch: *Landung in Australien. Reisebericht*, Berlin–Leipzig 1950, S. 185.
- 26 Vgl. dagegen Brodersen: *Anthologien des Bürgertums*, S. 448, für ihn »gerinnen die Unterschiede zwischen dem Einst und dem Jetzt fast zu bloßen Nuancen«.
- 27 Walter Benjamin: *Geschichtsphilosophische Thesen*, in: Benjamin: *Illuminationen. Ausgewählte Schriften*, Frankfurt/Main 1961, S. 276.
- 28 Ebd., S. 270.
- 29 Benjamin: *Einleitung zu Carl Gustav Jochmanns Rückschritten der Poesie*, S. 365.
- 30 Ebd., S. 353.
- 31 Carl Gustav Jochmann: *Die Rückschritte der Poesie und andere Schriften*, hg. von Werner Kraft, Frankfurt/Main 1967, S. 115. Hierauf beziehen sich die folgenden Seitenangaben im Text.
- 32 Georg Forster: *Parisische Umriss*, in: Forster: *Werke in vier Bänden*, hg. von Gerhard Steiner, Bd. 3, Frankfurt/Main 1970, S. 750.
- 33 Jochmann: *Die Rückschritte der Poesie und andere Schriften*, S. 118.
- 34 Forster: *Parisische Umriss*, S. 749. Hierauf beziehen sich die folgenden Seitenangaben im Text.
- 35 Vgl. Peter Bulthaupt (Hg.): *Materialien zu Benjamins »Über den Begriff der Geschichte«*, *Beiträge und Interpretationen*, Frankfurt/Main 1975, S. 89.
- 36 Ji-Hyun Ko: *Geschichtsbegriff und historische Forschung bei Walter Benjamin. Ein Forschungsprogramm zu Benjamins Kategorien Geschichte, Moderne und Kritik*, Frankfurt/Main u.a. 2005, S. 290.
- 37 Karl Marx: *Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte*, in: Karl Marx, Friedrich Engels: *Werke*, Bd. 8, Berlin 1969, S. 115.
- 38 Benjamin: *Geschichtsphilosophische Thesen*, S. 276.
- 39 Ebd., S. 275. Vgl. hierzu die zustimmende Stellungnahme von Herbert Marcuse (1964): »So steht die tatsächliche Entwicklung als blutiger Zeuge für die Wahrheit Benjamins: aus dem Blick auf die Vergangenheit, nicht aus dem Blick in die Zukunft schöpft der Kampf um Befreiung seine Kraft«, in: Bulthaupt (Hg.): *Materialien zu Benjamins »Über den Begriff der Geschichte«*, S. 27; vgl. dagegen Kittsteiner (ebd., S. 38): »wo er l. . .] vom Gebrauchswert der Thesen fürs Proletariat handeln will, bestätigen Assoziationen wie »Spartacus«, »Haß« und »Opferwille« (XII) nur seine Ohnmacht«.
- 40 Forster: *Parisische Umriss*, S. 757.
- 41 Norbert Altenhofer: *Die Bilder der Revolution. Literarische Totenbeschwörung 1789–1848*.

- in: Altenhofer: *Die verlorene Augensprache. Über Heinrich Heine*, hg. von Volker Bohn, Frankfurt/Main–Leipzig 1993 [zuerst: 1978], S. 80. Burkhardt Lindner: *Revolutionäre Totenbeschwörung. Notizen zu einem Motiv bei Heine und Marx*, in: *Text und Kritik* (1982), Heft 18/19; *Heinrich Heine*, 4., völlig veränderte Aufl., S. 41.
- 42 Vgl. allgemein dazu bereits Jean Pierre Lefebvre: *Marx und Heine*, in: *Heinrich Heine. Streiftbarer Humanist und volksverbundener Dichter. Internationale wissenschaftliche Konferenz aus Anlaß des 175. Geburtstages von Heinrich Heine vom 6. bis 9. Dezember 1972 in Weimar*, Weimar 1973, S. 60.
- 43 Heinrich Heine: *Sämtliche Schriften in zwölf Bänden*, hg. von Klaus Briegleb, München–Wien 1976, Bd. 9, S. 103.
- 44 Ebd., S. 216.
- 45 Krista Greffrath: *Der historische Materialist und der dialektische Historiker*, in: Bulthaupt (Hg.): *Materialien zu Benjamins »Über den Begriff der Geschichte«*, S. 224.
- 46 Detlev Schöttker: *Erinnerung*, in: Michael Opitz, Erdmut Wizisla (Hg.): *Benjamins Begriffe*, 2 Bde., Frankfurt/Main 2000, Bd. 1, S. 290.
- 47 Benjamin: *Geschichtsphilosophische Thesen*, S. 270.
- 48 Sigrid Weigel: *Benjamins »Welt allseitiger und integraler Aktualität«*, in: Weigel: *Entstellte Ähnlichkeit. Walter Benjamins theoretische Schreibweise*, Frankfurt/Main 1997, S. 229; vgl. Nicolas Pethes: *Mnemographie. Poetiken der Erinnerung und Destruktion nach Walter Benjamin*, Tübingen 1999.
- 49 Lutz Niethammer: *Posthistoire. Ist die Geschichte zu Ende?* Reinbek 1989, S. 144.
- 50 Ebd., S. 143.
- 51 Ebd., S. 143 f.; vgl. die Kritik von Werckmeister: *Benjamins »Engel der Geschichte«*, S. 597–599.
- 52 Jeanne Marie Gagnevin: *»Über den Begriff der Geschichte«*, in: Lindner (Hg.): *Benjamin-Handbuch*, S. 285.
- 53 Ebd., S. 294.
- 54 Greffrath: *Der historische Materialist und der dialektische Historiker*, S. 219.
- 55 Ebd.
- 56 Benjamin: *Geschichtsphilosophische Thesen*, S. 270. Hierauf beziehen sich die folgenden Seitenangaben im Text.
- 57 Greffrath: *Der historische Materialist und der dialektische Historiker*, S. 220.
- 58 Kambas: *Walter Benjamin im Exil*, S. 230.
- 59 Greffrath: *Der historische Materialist und der dialektische Historiker*, S. 225.
- 60 Gagnevin: *»Über den Begriff der Geschichte«*, S. 298.
- 61 Kambas: *Walter Benjamin im Exil*, S. 225.
- 62 Forster: *Parisische Umriss*, S. 748. Hierauf beziehen sich die folgenden Seitenangaben im Text.
- 63 Benjamin: *Gesammelte Schriften*, Bd. 5, S. 578, zitiert nach Gagnevin: *»Über den Begriff der Geschichte«*, S. 288.

Robert Hodonyi

Von Baustelle zu Baustelle

Ein Streifzug durch die Geschichte des Architektenmotivs in der Literatur

Sowohl in der Bildenden Kunst als auch in der Literatur sind kontinuierliche ästhetische Reflexionen über den Berufsstand der Architekten zu beobachten, welche die epochalen Transformation der baukünstlerischen Profession seit der Renaissance bis in die Moderne begleiten. Während für die Kunstgeschichte entsprechende Untersuchungen vorliegen,¹ fehlt es in der Germanistik an historisch vergleichenden Analysen. In dieser Hinsicht scheint das Interesse an der Poetisierung der Gestalt des Baumeisters auf der Seite der Architektenschaft höher ausgeprägt zu sein, als auf der Seite der Literaturwissenschaftler selbst. »Mir fällt übrigens auf«, moniert etwa Hermann Henselmann in einem Brief an Brigitte Reimann, »daß der Beruf des Architekten in der literarischen Darstellung völlig falsch gesehen wird.«² Die von Henselmann betonte Divergenz zwischen der Ästhetik der Arbeit in der Literatur und den realen Bedingungen des Planens und Bauens wird im folgenden als Anregung verstanden, um der Frage nach der literarischen Ausformung des Architektenmotivs nachzugehen.

Im Zentrum des vorliegenden Aufsatzes steht jedoch nicht der Vergleich von realen und fiktionalen Produktionsbedingungen. Vielmehr liegt das Augenmerk auf disparaten Strategien ästhetischer Verarbeitung des Architektenberufes an Epochenschwellen der Modernisierung. Der Leitgedanke dabei ist, Grundstrukturen einer spezifischen Typologisierung von Architekten in der Dichtung vor diesem Hintergrund zu konkretisieren und zu systematisieren. Ausgehend von der Sattelzeit um 1770 stehen zunächst Architekten als Repräsentanten schöpferischen Künstlertums im Vordergrund der Betrachtung. Darüber hinaus liegt der Fokus auf der personellen Idealisierung von Baumeistern im Kontext der Implementierung kulturnationaler Diskurse. Im nächsten Schritt wird der Typus des »Anti-Architekten« und sein Pendant, der »Weltbaumeister«, in der Literatur der klassischen Moderne untersucht. Geprüft werden programmatische Fortschreibungen und Brüche des aus der Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts tradierten Baumeisterbildes. Schließlich erscheint es als sinnvoll, auf die Verschiebung der poetischen Konnotationen und politischen Implikationen zu verweisen, die sich in der Literarisierung des Berufsbildes nach 1945 abzeichnen.³

I. Der Architekt als Genie. – Unter Verwendung eines hinreichend weiten Literaturbegriffs wird man bei der Suche nach literarischen Architektenfiguren erstmalig in der Traktatliteratur des *Quattrocento* fündig, die das neue Selbstbewußtsein des Berufsstandes anzeigt, der sich nun als Teil der *ars liberalis* begreift.⁴ Insbesondere bei dem Florentiner Bildhauer und Baumeister Filarete und dessen *Trattato di architettura* (1461–63) läßt sich beobachten, wie in einer durch Literarizität und Fiktionalität gekennzeichneten Architekturliteratur in *volgare* der Architekt als künstlerisch-selbstbewußter gesellschaftlicher Protagonist entworfen wird, der mit den in Zünften organisierten Handwerkern nicht mehr viel gemeinsam hat.⁵

Erzählt wird die Geschichte vom Aufbau einer idealen Planstadt, die aus Dialogen eines Architekten und seines Bauherrn entwickelt wird. Eine neue Form von Architekturliteratur, die sich stilistisch von der Trockenheit herkömmlicher Traktate unterscheiden möchte, nimmt hier ihren Anfang.⁶ Die narrative Form schafft dabei eine Realitätsimagination, die den hier projektierten und realisierten Bauten einen Anschein von Wirklichkeit zukommen läßt, der sie von anderen Schriften zur Architektur, die nur auf einer theoretischen, nicht-narrativen Ebene dargestellt werden, markant unterscheidet.⁷ Während bei Filarete als schreibendem Architekten eine Selbstfiktionalisierung zu beobachten ist – seine architekturtheoretischen Gedanken wollte er einem Florentiner Mäzen vor allem unterhaltsam und kurzweilig vermitteln –, kommt es zwischen 1780 und 1850 in Deutschland zu neuen Formen der Literarisierung von Architektenfiguren, die in einer kulturellen und ästhetischen Überhöhung historischer Baumeister besteht.

