

WEIMARER BEITRÄGE

ZEITSCHRIFT FÜR LITERATURWISSENSCHAFT, ÄSTHETIK
UND KULTURWISSENSCHAFTEN

1

2017

63. Jahrgang

Roman Halfmann Die neue Nostalgie in der Gegenwartskultur ■

Yahya Elzaghe Michael Blumes »Heiligendamm« in der Tradition
der deutschen Thomas-Mann-Verfilmungen ■ *Katharina Meiser*

Die »Dimension Auschwitz« in Ilse Aichingers »Spiegelgeschichte« ■

Mariela Vargas Eine Gracián'sche Figur in Walter Benjamins
»Trauerspielbuch« ■ *Fabian Goppelsröder* Hebels Kalenderpoetik ■

Sebastian Lübcke Zeitästhetik

Passagen Verlag

WEIMARER BEITRÄGE

ZEITSCHRIFT FÜR LITERATURWISSENSCHAFT, ÄSTHETIK
UND KULTURWISSENSCHAFTEN

1

2017

63. Jahrgang

Herausgegeben von *Peter Engelmann* (Wien)
gemeinsam mit *Michael Franz* (Berlin) und *Daniel Weidner* (Berlin)
Redaktion *Claudia Hein*

Passagen Verlag

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

ISSN 0043-2199

Herausgegeben von Peter Engelmann
gemeinsam mit Michael Franz und
Daniel Weidner

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

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

Verlag: Passagen Verlag GmbH, Wien;
Walfischgasse 15/14, A-1010 Wien,
Telefon: +43 (1) 513 77 61,
Telefax: +43 (1) 512 63 27.
E-Mail: office@passagen.at
<http://www.passagen.at>

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

Redaktion: Claudia Hein
Redaktionsanschrift:
Weimarer Beiträge
c/o Zentrum für Literatur- und
Kulturforschung
Schützenstraße 18
D-10117 Berlin
Telefon: +49 (30) 20192-460
Telefax: +49 (30) 20192-154
E-Mail: weimarer.beitraege@passagen.at

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

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

Inhalt

Aufsätze

<i>Roman Halfmann</i> Die neue Nostalgie in der Gegenwartskultur. Zur Transformation personaler Authentizität in Werken von Ian McEwan, Karl Ove Knausgård, Nino Haratschwili und Tom McCarthy	5
<i>Yahya Elsaygh</i> Die Wiederkehr des Verdrängten ›out of the closet‹. Michael Blumes »Heiligendamm« in der Tradition der deutschen Thomas-Mann-Verfilmungen	27
<i>Katharina Meiser</i> Die ›Dimension Auschwitz‹ in Ilse Aichingers »Spiegelgeschichte«	44
<i>Mariela Vargas</i> Die ›ponderación misteriosa‹. Eine Gracián'sche Figur in Walter Benjamins »Trauerspielbuch«	59
<i>Fabian Goppelsröder</i> Hebels Kalenderpoetik	78
<i>Sebastian Lübcke</i> Zeitästhetik. Die Zeit als ästhetisches Subjekt und ihre kulturelle Reintegration	101

Miszellen - Rezensionen

<i>Uwe Hentschel</i> Goethes nicht geschriebener Italienbericht	126
<i>Erika Thomalla</i> Second-Class Citizens. Zur Lage des Rezensionswesens in den Geisteswissenschaften	137
<i>Matthias Däumer</i> Christian Kiening: Literarische Schöpfung im Mittelalter	145
<i>Arne Klawitter</i> Claire Gantet, Flemming Schock (Hg.): Zeitschriften, Journalismus und gelehrte Kommunikation im 18. Jahrhundert. Festschrift für Thomas Habel	149
<i>Hannah Markus</i> Walter Gödden, Michael Kienecker, Christoph Knüppel (Hg.): Welt und Ich. Neue Peter-Hille-Funde	153
<i>Alexander Mionskowski</i> Norbert Christian Wolf: Eine Triumphpforte österreichischer Dichtung. Hugo von Hofmannsthals Gründung der Salzburger Festspiele	156

Herausgeber

Peter Engelmann (Wien)
gemeinsam mit *Michael Franz* (Berlin) und *Daniel Weidner* (Berlin)

Wissenschaftlicher Beirat

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

Autoren dieses Heftes

Däumer, Matthias, Dr. – Eberhard Karls Universität, Deutsches Seminar, Wilhelmstr. 50, 72074 Tübingen, Deutschland

Elsaghe, Yahya, Prof. Dr. – Universität Bern, Institut für Germanistik, Länggassstr. 49, 3000 Bern, Schweiz

Goppelsröder, Fabian, Dr. – Lichtenrader Str. 18, 12049 Berlin, Deutschland

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

Hentschel, Uwe, Prof. Dr. – Dahmestr. 115, 6341 Panketal, Deutschland

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

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

Markus, Hannah, Dr. – Zentrum für Literatur- und Kulturforschung Berlin, Schützenstr. 18, 10117 Berlin, Deutschland

Meiser, Katharina, Dr. – Universität des Saarlandes, Philosophische Fakultät, Campus C 5 3, Raum 218, 66123 Saarbrücken, Deutschland

Mionskowski, Alexander, Dr. – Bötzowstr. 10, 10407 Berlin, Deutschland

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

Vargas, Mariela, Prof. Dr. – Pje. David Michel Torino 50, 4400 Salta, Argentinien

Redaktionsschluss: 21. November 2016

Roman Halfmann

Die neue Nostalgie in der Gegenwartskultur

*Zur Transformation personaler Authentizität in Werken von Ian McEwan,
Karl Ove Knausgård, Nino Haratschwili und Tom McCarthy*

Eine neue Veröffentlichung der seit über 30 Jahren existierenden Kinderkrimireihe *Die Drei ???* verdrängt noch länger wirkende und mit jeder Veröffentlichung auf geradezu enervierende Weise den Status quo bestätigende Bands wie etwa *AC/DC* von den ersten Plätzen der Bestsellerlisten; dem *Marvel*-Universum zugehörige Serien wie *Daredevil* und *Jennifer Jones* oder das aus Versatzstücken der Horror-Kultur komponierte *Penny Dreadful* werden von der Streaming-Plattform *Netflix* höchst erfolgreich und in direkter Konkurrenz zum allerneuesten *Sherlock-Holmes*-Pastiche produziert: Neue Helden sind rar geworden, weshalb man lieber sattfam bekannte durch neue Abenteuer laviert, wobei auch hier Variationen zwar grundsätzlich erlaubt sind, aber nur in bestimmten, eng definierten und zudem von Fans rigoros kontrollierten Grenzen, die den ursprünglichen Gehalt der Vorlage stetig zementieren sollen. Zweifellos durchwirkt gegenwärtig ein Phänomen die Kultur, sinnig *Retromania*¹ genannt, infolgedessen es die jetzige Generation wie wohl keine zuvor vermag, so vehement die Helden der eigenen Jugend zu konservieren; andererseits gelingt es keiner Generation wie dieser so wenig, sich von den Helden ihrer Kindheit, ja von ihrer Kindheit ganz allgemein zu trennen. Da passt es dann, wenn zeitgleich die Literatur in Werken von Karl Ove Knausgård oder Andreas Maier eben diese Kindheit als naiven Zustand ursprünglicher Naivität zelebriert.

Man kann dies, wie es häufig getan wird, als Stagnation, letztlich als Eskapismus angesichts krisenhafter Zeit begreifen und dementsprechend kritisieren, eventuell noch gepaart mit dem süffisanten Hinweis, das Phänomen betreffe allein die Popkultur und nicht das ernste Register. Abseits der eigentlich obsolet gewordenen Trennung zwischen E und U wird der Kunst auf diese Weise hintergründig jedoch eine aufklärend gemeinte Wirkung gesellschaftlicher oder gar politischer Art zugewiesen, die meist nur äußerst diffus definiert ist und zudem die wissenschaftliche Auseinandersetzung arg eingrenzt. Stattdessen sollte Kunst zuallererst neutral als Surrogat und damit Seismograph des Zeitgeistes angesehen werden, als mehr oder weniger feinfühligere Reaktion auf allgemeinkulturelle Transformationen.

Ausgehend von diesem Standpunkt untersuche ich auf den nächsten Sei-

ten eine Wandlung des Begriffsfeldes um die Nostalgie, welche bis vor kurzer Zeit als vielleicht krankhaftes, aber immer reflexives Schwelgen in der Vergangenheit allein die sentimentale Rückbesinnung umfasste,² nun aber produktiv verstanden das Paradox einer kreativen Wiederholung meint und damit eine neuartige, nur äußerst unzureichend mit dem Begriff *Retromania* zu fassende Beziehung zwischen Vergangenheit und Gegenwart nicht nur ausdrückt, sondern neu etabliert. Letztlich ist dies zwar tatsächlich Symptom einer als Krise zu verstehenden Entwicklung, jedoch nicht in der klassischen Form politischer, gesellschaftlicher und kultureller Prozesse, die gleichsam von außen das Individuum zum Ausweichen ins Sentimentale zwingen, sondern im Gegenteil einer inneren, das Individuum selbst betreffenden Krise, die als Element einer weitaus umfassenderen Transformation des Persönlichkeitsmodells zumeist als Beschädigung gedeutet wird. Ausgelöst wird dieser Prozess wiederum von dem technischen Blick, den ich im ersten Teil darlege. Im Anschluss beschreibe ich den Bedeutungswandel der Nostalgie anhand von komparativ angelegten Analysen literarischer Texte.

I.

1889 – ein Jahr nach Erfindung der Kodak-Rollfilmkamera, durch welche die Fotografie endgültig zum enorm wirkungsmächtigen Medium erstmals unverfälscht anmutender (Bild)-Dokumentation avanciert und so einen nicht unerheblichen Teil dazu beiträgt, das 19. Jahrhundert zur Epoche »gesteigerter Selbstbeobachtung«³ werden zu lassen – beschreibt Jerome K. Jerome in seinem überaus erfolgreichen Reisebuch *Three Men in a Boat* mit als erster die Wirkung dieser damals noch ungewohnten Technik auf das Alltagsleben.⁴ So vermerkt der ahnungslose Erzähler, wie alle Umstehenden sich auf ein geheimes Zeichen hin unvermittelt in verkrampfte Posen werfen, worauf auch er nach einer Schrecksekunde dem im Verborgenen lauerten Fotografen eilig Tribut zollt, nämlich seinerseits den hochmodernen Spagat versucht, sich in möglichst vorteilhafter Manier zu präsentieren und zugleich weiterhin so unbeteiligt zu erscheinen, als hätte er keine Kenntnis von der wahren Sachlage: Immerhin, so die unausgesprochene Prämisse, möchte der Fotograf die Realität einfangen und keinesfalls eine gestellte Szene, weshalb man ihm und der neuen Technik zuliebe die Realität inszeniert – und damit natürlich verfälscht.

Es ist dies ein sicherlich überzeichnete, aber gerade aus diesem Grund so hellsichtiger Kommentar über den wahren Status der Fotografie als »Abbild der Wirklichkeit«⁵. Denn obgleich sie in der Theorie zweifellos eine objektive, wahrhaftige Darstellung immerhin theoretisch ermöglicht, ist dieses Potential

in der Praxis nicht wirklich genutzt. Deutlich wird dies, wenn im besagten Roman ein kleines Missgeschick des Erzählers die sorgsam inszenierte und in der Perfektion gleichsam eingefrorene Szenerie zerstört und der Fotograf zufällig in eben jenem Moment auf den Auslöser drückt: Für einen Moment, so können wir vermuten, haben sich die zuvor so bereitwillig zur Staffage des Gewöhnlichen degradierten Menschen herausreißen lassen, haben Gesichter wahren Erschreckens, wahrer Schadenfreude und also unverfälschter Emotion eben nicht aufgesetzt, sondern aus sich heraus erstehen lassen. Gestik und Mimik sind in diesem sehr raren Augenblick demnach deckungsgleich mit ihrem Innenleben und die Szenerie in ironischer Wendung aufgrund der Außergewöhnlichkeit des Unfalls weitaus realistischer als das noch kurz vorher gestellte und bald schon wieder neu zu erstellende Setting. Dem Erzähler wiederum ist klar, dass der Fotograf diese einzigartige und daher so gewöhnliche Aufnahme vernichten müssen: Fotografien, so die nur scheinbar humorige Folgerung, sollen nicht die Realität, sondern eine fingierte Wirklichkeit abbilden, sollen nicht Wahrhaftigkeit zeigen, sondern allein vortäuschen. Nur scheinbar humorig ist dies, weil beim Fotografieren als moderner Kulturtechnik »mit dem größten Zugewinn an Objektivierung«⁶ von Beginn an eben dieses Potential, wenn schon nicht negiert, so aber doch konsequent verdrängt und darauf eingeschränkt wird, Tableaus zu inszenieren.

Diesen Verdrängungsmechanismus hat das Fotografieren mit allen technischen Errungenschaften gemein, die den Menschen in die Lage versetzen könnten, einen objektiven Standpunkt sich selbst gegenüber einzunehmen, gleichgültig, ob es sich um Film- oder Tonaufnahmen handelt – und dies bis kurz vor heute: Johannes Jacobus Voskuil, dessen siebenbändiger Zyklus *Het Bureau* (1996–2000) die Arbeit in einem Amsterdamer Büro zwischen 1960 bis Ende der 1980er Jahre darstellt und zugleich hintergründig das Eindringen nicht nur technischer Innovationen in den Arbeitsalltag reflektiert, zeigt im ersten Band zum Beispiel sehr eindringlich, wie um die 1960er Jahre die Möglichkeit des Anhörens der eigenen Stimme auf Menschen wirkt: Ob das tatsächlich *ihre* Stimme sei, ob sie sich tatsächlich *so* anhöre, fragt die mit dem Tondokument konfrontierte Ehefrau des Protagonisten gleich mehrmals⁷ und weigert sich anschließend standhaft, die Aufnahme nochmals zu hören, geschweige denn, neue Aufnahmen zuzulassen; das Gerät solle verschwinden, erklärt die zutiefst verunsicherte Frau stattdessen wütend. Dies geschieht im Laufe des Romans noch mehrmals und stets sind die der eigenen Stimme Lauschenden zuerst von der unerhörten Fremdheit des Gehörten fasziniert,⁸ dann aber rasch angewidert und unterbewusst wohl bereits dabei, die Erkenntnis zu verdrängen, da die Diskrepanz zwischen subjektiver und kurzzeitig erfahrener

objektiver Erfahrung sich als zu different erweist, um ertragen werden zu können: Die Prothese, die Technik letztlich ist, ermöglicht eine unmittelbar auf das Selbstverständnis abzielende Grenzüberschreitung, deren Verweigerung dann verständlich wird, macht man sich bewusst, dass der resultierende Erkenntniszuwachs mit der subjektiv erreichten und nach einhelliger Meinung erst Subjektivität installierenden Objektivierung in direkte Konkurrenz tritt und ein Alternativ-Selbst etabliert, welches mit dem subjektiv gewonnenen und das Subjekt tragenden Selbstverständnis nicht so ohne Weiteres zu vereinbaren ist.

Kein Wunder also, dass der solcherart mit sich konfrontierte Mensch schauernd vor dem Zugewinn zurückfährt und die Erkenntnis zu vergessen trachtet oder, wenn das Verdrängen nicht mehr möglich scheint, den technischen Blick selbst zurechtstutzt und gleichsam domestiziert: So wird aus der eigentlich so multiperspektivisch angelegten Fotografie die Imitation des Porträts, letztlich des die subjektive Sicht bestätigenden Spiegelblicks, der stets ein vorbereiteter, gestellter und inszenierter Blick ist. Wenn Wolfgang Prinz in seiner breit angelegten Studie über die Beziehung zwischen Selbst und Spiegelbild die vorherrschende Meinung referiert, Spiegel ermöglichen, »daß wir unser eigenes Gesicht und unseren eigenen Körper auf genau dieselbe Weise sehen können, wie wir die anderen ständig sehen und wie folglich auch diese uns ständig sehen«⁹, verkennt nämlich auch er, dass der Blick in den Spiegel immer noch ein direktes Fixieren bedeutet und damit eine Inszenierung markiert. Eine erste Ahnung des technischen Blicks erwirkt hingegen der *unvorbereitete* Blick in den Spiegel – ein Topos, welcher, wie alle in diesem Artikel behandelten Themen, bislang in der Literatur nur äußerst selten behandelt wurde, obgleich er, gleich dem Hören der eigenen Stimme, durchaus häufig vorkommt.¹⁰ Eine Ausnahme findet sich in David Foster Wallaces *The Pale King* (2011), in dem im Gegensatz zur gängigen Deutung vor allem dieser unvorbereitete Spiegelblick als wesentlich zur Selbstetablierung definiert ist.¹¹ Diese ungleich komplexere Thematisierung ist wiederum sicherlich alles andere als ein Zufall, steht doch ohnehin zu erwarten, dass derartige Erfahrungen in Zukunft verstärkt künstlerisch aufgearbeitet werden, da Innovationen in Form von Digitalkameras et al. das Potential des technischen Blicks qualitativ und quantitativ auf eine Weise transformiert haben und immer noch transformieren, die eine Verdrängung gleich welcher Art zunehmend verunmöglicht: »Ich bin nie unkontrolliert«, so Harald Schmidt als Vertreter der Generation, die mit dem technischen Blick nicht aufgewachsen ist, sondern erst später damit in Berührung kam, »laluch zu Hause nicht. Das heißt: Wenn ich mit vier Tage getragener Unterhose ungeduscht Etüden spiele, dann weiß ich, dass ich das mache, L..l. Ich habe die Existenz des Foto-Handys sehr verinnerlicht. Auch wenn ich um halb drei Uhr

nachts an einer Autobahnraststätte auf den Behindertenparkplatz kotze, weiß ich das.«¹²

Die Folgen für das individuelle Persönlichkeitsmodell gehen jedoch weit über das von Schmidt angedeutete Bewusstsein des technischen Blicks hinaus,¹³ und wirken, wie ich im vorliegenden Artikel zeige, auch auf das Erzählen als Form der Selbstvergewisserung, indem unter anderem die als Nostalgie bekannte Rückbesinnung neu definiert wird. Um nun nachvollziehen zu können, auf welche Weise das Erzählen gegenwärtig den technischen Blick zu implementieren beginnt, möchte ich zuerst ein Beispiel anführen, in welchem die Situation kurz vor dem Kippen auf herkömmliche, sprich postmoderne Weise etabliert wird und im nächsten Schritt Texte analysieren, die meiner Ansicht nach die Transformation des Selbst thematisieren.

II.

Michael Beard, nobelpreisgewürdigter Physiker, erlebt während der Bahnfahrt zu einer Konferenz Ungeheuerliches: Den zweiten Salz-und-Pfeffer-Chip aus der kurz vor der Reise gekauften und nun auf dem kleinen Tisch drapierten Tüte genießend, muss er erstaunt verfolgen, wie sein Gegenüber unvermittelt in eben diese Tüte greift und Beard fixierend eine Handvoll Chips entnimmt.

[...] then ate it, not with Beard's fastidiousness, but with an insolent chewing motion, with lips parted so that one could glimpse it turning to paste on his tongue. The man did not even blink, his stare was so intense. And the act was so flagrant, so unorthodox, that even Beard, who was quite capable of unconventional thought – how else had he won his Prize? – could only sit in frozen shock and try, for dignity's sake, by remaining expressionless, to betray no sign of emotion.¹⁴

Anstatt die Sachlage offen anzusprechen oder ihr auszuweichen, nimmt Beard sich einen weiteren Chip. Woraufhin sein Gegenüber abermals zugreift und die beiden nun hastig die Tüte leeren, bis der Zug schlussendlich das Ziel erreicht und Beard am Bahnsteig, noch zittrig vor Wut und Scham, zufällig *seine* Chipstüte im Mantel zu fassen bekommt: »What a cascade of recalibration of every instant, every impulse, of the nature of the man he never wanted to see again, and of how he, Beard, must have seemed – a vicious madman.«¹⁵

Die Episode in Ian McEwans Roman *Solar* (2010) behandelt nicht allein die Frage nach Original und Kopie, sondern reflektiert das Diskursfeld um den Begriff Authentizität, und dies geradezu paradigmatisch als pointierte Problematisierung der »zwei Gravitationszentren«¹⁶, die gegenwärtig dessen Dis-

kurs bestimmen: Obwohl die meisten Leser das Motiv des unbeabsichtigten Diebstahls bereits kennen, reflektieren weder Beard noch der Erzähler diesen Umstand, womit die Erwartungshaltung der Rezipienten unterlaufen wird – zunächst jedenfalls. Dass McEwan dieses Szenario jedoch bewusst konstruiert, wird wenig später deutlich, wenn Beard, sein Erlebnis auf der anschließenden Konferenz zum Besten gebend, gleich nach der Darbietung von einem Kulturwissenschaftler angesprochen wird, der die ausdrücklich deklarierte Echtheit der Anekdote kenntnisreich in Abrede stellt und, gleichsam als Stellvertreter des Lesers, deren Epigonalität ausweist.¹⁷ Beard, hiermit konfrontiert, verneint den bewussten Diebstahl und beharrt auf der Echtheit des Erlebnisses, worauf der Kulturwissenschaftler entgegnet, auch diese Behauptung sei letztlich notwendiger Bestandteil des Motivs. Beard jedoch hat, wie der Verfasser glaubhaft macht, von dem Motiv tatsächlich noch nie zuvor gehört, weshalb sein Erlebnis ihm selbst originell ist, und doch geht dieses, im Sinne Lionel Trillings¹⁸ als ›sincerity‹, also ›Aufrichtigkeit‹, zu verstehende und eine personale Authentizität ausdrückende Gefühl der Echtheit dann verloren, wenn die individuelle Erfahrung im Sinne einer behaupteten Urhebererschaft – und demnach im Rückgriff auf die ursprüngliche Bedeutung des griechischen *authentēs*¹⁹ – in das kulturelle Gedächtnis einzubringen versucht wird: Die anfangs problemlos individuell grundierte Aufrichtigkeit wandelt sich zu einer materialen Authentizität, das heißt, die Veröffentlichung entzaubert das Gefühl der Einmaligkeit, da der sich im Privaten originell Fühlende schlagartig jene Aufrichtigkeit als positiv konnotierte Naivität einbüßt.

Solcherart diskreditiert verschwindet Beard in Richtung Bar, McEwan jedoch ist es mittels der Thematisierung des Diebstahls möglich geworden, nochmals vom unbeabsichtigten Diebstahl zu erzählen. Die hier vorgeführte Taktik ironischen Erzählens, die oftmals als postmodern bezeichnet wird,²⁰ aber tatsächlich weitaus älter ist,²¹ basiert grundsätzlich auf der Differenz zwischen naiv-aufrichtigem Protagonisten und wissendem Urheber: Beard verbleibt stets in gnädiger Unkenntnis seiner Epigonalität, deren Feststellung dem Kulturwissenschaftler und dem arrangierenden Erzähler obliegt, der die ironische Distanzierung zwar etabliert, doch niemals seinen Figuren im Sinne eines Erkenntnisgewinns anlastet. Tatsächlich deutet McEwans Erzähler seinen Helden bereits im ersten Satz als Klischee: »He belonged to that class of men – vaguely unprepossessing, often bald, short, fat, clever – who were unaccountably attractive to certain beautiful woman.«²² Womit die von Beard so vehement behauptete Einzigartigkeit bereits zu Beginn zumindest in Frage gestellt ist. Hat der Protagonist aber keine Kenntnis darüber, ein sattsam bekanntes Motiv zu erleben, bleibt das herkömmliche Erzählen grundsätzlich möglich, angereichert

natürlich mit distanzierender Ironie, die aber auf der Meta-Ebene verbleibt. Beard und seine Protagonistenkollegen verharren demnach im Zustand der Aufrichtigkeit, nämlich gleichsam im Naiven sowie Primitiven, welches bereits während der Aufklärung als Symbol idealisierter Originalität verklärt wurde:²³ Derartig angelegte Protagonisten, stets in Unkenntnis über ihre wahre Situation und Position, leben in ihrer fiktionalen Welt im Zustand illusorischer Unschuld – und wiederholen in einer nochmals ironischen Wendung letztlich doch nur die Strategien der realen Welt, die gleichsam die Vorstellung einer personalen Authentizität tapfer hochhält, insgeheim wissend oder zumindest ahnend, dass beispielsweise die vom Individuum als überaus wahrhaftig empfundene *Erste Liebe* nichts weiter als die Wiederholung unendlich vieler *Erster Lieben* ist, was, reflektiert man vom Speziellen zum Allgemeinen, die eigene *Erste Liebe* auf destruktive Weise profanieren muss.

Die Episode in McEwans Roman ist nun meiner Ansicht nach deshalb obsolet, da in ihr allein die materiale Originalität als beschädigt erkannt wird, wohingegen die personale, private und also aufrichtige weiterhin intakt zu sein scheint: Obgleich Beard heftig kritisiert wird, und McEwan mit dieser Kritik den aktuellen Diskurs einer verunmöglichten materialen Originalität aufgreift, bleibt Beard selbst in seiner personal gesetzten Einzigartigkeit unangreifbar – es ist das zuallerletzt intakt gebliebene Ressort des postmodernen Individuums. Dass jenes Denken in den Kategorien personaler Authentizität jedoch allein eine Illusion ist, die einer bewussten Kryptomnesie gleicht, wird nun, oftmals verstanden als Absetzung zur eindimensional angelegten Ironie der Postmoderne,²⁴ verstärkt seit der Jahrtausendwende in der Kunst und vor allem der Literatur verhandelt. Jüngst erst von Bodo Kirchoff in der Novelle *Widerfahrnis* (2016), in welcher der Protagonist, ein ehemaliger Verleger, seine Erlebnisse immer wieder an literarischen oder filmischen Vorbildern reflektiert und sich zwangsläufig selbst als Fiktion deutet, damit jedwedes Gefühl ursprünglicher Emotion im Keim erstickend: »Und eigentlich sah er auf sich selbst, auf einen, der kaum hätte sagen können, wann er zuletzt so geküsst hatte, überwältigt davon, nicht in der Luft zu hängen mit dem verlangenden Mund, sondern empfangen zu werden.«²⁵ – So werden die großen Momente des Daseins zu Abziehbildern degradiert, »in Büchern auf jeden Fall etwas, das er immer verhindert hatte, die gewollte Handlung«²⁶, und das eigene Leben eine »alberne«²⁷ Kopie längst vergangener und im Grunde verunmöglichter Originalität, »sein Klischee, wenn man an Filme denkt, [...] und er dachte an solche Filme, statt an nichts zu denken – das wahre Gebrechen, es sitzt in den Gedanken, nicht in den Knochen.«²⁸ Was damit letztlich angestrebt wird, ist nichts weniger als der Versuch, die sonst so strikt abgetrennten Ebenen zwischen aufrichtigem Protagonisten

und aufgeklärtem Verfasser zu vereinen, dem Protagonisten selbst also das zutiefst gegenwärtige Gefühl eigener Beliebigkeit anzulasten und somit anzudeuten, dass nun auch die Illusion personaler Echtheit zunehmend angegriffen oder besser: transformiert ist – und zwar meines Erachtens nach ausgelöst eben vom technischen Blick, der mit Hilfe von Digitalkameras et al. die tatsächlich objektive Perspektive in das Selbstverständnis implementiert. Derartige in der gegenwärtigen Literatur unternommene Reflexionen aber bleiben indes meist Theorie, da es nicht gelingen will, die distanzierte und von sich selbst distanzierende Perspektive in Literatur zu überführen; woran die reizvolle Frage anschließt, wie die oben beschriebene Episode des unbeabsichtigten Diebstahls wohl gestaltet wäre, versähe McEwan seine Hauptperson mit der Gewissheit, in jeder Situation seines Lebens eine Art verinnerlichten Kulturwissenschaftler zu beherbergen, der seinerseits alle Gedanken- und Handlungsakte des Selbst kommentierend begleitet und infolgedessen in eine Distanz versetzt, die eine sofortige Einreihung des eigenen Agierens in Klischeereihungen nicht nur ermöglicht, sondern unumgänglich werden lässt. Es ist zweifelhaft, ob besagte Episode überhaupt literarisch umsetzbar wäre, denn immerhin würde Beard sofort und *in actu* erkennen, dass seine tatsächlich erlebte Anekdote in Wahrheit nur eine Wiederholung ist, somit epigonal und alles andere als originell.

Wie eine derartige Verschmelzung von Meta-Ebene und personaler Rede möglicherweise gestaltet sein kann, zeigen einige Passagen aus dem autobiographischen Romanexperiment *Min kamp* (2009–11) des norwegischen Autors Karl Ove Knausgård. Vor allem in den ersten beiden Bänden wird dargestellt, wie sich das Individuum infolge zwanghafter Objektivierung gleichsam verdoppelt, womit jede Spontaneität schlichtweg verunmöglicht und in der Folge ein authentisches Verhältnis zur eigenen Emotionalität als grundsätzlich undenkbar erkannt wird:

Die Meta-Gedanken, dass ich in einem Flugzeug saß und unterwegs war, um meinen Vater zu beerdigen, während ich dachte, dass ich in dem Flugzeug saß und unterwegs war, um meinen Vater zu beerdigen, nahmen plötzlich zu. Allem, was ich sah, die Gesichter und die Körper, die langsam durch den Kabinengang näherkamen und ihr Gepäck verstaute, sich hier hinsetzten, dort das Gepäck ablegten, folgte ein reflexiver Schatten, der es einfach nicht lassen konnte, mir zu erzählen, dass ich das jetzt sah, während ich dachte, dass ich es sah, und so weiter in absurdum, während die Anwesenheit dieses Schattens oder vielleicht auch die gespiegelten Gedanken gleichzeitig auch eine Kritik daran bildeten, dass ich nicht mehr empfand, als ich es tat.²⁹

Diese Passage scheint auf den ersten Blick adäquate Darstellung des technischen Blicks mit Hilfe der Literatur, verdeutlicht aber zugleich ihre Grenzen,

da ein solcherart ausgeführter Regress der Erzählstimme, die ja im Grunde Potenzierungen der ersten, ›echten‹ Stimme ist, jeden Erzählansatz im Sinne der klassischen Entfaltung einer Geschichte destruiert und letztlich allein eine Apathie beschreiben kann, die so aber nicht vorhanden ist: Der Protagonist leidet eben nicht unter einer Reflexionshemmung, sondern einer Objektivierung, die in dieser narrativen Form nur unzureichend den tatsächlichen Sachverhalt zu fassen in der Lage ist. Knausgård, wohl ahnend, dass die herkömmlichen literarischen Methoden hier versagen müssen, beschränkt sich im Verlauf der ersten beiden Bände nun darauf, weitere Konsequenzen dieser inneren Aufspaltung als Transformation personaler Authentizität anzudeuten. So reflektiert er anhand der Gefühle im Beerdigungsinstitut, wo er sich kurz nach dem Tod seines Vaters einfindet, die im Grunde triviale, aber heutzutage aufgrund technischer Innovationen erst tatsächlich *erfahrbar*e Erkenntnis, ein Objekt unter anderen Objekten zu sein, womit ein Denken in den Kategorien der Beliebigkeit einsetzt, da sich das Individuum als Objekt latent klischeeisiert erkennt:

Auf unserer Seite, ganz am Rand, stand eine Schachtel mit Kleenex-Tüchern. Oh, das war sicher praktisch, aber es wirkte auch ungeheuer zynisch! Schaute man sie an, sah man auch all die Menschen, die im Laufe eines Tages hierher kamen und weinten, und man begriff, dass die eigene Trauer nichts Einmaliges, nichts Unverwechselbares war und damit auch nicht sonderlich wertvoll.³⁰

In diesem Zitat ist, überführt in die weitaus ernstere Ebene der Trauer über den Verlust des Vaters, zudem die oben angedeutete Situation Beards exemplarisch ausgeführt, hätte dieser während seines Erlebnisses des unbeabsichtigten Diebstahls Kenntnis über dessen Charakter als Anekdote: Auch seine Erfahrung wäre wertlos, nämlich ohne Gefühl personaler Originalität, und damit letzten Endes nicht zu erzählen. Was als Erkenntnis Auswirkungen auch auf die Kreativität hat, wie Knausgård anhand seiner Erfahrungen mit der Gitarre andeutend ausführt, wenn er beschreibt, dass er niemals über das reine Nachspielen hinausgekommen sei,³¹ und hier gleichsam nebenbei das poetologische Prinzip von *Min kamp* andeutet: Wenn Knausgård seine Gitarre allein als Kopiermaschine nutzen kann, offenbart sich die Auswirkung einer dem technischen Blick geschuldeten Transformation des Selbstverständnisses als Verlust personaler Aufrichtigkeit. Es ist dies ein Verlust, der in alle Bereiche des Lebens eindringt und, wie Knausgård an anderer Stelle erläutert, unmöglich zurückgenommen werden kann, es sei denn im Rausch,³² der den ursprünglichen Zustand vor dem Einbruch des technischen Blicks wieder herstellt – zumindest zeitweise. Doch bleibt dies alles Theorie, denn Knausgård kann mit der Methode wissenschaftlich-nüchterner Reflexion einen Zustand

allein *andeuten*, der auf literarische Weise anscheinend nicht *gezeigt* werden kann: Am technischen Blick scheint Literatur zu scheitern.