An erster Stelle ist hierbei auf Goethes Aufsatz *Von Deutscher Baukunst. D.M. Ervini a Steinbach* (1772) zu verweisen, der sich von zeitgenössischen Architekturauffassungen, etwa der Marc-Antoine Laugiers, ebenso absetzt wie gegenüber Johann Georg Sulzers Auslegung des Gotischen.⁸ Während Giorgio Vasari in seinen *Viten* die *maniera tedesca*, die »Kunst der Deutschen«, als Verfallerscheinung *par excellence* deutet, definiert Goethe die gotische Baukunst als originäre vaterländische Kulturleistung. Mit seiner rhapsodischen Verehrung des Straßburger Münsters und insbesondere dem Personenkult um Erwin von Steinbach liefert er wichtige Impulse für die Gotik-Rezeption von Schriftstellern und Wissenschaftlern von Georg Forster über Friedrich Schlegel bis hin zu Sulpiz Boisserées. Goethes Lobpreisung des Baumeisters, im Sinne eines prometheischen Schöpferturns, wird zum Ausgangspunkt einer neuen Kunstauffassung und zu einem charakteristischen Beleg für die Genie-Ästhetik des Sturm und Drang.⁹ Von Goethes frühen ästhetischen Standpunkten stark inspiriert, setzt sich Georg Forster mit der Bauruine des Kölner Doms auseinander.¹⁰ In seiner Reisebeschreibung *Ansichten vom Niederrhein* (1791) vollzieht er, ganz dem Gedanken vom Originalgenie verhaftet, eine Parallelisierung von Architekt

und Künstler: »Wir fühlen, Jahrhunderte später, dem Künstler nach, und ahnen die Bilder seiner Phantasie, indem wir diesen Bau durchwandern.«¹¹

Die Romantik folgt scheinbar dieser Linie. Während in Wilhelm Heinrich Wackenroders *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* (1797) die Werke Albrechts Dürers und das alte Nürnberg in verklärten Erinnerungsbildern erscheinen, wird in Ludwig Tiecks *Franz Sternbalds Wanderungen* (1798) der Genius Erwin Steinbachs emphatisch beschworen.¹² Ebenso preist Eichendorff den Baumeister des Kölner Doms, des »erhabensten Denkmalls] deutscher Baukunst«, als genial und geistreich, »dessen großartiger Gedanke, in dem Geiste eines deutschen Künstlers entsprungen, vor Jahrhunderten Viele begeistert hatte, ihre Kräfte und Hände dem hohen Werk zu weihen«¹³. Den Romantikern galten Bauwerke wie das Straßburger Münster oder der Kölner Dom jedoch im Gegensatz zu Goethe oder Forster als Relikte eines goldenen Zeitalters, die der eigenen als stark fragmentiert empfundenen Gegenwart als Gegenbilder vorgehalten wurden.¹⁴ Die verlorene Einheit von Kunst, Religion und Nation wurde auf historische Architektenpersönlichkeiten projiziert, die diese Ganzheit aus Sicht der Romantiker noch verkörpert haben. Durch ästhetische Einfühlung in deren Werke wurde versucht, die geschichtliche Zeit, welche die Bau-Denkmäler von der Gegenwart trennte, aufzuheben.

Auch die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts war sehr stark von der Übernahme und dem Aufleben vergangener Baustile geprägt.¹⁵ So blieb die Gotik unangefochten bis in die 1890er Jahre der eigentliche Stil für sakrale Architektur.¹⁶ Der rückwärtsgewandte Stilpluralismus des Historismus wird zum Gegenstand von Henrik Ibsens Drama *Baumeister Solness* (1892); ein Stück, in dem die Figur des Baumeisters mit einer bürgerlichen Standesidentität versehen wird und es zu einer dezidierten Abwertung des idealistisch-romantischen Baumeisterbildes kommt. K.E.O. Fritsch, einer der einflußreichsten Architekturkritiker des 19. Jahrhunderts, wehrt sich in seinen *Stil-Betrachtungen* (1890) vehement dagegen, im Historismus einen Verfall der Baukunst zu erkennen: »Ich bestreite vorab, dass unsere heutige Baukunst das Gepräge des Verfalls an sich trage. Die überschäumende Kraft, mit der sie die ihr zufallenden Aufgaben anfasst, dürfte eher ein jugendlicher als ein greisenhafter Zug sein.«¹⁷

Von einer überschäumenden Kraft und einem jugendlichen Drang kann in Hinblick auf Ibsens Baumeister jedoch nicht die Rede sein, eher von einem Abgesang auf den Beruf des Architekten als Ausdruck höchsten, formvollendeten Könnens. Der erfolgreiche und anerkannte Stadtarchitekt Halvard Solness, der als Baumeister zahlreicher Kirchtürme und Kathedralen berühmt geworden ist, trägt ständig die Furcht in sich, daß nun eine junge Architektur mit ganz anderen Formen ihn von seiner angestammten Position verdrängen könnte. Seinem jungen Bauzeichner gibt Solness beispielsweise keine Chance zur selbständigen Erledigung von Kundenaufträgen, und er weigert sich, dessen

Entwurf für eine Villa zu begutachten: »Aha! Etwas Neues! Nicht irgend so ein altmodischer Kram wie das, was ich baue! I. . .! Sieh mal an! Halvard Solness soll also zurücktreten – soll allmählich abdanken!«¹⁸ Nur Hilde Wangel sieht in Solness noch einen großen Künstler, dessen Bauten lediglich auf Grund ihrer Höhe bei ihr Affekte der Bewunderung auslösen. Solness, der aber schließlich nie mehr Kirchen bauen möchte (S. 84), will sich infolge der Begegnung mit Hilde Wangel ganz auf »Luftschlösser« konzentrieren, da nur in diesen menschliches Glück zu wohnen vermag (S. 85). Doch das künstlerische Entwerfen von Luftschlössern, verstanden als Konzeption von Bau-Utopien, gelingt Solness ebensowenig wie die wiederholte Installation eines Richtfestkranzes auf einer neuen Turmspitze, der Aufstieg endet in der Katastrophe.

II. »Anti-Architekten« und »Weltbaumeister«. – Noch in Sigfried Giedions Drama *Arbeit - Drei Akte* (1917) klingt die romantische Auffassung vom Beruf des Architekten als Verkörperung des höchsten schöpferischen Künstlertums an, auch wenn sich die Bauaufgaben inzwischen gewandelt haben und auf nationale Semantiken gänzlich verzichtet wird. Nicht mehr religiöse, sondern profane Kathedralen der Arbeit stehen nun im Mittelpunkt der gewaltigsten Auftragsarbeit: »Früher hat man Kathedralen gebaut und späterhin vielleicht Schlösser, heute ist man zu Fabriken übergegangen, das bedeutet keinen Rückschritt und keine Hemmung. Im Gegenteil!«¹⁹ Für sein Drama dürfte Giedion die moderne, zeitgenössisch prägende Industriearchitektur von Peter Behrens oder Walter Gropius vor Augen gehabt haben.

In diesem Stück stellt Giedion zwei gegensätzliche Auffassungen von Architektur gegenüber.²⁰ Zum einen die des erfolgreichen, weil konzessionsbereiten Modearchitekten Karl Tobler, dessen Büro » Fassaden, immer Fassaden« (S. 65) baut. Sein Wirken ist analog zu Halvard Solness im Sinne des eklektizistischen Duktus des Historismus definiert, der lediglich auf äußere Effekte zielt. Ihm gegenüber gestellt ist sein Mitarbeiter Uli Lauener, der zwar fortschrittliche Ideen hat, aber keine Bauaufträge bekommt und der vor Tatendrang geradezu spricht: »Die Taten müssen unseren Geist reden, die Steine müssen es tun und nicht bloß die Träume! – Ich will bauen, Hans, bauen; nicht nur Pläne machen!« (S. 52 f.). Gedanken zur Dynamisierung des Raumes durch das konstruktive Bauen und den damit einhergehenden Wandel der Wahrnehmung, wie sie Giedion später in *Raum, Zeit und Architektur* (1941/65) in den Mittelpunkt seiner Überlegungen stellt, finden sich zwar noch nicht in dieser analytischen Prägnanz in seinem Drama von 1917. Aber Umriss der späteren Ausführungen werden schon hier sichtbar. Der neuen Tradition des technischen Bauens gesteht Giedion eine eigene Ästhetik zu, deren Prinzipien konstruktive Klarheit und funktionelle Korrektheit sind. Aber auch in dieser Industriearchitektur lebt der Geist gotischer Kathedralen fort, nur die Form hat sich gewandelt (S. 124). So

sagt Lauener über seinen Fabrik-Entwurf: »Ich habe hier Zweck, Material und Raum so unlöslich in eine Einheit zu formen, daß sie dadurch befreit werden. Ich habe hier – im Aufriß wird es deutlich – lichtdurchflutete Hallen von selbstverständlicher Würde; keine Gefängnisse, keine Schuppen. Ich habe einen Aufenthalt gedacht, in dem die Arbeit nicht Last, nicht Überdruß, nicht Fluch werden muß!« (S. 126)

Seine Profession versteht Lauener als eine elitär-künstlerische Berufung, die mit einem Bauen, das lediglich auf äußere Effekte zielt, keine Berührungspunkte hat. Diese Haltung entspricht auch der des Baumeisters Steen in Alfred Brusts Einakter *Das Bauspiel* (1920). Brust grenzt darin vergleichbar zu Giedion eine wahre Architektur von einer falschen ab. Der Architekt Steen im *Bauspiel* sagt: »Aber diese Baumeister grübeln doch lieber über die künstlerische Verhüllung von Kloaken und bemühen den Geist, idyllische Zuchthausfassaden zu ersinnen. Bauen! Bauen! Sie legen Steine übereinander und nennen das »bauen.«²¹ Dem Geist, der aus innerer Notwendigkeit schafft, auf der einen Seite, wird bei Giedion und Brust der Kommerz und die rein äußere Architektur als Fassadenkunst auf der anderen Seite gegenübergestellt: »Mir genügt zu wissen: Diesen Begrenzten bleibt die Welt einfach verschlossen!«, so bei Giedion (S. 51). Und weiter: »Sie lieben die Dinge nicht! Zu ihrem Tun brauchen sie Ansporn und äußerliche Belohnung. Das sind Hoffnungslose! Ihnen genügt nicht die nackte Form. I. . . I so wie wir längst schon die Schnörkel von den Gebäuden rissen, um Einfachheit zu gewinnen.« (S. 52) Giedions Ablehnung aller ornamentalen Stilrichtungen in der Architektur läßt den Einfluß von Adolf Loos erkennen. Seine Gedanken zum modernen Zweckbau nehmen zum Teil schon architekturtheoretische Positionen vorweg, wie sie Adolf Behne in den 1920er Jahren vertreten hat.²²

Das künstlerische Selbstbild vom Architekten aus innerer Berufung erfährt in der Literatur der klassischen Moderne eine weitere Zuspitzung, die insbesondere in der poetischen Emphase des Weltbauens zum Ausdruck kommt. Die Poetik des Bauens, die Fähigkeit des Architekten zur Gestaltung von Raumbildern, veranlaßte Paul Valéry in dem Dialog *Eupalinos oder Der Architekt* (1923/27), in diesem Berufstand und seinen Fähigkeiten der Raumbildung die »Art Gottes selbst«²³ zu erkennen, die ihren Ausdruck in der Schöpfung lebendiger Kunstwerke finde. Denn diejenigen Bauwerke, »die weder sprechen noch singen« (S. 57) können, verdienen nichts als Verachtung, denn »das sind tote Dinge« (S. 57).

Diese Strukturmetapher, die Architekt und Schöpfer, das Bauen und die Erschaffung der Welt, analogisierend verflechtet, hat eine lange abendländische Tradition sowohl in der antiken und christlichen Philosophie als auch in der Ikonographie der Bildenden Kunst des Mittelalters und der frühen Neuzeit.²⁴ Valérys metaphorisches Pathos, das für das Bauen ein künstlerisches Durch-

schreiten aller physikalischen und ökonomischen Grenzen impliziert, enthält bereits Anklänge an den Typus des globalen Weltbaumeisters, der sowohl literarische als auch baukünstlerische Texte des ersten Drittels des 20. Jahrhunderts dominiert. Besonders in den Romanen Paul Scheerbarts tritt diese Figur in ihrer ganzen Ambivalenz hervor.

Schon vor der Freundschaft mit dem Architekten Bruno Taut, die auch Scheerbarts bis heute berühmtestes Buch *Glasarchitektur* (1914) entscheidend inspiriert hat, entwickelte der Schriftsteller in seiner Prosa umfassende Architekturideen aus Glas, als deren ästhetisches Fundament konstruktive Prinzipien des Bauens zu erkennen sind. So konzipiert er unter anderem alpine, submaritime oder extraterrestrische Bauwerke.²⁵ Scheerbarts imaginäre Architekturen werden durch das Wirken von Baumeistern, etwa Kasimir Stummel in *Rakkóx der Billionär. Ein Protzenroman* (1900), Lesá im *Lesabéndio. Ein Asteroidenroman* (1913) oder Edgar Krug in *Das graue Tuch und zehn Prozent Weiß. Ein Damenroman* (1914) projiziert, korrigiert und beaufsichtigt.

Die grenzenlosen gläsernen Welten in Scheerbarts Romanen, die oftmals mit technischen Utopien einhergehen, fungieren als poetische Gegenbilder zum Militarismus, Nationalismus und zur Untertanenmentalität, wie sie im wilhelminischen Deutschland ausgeprägt waren. Sie kündeten von einer neuen, von der Knechtschaft der Lohnarbeit und den Zwängen gesellschaftlicher Konventionen befreiten Epoche. Während im *Lesabéndio* der Architekt als kosmische Erlöserfigur gekennzeichnet ist, kann hingegen Edgar Krug in *Das graue Tuch* als Prototyp des modernen Weltbaumeisters verstanden werden. Hier wird die Erdkugel Stück für Stück durch architektonische Großprojekte aus Glas in ein Makroornament verwandelt. Das Wirken des Architekten ist weder auf einzelne Länder noch auf Kontinente beschränkt. Er hinterläßt seine architektonische Handschrift auf den Fidschiinseln ebenso wie in Nordindien, Europa oder Amerika und kommt damit dem globalen Wirken heutiger Stararchitekten erstaunlich nah. Der Architekt in *Das graue Tuch* repräsentiert einen neuen Typus von Baumeister, wie ihn Scheerbart bereits in seiner Erzählung *Der Architektenkongreß* gefordert hatte: »Dein Sinn, mein Sohn, ist zu sehr auf das Praktische gerichtet, darum willst Du Ingenieur werden. Laß das sein; es ist nicht mehr zeitgemäß. Die Zeit schreit jetzt nach den großen Architekten, die unser Leben endlich einmal lebenswert machen sollen.«²⁶

Während *Lesabéndio* unter das Science-Fiction-Genre fällt, hier konstruktive Bau-Phantasien mit exotischen fernen Welten verbunden werden, sind die Architektur-Projekte in *Das graue Tuch*, trotz ihrer gläsernen Überdimensioniertheit, mehr an rationalen Kriterien, Zweck und Machbarkeit orientiert, was auf die Bekanntschaft mit Bruno Taut zurückzuführen ist.²⁷ Scheerbarts ästhetische Vision, die mit der Durchsetzung globaler Glasarchitektur verbunden war, versprach, wie er es in seinem Glasbau-Manifest pointiert dargestellt hat, nicht nur

eine höhere Lebensqualität, die Dezentralisierung der Städte und damit Licht und Luft für alle, sondern sollte zugleich zu einem neuen gesellschaftlichen Bewußtsein führen. Ästhetik und Ethik miteinander verbinden: »Wohl steht am Beginn des Expressionismus ein wahrhafter Begründer expressionistischer Baukunst. Aber es war dies kein Architekt, sondern ein Dichter, der in wunderbaren Romanen und Novellen das zukünftige Haus des Menschen und die Stadt des Menschen schilderte.«²⁸

Scheerbart wurde aber auch deswegen zu einem wichtigen Ideengeber der modernen Architektur in Deutschland, weil seine literarischen Architekturutopien und seine Architektendarstellung sich mit dem Selbstverständnis der politischen und revolutionären Architektengeneration nach dem Ersten Weltkrieg überschneiden. Bei ihm wird der globale Weltbaumeister zum einen literarisch vorgezeichnet, zum anderen führen seine Romane den realen Architekten eine fessel- und grenzenlose Architektur vor Augen, die gegenüber den anderen Künsten einen dominierenden Charakter erhält. Im Gründungsmanifest des Arbeitsrats für Kunst in Berlin, im *Architektur-Programm* von 1918, hat Taut ebenfalls die herausgehobene Stellung der Architektur im System der Bildenden Künste betont: »Die Kunst! – das ist eine Sache! wenn sie da ist. Heute gibt es diese Kunst nicht. Die zerrissenen Richtungen können sich nur zur Einheit zusammenfinden unter den Flügeln einer neuen Baukunst, so, daß jede einzelne Disziplin Mitbauen wird.«²⁹ Taut schließt daraus, daß die Erneuerung der Gesellschaft am besten unter der Vorherrschaft einer neuen Architektur zu bewerkstelligen sei: »Ein großer Baugedanke, so gewaltig, daß die Mußezeit aller immerfort erfüllt ist, Schmuck des Sterns Erde durch uns, seine Organe, ist der Allgemeinheit mit allen Mitteln einzuhämmern. Die mörderischen und vernichtenden Triebe müssen in aufbauende und sammelnde Energien umgesetzt werden; deshalb eine Aufgabe so gewaltiger Art, daß sie ganz Europa in Atem nimmt durch ebenso viel Milliarden und Energien, wie der verfluchte Krieg.«³⁰

Die Figur des Tautschen Weltbaumeisters kann auf Scheerbarts Roman *Rakkóx der Billionär* zurückgeführt werden. Der Architekt besitzt hier genau wie in *Das graue Tuch* ein totalitäres Verständnis von globaler Glasarchitektur, der sich nicht nur das einzelne Individuum, sondern die gesamte belebte Natur unterzuordnen hat. Im Roman wird eine gigantische Gebirgsarchitektur entworfen, die an der Westküste Südamerikas angesiedelt ist. Die Anden werden zu einem architektonischen Meisterwerk umgestaltet, die Natur in Kultur umgewandelt. »Das wäre was wahrhaft Großes und würde die kommenden Geschlechter anspornen, im nächsten Jahrtausend die gesamte Oberfläche des ganzen Erdballs in ein großes kompaktes architektonisches Kunstwerk umzuwandeln.«³¹

Die literarische Überhöhung des Architekten zum Weltbaumeister, die in Tauts *Der Weltbaumeister. Architekturschauspiel für symphonische Musik* (1920) expliziert wird, und das dem »Geiste Paul Scheerbarts« gewidmet war, kommt

ebenfalls zum Vorschein in Georg Güntches Roman *Panropa* (1930). Dieser Roman leitete die schriftstellerische Auseinandersetzung mit einer der öffentlichkeitswirksamsten Bau-Utopien der Moderne ein, Hermann Sörgels Atlantropa-Projekt, in dem auch Ideen Scheerbarts und Tauts eine Weiterentwicklung erfuhren.³² Otto Maurus, der Protagonist in Güntches Roman, ist als ein demiurgischer Bau-Ingenieur gekennzeichnet, der seine ganze Kraft in das Vorhaben zur Absenkung des Mittelmeeres und der Gewinnung riesiger Landflächen zur landwirtschaftlichen und urbanen Nutzbarmachung steckt. Er wird beschrieben als »ein Einsiedler, ein Versunkener, ein Besessener, der mit dem gewaltigsten aller technischen Pläne, die je die Welt bewegt hatten, zäh und verbissen und oft bis zur Grenze menschlichen Könnens rang«³³. Maurus gibt sich erst dann zufrieden, wenn seine technischen Pläne zur Ausführung kommen, »wenn ein Buchstabe in Millionen Pferdestärke sich verwandelt, ein Punkt auf dem Papier, ein Strich, zu kilometerlangen Tunnels, zu Kanälen, Dämmen sich formen, Regimenter automatischer Hämmer schmettern, Pfeifen gellen, Elektrizität heult«.³⁴ Die großflächige architektonische Umwandlung der Erdoberfläche in den Bauphantasien von Taut und auch Sörgel sollte in letzter Konsequenz und angesichts der Zerstörungen des Ersten Weltkrieges zu einer Emanzipation des Menschen und zu einem globalen Pazifismus führen. Die damit einhergehende Rhetorik vom umfassenden Weltbauen blieb aber nicht ohne literarische Kontrapunkte.

In seiner Kurzgeschichte *Der Baumeister* (1921/22), die von dem erfolglosen Architekten Christoph Stern handelt, entwirft der Schriftsteller Robert Seitz ein resigniertes und im historischen Rückblick fast schon ironisches Portrait eines verkannten Weltbaumeisters. Die Desillusionierung hinsichtlich phantastischer Bau-Utopien und den grenzenlosen Möglichkeiten der Architektur, die in den 1920er Jahren bald einsetzte, wird hier literarisch gespiegelt. Von seinen weitreichenden Plänen zur Umgestaltung von Architektur und Stadtlandschaft halten die Bewohner nicht viel. Der Architekt möchte ihnen einen Dom der Menschheit bauen, eine »bunte Stadt der Lebensfreude«, »Häuser nicht wie Kasten und Zellen«, sondern mit »lustigen Formen«³⁵. In den ablehnenden und höhnischen Reaktionen des Auditoriums auf die Pläne des Baumeisters dürfte Seitz auch zeitgenössische Architektur-Debatten verarbeitet haben, speziell jene, die um die farbige Architektur Tauts in Magdeburg geführt wurden.³⁶ »Wir wollen keine Narren werden!«³⁷, heißt es, und weiter: »Was willst du von uns? Wie es gewesen ist, so ist es gut. Und dabei bleibt es!« (S. 125)

Da ihm das Bauen in der Realität verwehrt bleibt, beginnt der Baumeister mit der Errichtung eines Modellturms aus bunten Steinen und Holz, ein Umstand, der an die Baukasten-Architektur Hermann Finsterlins erinnert. Sein Werk betrachtet der Architekt als vom Alltäglichen vollkommen losgelöst: »Dieses hier ist das Schönste, und es ist das Reinste, was ich schuf, denn ich schuf es

ohne Zweck.« (S. 126) Architektur wird zur reinen Kunst erklärt, für die einzig und allein ästhetische Maßstäbe zu gelten haben. Sie ist weder an eine konkrete Funktion gebunden, noch folgt sie sozialen oder kulturellen Bedingungen. Das Ergebnis dieses anti-urbanen Architektur-Ästhetizismus ist, daß der Bau letztlich nicht von Menschen, sondern von Insekten bevölkert wird, von seltsamen Käfern »mit silbernen und goldenen Flügeldecken« (S. 126).