Im zweiten Band – der in der deutschen Übersetzung den unglücklichen Titel *Lieben* trägt, obgleich es sich, wie auch der Originaltitel *Min kamp. Andre bok* deutlich macht, tatsächlich um einen Kampf handelt, als Ringen nämlich um eine adäquate Herleitung des Selbst – geht Knausgård denn auch auf die Folgen der Ich-Spaltung für die literarische Arbeit ein und definiert das Fiktionalisieren selbst als verunmöglicht.³³ Es ist hierbei interessant, dass der Literatur ein Krankheitsbefund gestellt wird, der dem Individuum selbst anhaftet, nämlich beliebig zu sein, denn ersetzt man in der folgenden Passage die Literatur mit dem Individuum, hat man eine sehr genaue Anamnese des gegenwärtigen Persönlichkeitsmodells und damit eine penible Beschreibung der Auswirkungen des technischen Blicks:

In den letzten Jahren hatte ich mehr und mehr den Glauben an die Literatur verloren. Ich las und dachte dabei, das hat sich jemand ausgedacht. Vielleicht lag es daran, dass wir vollkommen vereinnahmt wurden von Fiktionen und Erzählungen, dass sie inflationär auftraten. Wohin man sich auch wandte, überall sah man Fiktionen. Diese Millionen von Taschenbüchern, gebundenen Büchern, Filmen und Fernsehserien auf DVD handelten von erfundenen Menschen in einer erfundenen, aber wirklichkeitsgetreuen Welt. Und die Zeitungsschlagzeilen und Fernsehnachrichten und Rundfunknachrichten hatten haargenau die gleiche Form, auch sie waren Erzählungen, und dann war es kein Unterschied mehr, ob das, wovon sie erzählten, sich tatsächlich zugetragen hatte oder nicht. Es war eine Krise, ich fühlte es mit jeder Faser meines Körpers, etwas Gesättigtes, Schmalzartiges breitete sich nicht zuletzt deshalb im Bewusstsein aus, weil der Kern in all diesen Fiktionen, ob nun wahr oder nicht wahr, in Gleichheit sowie darin bestand, dass der Abstand, den sie zur Wirklichkeit hielt, konstant blieb. Also dass sie das Gleiche sah. Dieses Gleiche, das unsere Welt war, wurde in Serie produziert. Das Einzigartige, worüber sie alle sprachen, wurde damit aufgehoben, es existierte nicht mehr, es war eine Lüge.³⁴

Bezeichnend ist, dass ein Schreiben in diesem rein fiktionalen Verständnis – und diese Unterscheidung ist wesentlich – es nach Knausgård allein vermag, die Krise anzudeuten und theoretisch zu umschreiben, nicht jedoch zu Literatur werden zu lassen: Sein im Titel apostrophierter Kampf, auch um die richtigen literarischen Mittel zur Darstellung einer als neu erkannten Individualität, verharret mit den ersten beiden Bänden in der reinen Theorie, da eine Darstellung des neuen Menschen, den der Autor in sich erahnt und wegen dem er dieses literarische Experiment wohl überhaupt erst beginnt, nicht möglich scheint, jedenfalls nicht mit herkömmlichen Mitteln. Knausgård wird in den

Folgebänden dem eigentlichen Problem aus dem Weg gehen und stattdessen die Nostalgie kultivieren – er ist damit nicht allein.

III.

Knausgårds negative Deutung einer diagnostizierten Verdopplung des Selbst als Verlust individueller Originalität, kann stellvertretend für die meisten literarischen Auseinandersetzungen mit diesem Themenfeld stehen, die allenfalls eine Art Unbehagen artikulieren und selten genug über die reine Klage hinausweisen – zumeist über die Ironisierung der Welt, die eben auch, ein Argument Hegels aufgreifend, das Selbst in Beschlag genommen und von sich entfremdet habe, und der allein mit der Rückbesinnung auf eine *New Sincerity* begegnet werden könne: Als nicht nur künstlerisches Großprojekt nach der Jahrtausendwende.³⁵ Tatsächlich geht Knausgård eben diesen Weg und verlässt ab dem dritten Band bewusst die reflektierende und also vorderhand diagnostizierende Ebene, indem er sich seiner Kindheit zuwendet, die er als betont natürlich beschreibt und so neue personale und damit materiale Authentizität zu etablieren erwartet:

Alles geschah zum ersten Mal. Dass auch die Gefühle alt waren, vielleicht nicht so alt wie das Wasser und die Erde, aber genauso alt wie die Menschen, kam uns niemals in den Sinn. Oh nein, warum sollte es auch? Die Gefühle, die sich in unseren Herzen regten, die uns rufen und schreien, lachen und weinen ließen, waren etwas, was wir hatten, waren einfach wir, so wie wir waren [...].³⁶

In diesem schwärmerischen Duktus aber ist letztlich eine Kultivierung der Nostalgie verankert; von postmoderner Ironie jedenfalls ist nichts geblieben und auch die tradierten Strategien des Erzählens spielen keine Rolle mehr. Stattdessen hat Kunst, hat speziell die Literatur im nostalgischen Rückbezug auf die Vergangenheit zu nur scheinbar neuer Aufrichtigkeit gefunden.

Wie befremdend dieser literarische Zugang tatsächlich ist, zeigt sich im direkten Vergleich: So basiert Thomas Bernhards Kindheitserinnerung, veröffentlicht zwischen 1975 und 1982, die in der Tat als prototypisch für die Auseinandersetzung mit der eigenen Kindheit gesehen werden kann, auf der kunstvoll arrangierten Synthese dreier Erzählstimmen: des Erwachsenen, des Kindes und, als Verbindung, des die Narration einerseits auslösenden, andererseits aber auch erst durch diese Narration entstehenden Erzählers.³⁷ Diese Trias ermöglicht es Bernhard, die eigene Kindheit annähernd und stets reflektierend gleichsam schemenhaft einzufangen, da dem Erzähler während

des Erzählprozesses immer bewusst bleibt, dass eine unverstellte Beschreibung eigentlich unmöglich ist; diese Sinnlosigkeit ist im eigentlichen Sinn grundlegendes Motiv der biographischen Annäherung Bernhards, die daher als Gesamtwerk den unwiderruflichen Verlust der Kindheit feststellt und womöglich gar betrauert; dass der Erwachsene aber infolge des Erzählens tatsächlich wieder zum Kind wird, ist ausgeschlossen. Angesichts einer derart komplex gestalteten Erzählstruktur kann die Unbekümmertheit, die Knausgård in seinen Kindheitserinnerungen an den Tag legt, daher nur überraschen. Dass es aber dennoch versucht und vom Verfasser, der Kritik und dem Lesepublikum einhellig als geglückt bewertet wird, weist meiner Ansicht auf die tiefgreifende Beschädigung hin, die eben nicht nur die materiale, sondern nun auch die personale Authentizität in der Gegenwart erfahren hat und die heutzutage nicht grundlos derart lauwarm serviert werden kann: Da springen bei Knausgård die Kinder im Wald umher und tun so, als wären sie naiv, sind aber in Wahrheit Erinnerungen eines an seinen Reflexionen zutiefst verzweifelnden Mannes, der seine als lädiert erkannte individuelle Aufrichtigkeit zum Ausgangspunkt der Darstellung macht, im Text betuernd, wie naiv er als Kind hüpfte. Knausgård ist damit Repräsentant einer gegenwärtigen literarisch-künstlerischen Bewegung, die sich in deutlich biographischer Intention, doch keine eigentliche Biographie anstrebend, eigener Kindheit und Jugend zuwendet, häufig gepaart mit Anlehnungen an klassische Familien- und Generationenromane.

Andreas Maier, dessen Frühwerk über *Wäldchestag* (2000) bis *Kirillow* (2005) auf der selbsterfleischenden Struktur reflektierender Dialogizität im Stil Thomas Bernhards basiert und in eben diesem Sinn insgesamt auf der ironischen Distanzierung fußt, entfaltet in der auf elf Bände angelegten und seit 2010 periodisch veröffentlichten Familiengeschichte *Ortsumgebung* einen deutlich gelasseneren, ruhigeren Schreibstil, der grundsätzlich auf der Prämisse beruht, in der Einzigartigkeit der Familie und eigenen Person übergeordnete Strukturen ableiten und mit Hilfe der Kunst verorten zu können. Dies markiert eine paradigmatische Kehrtwende, da Maier den Weg geht, den Knausgård zur gleichen Zeit in Angriff nimmt: hin zur Nostalgie, die eine personale als eine materiale Authentizität, also Urheberschaft, fingiert und dieses Paradox, eben darin im klassischen Sinn nostalgisch, nicht mehr auf die Weise hinterfragt, wie es zuvor, geradezu notwendigerweise, üblich war.

Diese *New Sincerity* basiert in diesem Sinn auf dem Remix, der aber seinen eigentlichen Charakter verschweigt, ohne ironische Aufladung auskommen möchte und auch die notgedrungene und notwendige Fehlerhaftigkeit, die jeder Wiederholung innewohnen muss, zumeist ausblendet oder wenn doch, dann nur knapp und geradezu pflichtschuldig erwähnt.

Besonders markant ist diese neue Erzählhaltung in Nino Haratischwilis überaus erfolgreichem Roman *Das achte Leben (Für Brilka)* (2014) ausgeführt: Die 1983 in Georgien geborene und früh nach Deutschland ausgewanderte Autorin und Theaterregisseurin hat mit ihrem dritten Roman einen ambitionierten, über 1300 Seiten starken Generationenroman verfasst, der thematisch einen Zeitraum von 1900 bis 2006 abdeckt – ein bedenkens- und selbstverständlich auch untersuchenswertes Kuriosum im 21. Jahrhundert. Wenn also von einer Renaissance des Generationenromans die Rede sein kann, dann sicherlich hier: Mit Georgien ist eine höchst interessante Tabula rasa als Hauptschauplatz gefunden und auch die Familie, die der Roman über sechs Generationen und acht Hauptpersonen begleitet, liefert eine kalkulierte Mischung aus tragischen, skurrilen und komödiantischen Elementen. Auch der Magische Realismus kommt in Gestalt einer geheimnisvollen Rezeptur für Schokolade ins Spiel, welche unvergleichlichen, ja überirdischen Genuss verheißt. Und über all dem dräut und brodeln der Kommunismus, der Wohl sowie Wehe aller Protagonisten gleich einem düsteren Strippenzieher bestimmt.

Die Geschichte wird im Jahre 2006 vom zweitletzten Glied der familiären Kette, der hochintelligenten Niza, dem bisher letzten, eben der im Titel erwähnten Brilka, erzählt. Brilka nämlich möchte wie Niza in Deutschland bleiben und dem Heimatland sowie der Familie den Rücken kehren, weshalb Niza nun also zu erklären versucht, woher sie beide stammen. Das ist sicherlich einerseits eine postmoderne Konstellation, kann Niza doch die meisten Begebenheiten nur vom Hörensagen berichten und ist also auf Vermutungen, Ausschmückungen und Erklärungen angewiesen, womit eine Erzählweise vermieden wird, die sich auf Wahrhaftigkeit beruft. Allein, Nino Haratischwili kommandiert zwar Niza als Stellvertreterin an die Front, verzichtet aber interessanter- und bezeichnenderweise so gut wie gänzlich auf die sich nun bietenden postmodernen Freiheiten. Stattdessen wird Leben für Leben in einem eben doch quasi-authentischen Ton ausgebreitet, da Niza bereitwillig hinter die jeweilige Hauptperson tritt. Den delegierten Anspruch aber, nämlich ganz mit der Hauptperson zu verschmelzen, kann diese eben so wenig einlösen wie ihre Schöpferin: Zwar bemüht Niza sich, so lebendig, so farbig und so nah am Mann, vor allem, durchaus feministisch motiviert, aber doch an der Frau wie irgend möglich zu erzählen, fällt aber immer wieder mit Sentenzen aus der Rolle, die abstrakt und beziehungslos umherdümpeln, ja, manches wirkt gar wie aus einem Lexikon abgeschrieben und von dem jeweiligen Protagonisten mehr referiert als erlebt. Womit das Wahrhaftige sich zur Oberflächlichkeit wandelt und die Figuren außerhalb ihres historischen Settings im Nichts agieren. So changierte der Roman in der Genese wohl zwischen zwei Möglichkei-

ten: Nämlich eine postmoderne Erzählung mit zweifelhaftem Erzähler zu sein oder eben ein auf Echtheit basierender Roman. Er ist nun beides und damit im direkten Vergleich zu einschlägigen Vorbildern in seinem Charakter als Chimäre durchaus gescheitert – doch ist es weniger ein individuelles Scheitern, sondern viel eher ein strukturelles, da Haratischwili letzten Endes, besieht man den Zeitgeist, alles richtig macht: Unvermittelt und recht überraschend scheint nämlich in der Literatur das authentische Erzählen wieder möglich geworden, trotz all der Reflexionen, die ein derartiges Erzählen im Laufe des letzten Jahrhunderts diskreditierten.

Gemeinsam ist diesen Werken zum einen die zugrundeliegende Motivation; so ist bezeichnend, dass in und mit dem etablierten Rückbezug auf die Vergangenheit stets das ›Echte‹ anvisiert wird und im Anschluss künstlerisch nachvollzogen werden soll – gemeint ist hier ausdrücklich die personale Authentizität, nicht die materiale als Urheberschaft, die ohnehin angesichts des Bezugs auf eine *Recreativity* seit der Jahrtausendwende nicht unbedingt verunmöglicht, aber doch eigentlich obsolet geworden, nämlich endgültig destruiert worden scheint.³⁸ Eine Destruktion, die nun auch die Aufrichtigkeit ins Visier genommen hat. Dies ist so, da auch das Gefühl individueller Einzigartigkeit, so meine Folgerung, in der Gegenwart aufgrund des technischen Blicks zunehmend transformiert und nach einhelliger Meinung beschädigt ist: Wie der Mensch des industriellen Zeitalters in der nostalgischen Regung eine Gesellschaft imaginiert, die in naturhaften Bedingungen existiert – hierbei etwa das feudale System glorifizierend – und überhaupt ein Loblied des Primitiven anstimmt, müht sich das gegenwärtig lebende Individuum darum, der ureigenen, längst verlorenen Aufrichtigkeit nachzuspüren und sie mit den Mitteln der Kunst neu aufleben zu lassen. Hieraus resultiert die zweite Gemeinsamkeit der Zugänge, nämlich die eigentümlich transformierende Art des nostalgischen Rückbezugs: Es geht nun nicht mehr vorderhand darum, dem Tradierten, Verlorenen und mit Sentimentalität Aufgeladenem nur zu gedenken – ein Symptom nostalgischer Reflexion althergebrachter Statur –, sondern die personale Aufrichtigkeit *selbst* zu wiederholen und sozusagen in zweiter Potenz nochmals in Form einer Transformation in eine materiale zu etablieren – was einem Paradox entspricht, weshalb es allein bei dem Versuch verbleibt, es nur dabei verbleiben kann, da Echtheit, sei sie personal oder material definiert, stets einen Zustand meint, der reflexiv nicht einzufangen ist: Kunst aber, in diesem Verständnis, ist immer reflexiv und daher im Kern unfähig, das Gewünschte zu erreichen.

Die unkritische Haltung gegenüber dieser eigentlich paradoxen Situation aber ist in dieser Hinsicht nur folgerichtig, da eine Kunst, die von einem beschädigten oder besser: transformierten Authentizitätsverständnis ausgeht,

wiederum allein in der Lage ist, diese beschädigt oder transformiert zu imaginieren. So wird der immense Erfolg Knausgärds, Maiers oder Haratischwilis verständlich, schreiben sie doch alle für eine Gesellschaft, die insgesamt in Nostalgie zu verharren scheint und zugleich in dieser Nostalgie ständig in Bewegung ist: Besann man sich früher zurück und gedachte der alten Zeiten, lethargisch vielleicht, sentimental auf jeden Fall, aber eben beschaulich und selbstreflexiv-besonnen, ist Nostalgie heutzutage zu einer produktiven Kulturtechnik geworden, die mit dem herkömmlichen Kreativitätsprinzip bearbeitet werden soll und in der Folge eine fingierte Wahrhaftigkeit produziert, welche ihrerseits die als fingiert zu diagnostizierende Authentizität der Gegenwart spiegelt.

IV.

Tatsächlich aber markieren die Kindheitserinnerungen nur die Spitze des Eisbergs, da die in diesen vorgenommene Wiederholung von Wahrhaftigkeit in der Folge auf alle literarischen und außerliterarischen Felder ausgeweitet wird und eine Kunstproduktion nach sich zieht, die mit dem Kafka'schen Ausdruck des ›Stehenden Sturmlaufs‹ wohl am besten beschrieben ist. Deutlich wird diese Betriebsamkeit des leerlaufenden Geschäfts mit der Nostalgie als Paradox kreativer Wiederholung früherer Originalität in denjenigen Kunstäußerungen, die darauf abzielen, diese in die Gegenwart zu transponieren – nicht mehr nur als reiner Rückbezug wie in der sentimental, oftmals verkitschten, immer aber verkopften Kindheitserinnerungsliteratur, sondern in der paradox angelegten Neukreation des ehemals Einzigartigen.

Ein Kunstwerk ganz eigener Statur in Fragen der remix-induzierten Wiederholung einer eigentlich verunmöglichten Authentizität ist der Roman *S.* (2013) von Doug Dorst und J. J. Abrams, und dies weniger aufgrund des Inhalts als vielmehr der Aufmachung: Als Werk eines fiktiven Autors aus dem Jahr 1949 ausgewiesen, ist jedes Detail perfekt auf den Effekt abgestimmt; so sind die Seiten standesgemäß vergilbt und auch die eingelegten Artefakte, Briefe, Notizzettel, beschriebenen Servietten et al. scheinen dementsprechend gealtert. Zudem ist das Buch, welches als Leihexemplar gar mit einem Bibliotheksaufkleber und diversen Stempeln versehen ist, mit den Einlagen und handschriftlichen Eintragungen auf exemplarische Weise einzigartig gemacht – und das in enormer Auflagenzahl. In dem Paradox vervielfältigter und zugleich gefälschter Echtheit ist dieses Kunstwerk meiner Ansicht nach gerade aus dem Grund so erfolgreich, da es auf ideale Weise den Zeitgeist widerspiegelt, nämlich haptisch das im wortwörtlichen Sinn *begreiflich* werden lässt, was etwa Knausgärd

literarisch versucht: Nimmt man das Buch in die Hand, so beeindruckt vor allem die Tatsache, wie *echt* und zugleich *einzigartig* das Buch wirkt, obwohl man doch weiß, dass es *nicht* echt und schon *gar nicht* einzigartig ist. Es ist sicherlich zumeist gerade diese Illusion, betont ohne jeden Bruch auskommend und also ganz ernsthaft angelegt, die fasziniert.

In Tom McCarthys *Remainder* (2005) ist das hier zugrundeliegende poetologische Prinzip vielleicht am sinnfälligsten angedeutet. Dessen Protagonist leidet gleichfalls unter dem Verdacht, in seinem Tun und Denken stets »in-authentic«³⁹ zu sein, doch kommt ihm diese Tatsache erst nach einem Unfall zu Bewusstsein, infolgedessen er alle motorischen Abläufe nochmals erlernen muss und von da an gezwungen ist, jede Bewegung gleichsam im Kopf reflektierend mit zu vollziehen. Seitdem derart sensibilisiert, stellt er fest, dass das Menschsein insgesamt auf dieser Verdopplung basiert, denn gleichgültig, ob Individuen den Flughafen betreten oder ob sie auf der Straße stehen, lachend, stets seien sie sich, so der Protagonist, während ihres Agierens zutiefst bewusst über die Tatsache, den Flughafen zu betreten oder auf der Straße stehend zu lachen: »Just like me: completely second-hand.«⁴⁰ Aufrichtigkeit kann der Protagonist ironischerweise nur noch in der fiktionalen Welt des Kinos erkennen, speziell in Robert De Niros Spiel, da der Schauspieler, tatsächlich eine Rolle aufführend, innerhalb dieses Rollenspiels so agiert, als ob er mit der Rolle eins wäre.⁴¹

Wie Knausgård beschäftigt sich McCarthy kaum mit den Ursachen fehlender Authentizität; allerdings ist auch dies symptomatisch, da die Etablierung einer solch reflektierenden Ebene gegenwärtig entfällt und die Kunst sich ohne jeden Hintergedanken ins scheinbar Echte wirft, hierbei jeden problematisierenden Ballast meidend und damit die eigene Wortlosigkeit wortreich überdeckend und in der fiebrigen Produktion die immerhin geahnte künstlerische Impotenz verdrängend. Stattdessen konzentriert sich der Roman ebenfalls auf die hieraus resultierenden Symptome, die noch weitaus pointierter denn im Fall von Knausgård's Figur als Reflexionshemmung beschrieben werden: So verharrt der Protagonist minutenlang ohne Regung oder verliert sich in Wiederholungszwängen, da er das bereits Erlebte nicht nochmals mit der anfänglichen Intensität reflektieren muss, sondern ohne gedankliche Mehranstrengung gleichsam ablaufen lassen kann. Doch sollte diese Lähmung innerhalb des Romangefüges wohl vor allem als Folge des Unfalls gedeutet werden, der allein das verstärkt, was ohnehin jedem Menschen innewohnt und als stete Reflexionsanstrengung begleitet. Relevanter ist daher die mehrmals im Roman vorgenommene Einschätzung des Protagonisten, alle Menschen führten eine fiktionale Rolle auf und verhielten sich ganz bewusst wie Werbefiguren: »They reminded me of an ad – not a particular one, but just some ad with beautiful young people in it ha-

ving fun. The people with the screen in the street now had the same ad in mind as me. I could tell.»¹² Die medial vermittelte Realität, so wird angedeutet, dient als Matrize für das Inszenieren individuellen Verhaltens: Die fiktionale Welt, die Realität besser aufführen kann als die in ihrer Authentizität transformierte Realität, gibt dem sich unecht föhlenden und folglich zutiefst verunsicherten Individuum eine Anleitung in die Hand, wie zu agieren ist, scheint doch ein eigenständiges Agieren, so die zugrundeliegende Prämisse, nicht mehr ohne Weiteres möglich – dies erinnert an Knausgärds zitierte Klage über die Fiktion, die Realität in Serie produziert und damit künstlich werden lässt.

McCarthy aber geht in seiner Kritik weiter, indem der unauthentisch gewordenen Realität in der Fiktion eine neue, gleichfalls fiktive Echtheit ermöglicht ist, die ihren illusionären Charakter aber niemals verliert und dies auch nicht mehr muss: Das personale Rollenspiel der Individuen ist als Kopie stets epigonal und verbirgt diesen Nachahmungscharakter nur unzureichend, wenn überhaupt, da die Individuen im Zeitalter des Remix selbst in ihren Handlungen gleichsam remixen, nämlich auf medial vorgegebene Muster zurückgreifen und in diesem Rückgriff, zumindest zeitweise, eine illusionäre Wahrhaftigkeit etablieren können – gleich dem Künstler, der im Akt der Wiederholung eine Ahnung der ursprünglichen Originalität nachempfindet und auf diese Weise den Remix sozusagen mit Rückgriff auf die dem Original innewohnende Echtheit sanktioniert und rechtfertigt. Dass McCarthy hier nicht nur ein Symptom, sondern zugleich einen Ausweg beschreibt, wird deutlich, wenn man nachvollzieht, dass diese wiederholende Bewegung tatsächlich ein Ausweg aus dem Dilemma wäre, das Beard in der weiter oben zitierten Episode um den unabsichtlichen Diebstahl umtreibt: Wenn dieser nämlich während der Wiederholung mit gleichzeitiger Kenntnis der Epigonalität seines Erlebnisses beschlossen hätte, den unbeabsichtigten Diebstahl sozusagen mit Rückgriff auf das bekannte Muster gleichsam nur noch einmal nachzuholen und also aufzuführen – gleich dem Jüngling, der seine *Erste Liebe* deshalb als gefährdet erkennt, weil eben diese *Erste Liebe* so gar nicht die *Erste*, sondern letztlich beliebig ist, diese seine *Erste Liebe* rettet, indem er sich in die Fiktion und Wiederholung der prototypischen *Ersten Liebe* versetzt und in diesem Rollenspiel eine Art Authentizität zweiter, nämlich epigonaler Ordnung findet. Knausgård wiederum könnte angesichts der im Bestattungsinstitut empfundenen Beliebigkeit seiner Trauer eben diese mit Aufrichtigkeit anreichern, beschlösse er, den Trauernden zu spielen und in diesem rückbezüglich intendierten Spiel zumindest einen Hauch des ursprünglichen Werts origineller Emotion zu erhaschen.

Der namenlos bleibende Protagonist in McCarthys Roman hingegen begibt sich, hier scheinbar ganz im Gleichklang mit der Nostalgie eines Knausgård,

auf die Suche nach dem einen Augenblick, in dem er nicht verdoppelt und also mit sich und in sich aufrichtig war. Eine Ahnung dieses Zustandes findet er schließlich in einer deutlich an Proust erinnernden unfreiwilligen Erinnerung in Form eines Déjà-vu-Erlebnisses: Urplötzlich bildet sich in seinem Gedächtnis eine bestimmte Situation, die er mit Echtheit verbindet, worauf er beschließt – durch Entschädigungszahlungen reich geworden – eben diese Situation originalgetreu nachzubauen.⁴³ Es ist in beiden Fällen letztlich eine von Nostalgie angetriebene Bewegung, in welcher der Zustand vor dem individuellen Stündenfall wiedererweckt werden soll; indes Knausgård sich bemüht, die Naivität der Kindheit einzufangen und dazu mehr schlecht als recht mit Hilfe der Literatur in seine Kindheit eintauchen, ganz in ihr aufgehen will, sich hierzu dem Vergangenen unterordnend, geht der Protagonist in *Remainder* den entgegengesetzten Weg und vergegenwärtigt mit penibler Genauigkeit die äußerlich vorliegende Situation und bildet eine Art reales Pastiche, welches Originalität fingieren soll und doch eine Kopie bleibt, ja, der besondere Reiz obliegt eben dem Umstand, das Zerstörte zu kopieren.

Abermals fällt die Diskrepanz zu früheren Darstellungen ins Auge, da der Protagonist, mit einigem Aufwand Gebäude, Personen und auch Gerüche nachstellend, um sein Déjà-vu unverfälschten Empfindens zu wiederholen, in früheren Darstellungen sicherlich an dem gescheitert wäre, was im Jahre 2005 gelingt. Dies aber ist ein sehr hellsichtiger, wenngleich bislang kaum beachteter Kommentar zur gegenwärtigen Situation, wie ich sie zu Beginn anhand des Verweises auf die Populärkultur angedeutet habe: In der Tat erinnert die kulturelle Stasis, sich als kreative Produktion tarnend, aber eben doch nur Wiederholungen etablierend, welche die jetzige Generation gleich dem von Knausgård im obigen Zitat erwähnten reflexiven Schatten umgibt, an den Wunsch des Protagonisten in *Remainder*, das Verloren-Gegangene durch eine exakte Nachstellung des Vergangenen künstlich und also künstlerisch wiederzubeleben; und wie der Protagonist, der im Verlauf des Romans getrieben ist, jedem erfolgreichen Nachbau einen neuen folgen zu lassen, da das Déjà-vu-Erlebnis wiederum auf Einmaligkeit beruht, ist auch diese Generation gezwungen, jeder Wiederholung eine *neue* anzuschließen, weshalb sich jedes kreative Potential in diesem Paradox verliert.

V.

Ursache hierfür ist meiner Ansicht nach der zu Beginn analysierte technische Blick, durch den eine Erweiterung der Perspektive ermöglicht ist, die das Selbst

für sich zum ersten Mal absolut objektiviert und somit als Objekt unter Objekten nicht mehr nur theoretisch, sondern faktisch festlegt und diese Erfahrung im Sinne einer dialektischen Synthese in das Selbstverständnis implementiert; es ist ein Erfahrungszuwachs, der, wie gezeigt, in der gegenwärtigen Literatur zwar aufgeworfen und theoretisch reflektiert, von der erstmals hiermit umfassend konfrontierten Generation aber zumeist als bedrohlich und das Selbst im Kern der personal gesetzten Authentizität angreifend definiert wird und dem in der Folge mit Hilfe der Kunst ausgewichen werden soll. Doch selbst wenn die neue, evident im Sinne eines Schocks und nicht intellektuell-reflexiv erarbeitete Persönlichkeitsstruktur nicht negativ gedeutet und im Gegenteil als das erkannt würde, was sie ist, nämlich eine enorm einflussreiche Transformation individuellen Selbstverständnisses, schliesse sich die Problematik an, wie eine derartige Struktur künstlerisch dargestellt werden kann: Die naheliegende Lösung in Form einer Reflexionsprosa ist, wie dargestellt, bereits auf vielfache Art versucht worden, doch unter Ausschöpfung bereits sattem bekannter Mittel allein in der Lage, eine Art Hemmung durch Reflexion zu gestalten – womit die eigentliche Transformation meiner Meinung nach unterlaufen ist. Gegenwärtig scheinen also die zur Verfügung stehenden literarischen oder ganz allgemein künstlerischen Mittel nicht in der Lage, das neue Persönlichkeitsmodell adäquat zu beschreiben; weshalb die Kunst wohl auch aus diesem Grund – und eben nicht allein aufgrund einer rein negativen Bewertung der Transformation – in einer dialektischen Ausweichbewegung das imaginiert, was transformiert ist und so stetig neue Echtheit als Kopie etabliert.

In der Nostalgie also flieht das Individuum, sich als im Selbst beschädigt definierend oder sprachlos geworden angesichts der aufgefundenen inneren Wandlung, demnach zu den Zuständen, die vermeintlich gesund sind. Und findet sie zumeist in Kindheit und Jugend, die nun im Rückgriff mit Authentizität aufgeladen werden, wobei der dieser Bewegung innewohnende Widerspruch auf charakteristische Art nicht mehr thematisiert wird: Stattdessen basiert ein Großteil der gegenwärtigen Literatur auf der uneingeschränkten und zu keiner Zeit wesentlich hinterfragten Annahme, dass die frühere Unverfälschtheit problemlos wiederholt werden könne. Das ist dann folgenlos bleibender Kitsch, ohne dass es gegenwärtig als ein solcher erkannt werden würde. Und Kitsch ist es sehr wohl, da die frühere Naivität des Kindes mit den Werkzeugen des einfach nur schlicht sich gebenden Künstlers wiederholt wird.