Noch stärker negativ konnotiert wird die Figur des Baumeisters in Uriel Birnbaums *Der Kaiser und der Architekt* (1924). Dieses Architekturmärchen handelt ebenso wie die Kurzgeschichte von Seitz vom Scheitern einer bewohnbaren Bau-Utopie. Erzählt wird zunächst der Architekturtraum eines Kaisers und der Versuch eines megalomanen Architekten, diesen Traum zu realisieren. Während der Kaiser bald erkennt, daß die himmlische Stadt auf der Erde nicht realisiert werden kann, baut der hochmütige Architekt auf eigene Rechnung weiter. Er wird immer mehr zu einer dämonenhaften Figur, die sich schließlich ganz zurückzieht und nur noch der Errichtung der Traumstadt verschreibt. Rücksichtslos gegenüber Mensch, Material und Natur, überzieht der Architekt die Erdoberfläche mit immer neuen Bauphantasien, um mit der letzten Stadt, einem Gebilde, das bildgeschichtlich an den Turm zu Babel erinnert, den Zorn Gottes auf sich zu ziehen und unterzugehen. Birnbaums Kritik an der baukünstlerischen Rhetorik des zeitgenössischen Architekturdiskurses wird von einem religiösen Standpunkt aus formuliert.³⁸ Nach seiner Architekten-Parabel vermag es der Mensch nicht, eine himmlische Stadt auf der Erde zu errichten. Damit erklärt er allen Gesellschaftsutopien eine Absage. Die Apotheose der Baukunst, so Jaeger, schlage in der Erzählung in deren Apokalypse um. Dem durchgehend zukunftsgläubigen Utopismus der expressionistischen Architekturphantasien setze Birnbaum einen kulturpessimistischen Akzent entgegen.³⁹

Den Typus des »Anti-Architekten« stellt Siegfried Kraeauer in den Mittelpunkt seines Romans *Ginster. Von ihm selbst geschrieben* (1928). Im Roman wird das Verhältnis des Protagonisten Ginster zur Architektur von Anfang an als ein distanzierendes und unwilliges beschrieben, als ein Brotberuf, der mit produktiver oder künstlerischer Selbstverwirklichung nicht viel gemeinsam hat. So ist nicht nur von der »Unlust am Architektenleben«⁴⁰ die Rede, sondern vielmehr haßt Ginster die Architektur (S. 124). In seiner künstlerischen Auffassung ist anfänglich eine eigenwillige Dysfunktionalität zu erkennen, die sich aber nach und nach zu einer – wenn auch zurückhaltenden – Sympathie für rationales Bauen entwickelt.⁴¹ Ginsters zunächst geschilderte Liebe zu ornamentalen Zeichnungen und Verzierungen aller Art steht im exponierten Kontrast zum Zweckcharakter der Architektur,⁴² seine Architekturzeichnungen gleichen linearen graphischen Kunstwerken, »die viel zu fein gezeichnet waren für die Dinge im Raum« (S. 71).

Als Architekt muß er an der Gestaltung einer Gesellschaft und ihrer Funktions-

systeme mitwirken, deren Konventionen er verachtet. »Verräumlichung«, bemerkt Gerwin Zohlen, »ist für Ginster ein Greul«⁴³. Seine Entwürfe für eine Munitionsfabrik oder den Soldaten-Ehrenfriedhof weisen durch ihre unterschiedlichen Bauaufgaben auf den zeitgeschichtlichen Hintergrund des Ersten Weltkrieges und das nahende Ende der wilhelminischen Epoche. Ginster entwirft für eine »Architekturkonkurrenz« das Modell eines militärischen Ehrenfriedhofs, das exakt jene gesellschaftliche Ordnung abbildet, der sich die Gefallenen im Leben unterordnen mußten, und bekommt dafür den ersten Preis. Mit Reißschiene und Winkel fertigt er ein Friedhofssystem an, das einer »militärischen Ordnungstabelle« (S. 106) gleicht. »Rechteckige Gräberfelder richteten sich auf einen Mittelplatz aus, auf dem das Denkmal sich wie ein oberer Vorgesetzter erhob. [...] Jeder Fluchtversuch wäre gescheitert« (S. 106 f.). Diese Überaffirmation ist paradigmatisch für Ginsters Haltung. Er entzieht sich dem herrschenden Diskurs nicht dadurch, daß er die Anforderungen, die an seine räumlichen Entwürfe gestellt werden, ornamental mindert und dadurch verwässert, sondern vielmehr reproduziert er die gesellschaftlichen und militärischen Hierarchieverläufe und stellt sie so in ihrer Roheit bloß.⁴⁴ Ginster will aber schließlich nicht mehr am Bau der Gesellschaft mitwirken, er »möchte um keinen Preis länger Architekt bleiben« (S. 239), heißt es am Ende des Roman.

III. Verehrer und Verächter des internationalen Stils nach 1945. – Nach den verheerenden Zerstörungen im Zweiten Weltkrieg stellte sich vehement die Frage, wie Architektur und Städtebau in Zukunft gestaltet werden sollten.⁴⁵ An diesen Debatten, die unter anderem um Begriffe wie »Neubau« oder »Rekonstruktion« kreisten,⁴⁶ beteiligten sich sowohl in der BRD als auch in der DDR Schriftsteller. Ihre spezifischen Überlegungen lieferten wichtige Beiträge zu Aspekten der (auch räumlichen) Auseinandersetzung mit der jüngsten deutschen Geschichte. Im Westen wurde zum einen die internationale Architekturmoderne zur Projektionsfläche für Hoffnungen und Visionen eines Neuanfangs im Bauen und der Gesellschaft insgesamt. Zum anderen erscheint die Architektur in der Literatur als Zeichen für eine von Kontinuitäten geprägte gesamtgesellschaftliche Ordnung, wie Heinrich Bölls Roman *Billard um halb zehn* (1959) belegt.

Der Protagonist des Romans, Robert Fähmel, kann ebenfalls als ein »Anti-Architekt« verstanden werden, der jedoch in der Negation seiner Profession einen weitaus leidenschaftlicheren Charakter aufweist als Kracauers Ginster. Sein Wirken ist vor allem durch ein umfassendes Zerstörungswerk historisch gewachsener Raumbilder bestimmt. »Du weißt, daß ich Architekt bin und eigentlich Häuser bauen sollte, aber ich habe nie welche gebaut, immer nur welche gesprengt [...]«⁴⁷ Als Sprengmeister der Wehrmacht hatte Fähmel in den letzten Kriegswochen ständig mit Dynamit zu tun: »Das konnte ich, Junge, und ich sprengte also, ich sprengte Brücken und Wohnblocks, Kirchen und Bahn-

überführungen, Villen und Straßenkreuzungen, ich bekam Orden dafür und wurde befördert l. . l.«⁴⁸ Die Zerstörung einer Abtei, die sein Vater aufgebaut hatte, durch den Architekten, kann als vergeblicher Versuch Fähmels gelesen werden, sichtbare Kontinuitäten zu unterbrechen und einen Neuanfang nach 1945 wenigstens auf architektonischem und städtebaulichem Gebiet zu forcieren.⁴⁹ Böll verkettet in seinem Roman vor dem fiktiven Hintergrund des absehbaren Wiederaufbaus der Abtei, der nach dem Krieg nun dem Sohn Fähmels angetragen wird, eine Dialektik von Aufbau und Zerstörung. Eingeschrieben in diese Zeitkritik sind Aspekte der Re-Militarisierung der Bundesrepublik, die schnelle wirtschaftliche Konsolidierung und die damit einhergehende Verdrängung schuldhafter Vergangenheit.⁵⁰

Der resignierten Zeitdiagnose Bölls stehen in der Literatur aber auch weniger pessimistische Szenarien gegenüber. Die Zuversicht auf Strategien einer partizipativen Planung, einer demokratischen räumlichen Aneignung und modernen urbanen Erneuerungsbewegung wird zum Gegenstand von Max Frischs *Der Laie und die Architektur* (1954).⁵¹ Frisch geht darin der eminent politischen Frage nach, wie eine Stadt- und Architekturentwicklung aussehen müsse, für die nicht die Urteile von Experten, sondern vielmehr die Bedürfnisse der Bewohner zu Leitlinien werden. Nicht nur die Schweizer Architektur wie in *Cum grano salis* (1953) oder *achtung: Die Schweiz* (1954) gerät dabei in den Blick, sondern generelle Gedanken zum europäischen Städtebau werden hier literarisch reflektiert.⁵² Frisch zielt mit den in *Der Laie und die Architektur* erhobenen Forderungen nach mehr Demokratie und Mitbestimmung in eine vergleichbare Richtung, wie sie nur wenige Jahre später Adolf Arndt in seiner zur Eröffnung der Berliner Bauwochen gehaltenen Rede *Demokratie als Bauherr* (1960) anvisiert hat; Forderungen, die auch den Subtext von Moritz Rinkes Architekturdrama *Republik Vineta* (2002) mit seiner Kritik an einer rein technokratischen und an Effizienzkriterien ausgerichteten Bau-Entwicklung bilden.

Ein engagierter Laie, seine Frau, ein Architekt und ein Oberbaurat verkörpern die *dramatis personae* des in neun unterschiedliche Szenen gegliederten Stückes Frischs. Während sich der Architekt anfangs als Baubürokrat zu erkennen gibt, der nur »im Rahmen der Gegebenheiten« (S. 263) entwerfen könne, den »Vorschriften der herrschenden Bauordnung« (S. 263) verpflichtet sei, und damit zum Eingeständnis gelangt, daß mit diesen Sachzwängen die notwendige moderne Architektur begraben werde, gibt sich der Laie mit dieser Haltung nicht zufrieden: »Man kann keine Städte bauen, ohne zu wissen, welche Art von Gesellschaft darin wohnen soll.« (S. 264 f.). Dem mitteleuropäischen Städtebau »ohne Ziel« (S. 270) werden als Antipode weltweite Entwicklungen gegenübergestellt. Als herausgehobene Exempel fungieren beispielsweise die Bauten Max Cettos in Mexiko, die auf eine Integration von Mensch, Architektur und natür-

licher Umwelt gerichtet waren. Aber auch Le Corbusiers »Unité d'Habitation« (1952) in Marseille wird vom Architekten im Stück herangezogen, um zu demonstrieren, was möglich ist, wenn »frei von allen Bauvorschriften« (S. 286) Experimente zugelassen werden. Der Architekt bei Frisch erscheint zwar als Befürworter der modernen Architektur, der Uniformierung im Städtebau ebenso ablehnt wie historische Wiederaufbauprojekte. Doch zieht er sich in letzter Konsequenz immer auf Gesetze und Vorschriften zurück und bleibt dem fragenden Bürger so die Antworten schuldig.⁵³

Eine größere Entschlossenheit bei der Umsetzung moderner Architektur demonstriert hingegen der junge Architekt Toni Kirmer in Carl Amerys Roman *Der Wettbewerb* (1954). Der Roman verweist schon im Titel auf ein typisches Tätigkeitsfeld der Architekturbranche. Die an Frisch angelehnte Grundfrage – internationale Architekturmoderne oder Bauen nach traditionellen Modellen – wird zur Leitlinie des Romans. Während Kirmers Schwiegervater dem Architekten eine sichere Beamtenlaufbahn vorzeichnet – Typenplanung im bayrischen Kultusministerium –, bevorzugt dieser eine freie und unabhängige Existenz. Den langweiligen Büroalltag im Ministerium, die Projektierung von standardisierten Wohneinheiten, lehnt Kirmer ab. Denn während der staatlich geförderte Eigenheim- und Wohnungsbau in den frühen 1950er Jahren in Grundrissdispositionen und dem Erscheinungsbild nach fast unverändert bekannten Mustern aus den 1930er Jahren folgte,⁵⁴ möchte der Architekt keine »Tante-Frieda-Häuser« bauen und mit den Häusern »für Kolonialwarenbesitzer, für Filmfritzen, für Brauereibesitzer« nichts zu tun haben, denn hier wird nicht »in internationalen Bahnen«⁵⁵ gedacht. Wenn später im Roman Kirmer eine Stelle in Amerika offeriert wird, stellt Amery ähnlich wie Frisch intertextuelle Bezüge zu realen Architekten her, um die moderne Architekturauffassung seines Protagonisten zu betonen: »Wichtiger war es«, heißt es, »daß er auf jeden Fall mit Jüngern von Markelius, von Wright, von Niemeyer zusammentreffen würde; und zumindest von ferne würde ihn auch der glühende Planet Le Corbusier berühren.«⁵⁶

Den durchgehend positiven Anspielungen auf die internationale Architekturmoderne und ihre Formensprache bei Frisch oder Amery werden hingegen in Thomas Bernhards Roman *Korrektur* (1975) skeptische Motive entgegengehalten. Der Naturwissenschaftler Roithamer, der Protagonist Bernhards, errichtet als baukünstlerischer Autodidakt für seine Schwester ein Gebäude in Form eines Kegels. Dieser Prozeß des familiären Bauens kann als Anspielung Bernhards auf das Haus Ludwig Wittgensteins betrachtet werden, welches der Philosoph für seine Schwester in den 1920er Jahren in Wien plante.⁵⁷ Der Wohnkegel Roithamers folgt den geometrischen Formen einer orthodoxen Modernekonzeption. Seine innere Sterilität, geometrische Perfektion und scheinbare räumliche Vollkommenheit sollen höchstes Wohnglück ermöglichen. Aber innerhalb

dieser architektonischen Überregulierung, die versucht, Gebäudeentwurf und Lebensentwurf mathematisch exakt zu berechnen, ist ein humanes Leben nicht möglich, bei Eintritt in das Gebäude stirbt die Schwester.

Während die literarischen Architektenfiguren im Westen zwischen Verehrern und Verächtern des internationalen Stils changieren, werden deren fiktive Pendants im Osten zur Sowjetarchitektur und später zum industriellen Bauen ins Verhältnis gesetzt. Seit den 1960er Jahren geraten Baufragen verstärkt in den Blick ostdeutscher Autoren. Die Suche nach neuen Konzepten in Architektur und Städtebau im Kontext des sozialistischen Aufbaus mit seiner Verheißung vom neuen Menschen im neuen Staat werden unter anderem von Stefan Heym und Brigitte Reimann in ihren Romanen beleuchtet.

Heyms *Die Architekten* (2000) kann dabei als eine literarische Abrechnung mit der Ära des Stalinismus und seiner ästhetischen wie künstlerischen Repräsentation aufgefaßt werden. Das Erscheinen des Buches in der DDR war zum Zeitpunkt seines Entstehens Mitte der sechziger Jahre, so Heym, ausgeschlossen.⁵⁸ Die Handlung ist drei Jahre nach Stalins Tod angelegt. Das Planungskollektiv um Arnold Sundstrom, dem Chefarchitekten einer Provinzstadt, ist in den Aufbau der »Straße des Weltfriedens« involviert, die als das Bauvorhaben der Stalinallee zu erkennen ist.⁵⁹ Eine der zentralen Baufragen der neugegründeten DDR, die nach der räumlichen Inszenierung des Staates, bildet gleichsam die Hintergrundfolie des Romans. »Es begann aber damit, daß die junge Klasse zunächst ihren Sieg mit den Stilmitteln der Besiegten feierte«⁶⁰, schreibt Hermann Henselmann über den Neubeginn der Architektur. Diese Architekturströmung der »Nationalen Tradition« verkörpert im Roman der wandlungs- und anpassungsfähige Sundstrom, dessen Entwürfe zunächst den Bildprogrammen der dominierenden stalinistischen Architekturdoktrin folgen.

Für Sundstrom kann die neue sozialistische Baukunst nur in einer gestalterischen Weiterentwicklung nationaler und klassischer Bautradition bestehen, auch wenn diese, wie später im Roman deutlich wird, durch ihre Monumentalität ästhetische Parallelen zum Nationalsozialismus aufweist.⁶¹ Für die Tradition des Bauhauses und des internationalen Stils hat Sundstrom indessen nur Verachtung übrig: »Nicht eine architektonische Idee in dem Funktionalismus dieser Leute! [...] Die Dekadenz dabei lag darin, erklärte er, daß hier jeder Sinn des Menschen für Schönheit und seine Sehnsucht danach und nach menschlicher Würde verneint wurden.« (S. 53) Das nach Stalins Tod 1953 einsetzende politische Tauwetter hatte auch großen Einfluß auf die Baupolitik der DDR. Die von Chruschtschow herausgegebene Formel »Besser, billiger und schneller bauen«⁶² sollte zu einer erheblichen Steigerung des Wohnungsbauprogramms und effizienten Rationalisierungsmaßnahmen führen. Dezidiert werden im Roman vor diesem Hintergrund nicht nur ideologisch-ästhetische Fragen von Anspruch und Wirklichkeit sozialistischer Architektur und Politik verhandelt, son-

dern auch Aspekte der Bauzeit-, Bauablauf- oder Kostenplanung eingeflochten. Neue Entwicklungen der Typisierung und Standardisierung und ihre Konsequenzen spielen bei Heym allerdings noch keine dominierende Rolle, sie werden erst später von Brigitte Reimann ganz ins Zentrum der literarischen Annäherung an das industrielle Bauen gestellt.

Die Unsicherheiten, die mit den »tektonischen Erschütterungen« (S. 33) verbunden waren, scheinen Sundstroms Position zunächst zu gefährden, auch sein ehemaliger Weggefährte, der Bauhüser Daniel Tieck, der im Roman zu Sundstroms Gegenspieler avanciert, kommt jetzt aus einem russischen Lager zurück. Für Tieck symbolisiert die »Straße des Weltfriedens« einzig und allein eine »Heuchelei in Beton und Ziegeln« (S. 131), radikal wendet er sich mit einem eigenen Entwurf gegen diese »Hochzeitstortenarchitektur« (S. 201). Tiecks Formensprache stellt sich völlig anders dar »als die Symmetrien, die Sundstroms permanenter Kunstgriff waren« (S. 200). Jedoch führen auch die neuen Pläne für den Weiterbau der »Straße des Weltfriedens« nicht an der Person Sundstroms vorbei. Die Widersprüche zwischen einer pompösen Herrschaftsarchitektur auf der einen Seite und den Verheißungen einer egalitären sozialistischen Gesellschaft auf der anderen bleiben ungelöst. Die Ablösung des stalinistischen Personenkults und dessen ästhetischer Überhöhung geht unter dem Vorzeichen personeller Kontinuitäten vonstatten, und architektonisch werden lediglich »ein paar Stückchen von dem Zuckerguß« (S. 201) abgekratzt.

Während Heym insbesondere die ideologischen Aspekte der Sowjetarchitektur erörtert, verfolgt Brigitte Reimann in ihrem Roman *Franziska Linkerhand* (1974) die Vertiefung der aus Typisierung und Standardisierung erwachsenen urbanen Konsequenzen des industriellen Bauens. Die Autorin setzt sich im Kontext des »Bitterfelder Weges« detailliert mit dem Alltag und der Architektur des real existierenden Sozialismus auseinander.⁶³ Da eine kritische Stadtsoziologie in der DDR fehlte, wurde in gewissem Maße die Literatur zu einem der wichtigsten Reflexionsmedien über die sozialen Bedingungen und Folgen des Lebens in »sozialistischen Wohnstädten«. Reimann stellt dieses Leben anhand von Neu-Hoyerswerda (Baubeginn 1957), im Roman kurz »Neustadt« genannt, umfassend dar.

Die junge und enthusiastische Architektin Franziska Linkerhand siedelt nach Neustadt über, um hier nach ihrem Studium in Leipzig als Stadtplanerin zu arbeiten. »Da kommt ein Mädchen, jung, begabt, voller leidenschaftlicher Pläne, in die Baukastenstadt und träumt von Palästen aus Glas und Stahl – und dann muß sie Bauelemente zählen, schnell bauen, billig bauen l. . . l. und wo bleiben die großen Entwürfe der Jugend?«⁶⁴, schreibt Reimann bezüglich ihrer Protagonisten und auf Chruschtschow anspielend. Die Abkehr von der individuell-künstlerischen Handschrift des Architekten und die Hinwendung zur Typenprojektierung, wie sie in *Besser, billiger und schneller bauen* von Chruschtschow

gefordert wird,⁶⁵ repräsentiert im Roman der Stadtarchitekt Schafheutlin, für den Architektur nur ein nüchtern effizientes Kalkulieren mit Zahlen und Baumaterialien bedeutet: »Wir haben nur eine Aufgabe: Wohnungen für unsere Werkstätigkeiten zu bauen, so viele, so schnell, so billig wie möglich.«⁶⁶

Von Anfang an verzeichnet die Protagonistin im Roman das Fehlen von Kino- und Theatersälen und vor allem eines Stadtzentrums, für welches sie zwar einen Entwurf anfertigt, dessen Bau infolge von Ressourcenmangel jedoch auf ungewisse Zeit verschoben wird. Die »Ohnmacht des an Typenprojekte gefesselten Architekten« (S. 201) steht in genauem Gegensatz zur architektonischen Vision Franziska Linkerhands. Sie ist anfangs »berauscht von dem Verlangen, [...] Häuser zu bauen, die ihren Bewohnern das Gefühl von Freiheit und Würde geben, die sie zu heiteren und noblen Gedanken bewegen« (S. 122). Im Verlauf des Romans wird Franziska Linkerhand immer mehr zur bloßen Beobachterin und Flaneurin, die von den stumpfsinnigen Häuserzeilen, dem Schwefelgestank und der Anonymität der Wohnzeilen bedrückt wird (S. 205). Anfangs noch mit dem Aufstellen von Plänen für die Altstadt-Sanierung beauftragt und einen Informationsraum für Bewohner betreibend, zieht sie sich bald ganz aus dem städtischen Planungsbüro zurück und geht auf eine Großbaustelle. Hier ist sie tagsüber als einfache Arbeiterin tätig und schreibt in den Nächten an einer Arbeit über Architektur. Künstlerische Depression und Resignation sind die Folgen einer fehlgeschlagenen Stadtplanung und der Entindividualisierung des Architektenberufs.⁶⁷ Der Beruf des Architekten wird somit schon Anfang der 1970er Jahre in der Literatur der DDR zu einem Sinnbild für gesellschaftliche, künstlerische und politische Stagnation.⁶⁸