Weitaus folgenschwerer indes wirkt sich die gegensätzliche Bewegung aus, in der nicht das Individuum sich sentimental in geglückter Echtheit versenkt, sondern das Verlorene immer wieder pseudoproduktiv in die Gegenwart transponiert wird, wo es sich im Sinne eines Stasisfelds lähmend auf die Kultur aus-

wirkt und jedes produktive Potential verbraucht: mit weitreichenden Folgen, die sicherlich nicht allein die Pop-Kultur betreffen. So deute ich den gegenwärtig sich vollziehenden, besorgniserregenden Rückfall einer hochkomplexen politischen, ökonomischen und kulturellen Situation in eigentlich längst abgearbeitete Dichotomien, im Sinne eines erschreckend unkreativen Rückgriffs auf Begriffsfelder wie links-rechts, arm-reich, gut-böse, ebenfalls als Symptom der beschriebenen Transformation und damit letzten Endes als Regung der Nostalgie, durch welche die höchst originellen Zustände der Gegenwart mit dem Vokabular der 1980er Jahre – und damit dem letzten Jahrzehnt, das sich mit derart einfach gestalteten Dichotomien zufrieden geben konnte – gedeutet und damit zwangsläufig verpasst werden.

Anmerkungen

- 1 Vgl. Simon Reynolds, *Retromania. Pop Culture's Addiction to its Own Past*, London 2011.
- 2 Vgl. hierzu die ausführliche und zitatenreiche Begriffsbestimmung von Volker Fischer, *Nostalgie. Geschichte und Kultur als Trödelmarkt*, Luzern 1980, 9–17.
- 3 Jürgen Osterhammel, *Die Verwandlung der Welt. Eine Geschichte des 19. Jahrhunderts*, München 2009, 26.
- 4 Vgl. Jerome K. Jerome, *Three Men in a Boat (To Say Nothing of the Dog)*, New York 1890, 272–275.
- 5 Willfried Baatz, *Geschichte der Fotografie*, Köln 2002, 7.
- 6 Osterhammel, *Verwandlung der Welt*, 80.
- 7 Johannes Jacobus Voskuil, *Das Büro. Direktor Beerta*, München 2012, 451 ff.
- 8 Aber zumeist doch sogleich auf seltsame Weise mit ihr vertraut: »Versuchspersonen hatten im Vergleich zu anderen Eigenstimuli größere Schwierigkeiten, eine Stimmenaufnahme als ihre eigene zu identifizieren. Doch selbst wenn sie ihre Stimme nicht erkannten, bewerteten sie sie anders als andere Stimmen. Diese Ergebnisse deuten darauf hin, dass man die eigene Stimme anders verarbeitet, selbst wenn man sie nicht offenkundig erkennt.« (Julian Paul Keenan, *Das Gesicht im Spiegel. Auf der Suche nach dem Ursprung des Bewusstseins*, München 2005, 137).
- 9 Wolfgang Prinz, *Selbst im Spiegel. Die soziale Konstruktion von Subjektivität*, Berlin 2013, 95.
- 10 »Who hasn't been surprised at least once by seeing his reflection in a mirror he happened across? This ›strange and merciless‹ mirror Proust spoke of, describing his room at Balbec, eyes him with hostility and ›obliquely closed off the room. His emotion is evidence that the encounter with the mirror touched a sensitive nerve by capturing the inexpressible in a fraction of a moment. Once the awkwardness has passed, the image is reconstituted, identical and familiar, and the anxiety dissipates.« (Sabine Melchior-Bonnet, *The Mirror. A History*, London 2001, 222 f. Sie bezieht sich auf die Eingangssentenzen in Prousts *À la recherche du temps perdu*.) Auch Sigmund Freud berichtet von einem solchen Erlebnis: »Ich saß allein im Abteil des Schlafwagens, als bei einem heftigeren Ruck der Fahrtbewegung die zur anstoßenden Toilette führende Türe aufging und ein älterer Herr im Schlafrock, die

- Reisemütze auf dem Kopf, bei mir eintrat. Ich nahm an, daß er sich beim Verlassen des zwischen zwei Abteilen befindlichen Kabinetts in der Richtung geirrt hatte und fälschlich in mein Abteil gekommen war, sprang auf, um ihn aufzuklären, erkannte aber bald verduzt, daß der Eindringling mein eigenes vom Spiegel in der Verbindungstür entworfenen Bild war. Ich weiß noch, daß mir die Erscheinung gründlich mißfallen hatte.« (Sigmund Freud, *Das Unheimliche*, in: ders., *Psychologische Schriften. Studienausgabe, Band 4*, hg. von Alexander Mitscherlich u. a., Frankfurt/Main 2000, 241–274, hier 270).
- 11 Vgl. David Foster Wallace, *The Pale King*, London 2011, 92.
 - 12 Harald Schmidt, ›Ich bin eine Charaktermaske‹, *Harald Schmidt im Gespräch*, in: *FAZ Magazin*, März 2013, 20–23, hier 22. Im Gespräch verneint Schmidt das Authentizitätsprinzip und deutet damit das Symptom eines fundamentalen Wertewandels an, welches allein aus der Erfahrung einer Verinnerlichung des Beobachterstandpunktes resultiert.
 - 13 So habe ich bereits dargelegt, wie Bedeutungen und Sujets sich infolge des technischen Blicks wandeln; vgl. Roman Halfmann, ›I have seen myself backward‹, *Dave Eggers' Roman »The Circle« als Annamense eines neuartigen Persönlichkeitsmodells*, in: *Weimarer Beiträge*, 61(2015)2, 274–299; Roman Halfmann, *Von produktiven Rezeptionen über den Remix zum Reenactment. Wie Kafka-Rezeptionen die gegenwärtig stattfindende Erosion der Originalität abbilden*, in: *Weimarer Beiträge*, 62(2016)2, 257–274; Roman Halfmann, *Die Sorge des Systemadministrators. Franz Kafkas Aktualität im Zeitalter der Big Data*, in: *Weimarer Beiträge*, 61(2015)1, 111–134.
 - 14 Ian McEwan, *Solar*, London 2010, 123.
 - 15 Ebd., 126 f.
 - 16 Sybille Krämer, *Zum Paradoxon von Zeugenschaft im Spannungsfeld von Persönlichkeit und Depersonalisierung. Ein Kommentar über Authentizität in fünf Thesen*, in: Michael Rössner, Heidemarie Uhl (Hg.), *Renaissance der Authentizität? Über die neue Sehnsucht nach dem Ursprünglichen*, Bielefeld 2012, 15–26, hier 16.
 - 17 Vgl. McEwan, *Solar*, 157.
 - 18 Vgl. Lionel Trilling, *Sincerity and Authenticity*, London 1974.
 - 19 Vgl. Michael Böhler, *Das Authentische in der Literatur und der platonische Schatten*, in: Rössner, Uhl (Hg.), *Renaissance der Authentizität?*, 119–142, hier 120–124.
 - 20 Vgl. Umberto Eco, *Nachschrift zum »Namen der Rose«*, München 1984, 78 f.
 - 21 So die romantische Ironie; vgl. Helmut Prang, *Die romantische Ironie*, Darmstadt 1980, 68. Doch greift auch die englische Literatur, die wenig mit der deutschen Romantik zu tun hat, zu einem großen Teil auf diese Technik zurück: Man denke allein an die Ironie, mit der William Makepeace Thackeray in *Vanity Fair, or, a Novel without a Hero* (1847/48) erzählt.
 - 22 McEwan, *Solar*, 3.
 - 23 Vgl. James Engell, *The Creative Imagination. Enlightenment to Romanticism*, Cambridge 1981, 86.
 - 24 So deutet Scott die Ironie in den Texten David Foster Wallaces: »Wallace, then, is less anti-ironic than (forgive me) meta-ironic.« (Anthony Oliver Scott, *The Panic of Influence*, in: *The New York Review of Books*, February 10, 47|2000|2, <http://www.nybooks.com/articles/2000/02/10/the-panic-of-influence/> [letzter Zugriff 04.10.2016]).
 - 25 Bodo Kirchhoff, *Widerfahrnis*, Frankfurt/Main 2016, 76.
 - 26 Ebd., 84
 - 27 Vgl. ebd., 134.

- 28 Ebd., 109.
29 Karl Ove Knausgård, *Sterben*, München 2011, 320.
30 Ebd., 368.
31 Vgl. ebd., 117.
32 Vgl. ebd., 350.
33 Vgl. Karl Ove Knausgård, *Lieben*, 652.
34 Ebd., 726.
35 Vgl. Roman Halfmann, *Nach der Ironie. David Foster Wallace, Franz Kafka und der Kampf um Authentizität*, Bielefeld 2012.
36 Karl Ove Knausgård, *Spielen*, München 2013, 258.
37 Vgl. Roman Halfmann, *Darsteller. Regisseur und Kritiker. Thomas Bernhards Trias - Ein biographischer Versuch in Zeiten der Postmoderne*, in: Franciszek Gucza (Hg.), *Akten des XII. Internationalen Germanistenkongresses Warschau 2010. Vielfalt und Einheit der Germanistik weltweit*, Bd. 8, hg. von Hans-Gert Roloff, Martina Wagner-Egelhaaf und Claudia Liebrand, Frankfurt/Main u. a. 2013, 193-198.
38 Vgl. Halfmann, *Von produktiven Rezeptionen*, 260 ff.
39 Tom McCarthy, *Remainder*, London 2005, 24.
40 Ebd., 50.
41 Vgl. ebd., 23.
42 Ebd., 50.
43 Vgl. ebd. 60 ff.

Yahya Elsaghe

Die Wiederkehr des Verdrängten »out of the closet«

*Michael Blumes »Heiligendamm« in der Tradition
der deutschen Thomas-Mann-Verfilmungen*

I.

Die bald einmal hundertjährige Geschichte der Thomas-Mann-Verfilmungen fand 2009 ihren sicherlich nur vorläufigen Abschluss mit *Heiligendamm*, »Nach der Erzählung *Der Kleiderschrank* von Thomas Mann«¹, verantwortet von Michael Blume, Jahrgang 1960, dem bisher jüngsten unter den deutschen Verfilmern Thomas Mann'scher Romane und Erzählungen. Blumes Kurzfilm nimmt innerhalb dieser Geschichte und ihrer filmästhetischen Weiterungen eine besondere Stelle ein. Im Gegensatz zumal zu den deutschen Verfilmungen bricht er radikal mit dem Gebot der Werktreue. Mit anderen Worten und positiv gewendet, löst er den verfilmten Text aus *dessen* historischem Kontext heraus, um ihn aufs Hier und Heute hin zu aktualisieren. Er versetzt die Handlung in die Zeit und an den Ort seiner Entstehung.

Die Versetzung hat einerseits zur Folge, dass der Film dem liberalen Zeitgeist seiner Gegenwart desto leichter Rechnung tragen kann. Dazu, das wird sich gleich zeigen, gehört ein kritisches Sensorium für Misogynie oder Homophobie, *agism* und Rassismus. Andererseits reflektiert der Film den historischen Abstand, der ihn von der Entstehungszeit der verfilmten Novelle trennt. Wiederholt verweist er auf Ereignisse, die erst in dieses Intervall fielen. Gerade in solchen Referenzen erweist er sich als Ausnahme von einer bedenklichen Regel der deutschen Thomas-Mann-Verfilmungen – um insbesondere von den geplanten und realisierten Filmen Luchino Viscontis einmal ausdrücklich abzuweichen. Die *deutschen* Thomas-Mann-Verfilmungen zeichnen sich, wenn man so sagen darf, dadurch aus, dass sie einen bestimmten Aspekt der nationalen Geschichte systematisch ausblenden.² Jüdische Figuren, wie sie auf Schritt und Tritt vor allem in Manns Frühwerk auftauchen, zu dem auch *Der Kleiderschrank* zählt, wurden in den Verfilmungen in aller Regel als solche unkenntlich gemacht.

In eins damit hatten alle antisemitischen Spitzen zu entfallen; gleichgültig, ob sie auf das Konto der Erzähler- oder der Figurenreden gingen. In Harald Brauns Film *Königliche Hoheit* (1953) trug ein »Arzt«³, der im Roman »Doktor

Sammet⁴ heißt und dort auch explizit als »Jude«⁵ oder »jüdisch«⁶ gekennzeichnet ist, keinen verräterischen Textilnamen mehr; geschweige denn, dass solche expliziten Markierungen vorgenommen worden wären oder dass er, in den Dialogen auf seine Herkunft angesprochen, sich über antisemitische Diskriminierung so hätte äußern dürfen wie im Roman. In Rolf Thieles *Tonio Kröger* (1964) hatte Erwin Jimmerthal weder Schlitzaugen noch krumme Beine, noch war er Sohn eines Bankdirektors, noch auch ein aufdringlicher und wichtigtuerischer Schmarotzer. Die Verfilmungsrechte an der frühen Novelle, *Wälsungenblut*, die Thiele als nächste verfilmte (1965), waren nur unter der Bedingung abgetreten worden, dass alle Hinweise auf eine jüdische Identität der Protagonistenfamilie zu unterbleiben hätten – und das obwohl sie Thomas Mann von allem Anfang an als »Judengeschichte«⁷ konzipiert hatte.⁸ In den *Buddenbrooks*-Verfilmungen sowohl Alfred Weidenmanns (1959) als auch Franz Peter Wirths (1979) und auch noch Heinrich Breloers (2008) entfielen Tony Buddenbrooks gehässige Sticheleien gegen Laura Hagenström alias »Sarah Semlinger«.⁹ Auch die Wucherer und »Halsabschneider«, denen nach Thomas Buddenbrooks Wissen etliche Edelleute zum Opfer fallen, waren jeweils keine »Juden«¹⁰ mehr – und so weiter, und so fort.

Eine gewisse Ausnahme von dieser Regel bildet Hans W. Geißendörfers amphibische Verfilmung des *Zauberbergs* (1982/84); eines Romans, der seine lange Entstehungsgeschichte auch *in puncto* Judentum und Antisemitismus reflektiert.¹¹ Denn einerseits verschleppt er gewisse Antisemitismen des Frühwerks, um andererseits zuletzt aber doch eine klarsichtige Analyse der antisemitischen Ressentiments zu liefern. Einen Dialog über den hässlichen und »zweifelhaften«¹² Juden Naphta ließ Geißendörfer wenigstens in der einen, längeren Fassung seiner Verfilmung stehen. Stehen ließ er auch die Karikatur eines Antisemiten, die einem in der Figur eines Herrn Wiedemann vorgeführt wird; den Angaben der *Internet Movie Database* zufolge von Buddy Elias gespielt – eine insofern makabre Verwechslung, als Buddy Elias, der Cousin Anne Franks, im Gegenteil tatsächlich das notorische *Opfer* von Wiedemanns Hass spielt, einen typischen Juden namens Sonnenschein.¹³ Aber trotz seinem Vorsatz, auch »die Rolle Naphtas von einem semitischen Schauspieler darstellen«¹⁴ zu lassen, besetzte Geißendörfer diese dann letztlich doch ganz anders. Gerade durch diese Besetzung gelang es ihm, die antisemitischen Aversionen zu unterbinden, aus denen sich die Romanfigur speist und an die sie appelliert. Den Film-Naphta spielt nun ein Sympathieträger des deutsch-französischen *show business*, ein Franzose armenischer – und also gewissermaßen urchristlicher¹⁵ – Abstammung: Charles Aznavour, der gegen die Vorgaben des Romantexts mit Akzent spricht, ohne dass sich klar entscheiden ließe, ob es der französische

des Schauspielers ist oder ein jiddischer der gespielten Figur sein soll. Dabei waren Besetzung und Akzent möglicherweise dadurch motiviert, dass Aznavour ein paar Jahre zuvor, 1979, in einer sehr erfolgreichen Literaturverfilmung bereits eine jüdische Figur gespielt hatte, den *nota bene* seinerseits rundum sympathischen Spielzeughändler Sigismund Markus in Volker Schlöndorffs *Blechtrommel*, von demselben Franz Seitz produziert wie Geißendörfers *Zauberberg* und etliche andere Thomas-Mann-Verfilmungen.

II.

Das in den vorhergehenden Verfilmungen weitgehend Unterdrückte, wie gleich *en détail* zu zeigen, kehrt in *Heiligendamm* zu guter Letzt wieder. Allerdings bestätigt auch diese Ausnahme die Regel. Denn Blumes 2009 erscheinener Film ist in keiner Weise repräsentativ, weder für den Publikumsgeschmack noch für die Mentalität der Produzenten, Investoren und Verbreitungsinstitutionen. Er entspricht nicht der »aktuellen Programmstruktur« der Rundfunkanstalten, wo die Verantwortlichen schwere Zweifel hegen, ob so ein Film daselbst »sein Publikum [...] finden würde«. ¹⁶

Heiligendamm konnte denn auch nur an den Rändern der Kulturindustrie entstehen, mit offenbar sehr bescheidenen Mitteln. Das merkt man dem Film leider auch an. Die Tonqualität ist teilweise so dürftig, dass die Dialoge rein akustisch kaum zu verstehen sind; was sicherlich geeignet war, die Selektionschancen des Films auf dem »Markt«, soweit es einen solchen für diese Art Kurzfilm überhaupt gibt, noch einmal zu senken.

Seine Randständigkeit, die man dem kurzen Film also durchaus ansieht oder eben auch *anhört*, ist äußerer Ausdruck einer ansonsten wohlthuenden Distanz zum Mainstream der Verfilmungsgeschichte. Dazu gehört schon die Wahl eines so abgelegenen Vortexes, für den die Rechte naturgemäß günstig zu haben waren, fürs Erste für nur fünfhundert Euro. ¹⁷ Sie ließen sich also sehr viel günstiger erwerben als etwa diejenigen für einen »Jahrhundertroman« ¹⁸ wie die *Buddenbrooks*, die damals in Breloers Version soeben in die Kinos gekommen waren (und die Blume in dieser Version seinerzeit noch nicht gesehen hatte, während er diejenige Weidenmanns sehr wohl kannte ¹⁹).

Thomas Manns vergleichsweise wenig erfolgreiche Erzählung, im Erstdruck noch mit einem Untertitel versehen: *Der Kleiderschrank. Eine Geschichte voller Räthsel*, entstand im November 1898. ²⁰ Obwohl Mann damals noch ein ziemlich unbeschriebenes Blatt war, durfte sie 1899 in der *Neuen Deutschen Rundschau* erscheinen, der Literaturzeitschrift des Fischer-Verlags. Dann wurde sie, ab jetzt ohne Untertitel, in den zweiten Novellenzyklus des sich damals

auf dem literarischen Feld schon durchsetzenden Autors aufgenommen, *Tristan* (1903), wiederum bei S. Fischer. Von neuem hatte sich der Spürsinn des Verlegers langsam, aber sicher bewährt, und seine Investition in den Jungautor begann sich nunmehr auszuzahlen.

Die Zeit der Handlung ist in der Erzählung nur vage der Jahres- und Tageszeit nach festgelegt – Herbst, Nachmittag bis Abend; ansonsten wird sie einem geradezu ostentativ vorenthalten. Der Protagonist habe »sich der Gewohnheit entschlagen, zu wissen, den wievielten Tag des Monats oder auch nur, welchen Monat, ja sogar welche Jahreszahl man schrieb«²¹. Dennoch lässt sich die Handlung ungefähr auf die Zeit datieren, zu der die Erzählung entstand. Handhabe dazu bieten etwa technologiegeschichtlich fixierbare Details, so zum Beispiel die bereits gut ausgebaute Eisenbahninfrastruktur oder eine Antiklimax der aufgeführten Beleuchtungstechnologien (»elektrischel | Bogenlampen«, »Gaslaternen«, »Petroleumlampen«, »Petroleumlampe«, »Kerze« [K, 196–201]²²).

In der also um die Jahrhundertwende spielenden Erzählung, das nahm ja schon der ursprüngliche Untertitel einmal vorweg, geht es um eine rätselhafte, im Code von Fiktion und Realität nicht mehr ganz eindeutig zuweisbare Geschichte – ähnlich wie etwa beim Teufelsgespräch des *Doktor Faustus* oder bei der Kutschenfahrt am Ende von *Lotte in Weimar*. Wie in diesen beiden Romanen legt der Text seiner Leserschaft freilich die eine der beiden denkbaren Interpretationen viel näher: dass nämlich das Erzählte keine »sich ereignete Begebenheit«, sondern ein Traum oder eine eidetische Phantasie einer Figur ist, hier eines »Alleinreisenden!« (K, 193) namens Albrecht van der Qualen. Van der Qualen findet sich zumindest anfangs in derselben oder einer ähnlichen, sozusagen ortlosen Situation vor wie Lotte in der Kutsche: »In einem Coupé erster Klasse« (K, 193); wobei ja schon das Wort beziehungsweise seine Bedeutungsgeschichte zu erkennen gibt, dass das »Coupé« der ersten Klasse nichts anderes als eine moderne Variante des Kutschenkastens war, dessen »so gut wie unveränderte Übernahme«²³.

Gleich im ersten Absatz der Geschichte voller Rätsel fällt das einschlägige Modewort der Epoche, »Nerven« (K, 193). Es ruft oder rief zu seiner Zeit unweigerlich den damals landläufigen Diskurs über die Eisenbahnneurasthenie ab.²⁴ Der Zugspassagier gehört indessen nicht einfach nur zu den vielen Neurasthenikern seiner Zeit. Wie die Erzählerinstanz gleich danach wissen lässt, ist er todkrank, obwohl von durchaus nicht weit vorgerücktem oder sogar noch von so junglichem Alter wie damals der Autor (»zwischen fünfundzwanzig und [...] Ende der Dreißiger« [K, 194]). Insofern hat man keine oder *scheint* man nur eine andere Wahl zu haben, als das nun Folgende als febrile Tagtraum- oder Halbschlafphantasie eines Moribunden zu lesen – noch bevor der Erzähler

zuletzt eine solche Lektüre auch noch eigens ratifiziert, indem er nach einer Reihe von rhetorischen »Wer weiß«-Fragen seine eigene Unzuverlässigkeit mit einer »stehenden« Redewendung des Protagonisten mehr oder weniger offen eingesteht: »Alles muß in der Luft stehen...« (K, 203)

Irgendwo auf van der Qualens Reise »nach Florenz« (K, 195), aber jedenfalls noch in Deutschland, vielleicht in Norddeutschland, hält der »Schnellzug Berlin–Rom« an (K, 193; 203). Van der Qualen erwacht, sieht sich in der »mittelgroßeml Bahnhofshalle« um, beobachtet dort insbesondere eine »große und dicke Dame«, die, sichtlich transpirierend, eine »centnerschwere Reisetasche« »schlepptl l« und sich abmüht wie ein »Käfer, der auf den Rücken gefallen ist« (K, 193 f.). (Franz Kafka war ein begeisterter Mann-Leser.²⁵)

Schließlich steigt van der Qualen aus. Er geht durch die Stadt. Deren Namen hat er »möglicherweise« auf der »erleuchteten Tafel« der Station gesehen, ohne aber auch nur »das Bild eines Buchstabens« zu entziffern (K, 195). Er nimmt sich in einem abgelegenen Haus zwei Zimmer, in deren einem der eponyme Kleiderschrank auffallend passgenau in einer Türnische steht, ohne feste Rückwand (wie ein Möbel in Thomas Manns Schwabinger Absteige – dem Entstehungsort der Erzählung²⁶ –, über das deren Mieter sich amüsierte²⁷).

In dem ominösen Kleiderschrank erscheint später, nachdem van der Qualen in irgendeinem Restaurant zu Abend gegessen hat, »eine Gestalt« (K, 201). Sie chargiert seltsam zwischen Mädchen, Erwachsener und Kindfrau, ein »ganz nacktlesl« Mädchen mit »langen l...l Haarelnl l...l auf ihren Kinderschultern« (K, 201) – eine Reminiszenz vielleicht an Hans Christian Andersens kleine Seejungfrau²⁸ und in eins damit wohl auch an das Leiden sexuell »abnormal« orientierter Menschen²⁹ –: »Soll ich dir erzählen...? l...l »Erzähle...« (K, 202)

Was sie zu erzählen hat, ist offenbar eine unglückliche Liebesgeschichte, »oftmals« in Versen, »die sich auf so unvergleichlich leichte und süße Art reimten, wie es uns hie und da in Fiebernächten im Halbschlaf geschieht.« (K, 202) (Der Vergleich provoziert natürlich wieder dazu, schon hier an der Zuverlässigkeit des Erzählers zu zweifeln und das Erzählte allein in die Imagination eines schwerkranken Träumers oder Eidetikers zu verlegen.) »Aber es ging nicht gut aus. Das Ende l...l so traurig, wie wenn l...l das Eine dem Anderen ein breites Messer l...l in den Körper stößt, und zwar aus guten Gründen.« (K, 202 f.)

Dergleichen »traurige Geschichten, ohne Trost« (K, 203), erzählt das »Wesen« (K, 201) aus dem Kleiderschrank dem Protagonisten »allabendlich« (K, 203), bis er, wie es in euphemistischer Umschreibung heißt, sich vergisst – »und sie wehrtl l ihm nicht« (K, 203). Weil sie altersmäßig zwischen Voll- und Minderjährigkeit schillert und ihr in ihrer Duldungsstarre also Einwilligungsfähigkeit im juristischen Sinn zweifelsfrei weder zu- noch abgesprochen werden

kann, bleibt in der Schwebe – oder, mit jener »etwas dunkle[n] Redewendung« (K, 195) von der Qualens, steht in der Luft –, ob es sich bei dessen Übergrifflichkeiten um eigentliche Vergewaltigungen handelt. Nach einem jeden Übergriff jedenfalls dauert es eine ganze Weile, bis das Mädchen wiederkehrt.

III.

Die erzählte Handlung hat also eine geheimnisvolle *borderline*-Struktur à la E. T. A. Hoffmann, dessen Name zu allem Überfluss denn auch noch zu fallen hat: »wie ein Alb, wie eine Figur von Hoffmann« (K, 198). Auf die prekär gewordene Grenze zwischen Realität und Phantasie, wie sie auch in der permeablen Schrankwand zwischen dem einen und dem anderen Zimmer versinnlicht ist, – auf diese Art Phantastik spielt Blume schon mit dem Titel seines Films oder immerhin mit der zweiten Hälfte des Ortsnamens *Heiligendamm* an. Der sprechende Name schließt gewissermaßen die Leerstelle, die jene unentzifferte Tafel der folglich unbekanntem »Station« (K, 195) offenhält. Nicht umsonst bildet ein Schwarz-Weiß-Bild einer Stationstafel mit der Frakturaufschrift »Heiligendamm« das eigentliche Ende der Verfilmung, unterlegt mit den letzten Worten der verfilmten Novelle: »Das ist ganz ungewiss. ›Alles muss in der Luft stehen...‹«³⁰.

Der ominöse Titel und Ortsname taucht naturgemäß schon im Vorspann auf. Er erscheint hier zwar in Antiqua, aber auch hier in anachronistischer Gestalt, nämlich in einem flimmernden Schwarz-Weiß-Bild und mit einer Type aus den frühen Tagen des Kinos. Auch sonst gibt es etliche autoreferentielle Hinweise auf das Medium und dessen Geschichte: Hierzu gehören eine in den Abspann gesetzte Widmung »Für Rainer Werner Fassbinder«;³¹ eine aufdringlich klare Hommage an jene berühmte Günter-Grass-Verfilmung – ein kleiner Junge, der unentwegt auf eine Blechtrommel schlägt –, eine weit dezentere Anspielung auf den Altmeister des Rätselhaften und Unheimlichen, Alfred Hitchcock, auf dessen Psychothriller *Suspicion*, genau gesagt eine Reminiszenz an das famose Motiv des Milchglases darin (in der befremdlichen Gestalt eines Hotel-Concierges, der als ständiges Requisit ein Glas Milch mit sich herumträgt). Dabei hat der Verweis auf gerade diesen Hitchcock-Film einen Grund, der sich leichter erschließt als die Reminiszenz an *Die Blechtrommel*. Denn wie im *Kleiderschrank* und im Unterschied zum zugrundeliegenden Roman, *Before the Fact* von Francis Iles alias Anthony Berkeley Cox, setzt die unheimliche Handlung in Hitchcocks Film ebenfalls auf einer Zugfahrt und in einem Abteil erster Klasse ein. Und vor allem geht es in *Suspicion* ebenfalls, wieder im Unterschied zu *Before the Fact*, um die

Übermächtigkeit von Phantasien oder Halluzinationen (bei denen ein Milchglas eine zentrale Stelle besetzt).

Weitere Autoreferenzen zielen speziell auf die textuelle Grundlage des Films und in eins damit auf das Genre der Literaturverfilmung, zu dem ja auch schon Hitchcocks *Suspicion*, Schlöndorffs *Blechtrommel* und etliche unter Fassbinders *opera magna* zählen. In den ersten Einstellungen fällt der Blick auf den verfilmten Text in dessen reiner Materialität, nämlich auf das Cover eines stark zerlesenen Taschenbuchs: »Thomas Mann / Die Erzählungen / Fischer«³². Dieser Name, des Verlags oder vielmehr des Verlegers, wird ganz zuletzt wiederkehren: Der Film hat eigentlich schon geendet – mit der Schwarz-Weiß-Aufnahme des Stationsschildes »Heiligendamm«, davor eine Zugfahrt in Farbe, unterlegt mit jenen letzten Worten der Novelle. Nach dem eigentlichen Filmende also folgt noch ein sogenannter *stinger*, das heißt eine Post-Credits-Szene; und diese, auf dem Jüdischen Friedhof Berlin-Weißensee gedreht, besteht aus einer Einstellung auf das Familiengrab des auf dem Taschenbuch-Cover genannten Verlegers: Samuel »S.« Fischer.

Aber nicht nur dem Verleger, der die Distribution dieses und anderer, ja so gut wie aller Thomas Mann'schen Texte möglich machte, wird Ehre erwiesen und gewissermaßen gedankt. Auch der Autor der »Erzählungen« und des verfilmten Texts wird selber zum Thema. Thematisch wird er gleich am Anfang des Films in Form einer Internet-Recherche:

BEDIENUNG: (*bringt ein gefülltes Glas*) Guten Tag, Madame, Ihr Saft.

A. VAN DER QALEN: Vielen Dank... (*liest vom Laptop aus einer Website halblaut vor sich hin*): Obwohl er sich bereits 1921 öffentlich zu seiner Feindschaft gegen den »Hakenkreuz-Unfug« bekennt [...], hält Thomas Mann jedoch bis 1936 größeren Abstand zu NS-kritischen Äußerungen, die »diese Tiere«, wie es im Tagebuch heißt, reizen könnten. Erst danach, und vor allem nach seiner Übersiedlung in die USA, beginnt sein beherztes Engagement gegen die Diktatur.³³

Trotz solcher und vieler anderer Verfremdungseffekte werden die Elemente des Mann'schen Texts, aus dem denn auch eine *voice-over*-Erzählerin immer wieder liest, doch deutlich erkennbar aufgenommen; nur dass sie eben mehr oder weniger deutlich in die Gegenwart der Produktion transponiert sind. Das zeigen schon die Kommunikations-, Beleuchtungs- und Transporttechnologien: Computer neben Buch, elektrisches Zimmer- neben Kerzenlicht, ein moderner Lastkraftwagen neben einer Dampfeisenbahn. Doch auch diese, in der eine Passagierin eine Zeitung mit einer bedrückend aktuellen Schlagzeile liest – »Ist unsere Erde noch zu retten?«, darunter eine Farbphotographie bedrohter Eisbären³⁴ –, auch diese an sich, rein technologiegeschichtlich, atavistische

Dampflokomotive ist letztlich als eine zeitgenössische identifizierbar. Sie zieht die Touristenbahn zwischen Bad Doberan und dem Ostseebad Kühlungsborn, auf welcher Strecke der Ort Heiligendamm liegt.

Indessen werden die Vorgaben des Texts auch erweitert und auf mitunter verstörende Art und Weise verändert, wie denn bereits *Suspicion* zu den Filmen gehört, die ihre literarische Vorlage ins Gegenteil zu verkehren scheinen. Die Hauptrolle besetzt in *Heiligendamm* kein noch ziemlich oder noch sehr junger Albrecht, sondern eine schon ältere »A.« van der Qualen. Offenbar ist »A.« ebenfalls schwerkrank – sie inhaliert wiederholt irgendein Medikament; aber im Übrigen reist sie durchaus nicht »erster Klasse«, die es in der klassenlosen Bahn Doberan–Kühlungsborn auch gar nicht gäbe.

Gespielt wird »A.« von einem Star des Neuen Deutschen Films, der damals bald siebzigjährigen Hanna Schygulla, der auch die *voice-over-narrations* in den Mund gelegt sind. Dieser Protagonistin gehört jene Taschenbuchausgabe; und sie ist es, die, von einer schwarzen Kellnerin bedient, Thomas Mann mit ihrem Laptop-Computer auf einer (übrigens bis vor Kurzem authentifizierbaren) Website nachrecherchiert: wie er sich zwar schon früh gegen die Nationalsozialisten ausgesprochen, aber mit seinem öffentlichen Engagement gegen »diese Tiere« lange zugewartet habe. Die Website bedient also nur zum einen Teil den Topos von Thomas Mann als dem besseren Deutschen; das Narrativ, das der gegenwärtigen Verkultung des Autors, seiner Familie und neuerdings sogar ihrer Immobilien zugrunde liegt.³⁵ Zum anderen jedoch kann die Website – mit dem Titel *Von zögerlichem Taktieren zu beherztem Engagement*³⁶ – eine leise Kritik an Manns erst weniger couragiertem, wenn nicht duckmäuserischem Verhalten mit implizieren.

Im Zuge einer weiteren Verkehrung von Geschlechterpositionen bekommt »A.« ihr Fremdenzimmer von einem etwas älteren, aber stattlichen Mann gezeigt, jenem Milchglasträger – und nicht etwa von einer *epitheto constante* »altelnl Dame« wie im Text, einer »großelnl, magerelnl Dame, alt und lang«, mit zwar schönen Händen, aber »eingefallenelnl Vogelgesicht« und einem ekelhaften Hautgeschwür auf der Stirn (*K*, 198 f.). Auch betrachtet die ihrerseits alte, aber keinesfalls morbid eingefallene oder gar widerwärtig wirkende Protagonistin anfangs am Bahnsteig keine große und dicke, auch keine schwitzende Dame dabei, wie sie sich mit ihrem Gepäck abmüht. Sondern es ist eine untadelig schlanke und keineswegs unansehnliche Frau.

Diese erweist sich als identisch mit der Kellnerin in einem – hier und heute existierenden – Lokal, in dem A. später in Berlin einkehrt. Dieses bleibt denn auch nicht anonym wie das Restaurant der Erzählung. Es heißt mit sprechendem Namen »Zur letzten Instanz«³⁷. Die Frage nach der Bewandnis dieses

Namens, die A. an die Kellnerin richtet, beantwortet diese noch beiläufig. (Er habe nichts mit der Friedhofsnahe zu tun, sondern vermutlich mit dem nahe gelegenen Gericht.) Nachdem die Kellnerin jedoch A. deren in der »Letzten Instanz« zurückgelassene Taschenbuchausgabe der Mann'schen Erzählungen nachgetragen hat, kommt es zu einem kurzen, aber suggestiven Blickwechsel. Zurück im Zimmer, schreibt A. der Kellnerin zum Dank für ihre Freundlichkeit eine Karte. Und diese Kellnerin ist es endlich auch, die A. aus dem mysteriösen Kleiderschrank nackt entgegentritt – eine ausgewachsene, reife Frau, kein kinderschultriges Mädchen wie bei Thomas Mann –, ohne dass es indessen zu handfest sexuellen Annäherungen käme.

MÄDCHEN IM SCHRANK: Soll ich dir erzählen...?

A. VAN DER QUALEN: Erzähle...

VOICE-OVER-STIMME: Sie erzählte... erzählte mit leiser Stimme.

MÄDCHEN IM SCHRANK / VOICE-OVER-STIMME: (*versetzt*) Zwei gingen über das Heideland, und ihr Haupt lag auf seiner Schulter. Aber es ging nicht gut aus. Das Ende war so traurig, wie wenn zwei sich unauflöslich umschlungen halten und, während ihre Lippen aufeinanderliegen, das Eine dem Anderen ein breites Messer oberhalb des Gürtels in den Körper stößt. So fing es an. Aber es ging nicht gut aus.³⁸

Die skandalträchtigen oder, wie es im einschlägigen Paragraphen des zeitgenössischen Strafgesetzbuchs geheißen hätte, »unzüchtigen Handlungen«, die Albrecht van der Qualen weniger »an einer Frauensperson« »vornimmt«³⁹ denn an einem noch kindlichen »Wesen«, sind also entschärft und verharmlost. Seine potentiell päderastischen Übergriffe werden umgeschrieben in dezente Andeutungen lesbischen Begehrens zwischen einer älteren bis alten und einer zwar deutlich jüngeren, aber ganz bestimmt erwachsenen Frau; war doch die betreffende Darstellerin, Zoe Hutmacher, damals schon Anfang dreißig und ohnedies nicht der Typ *femme-enfant*.

Dieses Begehren besiegelt ein habitualisierter Bindungszauber. Dessen Medium ist ein Siegelring (während Albrecht van der Qualen um den Hals nur ein »Medaillon« trägt [K, 194]). Den Ring, den sie bisher selber trug – schon in einer Einstellung der ersten Minute, gefolgt von mehreren Detailaufnahmen⁴⁰ –, steckt A. der jüngeren Frau an, bevor man ihn dann wieder, rätselhafterweise, in jenem allerletzten Bild auf dem Jüdischen Friedhof vor Fischers Familiengrab liegen sieht.

IV.

Die vermutlich wichtigste unter allen Abänderungen ist jedoch diese: Während der Ort des Geschehens bei Thomas Mann vage bleibt, nur eben in einer Stadt irgendwo in Deutschland oder Norddeutschland situiert ist (mit Reminiszenzen vor allem an Lübeck⁴¹ und München-Schwabing⁴²), kann man doch mit Bestimmtheit ausschließen, dass es sich »in Berlin« (K, 194) abspielt. Denn Berlin hat der Schnellzug der Erzählung mit Sicherheit schon hinter sich gelassen; und keine der topographischen Angaben und Andeutungen passt auf diese Stadt – eine für Thomas Manns Gesamt-, ganz besonders für das Frühwerk bezeichnende Aussparung des reichsdeutschen Machtzentrums.⁴³ In *Heiligendamm* aber befindet sich der ominöse Kleiderschrank mit derselben Sicherheit, soweit von Sicherheit im phantastischen Genre überhaupt die Rede sein kann, in Berlin. Darauf weisen etliche Nennungen nicht nur der Stadt, sondern auch ihrer Lokalitäten: das Lokal »Zur letzten Instanz« und vor allem das legendäre, wenige Jahre nach der Fertigstellung des Films bankrott gegangene Hotel Bogota, das den Film mit sponserte und dessen Personal darin mitspielt (etwa jene schwarze Bedienung und ursprünglich auch eine im fertiggestellten Film dann entfallene »Dame auf der Treppe mit der Milch auf dem Tablett«⁴⁴).

Auf der Bahnfahrt lässt A. van der Qualen eine Karte fallen, die eine Mitreisende aufhebt, mutmaßlich eine Südamerikanerin – nach Maßgabe ihres Äußeren, ihres Akzents und der sich entspinneenden Konversation:

FRAU IM ZUG: (*hebt eine Karte auf*) Kennen Sie Bogota?

A. VAN DER QUALEN: Nein, das ist ein Hotel in Berlin, da war ich gerade... »Sie schlafen...«

FRAU IM ZUG: (*liest vor*) »... Sie schlafen in heiligen Räumen...«

A. VAN DER QUALEN: Ja.

FRAU IM ZUG: »... Helmut Newton.«

A. VAN DER QUALEN: Kennen Sie Helmut Newton?

FRAU IM ZUG: Aber natürlich! Der Photograph, nein?⁴⁵

Dass die Protagonistin hier behauptet, aus Berlin zu kommen, obgleich sie dort auch wieder aussteigen wird, gehört zu den Rätseln *dieser*, also der verfilmten Erzählung. Gerade solche Ungereimtheit (oder vielleicht handelt es sich ja auch bloß um eine *plot inversion*) verleiht dem Handlungsort besonderen Nachdruck, der Stadt wie auch dem Hotel. Dessen Geschichte, in der wiederum Helmut Newton auftaucht, wird vor der erst einen Spalt breit geöffneten Zimmertür eigens zum Thema:

CONCIERGE: Hier war früher einmal die Wohnung von der berühmten Photographin Yva. Die lebte hier bis zum Jahre 1942, wurde Isiel sie von den Nazis ermordet. Und im Jahre 1936... da kam der Helmut Newton zu ihr als Lehrling. Ja. Und der hat dann hinterher gesagt: »Das waren die zwei schönsten Jahre meines Lebens.«⁴⁶

Der Kleiderschrank zählt zu denjenigen Texten des Mann'schen Frühwerks, in denen Juden, fast möchte man sagen: ausnahmsweise, nirgends vorkommen. Es wäre gerade hier also ein Leichtes, ja nach den Normen der Werktreue geradezu geboten gewesen, jede Anspielung auf Judentum und Shoah zu unterlassen. Einem solchen Gebot widersetzt sich Blumes Film wiederholt und zuweilen mit nachgerade penetrantem Gestus. Zwar kommen auch hierin keine eindeutig als solche markierten Juden vor; oder jedenfalls treten keine solchen darin auf. Jedoch sind die Abwesenden sozusagen gerade als solche präsent.

Blume setzt die Geschichte des 20. Jahrhunderts und in eins damit die Faktizität der Shoah oder doch deren unmittelbare Vorgeschichte von Anfang an voraus. Am Anfang lässt er Thomas Manns antinazistisches Engagement vom Bildschirm eines Rechners ablesen. Dann greift er ein Einzelschicksal einer ermordeten Jüdin heraus. Auch endet sein Film mit jenem *stinger*-Zusatz, auf dem als solchem eine besonders schwere Emphase zu liegen kommt, auf einem jüdischen Friedhof, eben mit einer Einstellung auf das Ehrengrab Samuel Fischers, der die Publikation des verfilmten Texts und in gewissem Sinn auch die Karriere des Autors allererst ermöglichte.

Der Siegelring obendrein, der endlich vor dem Grab zu sehen ist, stellt zwar, genau genommen, nichts Jüdisches dar, keinen Davidstern, sondern er zeigt ein Pentagramm oder hier vielleicht besser, weil ihm die Initiale »A.« van der Qualens fünffach eingeschrieben ist, ein Pentalpha.⁴⁷ Das Pentalpha verweist in seiner hohen Affinität zur Magie zunächst natürlich auf die Mysteriosität des alltagsontologisch unfassbaren Geschehens. Unbeschadet seiner magischen Besetzung ist es doch auch geeignet, assoziativ *das* jüdisch-zionistische Symbol *par excellence* zu evozieren. Nahe läge eine solche Assoziation nicht zuletzt aus symbolgeschichtlichen Gründen. Denn Hexagramm und Pentagramm, auch mit denselben Namen belegbar (Davidschild, Siegel Salomos und ähnlichen⁴⁸), haben sich in der Semiotik des esoterischen Wissens erst vergleichsweise spät ausdifferenziert.⁴⁹ Bis tief in die Neuzeit⁵⁰ konnte das Pentagramm seinerseits für das Judentum stehen.⁵¹ Besonders leicht kann die ältere Bedeutung des Zeichens hier schon wegen der Stellen wiederbelebt werden, an denen dieses jeweils erscheint. Denn es erscheint ja vor einer jüdischen Grabstätte und zuvor am Finger jener schutzlos-naekten Frau, in der man die Wiedergängerin einer ermordeten Jüdin sehen kann, nein muss: In Gestalt der traurigen Erzählerin

oder jedenfalls des Fremdenzimmers, in das sie aus dem Kleiderschrank hereintritt, werden Judentum und Shoah ganz explizit zu einem Thema des Films. Das Zimmer, das A. van der Qualen zu beziehen im Begriff steht, habe zuvor die Photographin Yva bewohnt. Yva, mit bürgerlichem Namen Else Ernestine Neuländer-Simon, wurde tatsächlich im Gebäude des erst später (nach dem Exilort des nachmaligen Besitzers) so benannten Hotel Bogota 1942 verhaftet, dann deportiert und ermordet. Dabei ist diese Erinnerung, entsprechend der phantastischen Assoziationslogik schon der Erzählung (oder als Folge einer stattgehabten *plot inversion*), bereits dezent angebahnt. Angebahnt wird sie durch die vorgängige namentliche Erwähnung des Hotels, durch das Zitat des es rühmenden Werbeslogans und durch die Nennung des Verfassers, der eben in seinem Slogan verspricht, dass man hierorts – und der Slogan nimmt natürlich den Filmtitel auf – in »heiligen Räumen« schlafe. Hier nämlich habe dieser Verfasser, Helmut Newton alias Helmut Neustädter, während der glücklichsten Zeit seines Lebens von Yva gelernt und profitiert, um hernach seinerseits ein weltberühmter Photograph zu werden.

Das Zimmer mit dem unheimlichen Schrank erhält also ein besonderes Schicksal. Es bekommt sowohl biographisch-private Bedeutsamkeit als auch nationalhistorische Relevanz. Dadurch nun wird Thomas Manns frühe *Geschichte voller Räthsel* mit einem ganz und gar neuen, genau genommen mit einem völlig anachronistischen Sinn imprägniert. Als Thomas Mann den *Kleiderschrank* schrieb, war Else Neuländer noch nicht einmal geboren.

Das Spukhafte, Hoffmannsch-Unheimliche, das in Thomas Manns Erzählung doch wohl allein mit der finalen Krankheit des Protagonisten zu tun hat, ist kurzgeschlossen mit dem, was gerade auch nach Ausweis der bisherigen Verfilmungsgeschichte Thomas Mann'scher Werke bislang besonders gründlich verdrängt wurde. Es wird in direkte Beziehung gesetzt zur Vergangenheit des Lands, in dem die Handlung dieser Erzählung so oder so spielt, und der Stadt, in der sie indessen auf gar keinen Fall situiert sein kann. In der weiblichen Gestalt, die in Schrank und Zimmer spukt, kehrt das Verdrängte wieder, sozusagen *out of the closet*. Gerade weil sie erheblich älter ist als das Mädchen der Mann'schen Erzählung, müssen die Zuschauer in der Spukgestalt aus dem *closet* nun auch die untote Yva vermuten. Die Schauspielerin, die das Schrankgespenst darstellt, steht im selben Lebensalter wie Yva zur Zeit ihrer Deportation. Auch sieht sie ihr nicht ganz unähnlich.

Als Yvas Wiedergängerin hat die *out of the closet* gekommene Gestalt allen guten Grund, traurige Geschichten zu erzählen. Nicht umsonst wiederholt die gespenstische Binnenerzählerin im Film beziehungsweise die deren Erzählung paraphrasierende *voice-over*-Stimme den Satz vom bösen Ausgang der erzähl-

ten Geschichte, indem sie diese, gegen die Vorgaben des verfilmten Texts, damit beschließt: »Aber es ging nicht gut aus.«

V.

Judentum und Shoah tauchen bei Blume also in einem Kontext auf, in dem man nicht mit ihnen rechnen dürfte und in den sie nach Maßgabe der Werktreue nie und nimmer gehörten. Dieses Paradox läuft zweifelsohne auf einen Verstoß gegen alles und jedes hinaus, was man auch von der Verfilmungsgeschichte Thomas Manns erwarten müsste, weil es eben das gerade in dieser sonst sehr hochgehaltene Gebot der Werktreue verletzt. In den Verfilmungen Thomas Mann'scher Werke kommen schon nur chronotopische Transpositionen in die Gegenwart der jeweiligen Filmproduktion seit dem *Buddenbrooks*-Stummfilm von 1923 so gut wie nirgends vor, schon gar nicht in den deutschen. Nur gerade eine französische Verfilmung der Novelle *Die Betrogene* (*Le Mirage*) und eine US-amerikanische des *Tod in Venedig* wagen es, die Handlung aus dem Düsseldorf der mittleren 20er Jahre an den Genfersee etwa der späten 80er Jahre zu versetzen⁵² beziehungsweise aus dem Venedig vor dem ersten Weltkrieg in die kalifornischen 90er Jahre⁵³ (während man sich in Fernando Birris avantgardistischer Verfilmung der *Vertauschten Köpfe*, *Org*, 1979, in eine postatomare Zukunft katapultiert sieht.⁵⁴)

Dabei versteht sich solch ehrfürchtige Scheu vor Aktualisierungen literarisch vorgegebener Handlungsparameter eigentlich gerade auch bei diesem Autor durchaus nicht von selbst. Denn Thomas Mann selber war beteiligt an einem Projekt, einen allerältesten Text der europäischen Literaturgeschichte in die damalige Gegenwart, den Zweiten Weltkrieg, zu verschieben: nämlich »die Rückkehr des Odysseus zu modernisieren«⁵⁵. In einem *Ulysses*-Projekt, das es Mann sehr angetan haben muss und das sich trotz dessen energischem Einsatz dafür letztlich doch zerschlagen sollte, wäre es darum gegangen, »die heroische Leistung des Griechenvolks in diesem Krieg darzustellen«⁵⁶, namentlich unter dem Terror der deutschen Besatzung.

Solche Modernisierungen, weil sie natürlich auf dem Axiom beruhen, dass große Literatur im Grunde zeitlos gültig sei und allen Epochen das Ihre zu sagen habe, hätten sich eigentlich auch bei einem modernen Klassiker wie Thomas Mann anbieten, ja aufdrängen können. Wenn die Filmindustrie davor dennoch zurückscheute, dann ist das wohl bezeichnend für den sakrosankten Status des Autors und für das Bedürfnis nach einer museal-ehrfürchtigen Pflege seines Erbes. Insofern ist es auch signifikant, dass es vorwiegend marginale, nicht kanonisierte Texte dieses Autors waren, denen Modernisierungen wie die

von Thomas Mann einst selbst intendierte zuteil wurden, *Die Betrogene* und *Die vertauschten Köpfe* oder eben *Der Kleiderschrank*.

Indem Blume den *Kleiderschrank* vom Ende des 19. ins Berlin des 21. Jahrhunderts verschiebt, erhebt er selbstverständlich seinerseits jenen ›klassischen‹ Anspruch, dass der verfilmte Text auch *hic et nunc* relevant bleibt. Dieser Anspruch geht hier mit einer Reflexion dessen einher, was unsere Gegenwart von der Entstehungs- und Handlungszeit der Erzählung trennt. Daher die Hinweise auf den bundesdeutschen Multikulturalismus und Multiethnizismus: die schwarze Bedienung am Anfang, die akzentfreies Deutsch spricht; die mutmaßliche Südamerikanerin im Zug, die sich so erstaunlich gut in der deutschen Kulturgeschichte auskennt. Und daher auch die Vertauschung der Geschlechterpositionen und die Veränderung der Lebensalter: das weibliche Gendering der fiktiven Autorinstanz im *voice-over*; die jetzt *weibliche* Hauptfigur; das nunmehr *weibliche*, das Begehren obendrein einer *alten* Frau, die als solche aber weder »[al]bscheulich!« (K, 198) noch sonst wie abstoßend aussieht, und die Kunstwürdigkeit, ja Tragödienfähigkeit ihrer lesbischen Orientierung; ein *Mann* reifen Alters in der subalternen Position dessen, der A. zu bedienen hat; und andererseits vielleicht auch die Tabuierung einer im Text potentiell ausgelebten Perversion, der Päderastie, die nunmehr noch nicht einmal in febrilen Phantasien vorkommen zu dürfen scheint.

Vor allem aber gehören hierher die verstreuten, doch konsequenten Reminiszenzen an die deutsche Geschichte des 20. Jahrhunderts und die Insistenz auf der Stadt Berlin, die hierin die fatalste Rolle spielte. Es versteht sich von selbst, welche Bewandnis es mit all den foreierten Hinweisen auf diese katastrophische Geschichte hat, von Thomas Manns Opposition gegen »diese Tiere« über die Erwähnung des Mordes an einer Berliner Jüdin und das Angebot, in der entblößten Binnenerzählerin eine Revenante dieses Opfers zu erkennen, bis zur *post-credits-scene* auf dem Jüdischen Friedhof in Weißensee. All das kommt einem Eingeständnis der moralischen Unmöglichkeit gleich, nach 1945 eine deutsche ›Geschichte‹, und komme sie aus dem 19. Jahrhundert, so zu erzählen, als hätte es das 20. nie gegeben – also ohne zeithistorischen Bezug zum Schicksal des deutschen Judentums. Nach einem derartigen Bekenntnis sucht man paradoxerweise ausgerechnet in denjenigen Verfilmungen vergeblich, in denen ein solches eigentlich viel angebrachter wäre, weil die verfilmten Texte eben von deutschen Juden handeln. So fehlen Reflexionen dieser Art etwa auch in Franz Seitz' Verfilmung des *Doktor Faustus* (1982) samt allen jüdischen oder auch antisemitisch gesinnten Figuren darin – Rabbi Carlebach, Chaim Breisacher, Saul Fitelberg, Kunigunde Rosenstiel, die rassistischen Auslassungen eines Rüdiger Schildknapp oder eines Gilgen Holzschuher. Und

doch hat gerade dieser Roman wie kein zweiter des Autors die Geschichtszäsur zum Thema, die in *Heiligendamm* gleich am Anfang durch *das* Speichermedium schlechthin scharfgestellt wird. Er bringt so zum Ausdruck, was Luther an einer von Thomas Mann seinerzeit angestrichenen und mit Ausrufezeichen markierten Briefstelle diesem ganz offensichtlich aus tiefstem Herzen sprach: »Deutschland ist gewesen und wird nie wieder werden, was es war.«⁵⁷

Anmerkungen

- 1 *Heiligendamm* (Michael Blume, DE 2009), 13:13.
- 2 Vgl. Yahya Elsaghe, »Donnersmarck« und »Blumenberg«. *Verschwinden und Wiederkehr jüdischer Charaktere in der Geschichte der Thomas Mann-Verfilmungen*, in: *KulturPoetik*, 5(2005)1, 65–80; ders., *Vergangenheitspolitik im Kino. Zur bundesrepublikanischen Verfilmungsgeschichte Thomas Manns*, in: *Thomas Mann Jahrbuch*, 27 (2014), 47–60; ders., »Felix Krull« im Kino und im Fernsehen. *Zu den mentalitätsgeschichtlichen Implikationen der bundesdeutschen Thomas Mann-Verfilmungen*, in: *Wirkendes Wort*, 66(2016)1, 25–41.
- 3 *Königliche Hoheit* (Harald Braun, BRD 1953), 03:54.
- 4 Thomas Mann, *Königliche Hoheit*, hg. von Heinrich Detering, Frankfurt/Main 2004 (=Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Werke - Briefe - Tagebücher, Bd. 4.1), 26, 29, 136, 147, 228–237, 286, 336; vgl. ebd., 15 f., 30–34.
- 5 Ebd., 33, 91.
- 6 Ebd., 15.
- 7 Brief an Heinrich Mann vom 20. November 1905, in: Thomas Mann, *Briefe I. 1889–1913*, hg. von Thomas Sprecher und Hans R. Vaeg, Frankfurt/Main 2002 (=Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Werke - Briefe - Tagebücher, Bd. 21), 332–334, hier 333; Brief an Efraim Frisch vom Oktober 1921, in: Hans Wysling (Hg.), *Thomas Mann. Teil I: 1889–1917*, Frankfurt/Main 1975 (=Dichter über ihre Dichtungen, Bd. 14.1), 227 f., hier 227.
- 8 Vgl. Seitz, *Film als Rezeptionsform von Literatur*, 463; Zander, *Thomas Mann im Kino*, 229, 235.
- 9 Thomas Mann, *Buddenbrooks. Verfall einer Familie*, hg. von Eckhard Heftrich, Frankfurt/Main 2002 (=Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Werke - Briefe - Tagebücher, Bd. 1.1), 127.
- 10 Ebd., 499.
- 11 Vgl. Yahya Elsaghe, »Edhin Krokowski aus Linde bei Pinne, Provinz Posen«. *Judentum und Antisemitismus im »Zauberberg« und seiner Vorgeschichte*, in: *Monatshefte für deutschsprachige Literatur und Kultur*, 101.1 (2009), 56–72.
- 12 Thomas Mann, *Der Zauberberg. Roman*, hg. von Michael Neumann, Frankfurt/Main 2002 (=Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Werke - Briefe - Tagebücher, Bd. 5.1), 582.
- 13 Freundliche Hinweise von Hanspeter Affolter, Bern, vom 4. August 2016.
- 14 Vgl. Iris Bellinghausen, *Umsetzung eines intellektuellen Diskurses in Bilder am Beispiel des Naphta-Komplexes in Hans W. Geißendörfers Film »Der Zauberberg« nach dem gleichnamigen Roman von Thomas Mann*, München 1985 [Manuskript, Thomas-Mann-Archiv der Eidgenössischen Technischen Hochschule, Zürich], 85.

- 15 Vgl. Robert Pierce Casey, Hans Freiherr von Campenhausen, *Armenien. Im Altertum*, in: Kurt Galling (Hg.), *Die Religion in Geschichte und Gegenwart. Handwörterbuch für Theologie und Religionswissenschaft*, Bd. 1, Tübingen 1957, 610–612, hier 610.
- 16 Isabelle Stüssi, Zürich, Mail an Michael Blume vom 21. September 2015; mit freundlicher Erlaubnis des Empfängers.
- 17 Michael Blume, Berlin, Mail an den Verfasser vom 7. November 2015.
- 18 Eckhard Heftrich, »Buddenbrooks« - der Jahrhundertroman, in: Manfred Eickhölter, Hans Wikikirchen (Hg.), »Buddenbrooks«. *Neue Blicke in ein altes Buch. Begleitband zur neuen ständigen Ausstellung »Die »Buddenbrooks« - ein Jahrhundertroman« im Buddenbrookhaus*, Lübeck 2000, 10–21.
- 19 Michael Blume, telefonische Auskunft vom 5. November 2015.
- 20 Vgl. Thomas Mann, *Notizbücher 1-6*, hg. von Hans Wysling und Yvonne Schmidlin, Frankfurt/Main 1991, 142 f.
- 21 Thomas Mann, *Der Kleiderschrank*, in: ders., *Frühe Erzählungen. 1893-1912*, hg. von Terence J. Reed, Frankfurt/Main 2004 (=Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. *Werke - Briefe - Tagebücher*, Bd. 2.1), 193–203, hier 195; im Folgenden zitiert mit der Sigle *K* und Seitenzahl direkt im Fließtext.
- 22 Im Original keine Hervorhebungen; freundlicher Hinweis von Hanspeter Affolter, Bern, vom 4. Oktober 2014.
- 23 Wolfgang Schivelbusch, *Geschichte der Eisenbahnreise. Zur Industrialisierung von Raum und Zeit im 19. Jahrhundert*, München-Wien 1977, 69.
- 24 Vgl. z. B. Esther Fischer-Homberger, *Die Büchse der Pandora. Der mythische Hintergrund der Eisenbahnkrankheiten des 19. Jahrhunderts*, in: *Sudhoffs Archiv*, 56 (1972), 297–317, hier 309–314; Peter Glasner, *Entgleisung im deutschen Kaiserreich. »Das Eisenbahnunglück« von Thomas Mann*, in: Christian Kassung (Hg.), *Die Unordnung der Dinge. Eine Wissens- und Mediengeschichte des Unfalls*, Bielefeld 2009, 185–220, hier 203; Ralph Harrington, *The Neuroses of the Railway*, in: *History Today*, 44.7 (1994), 15–21; Joachim Radkau, *Das Zeitalter der Nervosität. Deutschland zwischen Bismarck und Hitler*, München-Wien 1998, 201, 222–224; Schivelbusch, *Geschichte der Eisenbahnreise*, 106–113, 121–134.
- 25 Vgl. z. B. Franz Kafka, Brief an Max Brod von 1904, in: ders., *Schriften - Tagebücher - Briefe. Kritische Ausgabe*, hg. von Gerhard Neumann u.a., *Briefe 1900-1912*, hg. von Hans-Gerd Koch, Frankfurt/Main 1999, 41 f.; ders., Brief an Max Brod vom 13. Oktober 1917, in: ebd., *Briefe 1914-1917*, hg. von Hans-Gerd Koch, Frankfurt/Main 2005, 346 f., hier 346.
- 26 Thomas Mann, *Lebensabriß*, in: ders., *Reden und Aufsätze 3*, Frankfurt/Main 1974 (=Gesammelte Werke in dreizehn Bänden, Bd. 11), 98–144, hier 105.
- 27 Vgl. Viktor Mann, *Wir waren fünf. Bildnis der Familie Mann*, Konstanz 1964, 156.
- 28 Vgl. Hans Christian Andersen, *Die kleine Seejungfrau*, in: ders., *Gesammelte Märchen*, 2. Teil, Leipzig 1847 (=Gesammelte Werke, Bd. 13), 72–106, hier 73, 76, 95 f., 99.
- 29 Vgl. Michael Maar, *Geister und Kunst. Neuigkeiten aus dem »Zauberberg«*, München-Wien 1995, 102, 293 f., Anm. 29.
- 30 *Heiligendamm*, 12:55.
- 31 Ebd., 13:06.
- 32 Ebd., 02:26.
- 33 Ebd., 00:32.
- 34 Ebd., 02:55.

- 35 Vgl. *Die Manns - Ein Jahrhundertroman* (Heinrich Breloer, DE 2001); Manfred Flügge, *Das Jahrhundert der Manns*, Berlin 2015; Tilmann Lahme, *Die Manns. Geschichte einer Familie*, Frankfurt/Main 2015; Aaron Estermann, Maximilian Rück, *Das Haus der Familie Mann. Ein Rundgang zwischen Literatur und Wirklichkeit*, Würzburg 2016.
- 36 Vgl. Gunnar Kaiser, *Thomas Mann im Exil. Von zögerlichem Taktieren zu beherztem Engagement - die Entwicklung von Thomas Manns Einstellung zum Nationalsozialismus*, <http://www.exil-club.de/dyn/411.asp?-Aid=65&Avalidate=494915187&cache=48313> [letzter Zugriff 17.11.2015].
- 37 *Heiligendamm*, 07:55, 08:22, 09:11.
- 38 Ebd., 11:26.
- 39 Karl Binding, Joh. Nagler, *Das Strafgesetzbuch für das Deutsche Reich. Vom 26. Februar 1876. Mit seinen Abänderungen. Ausgabe zum akademischen Gebrauche*, Leipzig 1905, 52.
- 40 Vgl. *Heiligendamm*, 00:53, 08:36, 12:00, 12:10, 14:12.
- 41 Vgl. Claudia Lieb, »Der Kleiderschrank«, in: Andreas Blödorn, Friedhelm Marx (Hg.), *Thomas Mann Handbuch. Leben - Werk - Wirkung*, Stuttgart 2015, 99–101, hier 100.
- 42 Vgl. V. Mann, *Wir waren fünf*, 156; Mann, *Lebensabriß*, 104 f.
- 43 Vgl. Yahya Elsaygh, *Domi et foris. Provinz und Hauptstadt in Thomas Manns Frühwerk*, in: *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts* (2012), 239–278, hier 248–250, 253–260.
- 44 Michael Blume, Mail an den Verfasser vom 12. Februar 2016.
- 45 *Heiligendamm*, 03:16.
- 46 Ebd., 04:54.
- 47 Vgl. Manfred Lurker (Hg.), *Wörterbuch der Symbolik*, Stuttgart 1991, 560 f.
- 48 Vgl. Gershom Gerhard Scholem, *Das Davidschild. Geschichte eines Symbols*, Frankfurt/Main 2010, 18 f., 26.
- 49 Freundlicher Hinweis von Joanna Nowotny, Zürich, vom 19. April 2016.
- 50 Vgl. Scholem, *Das Davidschild*, 35.
- 51 Vgl. ebd., 45.
- 52 *Le Mirage* (Jean-Claude Guiguet, FR/DE/CA/CH 1992).
- 53 *Death in Venice. CA* (P. David Ebersole, US 1994).
- 54 *Org* (Fernando Birri, IT/AR 1979).
- 55 Brief an Agnes E. Meyer vom 18. August 1942, in: Thomas Mann, Agnes E. Meyer, *Briefwechsel 1937-1955*, hg. von Hans R. Vaget, Frankfurt/Main 1992, 425–427, hier 427.
- 56 Ebd., 426.
- 57 Martin Luther, Brief an Jakob Probst vom 26. März 1542, in: ders., *Briefe*, Bd. 2, hg. von Reinhard Buchwald, Leipzig 1902, 181–183, hier 181.