Die Analyse der Figur des Architekten kann – hinausgehend über die jeweilige Untersuchung der fiktiven Präsenz von Gebäuden als Motivkomplexe in der Literatur und damit verbundenen allegorischen Schreibweisen – zu einem erweiterten Verständnis der Architektur-Thematik in der Literatur beitragen. Autoren machen in und mit ihren literarischen Werken einen Baumeister zum Zeugen ihrer Kunst- und Künstlerauffassung, wie die Beispiele von Goethe bis Giedion belegen. Literarische Baumeister können aber auch sehr direkt ins Verhältnis zu zeitgenössischen Architekturdiskursen und gesellschaftlichen Leitbildern vom Architekten gesetzt werden, was an Henrik Ibsens *Baumeister Solness* in Relation zum Historismus deutlich wurde. Die Baumeister der Dichter haben aber ebenso das berufliche Selbstverständnis realer Architekten beflügelt. Inspiriert vom literarischen Weltbauen in Scheerbarts Romanen findet der Typus des Weltbaumeisters insbesondere bei Bruno Taut eine architekturtheoretische Fundierung. Eine umgekehrte Konstellation ergibt sich bei Günter Kieser und Jörgel. Hier steht am Anfang die Bau-Utopie eines Architekten, die dann dem literarischen Werk als Folie dient. Die Utopie des Weltbauens und die

Figur des Architekten erfahren aber auch seit Mitte der 1920er Jahre eine starke negative Wendung, wie sie speziell von Birnbaum und Kracauer vollzogen wird. Die Kracauersche Figur des »Anti-Architekten« erlangt in der Literatur nach 1945 differenzierte Fortschreibungen, sie wird von Böll und Bernhard weiter radikalisiert und ist bis in Ernst-Wilhelm Händlers Roman *Sturm* (1999) nachzuweisen.

Neben vielen systembedingten Unterschieden, lassen sich auch Gemeinsamkeiten der literarischen Architektenfiguren in Ost und West nach 1945 bei Frisch, Amery, Heym oder Reimann beobachten, die zum Beispiel in der Ablehnung von Standardisierung und Typisierung im Städtebau besteht, in der Forderung nach gesellschaftlicher Teilhabe am Planungsprozeß oder auch im positiven Bezug auf die Bauhaus-Tradition und den internationalen Stil zum Ausdruck kommt.

Anmerkungen

- 1 Vgl. Ingrid Severin: *Baumeister und Architekten. Studien zur Darstellung eines Berufsstandes in Porträt und Bildnis*. Berlin 1992; Klaus Türk: *Bilder der Arbeit. Eine ikonographische Anthologie*. Wiesbaden 2000, S. 82–102.
- 2 Brigitte Reimann/Hermann Henselmann: *Mit Respekt und Vergnügen. Briefwechsel*. Berlin 2001, S. 44 (Brief vom 29.12.1964).
- 3 Es kann an dieser Stelle nur auf einen ausgewählten Corpus von Romanen, Prosa-Stücken und Dramen zurückgegriffen werden, die einen Architekten als Hauptfigur aufweisen und an dem exemplarische Grundzüge herausgearbeitet werden. Eine gute, aber nicht als vollständig zu betrachtende bibliographische Darlegung von Architekten in der Literatur bietet Hans-Martin Pleske: *Beruf und Arbeit in deutschsprachiger Prosa seit 1945. Ein bibliographisches Lexikon*. Stuttgart 1997, S. 23–28.
- 4 Zu den Veränderungen des Berufsbildes seit der Antike vgl. Herbert Ricken: *Der Architekt. Zwischen Zweck und Schönheit*. Leipzig 1990, S. 12–54.
- 5 Antonio Averlino (Filarete): *Trattato di architettura*, hg. von Anna Maria Finoli. Liliana Grassi. 2 Bde., Mailand 1972; in deutscher Teilübersetzung: *Antonio Averlino's Filarete's Tractat über die Baukunst nebst seinen Büchern von der Zeichenkunst und den Bauten der Medici*, hg. von Wolfgang von Oettingen, Wien 1890.
- 6 Vgl. Hanno-Walter Kruft: *Geschichte der Architekturtheorie*. 3. Aufl., München 1991, S. 55.
- 7 Vgl. Sabine Rahmsdorf: *Stadt und Architektur in der literarischen Utopie der frühen Neuzeit*. Heidelberg 1999, S. 53 f.
- 8 Vgl. Ernst Beutler: *Von deutscher Baukunst. Goethes Hymnus auf Erwin von Steinbach. Seine Entstehung und Wirkung*. München 1943; zur Architektur bei Goethe allgemein vgl. Rainer Ewald: *Goethes Architektur. Des Poeten Theorie und Praxis*. Weimar 1999.
- 9 Vgl. Jens Bisky: *Poesie der Baukunst. Architekturästhetik von Winckelmann bis Boisseree*. Weimar 2000, S. 43.
- 10 Vgl. Rolf Christian Zimmermann: *Der Kölner Dom in der Literatur der klassisch-romantischen Zeit*, in: Otto Dahn (Hg.): *Religion - Kunst - Vaterland. Der Kölner Dom im 19. Jahrhundert*, Köln 1983, S. 23. Zur Dombau-Literatur vgl. auch Jochen

- Stremmel: *Der deutsche Dom und die deutschen Dichter*, in: Hugo Borger (Hg.): *Der Kölner Dom im Jahrhundert seiner Vollendung*, 3 Bde., Köln 1980, Bd. 2, S. 169–181.
- 11 Georg Forster: *Ansichten vom Niederrhein: von Brabant, Flandern, Holland, England und Frankreich im April, Mai und Juni 1790*, hg. von Ulrich Schlemmer, Stuttgart–Wien 1989, S. 64.
- 12 Vgl. Ludwig Tieck: *Franz Sternbalds Wanderungen*, hg. von Alfred Anger, Stuttgart 1966, S. 217.
- 13 Joseph Freiherr von Eichendorff: *Berliner Verein für den Kölner Dombau*, in: Eichendorff: *Neue Gesamtausgabe der Werke und Schriften*, hg. von Gerhart Baumann, 4 Bde., Stuttgart 1958, Bd. 4, S. 1053.
- 14 Vgl. Michael Brix, Monika Steinhauser: *Geschichte im Dienste der Baukunst. Zur historischen Architektur-Diskussion in Deutschland*, in: Brix/Steinhauser (Hg.): *»Geschichte allein ist zeitgemäss«*. *Historismus in Deutschland*, Lahn–Gießen 1978, S. 239.
- 15 Vgl. Nikolaus Pevsner: *Funktion und Form. Die Geschichte der Bauwerke des Westens* [zuerst engl. 1976], Hamburg 1998.
- 16 Vgl. Georg Germann: *Neugotik. Geschichte ihrer Architekturtheorie*, Stuttgart 1974.
- 17 Karl Emil Otto Fritsch: *Stil-Betrachtungen* [zuerst in: *Deutsche Bauzeitung*, 13(1890)72], in: Wolfgang Beyrodt u.a. (Hg.): *Kunsttheorie und Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts in Deutschland. Architektur*, 2 Bde., Stuttgart 1980, Bd. 2, S. 120.
- 18 Henrik Ibsen: *Baumeister Solness*, Stuttgart 2003, S. 10. Hierauf beziehen sich die folgenden Seitenangaben im Text.
- 19 Sigfried Giedion: *Arbeit - Drei Akte*, Berlin 1917, S. 124. Hierauf beziehen sich die folgenden Seitenangaben im Text.
- 20 Zu Giedions Drama vgl. Sokratis Georgiadis: *Sigfried Giedion. Eine intellektuelle Biographie*, Zürich 1989, S. 16 ff.; Frank Trommler: *Gesamtkunstwerksideen in Theater und Architektur um 1900*, in: Hans Richard Brüttmacher, Fabian Stoermer (Hg.): *Der schöne Schein der Kunst und seine Schatten*, Bielefeld 2000, S. 117 f.
- 21 Alfred Brust: *Bauspiel* [zuerst in: *Frühlicht*, 1(1920)4], in: Brust: *Spiele*, München 1920, S. 47.
- 22 Vgl. Adolf Behne: *Der moderne Zweckbau*, München 1926.
- 23 Paul Valéry: *Eupalinos oder Der Architekt. Eingeleitet durch Die Seele und der Tanz*, übertragen von Rainer Maria Rilke. [Zuerst frz.: *Eupalinos ou l'Architecte, précédé de l'âme et la Danse*, Paris 1923], 3. Aufl., Frankfurt/Main 1995, S. 45. Hierauf beziehen sich die folgenden Seitenangaben im Text.
- 24 Vgl. Joachim Gaus: *Weltbaumeister und Architekt. Zur Ikonographie des mittelalterlichen Baumeisterbildes und seine Wirkungsgeschichte*, in: Günther Binding (Hg.): *Beiträge über Bauführung und Baufinanzierung im Mittelalter* (= 6. Veröffentlichung der Abteilung Architektur des Kunsthistorischen Instituts der Universität Köln), Köln 1974; Bruno Reudenbach: *Säule und Apostel. Überlegungen zum Verhältnis von Architektur und architekturexegetischer Literatur im Mittelalter*, in: *Frühmittelalterliche Studien*, 14 (1980), S. 310–351; Nicola Senger: *Der Begriff »architector« bei Thomas von Aquin*, in: Günther Binding, Andreas Speer (Hg.): *Mittelalterliches Kunsterleben nach Quellen des 11. bis 13. Jahrhunderts*, Stuttgart–Bad Cannstatt 1993. Auch die Ikonographie und Metaphorik der europäischen Bewegung der Freimaurer stützt sich seit dem Mittelalter wesentlich auf die Baukunst. So werden die Gedanken des Bundes unter anderem mit Hilfe der Werkzeuge der mittelalterlichen Bauhütten (Winkelmaß, Zirkel, Lot, Setzwaage usw.) visualisiert. Für die symbolische Errich-

- tung eines »Tempels der Humanität«, für den der Salomonische Tempel als Sinnbild fungiert, stellen die Menschen selbst die »Bausteine« dar. Vgl. unter anderen Reinhold Bendel: *Die Ableitung der Freimaurerei von den Steinmetzbruderschaften, Tempelritterorden und älteren Rosenkreuzerbruderschaften*, in: Joachim Berger, Klaus-Jürgen Grün (Hg.): *Geheime Gesellschaft. Weimar und die deutsche Freimaurerei*, Wien 2002.
- 25 Vgl. unter anderem Karl-Heinz Knupp: *Die Architekturphantasien Paul Scheerbarts. Ein Beitrag zum Verhältnis von literarischer Fiktion und Architektur*, Diss. Hamburg 1981; Ralph Musielski: *Bau-Gespräche. Architekturvisionen von Paul Scheerbar, Bruno Taut und der »Gläsernen Kette«*, Berlin 2003.
- 26 Paul Scheerbar: *Der Architektenkongress, eine Parlamentsgeschichte* [zuerst in: *Berliner Tageblatt*, 6.1. 1913], in: *Frühlicht 1920-1922. Eine Folge für die Verwirklichung des neuen Baugedankens*, Neudruck (= Bauwelt Fundamente 8), hg. von Ulrich Conrads, Berlin-Frankfurt/Main 1963, S. 94.
- 27 Vgl. Leo Ikelaar (Hg.): *Paul Scheerbar und Bruno Taut: Zur Geschichte einer Bekanntschaft. Paul Scheerbarts Briefe von 1913-1914 an Gottfried Heinersdorff, Bruno Taut und Herwarth Walden*, Paderborn 1996.
- 28 Lothar Schreyer: *Zur Geschichte des Expressionismus*, in: *Deutsches Adelsblatt*, 44(1926)31, S. 635.
- 29 Abdruck in: Eberhard Steneberg: *Arbeitsrat für Kunst Berlin 1918-1921*, Berlin 1987, S. 28.
- 30 Bruno Taut: *JA! Stimmen des Arbeitsrats für Kunst in Berlin*, Berlin 1919, S. 102.
- 31 Paul Scheerbar: *Rakkó der Billionär. Ein Protzenroman. Und die »Wilde Jagd«. Ein Entwicklungsroman in acht anderen Geschichten*, Nachwort von Franz Rottensteiner, Frankfurt/Main 1976, S. 19.
- 32 Vgl. Wolfgang Voigt: *Atlantropa. Weltbauen am Mittelmeer. Ein Architektentraum der Moderne*, Hamburg 1998; zur Darstellung des Atlantropa-Projektes in der Literatur und im Film vgl. ebd., S. 111-115.
- 33 Georg Güntsche: *Panropa*, Köln 1930, S. 9.
- 34 Ebd., S. 12.
- 35 Robert Seitz: *Der Baumeister*, in: *Frühlicht 1920-1922*, hier alle Zitate S. 125.
- 36 Vgl. Bruno Taut: *Der Magdeburger Farbenstreit*, in: *Frühlicht 1920-1922*, S. 102.
- 37 Seitz: *Der Baumeister*, S. 125. Die folgenden Seitenangaben im Text beziehen sich ebenfalls hierauf.
- 38 Thomas Biene: *Uriel Birnbaum, ignoriert, emigriert, vergessen. Stationen im Leben eines prophetischen Dichters, Denkers und Zeichners*, in: Hans Würzner (Hg.): *Österreichische Exilliteratur in den Niederlanden 1934-1940*, Amsterdam 1986, S. 127.
- 39 Vgl. Roland Jaeger: *Die märchenhaften Stadtvisionen des Uriel Birnbaum*, in: Rainer Stamm, Daniel Schreiber (Hg.): *Bau einer neuen Welt. Architektonische Visionen des Expressionismus*, Köln 2003, S. 147.
- 40 Siegfried Kracauer: *Ginster. Von ihm selbst geschrieben*, in: Siegfried Kracauer: *Schriften*, 8 Bde., hg. von Karsten Witte, Frankfurt/Main 1973, Bd. 7, S. 193. Hierauf beziehen sich die folgenden Seitenangaben im Text.
- 41 Vgl. Hans-Georg von Arburg: *»Zweck-Architekturen der Verwesung«. Siegfried Kracauers Roman »Ginster« im Kontext von Friedhofsreform, Denkmalstreit und Neuem Bauen in der Weimarer Republik*, in: Sabina Becker (Hg.): *Jahrbuch zur Kultur und Literatur der Weimarer Republik*, Bd. 6, München 2001, S. 78.
- 42 Vgl. ebd., S. 76.
- 43 Gerwin Zohlen: *Schmugglerpfad. Siegfried Kracauer, Architekt und Schriftsteller*,

- in: Michael Kessler, Thomas Y. Levin (Hg.): *Siegfried Kracauer. Neue Interpretationen*. Tübingen 1990, S. 336.
- 44 Vgl. von Arburg: »Zweck-Architekturen der Verwesung«, S. 80.
- 45 Vgl. Werner Durth: *Von der Auflösung der Städte zur Architektur des Wiederaufbaus*. in: Gabi Dolff-Bonekämper, Hiltrud Kier (Hg.): *Städtebau und Staatsbau im 20. Jahrhundert*. München-Berlin 1996.
- 46 Vgl. Wolfgang Peht: *Über Rekonstruktion, Reproduktion, Remakes und Retro-Kultur*. in: Ingeborg Flagge, Annina Götz (Hg.): *Architektur in Deutschland. Thematischer Schwerpunkt: Rekonstruktion - alles bleibt anders* (= DAM Jahrbuch 2004), Frankfurt/Main 2004.
- 47 Heinrich Böll: *Billard um halb zehn*. in: Böll: *Werke. Romane und Erzählungen*, hg. von Bernd Balzer, 3 Bde. [Erg. Neuaufll.], Köln 1989, Bd. 1, S. 949.
- 48 Ebd., S. 950.
- 49 Vgl. Bernd Balzer: *Heinrich Bölls Werke: Anarchie und Zärtlichkeit. Vorwort*. in: Ebd., S. 83.
- 50 Vgl. Jochen Vogt: *Verfehlte Metapher, verkanntes Problem? Über Architektur und Bauen bei Heinrich Böll*. in: Margrid Bireken, Heide Hampel (Hg.): *Architektur und Literatur in der deutschsprachigen Literatur nach 1945*. Neubrandenburg 2005, S. 73.
- 51 Max Frisch: *Der Laie und die Architektur. Ein Funkgespräch* [zuerst in: *Merkur*, 9(1955) 3], in: Frisch: *Gesammelte Werke in zeitlicher Folge. Jubiläumsausgabe in sieben Bänden*, hg. von Hans Meyer unter Mitwirkung von Walter Schmitz, Bd. 3, Frankfurt/Main 1986. Hierauf beziehen sich die folgenden Seitenangaben im Text.
- 52 Zur Architekturthematik bei Max Frisch vgl. Jürgen H. Petersen: *Max Frisch*, 3. Aufl., Stuttgart-Weimar 2002, S. 44-47; Barbara Rowinska-Januszewska: *Max Frisch und die Architektur*, in: *Studia niemcoznawcze* (=Studien zur Deutschkunde), 23(2002), S. 457-467.
- 53 Politisches und poetisches Verständnis von Architektur bei Frisch müssen getrennt betrachtet werden. In Frischs Erzählung *Bin oder Die Reise nach Peking* symbolisiert das fertige Haus, die verwirklichte Architektur, das Feste, Starre, Konstante und Unveränderliche. Sie bedeutet einen Endpunkt aller potentiellen Möglichkeiten und des freien Spiels der Ideen. Der Architekt Kilian bemerkt: »Alles Fertige, sagt man, alles Fertige hört auf, Behausung unsres Geistes zu sein.« Max Frisch: *Bin oder Die Reise nach Peking*. in: Frisch: *Gesammelte Werke in zeitlicher Folge*, Bd. 3, S. 645.
- 54 Vgl. Werner Durth: *Vom Überleben. Zwischen Totalem Krieg und Währungsreform*. in: Ingeborg Flagge (Hg.): *Geschichte des Wohnens*, 5 Bde., Stuttgart 1999, Bd. 5, S. 60.
- 55 Carl Amery: *Der Wettbewerb. Roman*. München 1954, alle Zitate S. 140.
- 56 Ebd., S. 139.
- 57 Vgl. Detlev Schöttker: *Klarheit als Ideal. Der Architekt und Schriftsteller Ludwig Wittgenstein*. in: *Merkur*, 49(1995)2.
- 58 Stefan Heym: *Vorbemerkung*. in: Heym: *Die Architekten. Roman*, 2. Aufl., München 2002, S. 5. Hierauf beziehen sich die folgenden Seitenangaben im Text.
- 59 Zur Stalinallee vgl. Bruno Flierl: *Die Stalinallee in Berlin*. in: Flierl: *Gebaute DDR. Über Stadtplaner, Architekten und die Macht*, Berlin 1998. Einen guten Gesamtüberblick über die Phase des Wiederaufbaus in der DDR geben Werner Durth, Jörn Düwel, Niels Gutschow: *Ostkreuz. Architektur und Städtebau in der DDR*, 2 Bde., Frankfurt/Main-New York, Bd. 1, 1998.
- 60 Reimann/Henselmann: *Briefwechsel*, S. 58 f. (Brief vom 1.3.1966).

- 61 Vgl. zu diesem Themenkomplex auch Bruno Flierl: *Faschistische und stalinistische Stadtplanung und Architektur. Zu den Planungskonzeptionen in Berlin und Moskau*, in: Flierl: *Gebaute DDR*.
- 62 Nikita Sergejewitsch Chruschtschow: *Besser, billiger und schneller bauen*, Berlin 1955.
- 63 Vgl. Leonore Krenzlin: *Soziale Umschulung und neuer Lebensstil. Der »Bitterfelder Weg« und ein Blick auf Brigitte Reimann*, in: Margrid Bircken, Heide Hampel (Hg.): *Als habe ich zwei Leben. Beiträge zu einer wissenschaftlichen Konferenz über Leben und Werk der Schriftstellerin Brigitte Reimann*. Neubrandenburg 1998.
- 64 Margrid Bircken, Heide Hampel (Hg.): *Brigitte Reimann. Eine Biographie in Bildern*, Berlin 2004, S. 142 (Brief vom 26.11.1963).
- 65 »Zahlreiche junge Architekten, die die Hallen des Instituts kaum verlassen und noch nicht richtig auf die Beine gekommen sind, wollen nach dem Beispiel der Meister der Architektur lediglich Bauten individuellen Charakters entwerfen und beilen sich, Lorbeeren zu ernten. Hat Puschkin sich ein Denkmal wie Hände keins erheben: geschaffen, so möchten viele Architekten sich heute ein Denkmal wie Hände eins erheben: in Form eines nach individuellem Entwurf errichteten Gebäudes aufrichten. Jeder muß sich darüber im klaren sein, daß, sofern wir sämtliche Industrieanlagen, Wohnhäuser und andere Bauten nach individuellen Entwürfen errichten würden, die Bauzeiten sich verlängern und die Baukosten gewaltig in die Höhe gehen würden.« Chruschtschow: *Besser, billiger und schneller bauen*, S. 20.
- 66 Brigitte Reimann: *Franziska Linkerhand. Ungekürzte Neuausgabe*, Bearbeitung und Nachbemerkung Angela Drescher, Nachwort von Withold Bonner, 7. Aufl., Berlin 1998, S. 144. Hierauf beziehen sich die folgenden Seitenangaben im Text.
- 67 Reimann/Henselmann: *Briefwechsel*, S. 69.
- 68 Vgl. Withold Bonner: *Die Spur der Steine von einem Haus am Rande der Stadt zu Franziska Linkerhand*, in: Bircken/Hampel: *Architektur und Literatur*, S. 94.