Katharina Meiser

Die ›Dimension Auschwitz‹ in Ilse Aichingers »Spiegelgeschichte«

I.

Ilse Aichingers *Spiegelgeschichte* ist einer der schon früh zum Klassiker avancierten Prosatexte der österreichischen Nachkriegsliteratur. Nachdem Aichinger seit Anfang des Jahres 1948 gut eineinhalb Jahre daran gearbeitet hatte, erschien der Text erstmals in drei Fortsetzungen im August 1949 in der *Wiener Tageszeitung*, 1952 folgte die Publikation in der *Rede unter dem Galgen* betitelten Ausgabe von Hans Weigel.¹ Isoliert man das erzählte Geschehen aus der von einer anonymen Du-Stimme anachronisch erzählten Analepse, erzählt man die spiegelverkehrt vergebenen Informationen im Text also ›realistisch‹ nach, so hat man es zunächst mit einem recht simplen *plot* zu tun:² Eine junge Frau erlebt mit dem frühen Verlust ihrer Mutter und der damit einhergehenden Verantwortung für ihre jüngeren Brüder eine schwere Kindheit, verliebt sich, träumt von einer guten Zukunft, wird ungewollt schwanger und lässt von einer Kurfuscherin eine Abtreibung vornehmen, an deren Folgen sie stirbt. Aichinger verweigert ihrer Geschichte aber einen solchermaßen linearen Verlauf und unterminiert alle traditionellen »Parameter der realistisch-mimetischen Schreib- und Leseweise«³, indem sie logische wie chronologische Denkmuster aushebelt. Ihre Geschichte beginnt mit einem Irrealis, nämlich der Imagination des Tot-Seins: Die im Krankenhaus im Sterben liegende Protagonistin antizipiert die eigene Begräbnissituation, schiebt sich selbst aus ihrem Grab wieder hinaus und vergegenwärtigt sich ihr Leben stationsweise raffend jeweils gegenchronologisch vom Grab, über die Leichenhalle, das Sterbebett, die Abtreibung, die Liebesgeschichte, den ersten Geschlechtsverkehr, die Schulzeit und die Kindheit bis zu ihrer Geburt. Eine kontinuierlich exakte Rückwärtsschilderung liegt indes nicht vor,⁴ und in der Schlüsselszene bei der Abtreiberin ›korrigiert die Du-Stimme das Geschehene, indem sie die Abtreibung rückgängig machen lässt. Hilfestellung dabei leistet der ›blinde Spiegel‹: »Der Spiegel gibt dir Kraft. Der blinde Spiegel mit den Fliegenflecken läßt dich verlangen, was noch keine verlangt hat.« (S, 68) Die umgekehrte Chronologie der (im Fieber des nahen Todes imaginierten) Ereignisse wird insgesamt viermal von Stimmen durchbro-

chen, die auf einer anderen, vermeintlich realen Zeitebene verortet sind und den Todeskampf der Protagonistin kommentieren (vgl. S. 66; 69; 71; 74), so dass die Geburt in der Perspektive des erzählenden Du am Ende mit dem Tod dieses ›Du‹ aus der Perspektive der Außenstehenden zusammenfällt. Als ein aus Paradoxien generiertes produktives Skandalon⁵ ist dieser ›Text-Spiegel‹ ein Angriff auf die vermeintlich real-objektive Erfahrungswelt mit ihren Selbstverständlichkeiten. Paradebeispiel einer hoch ambigen Literatur, produziert die *Spiegelgeschichte* »Verständniskrisen in Serie«⁶ und firmiert in der Forschung unter Kategorien wie hermetisch, enigmatisch, surreal, bizarr oder opak, weil Unbestimmtheit und Unentscheidbarkeit den Text verdichten, ja weil sich die Textdetails nicht zum kohärenten Ganzen fügen lassen.⁷ Indem Aichinger das Verstehen programmatisch ad absurdum führt, antwortet sie mit spezifisch literarischen Mitteln auf sprach-, erkenntnis- und existenzphilosophische Fragen, die sich einer endgültigen Beantwortung entziehen.

Ihr Text ist aber auch, so die hier entfaltete These, Antwort auf die im Nachkriegsdiskurs virulente und brisante Frage nach der (literarischen) Verarbeitung der »Dimension Auschwitz«⁸ – eine Dimension, die fraglos Teil des persönlichen Erfahrungshorizontes der Autorin ist, denn Aichingers Situation war von 1938 bis 1945 von der massiven Angst vor dem nationalsozialistischen Terrorregime bestimmt. Ihre Mutter und sich selbst konnte sie zwar vor der Deportation bewahren, musste aber 1942 den Abtransport ihrer geliebten Großmutter und der jüngeren Geschwister ihrer Mutter ins Lager nach Minsk miterleben.⁹ Die Forschung erwähnt zwar vereinzelt einen allgemeinen Zusammenhang zwischen *Spiegelgeschichte* und zeithistorischem Kontext, begründet und deutet eine solche Lesart jedoch nicht. Gisela Lindemann macht auf die Ähnlichkeit der namenlosen Protagonistin mit der Halbjüdin Ellen aus Aichingers 1948 erschienenem Roman *Die größere Hoffnung* aufmerksam,¹⁰ und auch Peter Beicken weist darauf hin, dass die *Spiegelgeschichte* nicht nur als individuelle Trauerarbeit gelesen werden könne, sondern vor dem Hintergrund der Holocaust-Zeugenschaft zugleich als Schicksal all jener, deren »Leben dem Lauf der Geschichte zum Opfer«¹¹ gefallen sei. Er verweist in Hinblick auf die Funktion der Spiegelmetapher in *Die größere Hoffnung* darauf, dass die dort thematisierten Aspekte Ausgrenzung, Verfemung und Verfolgung auch auf die namenlose Protagonistin der *Spiegelgeschichte* zuträfen.¹² Ueli Jaussi zufolge erkennt die Protagonistin ›im Spiegel‹, »was geschehen ist und nicht hätte geschehen dürfen«¹³, und Hans Höller gibt schließlich grundsätzlich zu bedenken, dass das Schreiben über das Sterben nach 1945 immer verlange, »den industriell organisierten Mord mitzudenken, den wir mit dem Wort ›Auschwitz‹ verbinden.«¹⁴

Für eine Generalisierbarkeit der dargestellten existentiellen frauenspezifischen Notsituation¹⁵ bietet die *Spiegelgeschichte* mit ihrer anonymen Szenerie, mit der stark ausgeprägten Symbolik (als Schau des Allgemeinen im Besonderen) und der Erzählsituation bereits an der Textoberfläche hinlängliche Indikatoren. Die erzählende Du-Stimme kann als Selbstansprache der Protagonistin zwar in weiten Teilen homodiegetisch gelesen werden, sie flankiert die Geschichte aber passagenweise so eklatant mit proleptischen Anmerkungen, verallgemeinernden Kommentaren und provozierenden Sentenzen, dass der Leser sich über die Figurenperspektive hinaus auf allgemeine Zusammenhänge verwiesen sieht.¹⁶ Um eine nicht figurengebundene Perspektive handelt es sich beispielsweise bei den folgenden, teils generalisierenden, teils ironisch und sarkastisch kommentierenden, teils im Imperativ in der zweiten Person Plural formulierten Einschüben einer reflexiv über dem erlebenden und erinnernden Du stehenden Instanz: »Wenn einer einem Trauernden viel Glück gewünscht hat, bleibt ihm nichts anderes übrig, als den Toten wieder heimzuschicken.« (S, 63) »Wo soll denn eins sich aufschwingen, solange es auf der Friedhofsstraße wohnt?« (S, 64) »Du hättest ihn warnen können, aber um dieser Ehre willen ist noch keiner aus dem Sarg gestiegen.« (S, 64) »Bewahret Ruhe!« steht an allen Wänden l..l, die Toten dürfen nicht zu früh erwachen.« (S, 65) »Bewahret Ruhe! Erweckt die Toten nicht, bevor es Zeit ist, die Toten haben einen leisen Schlaf.« (S, 66) »Keiner will Zeuge sein, denn dafür wird man heute noch verbrannt.« (S, 66)

Das Paradox von Homodiegese bei gleichzeitiger Nullfokalisierung markiert im Fall der *Spiegelgeschichte* narratologisch eine Strukturanalogie zur ausgeprägten Symbolik des Allgemeinen im Besonderen. Was hier erzählt wird, so perspektiviert es Jaussi, »ist nicht Geschichte, [...] es geht dich unmittelbar an, hier und jetzt. Und in dem Du redet die Hauptfigur nicht allein sich selber an, sondern uns alle.«¹⁷ Von der prinzipiellen Feststellung einer Verallgemeinerbarkeit der im Text gespiegelten »Geschichte« allerdings auf einen dezidiert zeitgeschichtlichen Impetus des Erzählten zu schließen, ist den Interpreten ein zu unsicheres Terrain. Susanne Komfort-Hein verortet Aichingers Poetik zwar explizit im zeithistorischen Kontext, bezieht sich aber nicht auf die *Spiegelgeschichte*, obwohl sich gerade an dieser paradigmatisch aufzeigen lässt, dass Aichinger – im »Gegensatz zu Benns Konzept des Artistischen als eines geschichtsfernen Absoluten« – dem Poetischen gerade »keine entlastende Ankunft an einem von der Geschichte bereinigten Ort« zuschreibt.¹⁸ Die »Dimension Auschwitz« findet in der Forschung eine (wenn überhaupt) nur indirekte Erwähnung, weil man sie der Erzählung nicht »aufbürden« oder unterstellen möchte. Man ist offenbar um das innovative narrative Potential dieser Erzäh-

lung besorgt, für die Aichinger 1952 den Preis der *Gruppe 47* erhielt. Die Spiegelgeschichte schien der Forderung nach ästhetischer Neuausrichtung nach 1945 ideal zu entsprechen, weil sie die absurde existentielle Situation des Menschen parabelhaft, nicht-mimetisch, ja im Eigenwert der Literatur darstellt. Dabei schließen sich die literarische Auseinandersetzung mit der (Verdrängung der) ›Dimension Auschwitz‹ und ein ästhetischer Neubeginn gar nicht aus, im Gegenteil. In dem 1947 in seiner Zeitschrift *Der Ruf* publizierten Beitrag *Literatur im Interregnum* leitet Hans-Werner Richter die Forderung nach einem neuen, ›magischen Realismus‹, für den das Wirkliche hinter der objektiv erfassbaren Wirklichkeit beginnt, schlechterdings aus dem lebensweltlichen Erfahrungshorizont ab: Um jenen Menschen zu erfassen, der »durch die Schlammlöcher des Todes, durch Qualen der Verzweiflung und der Angst, durch die Nächte der Furcht und der Flucht vor sich selbst« gegangen sei, bedürfe es neuer Gestaltungsmethoden und Stilmittel, ja einer »neuen Literatur«. Der Mensch, »der seine Existenz in den Nächten des Massensterbens nur noch wie einen irrationalen Traum empfand«, verlange der literarischen Gestaltung »mehr als den einfachen Realismus der Vergangenheit« ab.¹⁹

Für Aichinger ist die Wirklichkeit hinter der augenscheinlich objektiven Wirklichkeit – die im Text viermal über die Kommentare des Krankenhauspersonals eingeblendet wird –, nur mehr erzählbar, indem sie das Augenscheinliche im Modus des Paradoxen unterminiert.²⁰ Sie erzählt *die Geschichte* ganz im Sinne Hans-Werner Richters »mehr als einfach realistisch«, nämlich von der Seite der Toten her und bringt damit das vermeintlich Nicht-Versteh- und Unsagbare zur Sprache. Dieses innovative Erzählen impliziert dabei konnotativ die zeitgeschichtliche Dimension, ohne sie allerdings normativ zu fixieren, denn Aichinger will die Kardinalfragen der unmittelbaren Nachkriegszeit nicht offensiv diskutieren, will sie keiner moralisierenden Perspektive unterstellen, wohl aber auf sie verweisen und deren (Auf-)Dringlichkeit abbilden.

Die sowohl konditional als auch temporal lesbare Wenn-Dann-Struktur, mit der die *Spiegelgeschichte* beginnt, setzt eine im Sinne eines außerfiktionalen Realitätsbegriffs irrealer Ausgangssituation als kafkaesk-zwingend voraus:²¹ »Wenn einer dein Bett aus dem Saal schiebt, wenn du siehst, daß der Himmel grün wird, und wenn du dem Vikar die Leichenrede ersparen willst, so ist es Zeit für dich, aufzustehen [...]« (S. 63) Die Fiktionslogik weist das Geschehen als präsentisch aus, so dass das paradoxe Aufbegehren der Du-Erzählerin gegen Tod und Begräbnis im »Modus provokativen Widerspruchs gegen den Status quo«²² stattfindet. Das epische Präsens markiert zwischen Vergangenheit und Zukunft eine gegenwärtige Situation, die mit der vom Erzähler geforderten Auferstehung der (respektive des) Totgeglaubten neu auszuhandeln ist. Das Grab

der Toten »ist offen« (S, 63) – ihre (respektive die) Geschichte muss wieder, kann anders, kann neu erzählt werden. In diesem Sinn kommentiert Aichinger die *Spiegelgeschichte* in ihrem Vorwort zu dem 1952 erschienenen Erzählband *Rede unter dem Galgen*:

Wenn wir es richtig nehmen, können wir, was gegen uns gerichtet scheint, wenden, wir können gerade vom Ende her und auf das Ende hin zu erzählen beginnen, und die Welt geht uns wieder auf. [...] So können alle, die in irgendeiner Form die Erfahrung des nahen Todes gemacht haben, diese Erfahrung nicht wegdenken, sie können, wenn sie ehrlich sein wollen, sich und die andern nicht freundlich darüber hinwegtrösten. Aber sie können ihre Erfahrung zum Ausgangspunkt nehmen, um das Leben für sich und andere neu zu entdecken.²³

Mit diesem Umriss einer apokalyptischen Poetik im Wortsinn, die das Ende für den Anfang nimmt, setzt Aichinger die Rezipienten auf die Spur der Auseinandersetzung mit *der* Geschichte.

II.

Das gleich zu Beginn der *Spiegelgeschichte* geforderte Aufstehen der Protagonistin als Rebellion gegen das Begraben-Werden, die geforderte »Auferstehung« im Sinn eines Vor-Augen-Führens von Vergangenheit ist auch ein Hinweis auf die zwingend notwendige Auseinandersetzung mit der (eigenen) Geschichte. Den Anfang der Erzählung markiert die Situation der im Sterben liegenden jungen Frau, die mit der Abtreibung des unschuldigen Kindes Schuld auf sich geladen hat – eine Schuld wiederum, die mit dem im Verlauf (oder genau genommen im Umkehr-Lauf) der Geschichte vermittelten Wissen um die widrigen gesellschaftlichen Konditionen und den fundamentalen Mangel eines familiären Schutzraumes relativiert erscheint.²⁴ Im Wissen um das eigene Sterben antizipiert die sich selbst ansprechende und sich damit in Distanz zu sich selbst befindende Erzählinstanz die Begräbnissituation, in der der Vikar bereits »jung und eifrig und unaufhaltsam« mit der Trauerrede begonnen hat: »Laß es geschehen! Laß seine guten Worte untertauchen in dem blinden Regen. Dein Grab ist offen. Laß seine schnelle Zuversicht erst hilflos werden, daß ihr geholfen wird.« (S, 63) In seinem offiziellen Amt ist der Vikar gleichsam stellvertretend an einer raschen Abhandlung der »Geschichte« interessiert, seine schnelle Zuversicht assoziiert das kulturelle Nachkriegsklima der Vergangenheitsverdrängung. Doch das Bild des offenen Grabes unterminiert diesen Optimismus und »seine guten Worte«. Die (hinweg)tröstende Sprache und das

lineare, zukunftsorientierte Denken mit seinem eifrigen und unaufhaltsamen Fortschreiten werden als Operationen gekennzeichnet, die sich durch das offene Grab von selbst korrigieren, und zwar in Richtung einer unzuverlässigen zirkulären Reflexion, die an kein Ende gelangt. Im *Aufruf zum Mißtrauen* hatte Aichinger bereits 1946 entgegen dem allgemeinen kulturellen Klima des zukunftsorientierten Wiederaufbaus auf die grundsätzliche Wiederholbarkeit historischer Ereignisse hingewiesen und jeden Einzelnen dazu aufgerufen, sich selbst zu misstrauen, um nicht zu schnell wieder allzu »selbstsicher und überlegen zu werden, zu liebäugeln mit unseren Tugenden!« Deshalb spricht sie sich im *Aufruf* gegen jede Form der Beruhigung aus: »Und wir beruhigen uns wieder. Aber wir sollen uns nicht beruhigen!«²⁵

In der *Spiegelgeschichte* wirken einer solchen Beruhigung nicht nur das narrative Grundprinzip der Spiegelung, die in der Koinzidenz von Tod und Geburt implizierte Kreisstruktur und die zwischen den Polen Innen- und Außenperspektive changierende Erzählhaltung, sondern auch die augenfällige Symbolik entgegen. Diese stellt das semiotische Verhältnis von Ding und Begriff als unzuverlässig aus und erweitert die spezifisch semantische Potenz der literarischen (gegenüber der begrifflich präzisen) Rede im Sinn einer ›symbolischen Kunst‹, »die ihre Werke benutzt, um Unzugängliches (Unvertrautes, Unbeobachtbares) im Zugänglichen gegenwärtig sein zu lassen.«²⁶ Die ›gleitende‹ Wasser-, Zahlen-, Farb- und Blumensymbolik lässt sich nicht abschließend verstehend entschlüsseln, weil sie in ihrer infiniten Verweisstruktur gerade die Ambiguität und Interpretationsbedürftigkeit des Textes hervorhebt. Die Wassersymbolik ist mit dem Regen (vgl. S. 63–65), dem Hafen, den Schiffen, dem Meer (vgl. S. 66–70) oder etwa dem Fluss (vgl. S. 70 f.) omnipräsent; mit der wiederholten Nennung der Zahlen Drei und Sieben (vgl. S. 67; 71; 73) rekurriert Aichinger auf die christliche Zahlensymbolik: auf Jesu Auferstehung am dritten Tag und auf den siebten Tag der Schöpfungsvollendung; und auch die Farben Gelb (vgl. S. 64; 67; 68), Grün (vgl. S. 64; 66; 70), Weiß (vgl. S. 66; 69; 70; 72) und Schwarz (vgl. S. 64; 69) durchziehen die *Spiegelgeschichte*. Freilich lässt sich die Symbolik nicht an bestimmte Referenzobjekte oder klar definierbare Kontexte koppeln. Trotz dieses ›Entgleitens‹ ihrer Verweisrichtung vom Besonderen hin zum Allgemeinen beruht ihre spezifisch literarische Präsenz und Potenz aber auf kulturell überlieferten Bedeutungstraditionen, die durchaus klar bestimmbare Konnotationsfelder eröffnen.

Neben dem Spiegel ist das Symbol der Narzisse besonders zentral: Die Erzählinstanz selbst konstatiert die aufdringliche Präsenz der gelben Blumen. Zum ersten Mal werden sie erwähnt, als der Sarg aus dem offenen Grab emporgeholt und dem jungen Mann der *Totenkranz* zurückgegeben wird (vgl. S. 63). In

der Bedeutung des *Jungfernkranzes*, den die junge Frau zurückerhält, werden sie zum letzten Mal genannt, nachdem – und das ist in der Chronologie der erzählten Ereignisse bevor – der junge Mann die Protagonistin im »verdammten Haus« entjungfert und geschwängert hat (vgl. S. 70). Gelbe Narzissen drängen sich auch auf dem Weg vom Grab in die Leichenhalle auf: sie stehen »an allen Fenstern [...] wie sie ja auch in alle Kränze gewunden sind, dagegen ist nichts zu machen.« (S. 64) Und das Erste, was die Protagonistin sieht, als sie zur »Engelmacherin« kommt, sind »die gelben Blumen: »und das sind dieselben, die sie in die Kränze winden, das sind schon wieder dieselben.« (S. 67) Um ihre Forderung, die Abtreibung rückgängig zu machen, zu untermauern, droht die Protagonistin schließlich damit, »die gelben Blumen« (S. 68) umzustößeln. Die Narzisse, in der Antike häufig für Totenkränze und als Grabblume verwendet, ist im Christentum als Osterglocke die Blume der Auferstehung. Sie ist sowohl Sinnbild für den Tod als auch für Auferstehung, Liebe, Fruchtbarkeit und »Seligkeit« (S. 70). Als gelbe Blume hat sie die Farbe der Ewigkeit, aber auch die Farbe der Galle, der »Verdammung« (S. 70) und des Verrats, der Ketzer, Verbrecher, Dirnen und des Judensterne. Die Betonung der Omnipräsenz der gelben Blumen in der *Spiegelgeschichte* stellt deren Symbolcharakter deutlich aus, löst das Symbol aber gleichzeitig aus einem definierten Referenzrahmen. In dieser referentiellen Unzuverlässigkeit bezeichnet die Narzisse beispielhaft das Gestaltungsprinzip einer bedeutungsschwangeren, symbolisch aufgeladenen Semantik, die das Bedeutungsspektrum so massiv potenziert, dass Bedeutung nicht mehr als ein Muster von Relationen zu anderen Relationen verstanden werden kann.

Was die Symbolsprache bewirkt, ist vielmehr die Eröffnung eines Assoziationsfeldes um die ambivalenten Themenbereiche Tod und Auferstehung, Wiederhol- und Uneinholbarkeit, Vergangenheit und Zukunft, Erinnern, Bewusstsein und Vergessen, Verdrängen, Schuld und Wiedergutmachung, Schrecken und Hoffnung, Bedrängung und Befreiung. Exemplarisch lassen sich vor diesem Hintergrund auch die »guten Worte des Vikars« verstehen, die im »blinden Regen« untertauchen sollen (S. 63). In diesem personifizierenden Gefüge integriert Aichinger synästhetisch zwei Lexeme, die unter Berücksichtigung ihrer kulturell überlieferten symbolischen Bedeutungstradition ein gemeinsames, aber ambivalentes Konnotationsspektrum eröffnen. Der Regen assoziiert sowohl den Regen der göttlichen Verdammnis menschlicher Sünde als auch die Möglichkeit einer Reinigung in Hinblick auf Neuschöpfung. Gemeinsam mit der Wassersymbolik als ganzer (so impliziert auch der Hafen, Sinnbild der Abfahrt und der Ankunft, das Ambivalente und Zirkuläre [vgl. S. 66]) steht der Regen gleichfalls für das zirkuläre Strukturprinzip der Erzählung insgesamt.

Die Blindheit wiederum lässt sich sowohl auf den mit Blindheit geschlagenen Sünder beziehen als auch auf eine sich mit dem reinigenden Regen ankündigende geistige Erleuchtung. Durch die semantische Koppelung von Blindheit und Regen oszillieren die Themenkomplexe um Schuld und Reue, Verdammnis und Vergebung im Text, ohne normativ markiert und ohne an ein konkretes Bezugsobjekt gebunden zu sein.

Auch die sentenzhaften Kommentare, die in keinem direkten Zusammenhang mit der ›Geschichte‹ des Einzelschicksals der Protagonistin stehen und die Schilderung des Wegs vom Friedhof in die Leichenhalle flankieren, beziehen ihre Semantik aus einem Wortfeld, das an Massentod, Schuld und Schweigen gemahnt. Durch die Frageform und den Modus des Konjunktivs lösen sie eine Reflexion aus: »Wo soll denn eins sich aufschwingen, solange es auf der Friedhofsstraße wohnt?« Und: »Du hättest ihn warnen können, aber um dieser Ehre willen ist noch keiner aus dem Sarg gestiegen. [...] Ihr kommt zurecht.« (S, 64) Die unterlassene Warnung und der Wechsel in die zweite Person Plural assoziieren eine Haltung bequemer Ignoranz und ein unterdrücktes kollektives schlechtes Gewissen, mit dem man aber scheinbar zurecht kommt.

III.

Das offene Grab zu Beginn der *Spiegelgeschichte* steht nicht nur für die ausstehende Vergangenheitsbewältigung der Protagonistin. Auch die junge gesellschaftspolitische Vergangenheit harret ihrer Aufarbeitung durch die (Über-) Lebenden, entzieht sich dem ›blind‹ auferlegten Zukunftsoptimismus. Der am offenen Grab Stehende sieht sich mit (zugedeckten) Fragen konfrontiert, die sich weder eifertig beerdigen noch rasch und endgültig beantworten lassen, sondern eine Auseinandersetzung erfordern. Auf die nur widerwillig stattfindende Auseinandersetzung mit der schnell ›begrabenen‹ Vergangenheit verweist dann auch das Öffnen des Sarges in der Leichenhalle, das unter Flüchen stattfindet, »weil die Nägel zu fest eingeschlagen sind. Diese verdammte Gründlichkeit!« (S, 65) Die »Gründlichkeit« als mentalitätsgeschichtlich geprägter Begriff, der im Kontext des Nationalsozialismus als Antriebskraft der ›Bürokratisierung‹ von Kriegsverbrechen und Genozid rezipiert worden ist und im mentalen Lexikon, ja im kommunikativen Gedächtnis²⁷ der Kriegsgeneration verankert war, ist durch seine Stellung in der nur drei Worte umfassenden Exklamation exponiert. Der Ausruf als solcher kann als unbedachtes, in seiner Aussagekraft damit aber umso wirksameres Gedankenzitat der den Sarg öffnenden Männer, als sarkastischer Seitenhieb der Protagonistin oder als nüchternbeißender Kommentar einer heterodiegetischen Erzählinstanz gelesen werden

– der Gründlichkeit der Vernichtung folgt eine gründliche Verdrängung nach. Für die Verdrängungsmechanismen steht auch der am Schicksal der Frau mitschuldige junge Mann ein, der bei deren ›Auferstehung‹ nach dem dritten und deren ›Neu-Schöpfung‹ mit Beginn des siebten Tages abwesend ist, und zwar unter dem Hinweis, dass sie im Grab ›viel schöner‹ (S. 67) war. Einzelne kurze Passagen, die über das Reflexions- und Urteilsvermögen des sich selbst tröstenden Du hinauszuweisen scheinen, implizieren ebenfalls eine zeitgeschichtliche Dimension. Als der Sarg von der Leichenhalle ins Haus der jungen Frau getragen wird, die Totgegläubte dem Leben also wieder nahe kommt, heißt es: »Die Spatzen schreien fröhlich. Sie wissen nicht, daß es verboten ist, die Toten zu wecken.« (S. 65) Durch die verfremdende Zusammenführung gängiger Phraseologismen wird hier deren vereinfachende Funktion für die gesellschaftliche Kommunikationsroutine hinterfragt – und damit gleichzeitig das eigene Textverfahren als Alternative ausgewiesen; das Assoziationspotential der Phraseologismen hinterfragt aber auch die menschliche Handlungspraxis: Hier pfeifen die Spatzen offene Geheimnisse von den Dächern, weil sie nicht wissen, dass man schlafende Hunde nicht wecken soll. Als die Protagonistin schließlich in ihrem eigenen Bett liegt, kommentiert die als heterodiegetische, reflektierende und provozierende Instanz sprechende Du-Stimme:

›Bewahret Ruhe!‹ steht an allen Wänden, die Krankenhäuser sind zur Zeit überfüllt, die Toten dürfen nicht zu früh erwachen. Vom Hafen heulen die Schiffe. Zur Abfahrt oder zur Ankunft? Wer soll das wissen? Still! Bewahret Ruhe! Erweckt die Toten nicht, bevor es Zeit ist, die Toten haben einen leisen Schlaf. Doch die Schiffe heulen weiter. Und ein wenig später werden sie dir das Tuch vom Kopf nehmen müssen, ob sie es wollen oder nicht. [...] Sie öffnen deine Augen, und die funkeln weiß. Sie sagen jetzt auch nichts mehr davon, daß du friedlich aussiehst [...], es erstirbt ihnen im Mund. [...] Keiner will Zeuge sein, denn dafür wird man heute noch verbrannt. Sie lassen dich allein. (S. 65 f.)

Die Aufdeckung der Toten birgt die Möglichkeit in sich, auch die nationalsozialistische Vergangenheit und deren Verdrängung aufzudecken. Das wird spätestens mit den Worten »Zeuge« und »verbrannt« klar, die für die Leser der *Wiener Tageszeitung* 1949 Signalwirkung gehabt haben müssen, zumal sie den Abschluss des ersten veröffentlichten Teils der Erzählung bildeten.²³ Im ›Hafen‹ herrscht Unruhe, es ist kein Hafen des Heils und der Geborgenheit, kein Ort der Erlösung von der Mühsal des Lebens, sondern einer, in dem die Schiffe, von denen man nicht weiß, ob sie zur Lebensreise aufbrechen oder zur Todesfahrt, Unruhe stiften, ja einer ›Beruhigung‹ entgegenwirken. Ihr eindringliches Heulen stört die scheinbare Ruhe, meldet moralische Bedenken

an, läuft Gefahr, die Toten aus ihrem »leisen Schlaf« zu wecken. Gegen den vermeintlichen Frieden gerichtet sind auch die weiß funkelnden Augen der aufgedeckten Toten, die die Umstehenden massiv mit dem Tod konfrontieren, ihre aufklärende Funktion aber einbüßen, weil »keiner Zeuge sein will«.

Als die Protagonistin ihren Weg zur Abtreiberin antritt, sich mit ihrer Vergangenheit und ihrer Schuld auseinanderzusetzen beginnt und sich durch die Auflehnung gegen die moralische Verfehlung der Abtreibung von dieser zu befreien sucht, heulen die Schiffe ein letztes Mal (vgl. S. 67). Danach führen »die See«, »Boote« (S. 69), »Flüsse« und »Auen« (S. 70 f.) die Wassersymbolik in ihrer Bedeutungsvielfalt von Leben und Tod, Ankunft und Abschied, Abenteuer und Irrfahrt fort. Die Szene bei der Abtreiberin enthält deutliche Hinweise auf einen kollektiven Kindermord und die Frage nach einer Mitschuld durch Schweigen: »Die unschuldigen Kinder wagen's nicht, sie [die Abtreiberin] bei den Heiligen zu verklagen, und die schuldigen wagen's auch nicht. Aber du – du wagst es!« (S. 68) Die Forderung der Protagonistin, ihr Kind wieder lebendig zu machen, erfolgt unter Androhung der öffentlichen Bekanntmachung einer anonymen Mitwisserschaft, ja unter der Drohung, das »offene Geheimnis« wie der Spatz vom Dach zu pfeifen: »Mach es lebendig, sonst stoß ich deine gelben Blumen um, sonst kratz ich dir die Augen aus, sonst reiß ich deine Fenster auf und schrei über die Gasse, damit sie hören müssen, was sie wissen, ich schrei – « (S. 68) Im »blinden Spiegel« (S. 68; 70), der mit dem »großen Schrecken« (S. 68) gleichgesetzt wird und der in der ihm zugeschriebenen Eigenschaft der Blindheit sowohl den Aspekt der Erkenntnis als auch den des mit Blindheit geschlagenen Sünders impliziert, findet die Protagonistin die Kraft zur Rebellion und setzt sich mit ihrer Vergangenheit auseinander; einer Vergangenheit, die auch insofern auf die unmittelbare NS-Vergangenheit hindeutet, als mit der *Spiegelgeschichte* vermutlich ein allusiver Bezug auf die »Kinder vom Spiegelgrund« vorliegt, die zwischen 1940 und 1945 in der sogenannten »Heilpädagogischen Klinik der Stadt Wien – Am Spiegelgrund« Opfer der NS-Kindereuthanasie geworden sind.²⁹ Für eine solche indirekte Bezugnahme spricht auch der durch die Kommentare eingeblendete räumliche Handlungsrahmen des Krankenhauses. In der Einleitung zu ihrer Dokumentation *Die ermordeten Kinder vom Spiegelgrund, Gedenkdocumentation für die Opfer der NS-Kindereuthanasie in Wien* weist Waltraud Häupl darauf hin, dass die NS-Kindereuthanasie im sogenannten »Spiegelgrund« knapp sechzig Jahre lang als offenes Geheimnis gehütet worden ist. Dass mit ihrem Buch erst im Jahr 2006 eine Dokumentation erscheint, die sich erstmals öffentlich und *en detail* mit dem Schicksal der ermordeten Kinder vom Spiegelgrund in Wien auseinandersetzt, verdeutlicht einmal mehr, dass die *Spiegelgeschichte* – ge-

stalterisch opak, erkenntnistheoretisch luzide – ihren zeitlosen Impetus gerade der Verknüpfung von existenziellen mit zeitgeschichtlichen Fragen verdankt.³⁰

Für die Protagonistin der *Spiegelgeschichte* indes erweist sich der Spiegel als ein magischer, der ihr die Entledigung ihrer Schuld erlaubt, indem er ihr die Möglichkeit bietet, diesmal den Widerstand zu leisten, den sie in der Vergangenheit nicht zu leisten in der Lage war. Der Spiegel »spiegelt alles: («Alles ist im Spiegel« (S, 69)), macht damit auch das Unmögliche möglich, so dass der »großel I Schrecken« die Protagonistin schließlich in eine neue Zukunft »laufen läßt« (S, 68). *Punctum saliens* dieser Schlüsselszene ist, dass sich der Spiegel – gleichermaßen Gegenstand im Text, Motiv und narratives Grundprinzip – hier selbst als Symbol künstlerischer Produktivität inszeniert. Denn allein der Fiktion, die die Regeln der Wirklichkeit und Logik unterläuft, ist es zu verdanken, dass die Protagonistin am Ende von Neuem beginnen kann, dies allerdings nicht voraussetzungslos, denn ihre Kind-Werdung und Neugeburt erfolgen unter der Bedingung der Auseinandersetzung mit Schuld und Vergangenheit. Die Literatur macht das Unmögliche möglich und kann (ihre Protagonistin) unter der Voraussetzung der Berücksichtigung der »Dimension Auschwitz: nach dem »großen Schrecken« neu beginnen (lassen). Dabei werden die aufgeworfenen Fragen um Erinnern und Vergessen, Täterschaft und Opferrolle, Erkenntnis und Unwissen, Schuld und Vergebung nicht konkret gestellt und beantwortet, sondern oszillieren in ihrer Offenheit und Ambivalenz – eben jenen Prinzipien, die die *Spiegelgeschichte* auf *discours*-Ebene vollzieht. Die grundsätzlich notwendige Auseinandersetzung mit Vergangenheit ist hier Ausgangspunkt für eine neue Form des Geschichte(n)-Schreibens, die die Unbeantwortbarkeit in gegenseitiger Bespiegelung der Inhalts- und Ausdrucksebene zum neuen Prinzip erhebt, ohne dem Druck zur Auseinandersetzung dabei auszuweichen.

IV.

Nach der Schlüsselszene bei der Abtreiberin finden Anspielungen auf die jüngste gesellschaftshistorische Vergangenheit auf semantischer Ebene nur noch sehr vage statt. »Wenn du genug Furcht hast, um den Mund nicht aufzutun, wird alles gut«, heißt es dort etwa, oder: »Ihr alle wißt nichts mehr.« (S, 73) Leitend ist nun die spiegelverkehrte Schilderung des Lebens. Durch die Konfrontation mit dem einschneidenden Erlebnis des (als Täter und Opfer gleichermaßen erfahrenen) Todes wird das Leben neu perspektiviert und in eine Geschichte überführt, die im Bild des alles spiegelnden Spiegels (vgl. S, 69) das Widerständige »gegenüber der Formierung von linearen, vor einfachen

Kausalketten bestimmten Geschichtsabläufen«³¹ inhäriert und im Schließen der zirkulären Struktur, in der Koinzidenz von Tod und Geburt, eben keinen Abschluss findet. Das zentrale Symbol und Textprinzip des Spiegels führt nur mehr die Absurdität des Daseins vor Augen, zeigt »die Paradoxie und die Aushebelung des Konventionellen, der Sicherheiten, Erwartungen und Annahmen«, die Paradigmen von »Widersetzlichkeit und Entzug«:³² Das Gesagte ist gleich vergessen (vgl. S. 69), Taten sind gleich vergeben (vgl. S. 70), Liebe ist Fremdsein (vgl. S. 71), das Ende ist der Anfang (vgl. S. 74). Gerechtigkeit, Verstehen im Sinn von Wahrheitsfindung, Vergangenheitsbewältigung im Sinn von Aufklärung und zwischenmenschliches Verstehen in Form sprachlicher Vermittlung sind so unmöglich wie sie existentielle Bedürfnisse sind. Eine ›Beruhigung‹ der individuell, historisch und literarisch verstandenen Geschichte kann es nicht geben. Wer diese Unzuverlässigkeiten und Paradoxien, wer diese Absurdität des Lebens nicht akzeptiert und fruchtbar macht, der versteht nicht ganz – das markieren die Kommentare des Krankenhauspersonals.

Die zeitgeschichtlich hoch brisanten Fragen um Erinnern und Vergessen, Schuld und Vergebung lassen sich nicht *adäquat* thematisieren, weil sie nicht *gültig* im Sinne einer philosophisch konzisen Argumentation zu beantworten sind. Sie werden deshalb in ihrer gleichzeitigen Omnipräsenz und Offenheit zum Ausgangspunkt einer neuen Literatur, die sich damit des Problems enthebt, Antworten bieten zu sollen. Auch narratologisch stellt Aichinger die Frage nach der Erzähl- und Perspektivierbarkeit vergangenen Erlebens aus, denn das problematische Verhältnis von Erleben und erinnerndem Erzählen manifestiert sich in der nicht klar festzumachenden, zwischen homo- und heterodiegetisch changierenden Stellung der Erzählinstanz zum Geschehen. Insofern lässt sich das, was Barbara Thums als die Aichinger'sche ›Poetik des Vergessens‹ bezeichnet, modellhaft auch an der *Spiegelgeschichte* zeigen, die »auf einer Meta-Ebene den Nicht-Ort des Gedächtnisses« formuliert, gleichzeitig aber selbst der Ort ist, »der durch die erinnernde Reflexion auf das in den Texten selbst nicht Darstellbare« aufmerksam macht.³³ So wird der »Ort des Poetischen« zu einem »Weder-Noch« zwischen Bruch und Kontinuität, wo Vergangenheit(sbewältigung) und Zukunft(shoffnung) ins Treffen geführt werden.³⁴ Damit inszeniert Aichinger die grundsätzliche Auseinandersetzung mit (der) Geschichte als erzählerische Voraussetzung für ihre Geschichte, ja für ihr ›Schreiben nach Auschwitz‹ einerseits, als Voraussetzung für eine ›Neugeburt des von der jüngsten Geschichte geprägten Individuums andererseits.

Die *Spiegelgeschichte* setzt nicht nur die gegenseitige zeithistorische und poetologische Bespiegelung in Szene, sondern hält nicht zuletzt auch dem nach Verstehen strebenden Interpreten einen Spiegel vor, denn die Symbolik funk-

tioniert im Kleinen, wie der Spiegel als Symbol im Großen: Sie setzt Erkenntnis und Verzerrung in ein dialektisches Verhältnis, so dass die Leerstellen zwischen Zeichen und deren Bedeutungen nur eine »unaufhebbare Dialektik zwischen Setzung und Aufhebung von Sinnangeboten«³⁵ generieren. Die Symbolsprache der *Spiegelgeschichte* ist denn auch nie Gegenstand differenzierter Untersuchungen geworden, sondern immer im Dienst eines einzigen unter vielen Verstehensrastern ausgelegt worden. So assoziiert David Colclasure etwa die Narzissen mit Frühling und Jugend, den Kranz versteht er als Keuschheitssymbol. Schmaus identifiziert im Meer Leere und Stille. Und für Ernst und Peter Osterried steht die Symbolik als Ganze sogar für eine harmonische Versöhnung mit der Welt.³⁶ Bei Aichingers Symbolsprache handelt es sich aber um eine »potenzierte Mehrdeutigkeit«, eine »Ambiguität zweiter Ordnung«,³⁷ die weit über das hinausgeht, was literarische Ambiguität im Allgemeinen beschreibt, denn es kommt hier nicht nur zu einem Changieren zwischen eigentlicher und literarischer Sprache, sondern es lassen sich jeweils sehr unterschiedliche, sich nicht ausschließende, sich aber auch nicht sinnvoll ergänzende Lesarten über die Textelemente legen. Dieser »symbolische Modus« erlaubt kein »Ende der Sinnvermutung«,³⁸ indem der Text die potenzierten Bedeutungsdimensionen selbstreferentiell markiert, verweist er erkenntnisphilosophisch auf endlos zirkuläre Suchbewegungen und fördert die Erkenntnis, dass um Verstehen und Erkenntnis immer wieder neu reflexiv gerungen werden muss. Aichinger verhandelt die poetologische Kardinalfrage der Nachkriegsjahre in einem narrativen Modus, der zur Schau stellt, dass Literatur selbst dann noch »kann«, wenn sie eigentlich nicht mehr können sollte, dass Verstehensbemühungen auch dort stattfinden müssen, wo sie vergeblich sind, und dass das Individuum neu beginnen kann, wenn es sich reflexiv der Vergangenheit stellt. Ein Aufsatz muss einen Schlussspunkt haben – Aichinger hätte sich gegen jeden Schlussspunkt verwehrt.

Anmerkungen

- 1 Zitiert wird im Folgenden aus Ilse Aichinger, *Der Gefesselte. Erzählungen I (1948-1952)*, hg. von Richard Reichensperger, Frankfurt/Main 2010. Nachweise im Folgenden unter Angabe der Sigle *S* mit Seitenzahl direkt im Fließtext.
- 2 Vgl. Ueli Jaussi, *Zeitkritik als Zeit-Kritik. Zu Ilse Aichingers »Spiegelgeschichte«*, in: Samuel Moser (Hg.), *Ilse Aichinger, Leben und Werk*, Frankfurt/Main 2003, 187–193, hier 188.
- 3 Christoph Bode, *Das Paradox in post-mimetischer Literatur und post-strukturalistischer Literaturtheorie*, in: Roland Hagenbüchle, Paul Geyer (Hg.), *Das Paradox. Eine Herausforderung des abendländischen Denkens*, Würzburg 2002, 619–657, hier 626.
- 4 Vgl. Henry Gerlach, *Ilse Aichingers »Spiegelgeschichte«. Eine einzigartige Erzählung*, in: *Österreich in Geschichte und Literatur*, 40(1996)1, 37–45, hier 38.

- 5 Vgl. Bode, *Das Paradox*, 619.
- 6 Ebd., 627.
- 7 Vgl. Aleida Assmann, *Im Dickicht der Zeichen*, Berlin 2015, 323.
- 8 Wolfgang Hildesheimer, *Interpretationen. James Joyce. Georg Büchner. Zwei Frankfurter Vorlesungen*, Frankfurt/Main 1973, 78.
- 9 Vgl. dazu Roland Berbig, *Kind gewesen sein. Ilse Aichingers frühes Tagebuch (1938-1941)*, in: *Berliner Hefte zur Geschichte des literarischen Lebens*, 9 (2010), 15-31.
- 10 Gisela Lindemann, *Ilse Aichinger*, München 1988, 78.
- 11 Peter Beicken, *Die Geschichte von Leben und Tod. Ilse Aichingers »Spiegelgeschichte« als intermediales Erzählkino*, in: Ingeborg Rabenstein-Michel u.a. (Hg.), *Ilse Aichinger. Misstrauen als Engagement?*, Würzburg 2009, 109-122, hier 122.
- 12 Vgl. ebd.
- 13 Jaussi, *Zeitkritik*, 190, 189.
- 14 Hans Höller, »Schreiben heißt sterben lernen.« *Die Aichinger-Linie in der österreichischen Literatur nach 1945*, in: Martin Kubaczek, Sugi Shindo (Hg.), *Stimmen im Sprachraum. Sterbensarten in der österreichischen Literatur. Beiträge des Ilse-Aichinger-Symposiums Tokio*, Tübingen 2015, 15-23, hier 15.
- 15 Vgl. David L. Colclasure, *Erzählkunst und Gesellschaftskritik in Ilse Aichingers »Spiegelgeschichte«*. Eine Neuinterpretation, in: *Modern Austrian Literature*, 32(1999)1, 67-90, hier 84.
- 16 Vgl. auch Annette Ratmann, *Spiegelungen. ein Tanz. Untersuchungen zur Prosa und Lyrik Ilse Aichingers*, Würzburg 2001, 78.
- 17 Jaussi, *Zeitkritik*, 191.
- 18 Susanne Komfort-Hein, »Vom Ende her auf das Ende hin.« *Ilse Aichingers Ort des Poetischen jenseits einer ›Stunde Null‹*, in: Britta Herrmann, Barbara Thums (Hg.), »Was wir einsetzen können, ist Nüchternheit.« *Zum Werk Ilse Aichingers*, Würzburg 2001, 26-38, hier 29.
- 19 Hans-Werner Richter, *Literatur im Interregnum*, in: *Der Ruf*, 2 (1947), 10 f.
- 20 Marion Schmaus erkennt im Symbol des Spiegels in diesem Sinn die »Figuration des Textes«: »Die literarische Sprache eines blinden Spiegels verweigert sich der einfachen Verdoppelung der Wirklichkeit, indem sie dem Modell einer literarischen Gegenwirklichkeit folgt: Wirklichkeit kommt nur hervor, wenn man sie kontert, wenn man sie nicht anerkennt, wenn man sich nicht anpaßt.« (Marion Schmaus, *Die Autorin tritt aus dem Spiegel. Infragestellung von Autorschaft in Ilse Aichingers Werk*, in: Herrmann, Thums [Hg.], »Was wir einsetzen können, ist Nüchternheit«, 79-92, hier 83).
- 21 Für Barner entsteht auch durch die Häufigkeit der Temporalartikel im Text der »Eindruck des [...] Irreversiblen« (Wilfried Barner, *Ilse Aichinger. »Spiegelgeschichte«*, in: Werner Bellmann [Hgl.], *Klassische deutsche Kurzgeschichten*, Stuttgart 2004, 76-85, hier 83).
- 22 Martin Kubaczek, *Paradoxes Verstehen. Zu einer Gedankenfigur bei Ilse Aichinger und Ludwig Wittgenstein*, in: Kubaczek, Shindo (Hg.), *Stimmen im Sprachraum*, 24-42, hier 30.
- 23 Ilse Aichinger, *Das Erzählen in dieser Zeit*, in: dies., *Der Gefesselte. Erzählungen I (1948-1952)*, 9-11, hier 10 f.
- 24 Vgl. Ratmann, *Spiegelungen*, 84.
- 25 Ilse Aichinger, *Aufruf zum Misstrauen*, in: Samuel Moser, *Ilse Aichinger. Leben und Werk*, Frankfurt/Main 2002, 16-17.
- 26 Niklas Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt/Main 1997, 273.
- 27 Das kommunikative Gedächtnis als »sozialer Aspekt« des individuellen Gedächtnisses

hat eine sozialisierende Funktion, weil es eine »normative Komponente« inhäriert. Das Gedächtnis wird dem Menschen auch »anerzogen, ja geradezu »eingebläut.« (Jan Assmann, *Körper und Schrift als Gedächtnisspeicher. Vom kommunikativen zum kulturellen Gedächtnis*, in: Moritz Csáky, Peter Stachel (Hg.), *Speicher des Gedächtnisses. Teil 1. Absage an und Wiederherstellung von Vergangenheit. Kompensation von Geschichtsverlust*, Wien 2000, 199–213, hier 200).

28 Vgl. Aichinger, *Der Gefesselte*, 115.

29 Für diesen wertvollen Hinweis danke ich Herrn Prof. Ralf Bogner.

30 Waltraud Häupl, *Die ermordeten Kinder vom Spiegelgrund. Gedenkdokumentation für die Opfer der NS-Kindereuthanasie in Wien*, Wien u.a. 2006, 7.

31 Thums, *Poetik des Vergessens*, in: Herrmann, Thums (Hg.), »Was wir einsetzen können, ist Nüchternheit«, 108–123, hier 109.

32 Kubaczek, *Paradoxes Verstehen*, 31.

33 Thums, *Poetik des Vergessens*, 112.

34 Komfort-Hein, »Vom Ende her auf das Ende hin«, 29.

35 Thums, *Poetik des Vergessens*, 112.

36 Vgl. Colclasure, *Erzählkunst und Gesellschaftskritik*, 72; Schmaus, *Die Autorin tritt aus dem Spiegel*, 92; Ernst Osterried, Peter Osterried, *Spiegelungen der Hoffnung in der Moderne. Ingeborg Bachmanns Gedicht »An die Sonne« und Ilse Aichingers »Spiegelgeschichte«*, Bochum 2007, 48.

37 Bode, *Das Paradox*, 625.

38 Ebd., 638.

Mariela Vargas

Die »ponderación misteriosa«

Eine Gracián'sche Figur in Walter Benjamins »Trauerspielbuch«

Mit Baltasar Gracián vertrauten Walter Benjamin-Lesern fällt sofort auf, dass der letzte und abschließende Abschnitt von Benjamins *Ursprung des deutschen Trauerspiels* einen unverkennbar Gracián'schen Titel trägt: »Ponderación misteriosa«¹. Als fremdartiges und rätselhaftes Bruchstück stehen die spanischen Vokabeln im deutschen Text. Lange Zeit wurden sie übersehen oder in Benjamins Reflexionen subsumiert. Bernd Witte deutet in seinem Kommentar zum *Trauerspielbuch* die Figur der *ponderación misteriosa* als »Sinnbild für Benjamins eschatologische Zuversicht: »Subjektivität, die wie ein Engel in die Tiefe niederstürzt, wird von Allegorien eingeholt und wird am Himmel, wird in Gott durch »Ponderación misteriosa« festgehalten«². Für Witte verdichtet diese Figur den theologischen Gehalt des *Trauerspielbuches*, zugleich zeigt sie aber auch die »Fragwürdigkeit seines literarischen Anspruches«³. Mit diesem Urteil sieht Witte nicht nur Benjamins Theorie des Trauerspiels und der Allegorie als wenig bedeutsam an, sondern erschwert zudem den Zugang zu einem der produktivsten Momente der Rezeptionsgeschichte von Graciáns *ponderación misteriosa* im 20. Jahrhundert.

Der deutsche Romanist Viktor Klemperer betrachtete das spanische Barock als ein »zweites Altertum«, denn »das alte Spanien, dessen Geschichte sich bruchlos [...] bis zu Calderóns Tod etwa rechnen lässt, starb wirklich, politisch und geistig, kaum anders als das antike Rom und das antike Griechenland starben. [...] Es ist so tot und so lebendig, genau so reich, genau so voll von Anregungen für das Heute und genau so abgetrennt vom Heute wie die griechisch-römische Antike.«⁴ Dieses Gefühl des Abstands zum spanischen *Siglo de Oro* und der Abgeschlossenheit seiner Produktionen, trifft insbesondere bezogen auf Graciáns Rhetorik-Traktat *Agudeza y arte de ingenio*⁵ (1648) zu, das bis heute nicht ins Deutsche übersetzt ist.

Wenn der vorliegende Artikel die Aufmerksamkeit auf die *ponderación misteriosa* richtet, auf diese scheinbar entlegene, historisch abgegoldene Sprach- und Denkfigur, dann nicht aus einem vergangenheitsbezogenen Geiste heraus, sondern weil Benjamins Gebrauch derselben darlegt, wie anhand der Rhetorik ästhetische, theologische und politische Probleme artikuliert werden können.

Vor allem angesichts der gegenwärtigen Renaissance der Rhetorik,⁶ gewinnen Diskurse, Denkweisen und Theorien an Relevanz, die die figurative Kraft der Sprache nicht nur in Kauf nehmen, sondern sich diese produktiv aneignen. Im Folgenden möchte ich aufzeigen, inwiefern Benjamins eigene Lesart des Begriffs ein neues Licht auf Graciáns originellen Beitrag zur Rhetorik werfen kann.⁷

Die Denkfigur der ›ponderación misteriosa‹ bei Baltasar Gracián

Einer der interessantesten Momente der *Agudeza y arte de ingenio* besteht darin, dass Gracián nicht nur die traditionellen Figuren der Rhetorik neu aufrollt, sondern auch seine eigenen Schöpfungen in das konzeptistische Schema der Pointen bzw. *agudezas* (*wit*, Witz, Scharfsinn) einbringt.⁸ Ein *concepto* ist ein Produkt des Verstandes, aber es wäre ein Irrtum, dieses nur als intellektuelles Spiel mit Bildern, Worten und Gedanken oder als bloße literarische Schöpfung aufzufassen. Nach Gracián kann ein *concepto* die versteckten Korrespondenzen und Beziehungen zwischen den Gegenständen der Welt abbilden. Darin besteht seine erkenntnisbringende Funktion, die aus der Bildlichkeit der Sprache stammt und vom eigenen *ingenio* und der Kreativität abhängt. In diesem Sinne ist ein *concepto* der höchste Ausdruck der erkennenden und schöpferischen Subjektivität. Die *agudeza por ponderación misteriosa* ist ein solches *concepto*, eine der höchsten Leistungen des Ingeniums, ein ästhetischer *artificio* (Kunstgriff), den Gracián folgendermaßen definiert:

Consiste el artificio de esta especie de agudeza en levantar misterio entre la conexión de los extremos, o términos correlatos del sujeto, repito, causas, efectos, adjuntos, circunstancias y contingencias; y después de ponderada aquella coincidencia y unión, dase una razón sutil, adecuada que la satisfaga.⁹

(Die Kunstfertigkeit dieser Art von Scharfsinn besteht darin, das Geheimnis innerhalb der Verbindung zweier entgegengesetzter Pole oder von mit dem Subjekt korrelierenden Begriffen wie Ursachen, Wirkungen, Umständen und Möglichkeiten zu vermehren; und danach in jenem abwägenden Zusammentreffen und Sich-Vereinigen eine subtile, adäquate Begründung zu liefern, die es befriedigt.)

Anders als die *ponderaciones por contrariedad*, die auf der Koinzidenzlehre (*coincidentia oppositorum*) basieren und die auf das vereinende und gleichzeitige Auftreten von Gegensätzen oder zweier einander ausschließender Ereignisse hin konstruiert sind, erzeugt die *agudeza por ponderación misteriosa* den Ein-

druck eines Rätsels, indem sie spielerisch einen unerwarteten und unvorhersehbaren Grund für die Zusammenführung zweier unterschiedlicher Elemente nennt. Die *ponderación misteriosa* reagiert nicht nur auf eine Sinnlücke, indem sie diese erfinderisch mittels ingenieuser *conceptos* und Verbindungen schließt, sondern sie soll dabei auch den Eindruck von unergründlicher Tiefe und von etwas »Mysteriösem« erwecken.

Als eine Form von *agudeza*¹⁰ ruft die *ponderación misteriosa* nicht nur einen ästhetischen Genuss hervor, sondern erzeugt zugleich durch ihre Bilder ein Wissen, das die sinnlichen und »unsinnlichen Ähnlichkeiten« (GS II, 211) der Welt festhalten kann. Die *agudeza* ist Vorgang des Verstandes – »intellectual activity«¹¹ – und dessen Produkt zugleich. Sie verdichtet und drückt die Ähnlichkeiten in Form von *conceptos* aus und prägt die Denkweise und Haltungen des dichtenden Subjekts.¹² Edward Sarmiento sieht in der »conceptist attitude [...] an example of that definition of a philosopher as »the man who sees connexions«¹³. Diese konzeptistische Haltung wird von den deutschen Romantikern, vor allem mit ihrem aus dem *conceptismo* abgeleiteten Witzbegriff, entfaltet und erweitert.¹⁴ Jean Paul spricht etwa von einer »logischen| Chemie« des Witzes und vom »ästhetischen| Witz als dem »verkleideten| Priester, der jedes Paar kopuliert«¹⁵, eine Definition, die der Gracián'schen Bestimmung der *agudeza por ponderación misteriosa* sehr nahe steht. Sie lautet:

Mucho promete el nombre; pero corresponde la realidad de su perfección; quien dice misterio dice preñez, verdad escondida y recóndita, y toda noticia que cuesta es más estimada y gustosa.¹⁶

(Der Begriff verspricht viel; indes, er stimmt mit der Realität seiner Großartigkeit überein. Wer Geheimnis sagt, sagt Vielfalt, verborgene und verschüttete Wahrheit, und jede Erkenntnis, die einen Preis hat, wird dafür umso mehr geschätzt und als genussvoll erachtet.)

Nach dieser Definition wird jedes Mal, wenn die Einsicht und Aufdeckung der Ähnlichkeiten und Korrespondenzen zwischen zwei Dingen sich als besonders schwierig erweist oder wenn der Sinn eines Textes sich hermeneutischen Anstrengungen, ihn zu erschließen, verweigert, eine *agudeza por ponderación misteriosa* benötigt und gefordert. Die Fähigkeit, *agudezas* zu formulieren, ist für Gracián der wesentliche und entscheidende Zug der poetischen Schöpfung.

Die *ponderación misteriosa* scheint so an erster Stelle eine intellektuelle Leistung zu sein, ein Verfahren oder ein Rekurs, der dazu eingesetzt wird, die Lesbarkeit der Welt zu steigern oder wiederherzustellen.¹⁷ Es geht darum, den Katarakt der Signifikanten, den Schwindel ihrer grundlosen Tiefe, den Benja-

min seinerseits als herabstürzende Bewegung des Allegorikers »von Sinnbild zu Sinnbild« (GS I, 405) bezeichnet, mittels einer neuen Figur, eines neuen Bildes oder Emblems, aufzuhalten. Benjamins Bemerkung über das Neue im Barock trifft denn auch auf Graciáns eigenes Stilbewusstsein zu:

›Ars inveniendi‹ muß die Dichtung heißen. Die Vorstellung von dem genialen Menschen, dem Meister *artis inveniendi*, ist die eines Mannes gewesen, der souverän mit Mustern schalten konnte. Die ›Phantasie‹, das schöpferische Vermögen im Sinne der Neueren, war unbekannt als Maßstab einer Hierarchie der Geister. (GS I, 355)

Die *agudeza* bzw. der *wit* oder Witz besitzt einen so hohen Stellenwert im Denken Graciáns, weil in ihr die gelungene Darstellung ein Hauptteil der erbrachten Leistung ist. Die Praxis des *wit* geht nicht nur in der (passiven) Wahrnehmung von Korrespondenzen auf, sondern fordert die Tätigkeit des Menschen bei der Darstellung derselben. Bei Gracián verbinden die Korrespondenzen zwar die Dinge miteinander, aber sie stiften keine eindeutige Beziehung zwischen Wort und Ding. Das Gracián'sche *concepto* wird somit zur allegorischen Operation. Lässt sich die signifikante Beziehung zwischen Wort und Ding nicht bestimmen, dann muss der Dichter die Sinnlücke mit Hilfe einer *agudeza por ponderación misteriosa* schließen. Sie ist insofern auch Kunst der Entdeckung und Erfindung von entfernten Ähnlichkeiten, und sie leistet ein Doppeltes: einerseits reagiert sie auf den fehlenden Sinn eines Zusammenhangs mit der Erwägung und Erfindung erklärender, ingeniöser und subtiler Verbindungen; andererseits gibt sie gleichzeitig ein Rätsel auf (*¡levanta el misterio!*¹⁸), wo es eigentlich keines gibt. Sie erschwert absichtlich die Anordnung der Korrelate und erweckt den Eindruck unergründlicher Tiefe. Diese faszinierende Dunkelheit verstärkt wiederum die Strahlkraft der unerwarteten Pointierungen und (Sprach-)Bilder. Der Eindruck eines ›Wunders‹ kommt auf diese Weise zustande.

Die ›ponderación misteriosa‹ als architektonische Figur bei Borinski

Den Begriff der *ponderación misteriosa* entnahm Benjamin Karl Borinskis umfangreichem Werk *Die Antike in Poetik und Kunsttheorie. Von Ausgang des Klassischen Altertums bis auf Goethe und Wilhelm von Humboldt*, das eine der Hauptquellen für Benjamins Gracián- und Barockstudien darstellt. Das Buch war gemeinsam mit Borinskis *Baltasar Gracián und die Hofliteratur in Deutschland* ein allgemeines Referenzwerk der Zeit. Benjamins Umgang mit den genannten Texten wird aus der Bezeichnung ersichtlich, die er ihnen gibt: Er nennt sie ›Fundgruben‹, die mit ihrem Reichtum an Einfällen und Intuitio-

nen den Leser anlocken. Ihr Wert liegt weniger in der Stringenz der Darstellung oder in der Genauigkeit der Angaben als vielmehr in der »Fülle des Materials, die manchmal willkürlich scheinende Verwirrung, die Vorliebe für das Entlegene und Unbekannte, die mit ihrem nackten stofflichen Reiz das Wesen des wissenschaftlichen Schmökers ausmacht« (GS III, 213). Sie erscheinen als Reservoir an Motiven, ja als eine Raritätenkammer, die man immer wieder besuchen kann, um sich die »leuchtende Bilderfolge« (ebd.) anzuschauen und hier Material für die eigene Schöpfung zu finden. Die Figur der *ponderación misteriosa* ist eines dieser Bilder, das Benjamin Borinskis Texten entnommen und mit neuem Inhalt gefüllt hat.

Der Ursprung des *conceptismo* bei Gracián liegt nach Borinski in der Vermengung unterschiedlicher Bereiche, wie derjenigen von Architektur und Rhetorik. Es war gerade diese von Borinski bei Gracián beobachtete Kombination einer »architektonischen Auffassung« mit den Grundsätzen eines »seltenen und geistreichen Schlußverfahrens (argumentos conceptuosos, rara, ingeniosa ilación)«¹⁹, die den Schlüssel zur Lösung des Problems bildet, wie sich der barocke Stil in den anderen Künsten, vor allem in der Literatur, verbreitet hat. Graciáns Vorstellung vom Denken und Dichten als einer »Architektonik der »Concepte« stellt den Stützweiler von Borinskis Theorie eines »architektonischen Ursprungs des Barock dar, welche die »Urbedeutung [des Barock] als Erbe der Alten«²⁰ verdeutlichen sollte.²¹

Borinski, der auf den etymologischen Zusammenhang²² zwischen Groteskem und Kryptischem hinweist, macht aus dem Mysteriösen bzw. dem Kryptischem das Hauptprinzip der neuen Ästhetik:

Denn schon damals scheint sich das Rätselhaft-Geheime der Wirkung beizugesellen dem Unterirdischen-Geheimen in der Herkunft der Groteske aus verschütteten Ruinen und Katakomben. Nicht von »grotta« im buchstäblichen Sinne sei es herzu-leiten, sondern von dem »Versteckten« – Verhohlenen –, was die Höhle und Grotte ausdrückt.²³

Aus der Materialität der Ruinen und Grotten abstrahiert Borinski die Funktion des »Mysteriösen« und des Wunders. In diesem Kontext führt Borinski den Begriff der *ponderación misteriosa* ein, dessen Kraft und zentrale Stellung er emphatisch hervorhebt, indem er diese nicht als einen bloßen Effekt, sondern als »erstes und wichtigstes theoretisches Moment«²⁴ präsentiert, nämlich als Modell für das Prinzip des Wunderbaren.