Weimarer Beiträge
Zeitschrift für Literaturwissenschaft, Ästhetik
und Kulturwissenschaften

54. Jahrgang
Jahresinhaltsverzeichnis

AUFsätze - MISZELLEN - DISKUSSION

- Barbey, Rainer* - Zwischen Empedokles, Don Quijote und Jesus Christus. Ernesto Che Guevara in Texten von Peter Weiss, Volker Braun und Hans Magnus Enzensberger (11 S.) 2/2008
- Battegay, Caspar* - Ende mit Schrecken. Arnold Zweigs »Judenzählung vor Verdun« als Bild aufgeschobener Identität (12 S.) 3/2008
- Brandes, Peter* - Das Leben der Bilder im Text. Ovids Pygmalion und Eichendorffs »Marmorbild« (25 S.) 1/2008
- Cerri, Chiara* - Interkulturelle Literatur. Ein erneutes Plädoyer für eine dringende begriffliche Entscheidung (13 S.) 3/2008
- Cohen, Robert* - Zumutungen der Spätmoderne. Max Frischs »Der Mensch erscheint im Holozän« (16 S.) 4/2008
- Egli, Fritz* - Fiktionen im Gewand der Wissenschaft. Zu Ulrike Krenzlin: Goethe und die Fürstin Anna Amalia – ein Paar? Eine neue Liebesgeschichte für die Weltkunst (*Weimarer Beiträge*, 4/2007) (4 S.) 3/2008
- Engler, Jürgen* - Wort-Winke. Zu Wolfram Malte Fues: Vorbehaltfläche. Gedichte (3 S.) 2/2008
- Franz, Michael* - Anrufung und Herausforderung. Lesarten antiker Kulturtheorie von Johannes Stroux (1946) bis zu Reimar Müller (2003) (32 S.) 2/2008
- Franz, Michael; Kalisch, Eleonore* - Tertius Spectans. Die spektatorische Situation als spezifische Zeichensituation (31 S.) 4/2008
- Fues, Wolfram Malte* - Die nichtigen Wörter. Über einen immer neu erhobenen Ton der Verzweiflung an der Literatur (4 S.) 2/2008
- Gille, Klaus F.* - Zwischen Hundsstall und Holzpuppen. Zum Kunstgespräch in Büchners »Lenz« (15 S.) 1/2008

<i>Gnam, Andrea</i> - Das Interview bei Alexander Kluge. Präzision und Unbestimmtheit (9 S.)	1/2008
<i>Haas, Claude</i> - Katastrophen der Haut. Medizin und Poetik in Thomas Hettches »Der Fall Arbogast« (19 S.)	2/2008
<i>Hainz, Martin A.</i> - Alter Ego – Alter Nos. Wer spricht in der Übersetzung? (11 S.)	4/2008
<i>Hecht, Werner</i> - Ausgrenzung von Fakten: Unkenntnis oder Ignoranz? Der Artikel von Detlev Schöttker: »Brechts »Theaterarbeit«. Ein Grundlagenwerk und seine Ausgrenzungen« (<i>Weimarer Beiträge</i> , 3/2007) bedarf einiger Korrekturen und Ergänzungen (5 S.)	2/2008
<i>Hodonyi, Robert</i> - Von Baustelle zu Baustelle. Ein Streifzug durch die Geschichte des Architektenmotivs in der Literatur (20 S.)	4/2008
<i>Hoffmann, Christoph</i> - KEIN HAUS IST NAH. Philologische Programme 1960 (15 S.)	4/2008
<i>Knopf, Jan</i> - Zeit für neue »unbekannte« Brecht-Werke (2 S.)	4/2008
<i>Kohls, Oliver</i> - Der Souverän auf der Bühne. Zu Novalis' politischen Aphorismen (17 S.)	1/2008
<i>Kohls, Oliver</i> - Reinheit als hermeneutisches und als paranoides Kalkül. Der Rassediskurs der 1920er und '30er Jahre (21 S.)	3/2008
<i>Krankenhagen, Stefan</i> - Laß mich rein, laß mich raus. »Jeff Koons« von Rainald Goetz (25 S.)	2/2008
<i>Krenzlin, Ulrike</i> - »Ereignis Weimar« – Eine Ausstellung der Klassik Stiftung Weimar. Ein Fazit (5 S.)	3/2008
<i>Kuczyńska, Kalina</i> - Wie tötlich ist die Schrift? Direkte Kunst des Wiener Aktionismus gelesen mit John L. Austin (8 S.)	1/2008
<i>Mandelartz, Michael</i> - Die Herrschaft der Poesie. Chemie und Physik in Klingsohrs Märchen (21 S.)	1/2008
<i>Nagavajara, Chetana</i> - Kurt Wais (1907–1995) – Pionier der deutschen Komparatistik (4 S.)	3/2008
<i>Neumann, Helga; Neumann, Manfred</i> - Die Briefe Hedwig Pringsheims an ihre Tochter. Ein Bericht (18 S.)	3/2008
<i>Peitsch, Helmut</i> - »Im Augenblick der Gefahr«. Zur »Konstellation« von deutscher Literatur, Französischer Revolution und Faschismus in Benjamins Lektüren Georg Forsters (16 S.)	4/2008

<i>Reulecke, Anne-Kathrin</i> - Fälschung und Intermedialität in Georges Perecs Roman »Un cabinet d'amateur« (14 S.)	1/2008
<i>Scherpe, Klaus R.</i> - Ressentiment. Eine Gefühlstatsache (17 S.)	2/2008
<i>Schöttker, Detlev</i> - Lektüreadefizit oder Kritikresistenz? Zur Erwidern von Werner Hecht (<i>Weimarer Beiträge</i> , 2/2008) (2 S.)	3/2008
<i>Schuetze, André</i> - Hans Castorp auf der Umlaufbahn. Über die Personenkonstellation in Thomas Manns »Der Zauberberg« (20 S.)	3/2008
<i>Stahl, Enno</i> - Amalgame. Geschichte, Sprache und Zeitgenossenschaft bei Thomas Kling (16 S.)	4/2008
<i>Stefa, Niketa</i> - Schiller und Hölderlin. Die Bedeutung der Tragödie um 1800 (20 S.)	1/2008
<i>Stemberger, Martina</i> - »La Disparition« oder Auf der Suche nach dem verschwundenen Geschlecht. Anne Garréras »Sphinx« (17 S.)	1/2008
<i>Tholen, Toni</i> - Der Intellektuelle als Nomade. Zum Essayismus Hans Magnus Enzensbergers (19 S.)	2/2008
<i>Trilse-Finkelstein, Jochanan</i> - Vor fünfzig Jahren in Weimar bei Schiller und Thomas Mann (5 S.)	1/2008
<i>Trilse-Finkelstein, Jochanan</i> - Warum wählte der widerständige Katholik und Jesuitenzögling James Joyce für seinen irischen Odysseus (Ulysses) den Juden Leopold Bloom? (28 S.)	3/2008
<i>Ulbrecht, Siegfried</i> - Das literarische Verfahren der Zyklisierung in der Germanistik. Mit einem Ausblick auf die slavische Philologie sowie Ansätze einer europäischen Zyklusforschung (12 S.)	4/2008

BERICHT - REZENSIONEN

<i>Albert, Claudia</i> - Ursula Heukenkamp, Peter Geist (Hg.): Deutschsprachige Lyriker des 20. Jahrhunderts (5 S.)	2/2008
<i>Berthold, Sabine</i> - Stefan Zwicker: »Nationale Märtyrer«: Albert Leo Schlageter und Julius Fučík. Heldenkult, Propaganda und Erinnerungskultur (4 S.)	2/2008
<i>Dehghani, Sasha; Przibilla, Helen</i> - »Geschichte und Gegenwart des Märtyrers in verschiedenen (Religions-) Kulturen«. Eine Tagung vom 25. bis 27. Oktober 2007, veranstaltet vom Zentrum für Literatur- und Kulturforschung Berlin (4 S.)	2/2008

<i>Hamm, Heinz</i> - Birte Carolin Sebastian: Von Weimar nach Paris. Die Goethe-Rezeption in der Zeitschrift »Le Globe« (3 S.)	1/2008
<i>Haring, Ekkehard W.</i> - W. Jasper, E. Lezzi, E. Liebs, H. Peitsch (Hg.): Juden und Judentum in der deutschsprachigen Literatur (4 S.)	3/2008
<i>Heukenkamp, Rudolf</i> - Werner Hecht: Brechts Leben in schwierigen Zeiten. Geschichten (3 S.)	3/2008
<i>Jander, Simon</i> - Sabina Becker, Helmuth Kiesel (Hg.): Literarische Moderne. Begriff und Phänomen; Carsten Dutt, Roman Luckscheiter (Hg.): Figurationen der literarischen Moderne. Helmuth Kiesel zum 60. Geburtstag (4 S.)	4/2008
<i>Lämke, Ortwin</i> - Arnold Pistiak und Julia Rintz (Hg.): Zu Heinrich Heines Spätwerk »Lutezia«. Kunstcharakter und europäischer Kontext (2 S.)	1/2008
<i>Naguschewski, Dirk</i> - Bernhard Hurch (Hg.): Leo Spitzers Briefe an Hugo Schuchardt (5 S.)	3/2008
<i>Pothast, Barbara</i> - Achim Trebeß (Hg.): Metzler Lexikon Ästhetik. Kunst, Medien, Design, Alltag (3 S.)	3/2008
<i>Reschke, Renate</i> - Esther Sophia Sünderhauf: Griechensehnsucht und Kulturkritik. Die deutsche Rezeption von Winkelmanns Antikenideal 1840–1945; Johann Wolfgang von Goethe: Winkelmann und sein Jahrhundert. In Briefen und Aufsätzen, herausgegeben von Goethe, Tübingen 1805, Reprint; Wolfgang von Wangenheim: Der verworfene Stein. Winkelmanns Leben (7 S.)	2/2008
<i>Riedel, Volker</i> - Urs Müller: Feldkontakte. Kulturtransfer, kulturelle Teilhabe. Winkelmanns Beitrag zur Etablierung des deutschen intellektuellen Felds durch den Transfer der »Querelle des anciens et des modernes« (8 S.)	3/2008
<i>Schlenstedt, Dieter</i> - Astrid Köhler: Brückenschläge. DDR-Autoren vor und nach der Wiedervereinigung (5 S.)	4/2008
<i>Shahar, Galili</i> - Gabriele Guerra: Judentum zwischen Anarchie und Theokratie. Eine religionspolitische Diskussion am Beispiel der Begegnung zwischen Walter Benjamin und Gershom Scholem (3 S.)	3/2008
<i>Theisohn, Philipp</i> - Barbara Breysach: Schauplatz und Gedächtnisraum Polen. Die Vernichtung der Juden in der deutschen und polnischen Literatur (4 S.)	3/2008
<i>Wagner, Walter</i> - Thomas M. Wilson: The Recurrent Green Universe of John Fowles (4 S.)	4/2008