Die *ponderación misteriosa* stellt in Borinskis Arbeit den Kern aller barocken Erscheinungen dar. Sie vereint die zwei wichtigsten Komponenten des Stils, die er vorher isoliert hatte, den »allgemeinen Triumph der Scenographie«

und das »Wunder der Illusion«.²⁵ Dabei setzt sie die Möglichkeit von »Gottes Eingriff ins Kunstwerk« voraus, welche durch einen »architektonischen« Trick den »Eindruck übernatürlicher Kräfte« und des »wie von selbst Gestützten« erwecken soll (GS I, 408). In wahrhaft barockem, zum Stoff passenden Stil beschreibt Borinski jene gewaltige Erscheinung der *ponderación misteriosa*, welche in Benjamins Darstellung des Trauerspiels die Zuschauer fesseln sollte:

Es ist die aristotelische Idee des *thymaston*, der künstlerische Ausdruck des Wunders [...] Es ist der Eindruck übernatürlicher Kräfte, der im mächtig sich Ausladenden und wie von selbst Gestützten gerade in den Regionen der Höhe erweckt werden soll, gedolmetscht und akzentuiert durch die gefährlich schwebenden Engel der plastischen Dekoration. Auch die selbständige Plastik gestaltet jetzt das Wunder – antiker Herkunft in Ovidischen Metamorphosen – gegen ihre statischen und materialen Grundgesetze. Diesen Eindruck nur noch zu verstärken, wird auf der anderen Seite – in den unteren Regionen – die Wirklichkeit dieser Gesetze wieder übertrieben in Erinnerung gehalten. Was denn anderes wollen die durchgehenden Hinweise auf die Gewalt der tragenden und lastenden Kräfte, die ungeheuren Sockel, die doppelt und dreifach begleiteten vorgeschobenen Säulen und Pilaster, die Verstärkungen und Sicherungen ihres Zusammenhalts, um einen – Balkon zu tragen, was besagen sie, als durch die Stützwierigkeiten von unten das schwebende Wunder von oben eindringlich zu machen. Die »Ponderacion misteriosa«, das Eingreifen Gottes ins Kunstwerk wird als möglich vorausgesetzt nach dem antiken Grundsatz: *Musicae diis curae esse*.²⁶

Das Wunder besteht hier in dem Simulakrum der ausgesetzten Schwerkraft und dem Impuls der Auferstehung. Die *ponderación misteriosa* ist also als »schwebendes« Wunder von oben« das Ergebnis von Gottes Gewalt und Gottes Gnade, welche durch die Scheinarchitektur und mit Hilfe von Säulen, Pilastern, Wolken und dem »gefährlich schwebenden Engel der plastischen Dekoration« plastisch »gedolmetscht und akzentuiert« werden. Auch wenn bei Gracián die *ponderación misteriosa* eine ganz andere Bedeutung hat als bei Borinski, deutet letzterer sie doch richtig als Kunstgriff, den er dabei nicht nur als der Rhetorik, sondern auch als der Architektur zugehörig versteht. Es war eben diese besondere Deutung, die, wie noch zu zeigen sein wird, die Übertragung oder Anwendung des Konzepts auf den Bereich der Architektur ermöglichte.²⁷

Die »ponderación misteriosa« als Verklärung der Subjektivität bei Benjamin

Im letzten Abschnitt des *Trauerspielbuchs*, welches seinen Namen der Gracián'schen Figur verdankt (GS I, 407 ff.), gibt Benjamin Borinskis Ausführ-

rungen zur *ponderación misteriosa* fast vollständig wieder. Ein genauer Blick auf das Zitat zeigt, dass Benjamin den letzten Satz von Borinski in der Mitte unterbrochen hat. Im ausgelassenen Teil thematisiert Borinski eine interessante Verbindung zwischen der Musik und dem Wunder der *ponderación misteriosa*. Er lautet: »Die ›Ponderacion misteriosa«, das Eingreifen Gottes ins Kunstwerk wird als möglich vorausgesetzt nach dem antiken Grundsatz: *Musica[m] diis curae esse* [die Musik liegt den Göttern am Herzen, M.V.J.].²⁸ Obwohl Benjamin einige Seiten zuvor im *Trauerspielbuch* (GS I, 385) explizit einen Bogen zwischen Trauerspiel und Musik²⁹ schlägt, entscheidet er sich an dieser Stelle seines Textes, an der er Borinskis Aufzeichnung zur *ponderación misteriosa* zitiert, ein anderes Element einzuführen, nämlich das der Subjektivität. Diese Bewegung ist bemerkenswert, denn kompositorisch gesehen verlangt der Text am Schluss eine Apotheose, der Benjamin die Form einer Allegorie der Erlösung der Subjektivität gibt. Benjamins origineller Zusatz, den er dem Zitat anfügt, lautet: »Subjektivität, die wie ein Engel in die Tiefe niederstürzt, wird von Allegorien eingeholt und wird am Himmel, wird in Gott durch ›Ponderación misteriosa« festgehalten.« (GS I, 408) Benjamin verfährt hier wie ein Allegoriker, er zersetzt, unterbricht und mischt verschiedene Sätze, mit denen er Bilder und Embleme gestaltet.³⁰ Sein Beitrag zur Bestimmung der *ponderación misteriosa* überträgt diese in ein anderes Register: das der Verherrlichung und Rettung der Subjektivität (des Allegorikers). Indem die *ponderación misteriosa* die Kreatürlichkeit und die Intervention Gottes in sich einschließt, legt sie die »theologische Essenz des Subjektiven« (GS I, 407) offen.³¹

Eine Kontrastierung mit dem Gracián'schen Begriff der *ponderación misteriosa* kann an dieser Stelle hilfreich sein, um die Abwandlungen sichtbar zu machen, denen der Begriff bei Borinski und Benjamin unterzogen ist. Dabei erscheint umgekehrt auch der Gracián'sche Terminus in einem anderen Licht. Beim Vergleich der unterschiedlichen »Versionen« der *ponderación misteriosa* fällt auf, dass diese bei Gracián zu einer ganz anderen Ordnung gehört. Ihr fehlt zwar die eschatologische Dimension, die Benjamin ihr zuschreibt, aber sie gilt dennoch als privilegierter ästhetischer *artificio* (Kunstgriff) und als besonderes Produkt des menschlichen Ingeniums, bei dem die stark subjektive Dimension vorgezeichnet ist, die die *ponderación misteriosa* bei Benjamin erhält. Die »Verklärung« der Subjektivität drückt sich bei Gracián jedoch auf eine andere Art und Weise aus als bei Benjamin. Die *agudeza por ponderación*, die Gracián als besondere konzeptistische Leistung des Ingeniums preist, erzeugt eine Intensivierung des Selbstbewusstseins und des Selbstgefühls des dichten- und erkennenden Subjektes.

Michael Woods beschreibt die *ponderación misteriosa* treffend als »a kind of

heightened expression, be it invective, paradox, exaggeration, or sensuousness«³² und als »mental exploration that precedes the production of a conceit in its public form«³³. Dabei betont Woods die Zweideutigkeit des Verbes *ponderar*, das sowohl »abwägen« oder »nachdenken«, das heißt eine intellektuelle Aktivität, einen Vorgang, als auch dessen Produkt, also die konkrete Ausdrucks- und Gestaltungsform, die Darstellung eines Ergebnisses bedeutet. Achtet man nur auf den ersten Aspekt der Definition der *agudeza por ponderación misteriosa*, dann wirkt Borinskis – und somit Benjamins – Gebrauch des Begriffes im *Trauerspielbuch* ziemlich befremdlich und unverständlich. Graciáns Definition der *ponderación misteriosa* erlaubt jedoch eine Interpretation, die diese als externen Gegenstand versteht. Gracián selbst spielt mit der doppelten Bedeutung der *ponderación* und lässt bei seinem Gebrauch offen, ob die *ponderación* sich ausschließlich im Inneren des Subjektes also im privaten oder aber auch im öffentlichen Bereich, also etwa als gelungene ästhetische Darstellung eines *concepto*, vollzieht. Folgt man dieser anderen, objektiven Interpretation der *ponderación misteriosa*, wird, wie noch zu zeigen ist, Benjamins Gebrauch des Begriffes nicht nur plausibel, sondern auch ergiebig.

Borinskis architektonische Deutung der *ponderación misteriosa*, die Benjamins Interesse geweckt hat, wird nur verständlich, wenn man berücksichtigt, dass Graciáns Definition des Begriffes auch eine nicht-mentalistische Interpretation erlaubt, das heißt eine Interpretation der *ponderación misteriosa*, die diese als externen Gegenstand versteht. Insofern ist die *ponderación* nicht nur ein psychologischer Prozess, sondern vor allem dessen (ästhetisch) geformtes Ergebnis.³⁴ Dieses nimmt die Form einer *agudeza*, einer Pointe oder eines Witzes, an.

Das Subjekt der *ponderación* stellt bei Gracián das Zentrum dar, in dem jede *línea de ponderación* wie Ursachen, Effekte, Merkmale und Eigenschaften des Subjekts konvergieren:

Es el sujeto sobre quien se discurre y pondera; ya en conceptuoso panegiris, ya en ingeniosa crisis, digo alabando, o vituperando; uno como centro de quien reparte el discurso, líneas de ponderación y sutileza a las entidades que lo rodean; esto es a los adjuntos que lo coronan, como son sus causas, sus efectos, atributos, calidades, contingencias, circunstancias de tiempo, lugar, modo, etc.³⁵

(Es ist das Subjekt, das durchdacht und abgewogen wird; sei es in geistreicher Eloquenz, sei es in genialer Zuspitzung, sei es durch Lob, sei es durch Tadel; eines, wie ein Zentrum desjenigen, von dem der Diskurs ausgeht, subtile Denklinien in Richtung der Objekte, die es umgeben; das heißt, es sind die Beigaben, die es krönen, denn sie sind seine Ursachen, seine Wirkungen, Attribute, Qualitäten, Möglichkeiten, temporale, lokale und modale Umstände, etc.)

Die Gegenüberstellung der verschiedenen Merkmale des Subjekts ermöglicht die Entdeckung von Korrespondenzen und Verbindungen, welche eine besondere Darstellungsform erfordern. *Ponderar* heißt deshalb auch »the process of giving it [the subject matter of the conceit] an artistic form«³⁶ »Los va careando la los atributos| de uno en uno con el sujeto y unos con otros, entre sí, y en descubriendo alguna conformidad o conveniencia [...] exprímela, pondérala, y en esto está la sutileza.«³⁷ (Er stellt die Attribute einzeln dem Subjekt und sie gegenseitig einander gegenüber, und während er formale oder inhaltliche Übereinstimmungen entdeckt, presst er diese aus, wägt sie ab, und darin liegt das Subtile.)

An diese objektive Bedeutung des Wortes knüpft Borinski bei seiner architektonischen Übertragung der *ponderación misteriosa* an. Borinskis Registerwechsel von Rhetorik und intellektuellen Vorgängen zum Architektonischen lässt sich durch die Zweideutigkeit des Begriffes der *ponderación* und durch eine (Fehl)lektüre des Wortes *artificio* erklären, das sowohl ›Vorrichtung‹, ›Kniff‹, ›technischer Kunstgriff‹ als auch ›Trug‹ und ›Geschick‹ bedeutet.³⁸ Sein produktives Missverständnis erlaubte Borinski erst die Entfaltung einer ›architektonischen‹ Konzeption des Barock, die Benjamin von ihm übernommen und auf das *Trauerspielbuch* und dessen Gegenstand, die Trauerspiele, übertragen hat.

Die ›ponderación misteriosa‹, musikalische Apotheose des Trauerspiels

Die drei letzten Seiten von Benjamins *Trauerspielbuch* kommen – entsprechend der Homologie, die zwischen Buch und Gegenstand besteht – der Szene einer Apotheose gleich. Von einer solchen spricht man, wenn das Schauspiel fast sein Ende erreicht hat, es dem Trauerspiel aber dank der plötzlichen Intervention eines fremden Elementes gelingt, sich durch einen Befreiungsschlag von der traurigen Atmosphäre, die bisher den Ablauf beherrschte, zu lösen. In Anlehnung an Borinskis Definition identifiziert Benjamin die *ponderación misteriosa* mit der Ursache des wunderbaren Umschwungs der Trauer in den jubelnden Ausbruch, mit dem das Spiel endet. Es handelt sich um einen allegorischen Sturz, der in der letzten Minute die Form einer anderen Allegorie, derjenigen der Auferstehung (*GS I*, 406), annimmt: »Subjektivität, die wie ein Engel in die Tiefe niederstürzt, wird von Allegorien eingeholt und wird am Himmel, wird in Gott durch ›Ponderación misteriosa‹ festgehalten.« (*GS I*, 408) Jener »zum Kosmos ganz beziehungslose Innenraum« (*GS I*, 299) des Trauergefühls, der auf der Bühne dargestellt wurde, verwandelt sich nun durch ein Wunder, das »Eingreifen Gottes ins Kunstwerk« (*GS I*, 408), in das Gegenteil. Die *ponderación misteriosa* ist eben dieses Wunder, das den Umschlag der

Affekte bewirkt und den Gang des Allegorikers hinab in den Abgrund des Bösen anhält. Da der Allegoriker »das transzendental-ästhetische Subjekt des barocken Trauerspiels«³⁹ ist und an die Stelle der verschiedenen Trauerspielautoren tritt, entspricht dessen Schicksal dem Ende des Spiels.

Im Schwung der letzten Klimax rekurriert Benjamin auf die *ponderación misteriosa*. Ihre entscheidende kompositorische Funktion beruht auf der Tatsache, dass »die Auflösung der Situation auf der Bühne nicht tunlich ohne die Apotheose des Schlusses« (GS I, 371) ist. Anders als die restlichen Zitate des *Trauerspielbuches* dient das zitierte Bild der *ponderación misteriosa* weder als Beleg, noch hat es eine bloß schmückende Funktion. Das Zitat funktioniert wie ein performativer Sprechakt im Sinne Austins,⁴⁰ der beides, sowohl das Ende des Textes als auch das der Trauer bewirkt. Insofern sprengt Benjamin die Form des Zitats, die immer zwischen Gebrauch und Erwähnung einer Äußerung schwankt, und macht aus der *ponderación misteriosa* den tatsächlichen Einbruch des erlösenden Wunders in die Welt des Allegorikers, die Unterbrechung des (Trauer-)Spiels.

In *Die Bedeutung der Sprache in Trauerspiel und Tragödie* (1916), einem Text aus dem Kreis der Vorstudien zum *Trauerspielbuch*, der bereits, keimhaft vorgebildet, zentrale Einsichten enthält, die das *Trauerspielbuch* theoretisch entfalten wird, findet sich eine interessante Aussage über das Ende des Trauerspiels: »Das Spiel muß aber die Erlösung finden, und für das Trauerspiel ist das erlösende Mysterium die Musik; die Wiedergeburt der Gefühle in einer übersinnlichen Natur.« (GS II, 139) Dass Benjamin zur Bezeichnung dieser Erlösung ein Fremdwort wählt, das etwas Mysteriöses und gleichsam Pompöses an sich hat, war gewiss kein Zufall. Die *ponderación misteriosa* beschwört als Klangfigur bisher nicht zu Gehör gekommene Resonanzen und stellt insofern ein Mittel dar, um das musikalische Element der Wörter ins Trauerspiel einzuführen, jene »andere Existenzweise des Wortes«⁴¹, die des »Wortes in der Verwandlung« (GS II, 138). Denn Gefühlsausdruck und Sprachgehalt des Trauerspiels bewegen sich auseinander. Es ist gerade die Sprache als Träger von Aussagen, die diese Trennung verursacht: »Die Bewegung vom Naturlaut zum Gefühlslaut wird auf dem halben Weg zur Erlösung gehemmt, und zwar durch die Sprache, genauer, durch die Welt der Bedeutung«⁴². Benjamins Rede von Hemmung, Stocken, Stauung der Trauer weist auf die Unmöglichkeit einer Aufhebung der Gefühle in der Musik hin. Die Einführung der *ponderación misteriosa* vollzieht den Übergang der Trauer über die Sprache in Musik. Der Stoff des Trauerspiels, der bis dahin »von Sprache besessen« war, verlässt somit die Sphäre der Bedeutung und geht in dem »erlösenden Mysterium« der musikalischen Wörter auf (GS II, 139). Der Laut löst sich von der Bedeutung ab. Es

ist eine Befreiung, die zugleich die Befreiung von »jenem[!] ungeheure[n] Hemmung des Gefühls« (GS II, 138) der Trauer bewirkt. Die fremden Wörter stellen einen effektiven »Kunstgriff« (GS I, 408) dar, der die Trauer in die Funken des spanischen Sprachrhythmus zerstreuen lässt und damit den unendlichen Spiegelungen des Trauerspiels ein Ende setzt.⁴³

Diese Denkbewegung, die dem Fall in den Abgrund der Trauer Einhalt gebietet, ist etwas Neuartiges, das in der Entstehung des Buches erst relativ spät hinzutritt. Ein Blick in die Dokumentation der Textgenese des *Trauerspielbuches* zeigt, dass die ersten Reflexionen über Natur und Form des Endes des Trauerspiels sich an einem Modell des sanften Überganges, einer Art Fließen orientierten. Benjamin hatte 1916 zwei kleine Texte verfasst, in denen es um die Unterschiede zwischen Trauerspiel und Tragödie ging. In diesen Aufsätzen konstruiert er mithilfe einer neuen Begrifflichkeit eine Opposition zwischen Trauerspiel und Tragödie, die die Unterschiede in der Sprache und im Bezug dieser Theaterformen zur Geschichte erfasst. Das Ziel war, die »große und ebenbürtige Geltung« der Welt des Trauerspiels »auch gegenüber der Tragödie« aufzuzeigen (GS II, 140). Während in *Die Bedeutung der Sprache in Trauerspiel und Tragödie* (GS II, 137–140) die Sprache in den Mittelpunkt der Gegenüberstellung rückt, bestimmt in *Trauerspiel und Tragödie* (GS II, 133–137) die unterschiedliche »Stellung zur historischen Zeit« (GS II, 134) das Maß für den Vergleich und die daraus resultierende Polarität von Tragödie und Trauerspiel.

In beiden Texten gelten die letzten Sätze dem Ende des Trauerspiels, und in beiden bedient sich Benjamin der Figur eines sanften Übergangs. In *Trauerspiel und Tragödie* heißt es: »Vielleicht steht ähnlich wie die Tragödie den Übergang historischer zu dramatischer Zeit bezeichnet, das Trauerspiel am Übergang der dramatischen Zeit in die Zeit der Musik.« (GS II, 137) In *Die Bedeutung der Sprache in Trauerspiel und Tragödie* findet sich folgende Formulierung: Die Trauer »muss sich aber auflösen; auf dem Grunde eben jener vorausgesetzten Einheit [der Sprache durch Gefühl] geht sie in die Sprache des reinen Gefühls über, in Musik« (GS II, 139; Hvhg. M.V.). Sowohl der Übergang der dramatischen Zeit in die Zeit der Musik als auch der Übergang der Sprache in die Sphäre des Klanges und der Musik vollzieht sich in einer seidigen, fließenden Bewegung, bei der die durch Trauer gehemmten Gefühle und die Zeit umgeleitet werden: »Für die – innerhalb der Logik des Spiels notwendige – Erlösung tritt in Benjamins Lesart des Trauerspiels eine Auflösung der Spannung des Gefühls wie auch des Widerstreits zwischen Wort und Bedeutung; diese ist es, die als erlösendender Übergang in Musik gedeutet wird.«⁴⁴

Neben der Weiterentwicklung seiner Theorie der Allegorie spielen Benja-

mins eigene Deutung der Gracián'schen *ponderación misteriosa* sowie seine Lektüre der Dramen Calderóns eine wichtige Rolle bei der Veränderung seiner anfänglichen Überlegungen zum Ende des Trauerspiels. Diese nehmen eine Wende, bei der die Figur des Übergangs zurücktritt, um Platz für eine andere, gewaltigere Form der ›Erlösung‹ zu schaffen, nämlich das »Eingreifen Gottes ins Kunstwerk« (GS I, 408). Die *ponderación misteriosa* bricht in den streng geschlossenen Raum der Trauer ein. Als ›Wunder‹ bewirkt sie den Ausgang der Trauer und des Trauerspiels zugleich. »In dem Bilde der Apotheose« erhebt sich »ein von den Bildern des Verlaufes *Artverschiedenes* [...] und [weist der Trauer Einsatz und Ausgang zugleich« (GS I, 409; Hvhg. M.V.). Mit der Calderón'schen Apotheose konnte Benjamin außerdem auf eine frühere Figur in seinen Schriften zurückgreifen: die der »Auferstehungen des Ich« (GS II, 99). Betrachtet man die ›Ströme‹ am Ende des Trauerspiels – die musikalische Auflösung der Trauer und die das Spiel unterbrechende Apotheose –, so wird ersichtlich, dass die *ponderación misteriosa* beide in einem Bild und Klang vereint, nämlich in der »Allegorie der Auferstehung« (GS I, 405). Sie bildet zudem das perfekte Gegenbild zur allegorischen Zerstückelung.

Ein anderer Aspekt von Benjamins Gebrauch der *ponderación misteriosa* wird deutlich, wenn man berücksichtigt, dass Benjamin die Verbindungen von Wort und Sinn der barocken literarischen Produktion nach dem Modell des allegorischen Verfahrens interpretiert: »In den Anagrammen, den onomatopoeischen Wendungen und vielen Sprachkunststücken anderer Art stolziert das Wort, die Silbe und der Laut, emanzipiert von jeder hergebrachten Sinnverbindung, als Ding, das allegorisch ausgebeutet werden darf« (GS I, 381). Die *ponderación misteriosa*, diese zwei schönen spanischen Wörter, die als Klangfigur durch den Text ›stolzieren‹, werden wiederum von Benjamin als Elemente einer »Allegorie der Auferstehung« (GS I, 406) »ausgebeutet« (GS I, 381).

Wie unterschiedlich und sogar widersprüchlich die Bedeutung der beiden Verben auch sein mag, sowohl das ›Stolzieren‹ als auch das Ausbeuten einer Sache oder eines Wortes setzen seine Materialität, seine Dinghaftigkeit voraus. An der *ponderación misteriosa* wird die Materialität der Schrift zur Bedingung für deren Lektüre. Der Boden dieses Lesens ist unsicher, weil sein Träger, die Schrift, weder an seinem ikonographischen Element noch an Volumen und Materialität eingebüßt hat. Vielmehr sträubt sich ihr undurchlässiges Material wie eine Relieffigur gegen den Sinn. »Nicht nur das Volk liest so Romane – nämlich der Namen oder Formeln wegen, die ihm aus dem Text entgegen-springen; auch der Gebildete liegt lesend auf der Lauer nach Wendungen und Worten, und der Sinn ist nur der Hintergrund, auf dem der Schatten ruht, den sie wie Relieffiguren werfen« (GS IV, 433; Hvhg. M.V.). ›Der Formeln wegen‹ be-

schreibt genau die Art und Weise wie Benjamin Borinski liest. Die *ponderación misteriosa* wirft ihren klangvollen Schatten auf den Sinn und rückt dadurch selbst in den Vordergrund. Die Schrift geht nicht ganz in ihrem Sinn auf, und jener Teil von ihr, der aus Zeichen und Klang besteht, bleibt irreduzibel.

Das Ende des Trauerspiels

Benjamins Entwürfe zum Ende des *Trauerspielbuchs* enthalten sehr präzise Angaben bezüglich der Rolle der Rettung bzw. Erlösung. Nach seinen Notizen sollten diese nur den »Beginn des Schlußteils« (GS I, 915) des Buchs prägen und nicht dessen eigentliches Ende.⁴⁵ Denn zu einem Ende im eigentlichen Sinne kann das *Trauerspielbuch* nicht kommen. Das Ende des *Trauerspielbuchs* ist »overtaken [...] by an allegory that comes to no end but only endings«⁴⁶. Erst in den letzten Absätzen des Buches und nach dem »Wunder« der *ponderación misteriosa*, das gleichzeitig die Apotheose des Buches hätte sein können, erfährt der Leser, dass das klangvolle Ende in der erlösenden Apotheose nur dem spanischen Trauerspiel zu eigen ist; dem deutschen Trauerspiel bleibt eine definitive Rettung versagt: »Allein es ist ja die verklarte Apotheose, wie Calderón sie kennen lehrt, mit dem banalen Fundus des Theaters, den Reyen, Zwischenspiel und stille Vorstellung entfaltet, nicht aufzustellen.« (GS I, 408) An diesem Punkt wird noch einmal sichtbar, weshalb Benjamin das spanische Trauerspiel für das »uneingeholte« Vorbild des deutschen Trauerspiels hält. Während das spanische Drama jenseits des »banalen Fundus des Theaters« hin bis zur »verklärte[n] Apotheose« geht (GS I, 408), bleibt die »Spannung« (GS I, 257) der ungelösten »heilsgeschichtlichen Frage« (GS I, 258) zwischen religiösen Anliegen und weltlichen Lösungen beim deutschen Trauerspiel erhalten.

Die Apotheose geschieht, wenn die Szenen im Spiel so organisiert sind, dass sie »zu jener allegorischen Totalität [...] führen, mit welcher in dem Bilde der Apotheose ein von den Bildern des Verlaufes Artverschiedenes sich erhebt und der Trauer Einsatz und Ausgang zugleich weist.« (GS I, 409; Hvhg. M.V.) Ist bei den spanischen Trauerspielen die *ponderación misteriosa* eben jenes Bild, das sich aus dem Verlauf erhebt und zur Apotheose führt, sperrt sich das deutsche Trauerspiel aufgrund der »mangelnde[n] Entwicklung der Intrige« (GS I, 409) gegen die abschließende Apotheose. Eben in diesem Mangel an Totalität besteht für Benjamin die eigentliche Schönheit des deutschen Trauerspiels. Nur die Intrige, die der Höfling spinnt und entfaltet, hätte eine zur Apotheose führende Totalität erzeugen können. Denn die Apotheose »bildet zwingend sich aus einer sinnvollen Konstellation des Ganzen, das sie nur mehr, auch minder nachhaltig betont, heraus.« (GS I, 408 f.; Hvhg. M.V.) Diese »resistance to being

emplotted, or rather ›transfigured‹ into a totalizing tale⁴⁷ diagnostiziert Benjamin als Ursache der »Insuffizienz des deutschen Trauerspiels« (GS I, 409).

Am Ende besteht das deutsche Trauerspiel nach Benjamin, jeder Form der Totalisierung widerstehend, aus Bruchstücken und Trümmern. Eigentlich wurde es von Anfang an als Bruchstück und Ruine konzipiert. Die konstitutiven Elemente des Trauerspiels – die Trauer und das Spiel – beharren unvermittelt und unvermittelbar als solche bis zum Ende. Das Ende des *Trauerspielbuchs* teilt in diesem Sinne die Unabschließbarkeit und den unabgeschlossenen Charakter seines Gegenstandes, weil beiden, sowohl dem Buch als auch dem deutschen Trauerspiel, die Apotheose und die euphorische Stimmung versagt bleibt. Anstatt seinem Traktat ein rundes Ende zu gestatten, gibt Benjamin ein definitives Ende auf und entscheidet sich für einen paradoxen Abschluss, der die Form einer weiterführenden Aufgabe hat: »Der gewaltige Entwurf dieser Form ist zu Ende zu denken« (GS I, 409).⁴⁸

Ohne die erlösende Apotheose perpetuiert sich die Trauer *im* und *als* Spiel. Das Ende des spanischen Trauerspiels beschreibt Benjamin hingegen als den »Umschwung, in dem die allegorische Versenkung [...] gänzlich auf sich selbst gestellt, nicht mehr *spielerisch* in erdhafter Dingwelt sondern *ernsthaft* unterm Himmel sich wiederfindet.« (GS I, 406; Hvhg. M.V.) Das deutsche Trauerspiel schlägt dagegen einen anderen, spielerischen Weg ein. Es verweigert die Trauer-*Arbeit* im Sinne Freuds⁴⁹ und bleibt beharrlich Trauer-*Spiel*. Das Spiel lässt sich nicht nur negativ auffassen, als Freiheit von Zweckbindungen, sondern ist vor allem dadurch gekennzeichnet, dass es einen freien Impuls darstellt. Charakteristisch für das Spiel ist das »Hin und Her einer Bewegung, die sich ständig wiederholt – man denke einfach an gewisse Redeweisen, wie etwa ›das Spiel der Lichter‹ oder ›das Spiel der Wellen‹, wo ein solches ständiges Kommen und Gehen, ein Hin und Her vorliegt, das heißt eine Bewegung, die nicht an ein Bewegungsziel gebunden ist.«⁵⁰ Im Spiel gibt man sich an das Unendliche hin. Es fordert außerdem, dass man das Spiel spielt, das heißt es gibt kein das Spiel beherrschendes Subjekt. Spielen heißt (vom Spiel) gespielt werden, ohne dessen Herr zu werden. Das Spiel sprengt das Objekt-Subjekt-Schema, weil in ihm das Korrelat des Subjekts, das Objekt, nicht gefasst werden kann. Im Trauerspiel hebt die Melancholie, welche das Spiel antreibt, jeglichen Unterschied und jegliche Trennung zwischen Subjekt und Objekt auf, so wie die schaukelnden Wellen immer wieder auf das Ufer treffen; sie verlassen es nur, um mit erneuerter Kraft zurückzukehren.

Das Trauer-Spiel ist also letzten Endes Selbstdarstellung der Spielbewegung der Melancholie und der spielerischen Bedeutungssetzungen der Allegorie, die keinen eschatologischen Ausweg kennen. Bettine Menke schreibt, das Trauer-

spielbuch komme »endend nicht so recht zum Ende, sondern wiederholt die Gesten und schiebt den Abschluss auf.«⁵¹ Es trifft sicher zu, dass das Buch »nicht so recht zum Ende kommt«, aber Benjamin schiebt nicht den Abschluss hinaus, vielmehr schafft er in einer mimetischen Geste mit seinem Objekt, dem deutschen Trauerspiel, und anhand des Bildes des Spiels Platz für die Idee der Unendlichkeit des Trauerspieles und der Melancholie. Im spanischen Drama sorgt ein Bild, und zwar das der *ponderación misteriosa*, für einen *Deus ex machina*-Effekt, der die Trauer auflöst. Das deutsche Trauerspiel hält hingegen an der Berausung und Entzückung durch das Unendliche und durch das unendlich Traurige fest. Für eine Form, die nicht zur Vervollkommnung gelangt, die eigentlich die Form des Formlosen ist, gibt es keine Begrenzung, kein erschöpfendes und abschließendes Moment, sondern nur ein Aufgehen im Unendlichen, ein Sich-Auflösen im wollüstigen und spielerischen Hinsinken. Das *Trauerspielbuch* endet somit mit der Darstellung der irreduziblen Spannung, welche in der Doppeldeutigkeit von »festhalten« (GS I, 408) liegt. Das spanische und das deutsche Trauerspiel entfalten zwei Varianten eines »Festgehalten«-Werdens vor dem »Abgrund des bodenlosen Tiefsinns« (GS I, 404): Festhalten als Zupacken, als jenes Ergreifen, mit dem Gott den Fall der Subjektivität des Allegorikers verhindert, oder ein Festhalten als Fixierung des »Bildes! des Schönen« (GS I, 409) in der trümmerhaften, un abgeschlossenen Form des Trauerspiels.

Anmerkungen

- 1 Vgl. Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, in 7 Bänden, Frankfurt/Main 1972–1999, hier Bd. I, 407; im Folgenden zitiert mit der Sigle GS, Bandangabe und Seitenzahl direkt im Fließtext. Benjamin zitiert hier aus zweiter Hand und folgt Karl Borinskis Schreibart der *ponderación misteriosa* mit »*»* statt mit »*«*. Borinski fungierte mit seinem Buch *Baltasar Gracián und die Hofliteratur in Deutschland* (Halle 1894) gewissermaßen als »Zwischenhändler« der *ponderación misteriosa*.
- 2 Bernd Witte, *Walter Benjamin. Der Intellektuelle als Kritiker*, Stuttgart 1976, 132.
- 3 Ebd. 132.
- 4 Viktor Klemperer, *Gibt es eine spanische Renaissance?*, in: *Logos. Internationale Zeitschrift für Philosophie und Kultur*, 16 (1927), 129–161, hier 161.
- 5 Baltasar Gracián, *Agudeza y arte de ingenio* [dt. Scharfsinn und Kunst der Einbildungskraft/poetischen Kreativität], Madrid 1974. Das Buch erschien 1648 kurz nach dem *Handorakel und Kunst der Weltklugheit* und war eine erweiterte und überarbeitete Fassung des bereits 1642 publizierten Werkes *Arte de ingenio. Tratado de la agudeza* [dt. Kunst der Einbildungskraft, Traktat über den Scharfsinn].
- 6 Vgl. Walter Jost, Wendy Olmsted (Hg.), *A Companion to Rhetoric and Rhetorical Criticism*, Oxford 2004; Herbert Simons (Hg.), *The Rhetorical Turn. Invention and Persuasion in the Conduct of Inquiry*, Chicago 1990.

- 7 Gracián *Agudeza y arte de Ingenio* wurde von der Forschung lange nicht berücksichtigt und bis zum Ende des 19. Jahrhunderts finden sich keine systematischen Interpretationsversuche des Buches. Gründe dafür waren zum einen die klassizistische Verwerfung der Phantasie, die das Konkrete im *concepto* erfinderisch zusammenzufassen versucht und zum anderen die Schwierigkeiten, die das Traktat den Übersetzern bereitete. Die Hauptinterpretationen beschäftigen sich vornehmlich mit der Frage nach der Gattungszugehörigkeit des Buches. So siedeln Ernst Robert Curtius, Ulrich Schulz-Buschhaus und Marcelino Menéndez y Pelayo die *Agudeza* zwischen Rhetorik und Poetik an, während Emilio Hidalgo-Serna, Marc Fumaroli, Benito Pelegrín und Peter Werle die Schrift der Dialektik bzw. Logik zurechnen. Manfred Hinz versteht die *Agudeza* hingegen als eindeutig der Rhetorik zugehörig, allerdings einer, die mit der ciceronianischen Version der Rhetorik nichts zu tun habe. (Vgl. Manfred Hinz, *Agudeza und Progymnasmata*, in: Hartmut Lauffhütte, Michael Titzmann [Hrsg.], *Heterodoxie in der frühen Neuzeit*, Tübingen 2006, 175–190).
- 8 Zu den Bezügen von Gracián Schriften zum Konzeptismus vgl. Emilio Hidalgo-Serna, *Origen y causas de la agudeza. Necesaria revisión del conceptismo español*, in: *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Frankfurt/Main 1989, 477–486; Miguel Romera Navarro, *Estudios sobre Gracián*, Austin 1950; Miguel Batllori, *Gracián y el Barroco*, Rom 1958.
- 9 Baltasar Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, Madrid 1974, Discurso VI, 37; hier und im Folgenden stammen alle Übersetzungen aus dem Spanischen von mir.
- 10 Michael Woods bietet eine nützliche Einführung in einige wichtige Begriffe von Gracián *Agudeza y Arte de Ingenio* an, die für den nicht Spanisch sprechenden Leser besonders empfehlenswert ist. (Vgl. Michael Woods, *Understanding Gracián*, in: ders., *Gracián meets Góngora. The theory and practice of wit*, Warminster 1995, 3–17).
- 11 Edward Sarmiento, *Gracián Agudeza y arte de ingenio I*, in: *The modern Language Review*, 27(1932)3, 280–292, hier 283.
- 12 Bei diesen Definitionen, die auf die kognitive und logische Seite der *agudeza* aufmerksam machen, darf allerdings die phantasievolle und erfinderische Dimension des Scharfsinns nicht vergessen werden. Lange Zeit konzentrierte sich die Gracián-Forschung auf die rhetorische und ästhetische Bedeutung der *agudeza* und vernachlässigte dadurch deren kognitive Dimension. Emilio Hidalgo-Serna lehnt eben diese Begrenzung des Ingeniums und des *concepto* auf das rein Literarische ab und spricht dem *ingenio* das Vermögen zu, die Wahrheit zu erkennen. (Vgl. Emilio Hidalgo-Serna, *Das ingeniose Denken bei Baltasar Gracián*, München 1984, 13).
- 13 Sarmiento, *Gracián Agudeza y arte de ingenio I*, 283.
- 14 Vgl. Friedrich Schlegel, *Lyceums-Fragmente*, ders., *Athenäums-Fragmente*, in: Friedrich Strack, Martina Eicheldinger (Hg.), *Fragmente der Frühromantik I*, Berlin 2011, 9–21; 22–83, hier 32, 45, 17 und 11).
- 15 Jean Paul, *Werke*, München 1959–1963, Bd. 5, 173.
- 16 Baltasar Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, Madrid 1974, Discurso VI, 37.
- 17 Zu Gracián als Entzifferer der Chiffren der Scheinwelt und Vorbild der Selbstverbergung zugleich vgl. Hans Blumenberg, *Die Lesbarkeit der Welt*, Frankfurt/Main 1981, 108–122.
- 18 Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, Madrid 1974, Discurso VI, 37 und 39.
- 19 Gracián, *Agudeza y arte de ingenio* (Zit. nach Borinski, *Die Antike in Poetik und Kunsttheorie. Von Ausgang des klassischen Altertums bis auf Goethe und Wilhelm von Humboldt*, Leipzig 1914, 199). Angesichts des bisher unbeachteten Einflusses,

- den Borinski auf Benjamins Barocktheorie ausübte, wäre eine Untersuchung der Verbindung zwischen beiden Autoren wünschenswert.
- 20 Ebd.
- 21 Der Begriff der Ruine, welcher eine zentrale Stellung innerhalb der Benjamin'schen Barocktheorie einnimmt, stammt, so wie die gesamte architektonische Konzeption des Barock, von Borinski. Wie die Katakomben zum Symbol Christi und damit zum Symbol der Auferstehung wurden, evozieren die Ruinen das Bild einer abgeschlagenen und vergangenen Schönheit und Vollkommenheit. Benjamin nimmt Borinskis symbolische Deutung der Ruinen auf und stellt eine Verbindung zwischen Allegorie und Ruine her, aus der seine Nähe zu Borinski ersichtlich wird: »Der gebrochene Giebel, die zertrümmerten Säulen sollen das Wunder bezeugen, daß das heilige Bauwerk selbst den elementarsten Kräften der Zerstörung, Blitz, Erdbeben, standgehalten. Das künstlich Ruinöse dabei erscheint als das letzte Erbe des nur noch tatsächlich, als malerisches Trümmerfeld, auf modernem Boden angesehenen Altertums.« (GS I, 354) Die Ruinen stellen nicht nur Trümmer dar, sie sind vielmehr Schauplätze einer kommenden Erlösung.
- 22 Vgl. Paul Knaak, *Über den Gebrauch des Wortes »grotesque«*, Greifswald 1913, 10: »Auch die etymologischen Wörterbücher der neueren Zeit leiten den Ursprung des Wortes »grotesque« her von dem italienischen »grottesco«, »grotta«, bilden teilweise sogar ein »crypticus«, das was dann wieder mit lat.-griech. »crypta«, »rupta« in Zusammenhang gebracht wird.« (Zit. nach Dorothea Scholl, *Von den »Grottesken« zum Grottesken. Die Konstituierung einer Poetik des Grottesken in der italienischen Renaissance*, Münster 2004, 347).
- 23 Borinski, *Baltasar Gracián und die Hofliteratur in Deutschland*, Halle 1894, 189. Auch das Malerische, welches Wölfflin für das Hauptmerkmal des Barock hält, leitet Borinski aus den geschwungenen Formen und plastischen Zierelementen, aus der Bewegung der bauschenden Gewänder und den Schweifwerken, aus den Gips- bzw. Stuckarbeiten ab.
- 24 Borinski, *Die Antike in Poetik und Kunsttheorie*, 193.
- 25 Ebd., 195.
- 26 Ebd., 193.
- 27 Borinski, *Die Antike in Poetik und Kunsttheorie*, 193.
- 28 Ebd. Schon in den ersten Aufzeichnungen und Vorarbeiten zum *Trauerspielbuch* stellt auch Benjamin eine Verbindung zwischen dem Trauerspiel und der Musik her. So postuliert er 1916 in *Trauerspiel und Tragödie* (GS II, 133–137) die Auflösung des Trauerspiels in Musik aufgrund seiner ungeschlossenen Form: »Der Rest des Trauerspiels heißt Musik« (GS II, 137).
- 29 Zu Benjamins Musiktheorie siehe Sigrid Weigels Aufsatz *Die Geburt der Musik aus der Klage. Zum Zusammenhang von Trauer und Musik in Benjamins musiktheoretischen Thesen*, in Tobias Klein (Hg.), *Klang und Musik bei Walter Benjamin*, München 2013, 85–93.
- 30 Zum Allegoriebegriff bei Benjamin vgl. Burkhardt Lindner, *Allegorie*, in: Michael Opitz, Erdmut Wizisla (Hg.), *Benjamins Begriffe*, Frankfurt/Main 2000, Bd. 1, 50–94; Winfried Menninghaus, *Walter Benjamins Theorie der Sprachmagie*, Frankfurt/Main 1980, 110–124.
- 31 Im Augenblick des Schwindelns vor dem »bodenlosen Tiefsinn« (GS I, 404) ihres Abgrunds erlebt die Subjektivität die Grenze des Tiefsinns. Sie greift ihr »Wirkliches und sieht es als die bloße Spiegelung ihrer selbst in Gott.« (GS I, 407) Aber auch wenn der Allegorie »das geheime, privilegierte Wissen, die Willkürherrschaft im

- Bereich der toten Dinge, die vermeintliche Unendlichkeit der Hoffnungsleere« (GS I, 406) eigen sind, darf sie nicht dort bleiben. »Das ist eben das Wesen melancholischer Versenkung, daß ihre letzten Gegenstände, in denen des Verworfenen sie am vollständigsten sich zu versichern glaubt, in Allegorien umschlagen, daß sie das Nichts, in dem sie sich darstellen, erfüllen und verleugnen, so wie die Intention zuletzt im Anblick der Gebeine nicht treu verharret, sondern zur Auferstehung treulos überspringt.« (GS I, 406).
- 32 Michael J. Woods, *On pondering la ponderación in Gracián's treatise on wit*, in: *The Modern Language Review*, 88(1993)3, 639–643, hier 642.
- 33 Ebd., 640 f.
- 34 Vgl. ebd., 641: »This being so, it follows that the verb *ponderar* in the expression »*explímela, pónedérala*« cannot be referring to the preliminary investigation of the subject-matter of the conceit, but must describe the process of giving it an artistic form. If »*ponderar*« means »ponder« here, than it must be a public pondering.« Kurzum: »The important thing is the end product, which is entirely public.« (Ebd.).
- 35 Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, Discurso IV, 20.
- 36 Woods, *On pondering la ponderación in Gracián's treatise on wit*, 641.
- 37 Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, Discurso IV, 20.
- 38 Fehler dieser Art gaben Alfred Morel-Fatio Anlass zu seiner vernichtenden Kritik von Borinskis Buch. Siehe Alfred Morel-Fatio, *Gracián interprété par Schopenhauer*, in: *Bulletin Hispanique*, 12 (1910), 377, Anm.1; zit. nach Knut Forssmann, *Baltasar Gracián und die deutsche Literatur zwischen Barock und Aufklärung*, Mainz-Barcelona 1977, 2–4.
- 39 Lindner, *Allegorie*, 59.
- 40 Vgl. John Langshaw Austin, *How to do things with words*, Oxford 1962.
- 41 Weigel, *Die Geburt der Musik aus der Klage*, 89.
- 42 Ebd.
- 43 Vgl. Bettine Menke, *Das Trauerspiel-Buch. Der Souverän - das Trauerspiel - Konstellationen - Ruinen*. Bielefeld 2010, 231: Beim Ende des *Trauerspielbuchs* handelt es sich »um Bewegungen im Dreieck der Begriffe Trauer (oder Melancholie) – Spiel – Ernst, in dem kein Moment mit dem anderen kohärent ist oder in diesen seine Einlösung fände; Benjamins Abhandlung wird sich auf keine der Seiten schlagen wollen – oder doch nicht schlagen dürfen«.
- 44 Weigel, *Die Geburt der Musik aus der Klage*, 89; Hvhg. im Original.
- 45 Die verblüffende Wendung dieses Schlussteils hat die Aufmerksamkeit der Kommentatoren auf sich gezogen. (Vgl. Menke, *Das Trauerspiel-Buch*, 231–252; Samuel Weber, *Genealogy of Modernity. History, Myth and Allegory in Benjamin's Origin of the German Mourning Play*, in: ders., *Benjamin's abilities*, Cambridge 2008, 161–163).
- 46 Weber, *Genealogy of Modernity*, 163.
- 47 Weber, *Genealogy of Modernity*, 162.
- 48 Samuel Weber vermerkt die Perplexität, welche die auf diese Weise gestellte Aufgabe bei ihm hervorruft: »What can it mean, in the context of what Benjamin has been describing for some two hundred and fifty pages, to end by asserting – or rather demanding – that »the powerful design« [*der gewaltige Entwurf*] of this form must be thought out to the end, *ist zu Ende zu denken*. What kind of an »end« can be there for this »powerful design« that never entirely succeeds in forming a form?« (Weber, *Genealogy of modernity*, 162).
- 49 Vgl. Sigmund Freud, *Trauer und Melancholie*, in: ders., *Studienausgabe*. Frankfurt/Main 1975, Bd. 3, 193–213.

- 50 Hans-Georg Gadamer, *Die Aktualität des Schönen. Kunst als Spiel, Symbol und Fest*, Stuttgart 1977, 29.
51 Menke, *Das Trauerspiel-Buch*. 231.

Fabian Goppelsröder
Hebels Kalenderpoetik

Johann Peter Hebel gilt als Erfinder und erster großer Autor der Kalendergeschichte als literarischer Kunstform. Seine zunächst im *Rheinländischen Hausfreund* veröffentlichten Texte bilden den Grundstein eines Genres, dessen Charakteristika vor allem in der Kürze der Erzählung und ihrer moralischen Pointe liegen. Doch sind gerade Hebels Texte mehr als das. Sie sind aus der besonderen Verbindung mit dem Kalender entstandene Sprachkunstwerke, deren poetische Kraft sich aus der medialen Einbettung heraus ergibt. Ihre pointierte Kürze und einfache Sprache, ihr lebensnaher Pragmatismus sind auch Folge der Vorgaben eines für die einfache Bevölkerung gemachten Mediums. Dass Hebel diese Vorgaben nicht als Beschränkung, sondern als Rahmen eines Spiels der permanenten, leisen Subversion versteht, zeichnet seine Texte aus. Ihr populärer Ton, die Frage der Zeit und das *Merke* am Ende der Geschichte werden so weniger Exekution von Genre-Standards als poetische Verarbeitung der sich aus der Geschichte des Kalenders ergebenden Erwartungen des Lesers.

Im Folgenden soll die besondere Poetik der Hebel'schen Erzählungen entlang der drei sie prägenden Momente – der Popularität, der Temporalität und der Moral – dargestellt werden. Vorausgeschickt wird eine Skizze der Entwicklung des Mediums ›Kalender‹, abschließen werden Überlegungen zum Verhältnis von Kalender und Anthologie.

Kalender und Kalendergeschichte

Bis ins 19. Jahrhundert hinein war der Kalender weniger das Raster für wichtige Termine, Feiertage und ähnliche Ereignisse des Jahres als Almanach praktisch-alltäglichen Wissens. Von den Saatzeiten bis zur für effizienten Aderlass notwendigen Gestirnkongstellatation, vom Bau einer Sonnenuhr bis zum Verhaltensratschlag ließ sich in diesem Heftchen alles finden.¹ Im Unterschied zu den ersten Zeitschriften und Büchern allerdings war seine Leserschaft nicht auf die kleine Schicht Gebildeter beschränkt. Der Kalender erreichte auch die einfache Bevölkerung und wurde so eines der ersten säkularen Massenmedien

in der Geschichte.² Der ›Kalendermann‹ war Ratgeber der kleinen Leute. Er kannte deren Sorgen und Probleme und konnte sie dank seiner Bildung zugleich in einen größeren Zusammenhang einordnen.³

Der Aufstieg der Kalendergeschichte ist eng an die besondere Pragmatik des Mediums gebunden. Hans Jakob Christoffel von Grimmelshausen wird gemeinhin als ihr frühester Autor betrachtet.⁴ Aber schon Ende des 16. Jahrhunderts wurde die sogenannte *Historie* Teil des Kalenders. Zunächst nur ein paar Zeilen, entwickelt sie sich bald zu einer Art erzählten Zusammenfassung der wichtigen und kuriosen Ereignisse des Jahres.⁵ Der aus Platzmangel direkte Duktus passt sehr gut zum allgemeinen Ton volkstümlicher Einfachheit. Das *Kalendergespräch*, eine die Gregorianischen Reformen von 1582 thematisierende Unterhaltung zwischen fiktiven Personen,⁶ wird zum inhaltlichen Ausgangspunkt der Kalendergeschichte, die Frage der Zeit ihr vielleicht wichtigstes Thema und die Vermittlung der Gegenwart mit dem Wissen um die Vergangenheit eine ihrer großen Aufgaben. So verbindet sie Sinn und Bewusstsein für Regionalität, Tradition und Gewohnheit mit den großen Erzählungen der Menschheit.

Der Kalender war damit mehr als einfach nur Handbuch. Er half, »die Leser auf das Land, die Regierung, Verwaltung und nicht zuletzt auf das Brauchtum und die Sprache jener Landschaft einzuschwören und das Gefühl der Zugehörigkeit zu stärken.«⁷ Verbunden mit seiner wachsenden ökonomischen Bedeutung wurde er auch politisch zum Faktor.⁸ Kalenderprivilegien boten die Möglichkeit, Staatseinrichtungen am offiziellen Haushalt vorbei zu finanzieren. So stand der *Badische Landkalender* seit 1750 in der Verantwortung des *Gymnasiums Illustre* in Karlsruhe. Das Kalenderprivileg, welches der Markgraf von Baden seiner Eliteschule als unabhängige Einkommensquelle geschenkt hatte, machte das Produkt im Rahmen des merkantilistischen Wirtschaftssystems nicht nur konkurrenzlos, es sicherte auch einen obligatorischen Mindestumsatz: Die Bewohner Badens mussten ihn kaufen bevor sie konkurrierende Produkte aus anderen Regionen erwerben durften.⁹ Entsprechend hielten die Verantwortlichen die Kosten niedrig, um über die verkauften Pflichtexemplare größtmöglichen Gewinn zu machen. Diese Politik führte zur Krise. Anstatt sich mit ›ihrem‹ Kalender zu identifizieren, wurde das lieblos und in schlechter Qualität hergestellte Heft zum Zeichen eines unterdrückerischen Herrschaftssystems.

Es waren die sogenannten ›Blankenlocher Ereignisse‹ von 1801, die die Wende brachten. Eine Gruppe gut gestellter Bürger aus Blankenloch, einem kleinen Dorf nördlich von Karlsruhe, musste schließlich mit Gewalt zum Kauf eines Kalenders gezwungen werden. Die als Demonstration staatlicher Durchsetzungskraft gedachte Aktion wurde vor allem Zeichen der Schwäche des

Systems. Man begann, über Veränderungen nachzudenken.¹⁰ Als im Februar 1802 schließlich eine Deputation zur Reform des Kalenders einbestellt wurde, war Johann Peter Hebel als einer von zwei Lehrern des Gymnasiums Teil dieser Runde. Schon auf der zweiten Sitzung versuchte er, eine Diskussion über grundlegende konzeptuelle Fragen anzustoßen. »Ich proponirte geschmackvolle Nachahmung des hinkenden Bott. Geschichte der neuesten Jahre, Chronikartikel etc., populaer-aesthetisch und moralisch fruchtbar vorgetragen, mit niedlichen Holzschnitten.«¹¹ Der Vorstoß verpufft. »Aber es hilft nichts. Das Consistorium schreibt vor, und viele Köche versalzen den Brei.«¹²

Hebels populärer Ton

Vier Jahre später jedoch reformuliert Hebel seine Vorschläge in einem *Unabgeforderte[n] Gutachten über eine vorteilhaftere Einrichtung des Calenders*. Und diesmal stößt er nicht auf taube Ohren. Obwohl die Beiträge von intellektuell hochangesehenen Autoren stammten, besteche der Kalender keineswegs durch seine Inhalte und gehöre »in Ansehung des Drucks, Papirs, Umfangs u. ieder andern äussern Ausstattung«¹³ sicher zu den schlechtesten am Markt. Der 1804 durchgesetzte Name *Kurfürstlich badischer gnädigst privilegierter Landkalender für die badische Markgrafschaft lutherischen Antheils* helfe weniger die Identifikation des »grävischen Unterthan und Lutheraner«¹⁴ mit dem Kalender zu befördern, als dass er potentielle neue Leser abschrecke. Hinzu komme die unpraktische Gestaltung, die kleinen, kaum lesbaren Buchstaben und die chaotische Organisation der Inhalte. Um das Produkt wieder populärer zu machen, müsse die editorische Leitidee auf den Kopf gestellt werden: Qualität habe an erster Stelle zu stehen. Die Kosten an zweiter.¹⁵

Schon mit diesen Vorschlägen erweist sich Hebel als aufmerksamer Schüler seines Erlanger Professors Georg Friedrich Seiler. Der evangelische Theologe und Vertreter der Neologie, einer durch die »Aufklärung« geprägten Strömung innerhalb der evangelischen Theologie, betonte immer wieder die Wichtigkeit des »Populismus«, der Volksnähe, und wird das auch in dem von Hebel zwischen 1778 und 1780 besuchten Seminar *Lehre der Beredsamkeit mit praktischen Übungen* getan haben. Seine Studenten sollten mit ihren Predigten und Texten den einfachen Menschen erreichen, anstatt über dessen Kopf hinweg zu theologisieren.¹⁶ Hebels aufklärerischer und zugleich konservativer, das Doktrinäre vermeidender und sich der Kraft und Macht der Geschichte doch sehr bewusster Populismus hat hier seinen Ursprung. Er biedert sich so wenig an wie er bevormundet. Hebel sucht die Nähe, den vertrauten Dialog. Und er stellt sich damit sowohl in eine alte Tradition des Kalenders wie er sich zugleich

gegen Tendenzen wendet, das Medium als Mittel zur Manipulation der Volksmeinung zu missbrauchen. Ihre »zum Teil grotesk verwurstelten Sätze«¹⁷ ziehen Hebels Geschichten aus der Sphäre der Literatur in die alltäglicher Mündlichkeit. Die autoritäre Stimme des Lehrers wird zur Stimme des Freundes, des »Hausfreunds«, derjenigen Figur, die nicht allein im Zentrum des das Cover des Kalenders schmückenden Holzschnitts steht, sondern ihm auch seinen Namen gibt, sein Erzähler ist und letztlich den Kalender insgesamt verkörpert.

Eine ganze Reihe wiederkehrender Figuren lässt die klaren Grenzen zwischen Wirklichkeit und virtueller Welt verschwimmen. Zwischen 1807 und 1815 erscheint allein der Zundelfrieder, diese Verkörperung des liebenswerten Meisterdiebs, in sieben unterschiedlichen Geschichten; seine Kollegen, der Zundelheiner und der Rote Dieter sind kaum weniger präsent.¹⁸ Über die Jahre wird dieses Spitzbuben-Triumvirat dem Leser so vertraut wie ihm der Auszubildende in »Der Staar von Segringen« der aus dem Vorjahr »wohlbekannte Lehrjunge« des lokalen Barbiers ist.¹⁹ Der Hausfreund wird zum Medium einer Zwischenwelt, in der sich Realität und Virtualität auf ganz eigene Weise mischen. Die so mögliche besondere Nähe zu seinem Leser bildet den Kern von Hebels populärem Ton. Auch die zunächst geradezu absurd wirkende Ausweitung seiner imaginären Kalenderredaktion im Jahre 1811 muss als bewusst gesetzte, auf Stärkung des populären Bandes zielende Verwischung der Grenzen zwischen Narration und Alltagswirklichkeit gesehen werden: Der Hausfreund führt einen »Adjunkt« und dessen »Schwiegermutter« als neue, zusätzliche Helfer ein. Wer aber sind die Beiden? Woher kommen sie? Ist der Adjunkt »weit in der Welt herumgereist l...l, in Paris, in Amsterdam und in München« gewesen, so wird auch die Schwiegermutter als welterfahren vorgestellt. Sie kennt Berlin, Wien und Italien, war »auf dem RigiBerg in der Schweiz, hat schöne Liedlein dort gelernt, kann alle Leute ausspotten, und doch ist sie allen Leuten lieb und wert.« (K, 288) Eine seltsame Vorstellung, deren Sinn sich nicht unmittelbar erschließt. Doch was nach spielerischem Nonsens klingen mag, ist tatsächlich weit mehr: Von 1809 bis 1812 war Christoph Friedrich Karl von Kölle Sekretär der Württembergischen Gesandtschaft in Karlsruhe. Kurz nach seiner Ankunft in Baden lernt er Hebel kennen: »Ich war wissbegierig, schon ziemlich umhergetrieben, anekdotenreich und starker Tabakraucher. So wurde ich sein Schüler und Freund, täglicher Genosse und Vertrauter seines inneren Lebens.«²⁰ Hebels und Kölles gemeinsame Vorliebe für kuriose Anekdoten, gelegentliche Poesie und schräge Ideen machte sie schnell zum Zentrum der sogenannten »Bäregesellschaft«, einer Gruppe von Freunden, die sich im Restaurant *Zum Bären* traf. Hier wurden Hebel und Kölle Meister darin, das eher lahme Geistesleben der Stadt durch ad hoc entworfene Geschichten, Rätsel

und Anekdoten zu bereichern. Viele von ihnen fanden ihren Weg in den Kalender. In diesem Sinne wurde Kölle tatsächlich der Adjunkt, den Hebel 1811, namenlos, aber mit dessen realweltlichen Zügen, zu einem Teil der Kalenderrealität werden ließ.

Mit der Schwiegermutter ist es komplizierter. 1808 brachte die Berliner Schauspielerin Henriette Hendel für ein paar Tage den Glanz der Großstadt in die badische Provinz. Hebel ließ sich schnell begeistern. Und auch Hendel mochte Hebel. Schon ein Jahr später deklamierte sie gelegentlich eines weiteren Besuchs in Karlsruhe öffentlich und im Dialekt einige der *Alemannischen Gedichte*.²¹ Nun waren Hebels Beziehungen zu Frauen immer schwierig.²² Die Unordnung aber, die Madame Hendel in des Professors Leben brachte, blieb ohne gleichen. Sie war der einzige wirkliche Flirt seines Lebens. Kölle, der Adjunkt, hingegen war weniger von Hendel selbst als von ihrer Tochter fasziniert. Um Hendel nun als Inspiration Hebels auch im Kalender ihre Rolle zu geben, wird sie als Schwiegermutter des Adjunkts Gehilfin des Hausfreunds. So wird das halb imaginierte, halb reale, opernhafte Dreieck Hebel–Hendel–Kölle Material einer lustvollen Vermischung verschiedener Wirklichkeitsebenen und das Kalenderwerk zu einem zwischen Realität und virtueller Welt liegenden Erfahrungsraum. Er steht im Zentrum von Hebels Populismus. Statt Volkstümlichkeit zu imitieren wird so ein von Leser und Autor geteilter Grund erschlossen. Ohne sich mit ihm gemein zu machen, stellt Hebel sich doch mit dem Leser gleich. Trotz der zwangsläufigen Wissensasymmetrie wird, was erfahren wird, gemeinsam erfahren. Der unscharfe Wirklichkeitsstatus der Kalenderwelt ist weniger Kriterium gegen als Bedingung ihrer Wahrhaftigkeit.

Auch in der auffälligen Geographie der Hebel'schen Geschichten werden realweltliche Bezugspunkte zu Pfeilern einer Autor und Leser gemeinsamen Kalenderwirklichkeit moduliert. Schon in den *Alemannischen Gedichten* hatte Hebel eine Art lokale Kosmologie entwickelt, die es ihm erlaubte, die großen Fragen von Raum, Zeit und menschlicher Existenz in Bezug auf das badische Oberland als geographischen Referenzrahmen zu verhandeln. Ganz ähnlich werden im Kalender regionale Marker zu Eckpunkten einer imaginären Landschaft, welche die fernen Metropolen in den Horizont des Schwarzwälder Dorfbewohners einschreiben und diesen selbst dabei verändern.

1815 behauptet der Hausfreund stolz, seine Leser mit der halben Welt vertraut gemacht zu haben.²³ Und doch geht es hier kaum um kartographisches Wissen. Hebels »Geographie ist naiv in dem Sinne, dass die kartographischen Lokalitäten irrelevant sind, wesentlich sind ihre Bedeutungen, genauer: ihr Assoziationspotenzial.«²⁴ Philadelphia – von 1790 bis 1800 Hauptstadt der gerade erst gegründeten Vereinigten Staaten von Amerika wie deren finanziel-

les und kulturelles Zentrum – stand für die Neue Welt als ganze. Es ist kein Zufall, dass die Protagonisten aus *Merkwürdige Schicksale eines jungen Engländer*s sich in den Straßen Philadelphias wiederbegegnen. Beide mussten aus England in Richtung der früheren Kolonien fliehen und landeten schließlich in der Stadt, die am stärksten mit dem neuen Kontinent assoziiert wurde. Und doch wird dieses Philadelphia von Hebel wie ein südwestdeutsches Städtchen beschrieben. Ein kleiner, die Geschichte illustrierender Holzschnitt zeigt eine Straße mit Pflastersteinen und Fachwerkhäusern. Ein Schild markiert eines der Häuser als »Wirtshaus zu den drei Kronen«, in dem die beiden Helden der Geschichte ihr Wiedersehen feiern. Als einer der beiden wenig später nach Washington zu ziehen hat, wohnt er, wie der Hausfreund berichtet, auch dort schlicht »in der verlängerten neuen Herrengasse, Nro. 46« (K, 216).

Wie Philadelphia für Amerika, so steht Amsterdam für Reichtum (vgl. K, 238), Algier für Piraterie (vgl. K, 101) und Paderborn für Scheinheiligkeit (vgl. K, 121). Das wirkliche Aussehen dieser Städte ist nicht wichtig. Was zählt, sind die an sie gebundenen Assoziationen. Hebels imaginäre Geographie richtet die Welt nach der Heimat des Hausfreunds aus. »Moskau und Amsterdam, Jerusalem und Mailand bilden den Horizont eines Erdkreises, in dessen Mitte – von Rechts wegen – Segringen, Brassenheim, Tuttlingen liegen«²⁵, wie Walter Benjamin es pointiert. Der Hausfreund sucht nicht den Aufbruch ins unbekannte Weitentfernte. Er nähert die Welt der Mentalität seiner Leser an. Seine Helden finden immer einen *Adler*, *Ochsen* oder ein *Wirtshaus zu den drei Kronen*, um einzukehren. Und doch: das Hin und Her zwischen Wiesental und neuer Welt, Brassenheim und London ist mehr als Wortspielerei. Hebel braucht das Andere, um die Wahrnehmung des allzu leicht als selbstverständlich genommenen Eigenen zu schärfen. Wie jeder gute Kalendermann stärkt auch er die Identifikation seiner Leser mit der eigenen Heimat. Nicht allerdings durch patriotische Rede, sondern durch das poetische Oszillieren zwischen dem Bekannten und dem Unbekannten, durch die Modulation von Rheinebene und Badischem Oberland ins Zwischenreich der Kalenderrealität.²⁶ Mit ihr schafft er den Raum, der es dem Leser möglich macht, sich selbst und seine Welt auf neue Weise zu erfahren.

Auch die notorische Konkretheit von Hebels Sprache hängt mit dieser populären Grundausrichtung seines Schreibens zusammen. Als Simplifizierung und Vereinfachung ist sie nur schlecht gefasst. Vielmehr geht es auch hier um die Eröffnung eines Erfahrungsraums, in dem vermeintliches Wissen durch Konkretisierung in dichten, starken Bildern neue Aspekte zeigt. Eine eher sperrige Geschichte aus Charles de Peyssonels *Les numéros* wird im *Kannitverstan* zur Abfolge dreier konzise umrissener Embleme.²⁷ Die mäandernde Erzählung

wird den räumlichen Beschränkungen des Kalenders angepasst, schlank trotz all ihrer Details und direkt trotz aller indirekten Allusionen.

Ein Handwerksbursche aus Tuttingen kommt nach Amsterdam, wo ihm ein »ein großes und schönes Haus« auffällt, wie er bisher noch keines gesehen hat. Seine auf Deutsch gestellte Frage, wem dieses wunderbare Haus gehöre, wird von einem zufällig vorbeigehenden Holländer mit einem wirschen »Kannitverstan« beantwortet. Der Tuttinger nimmt dies als Namen des Besitzers, und seine neidische Bewunderung steigert sich noch, als ihm Gleiches beim Anblick eines großen Handelsschiffes widerfährt. Erst als er einem Leichenzug begegnet und seine Frage, wer hier beerdigt werde, erneut »Kannitverstan« zur Antwort hat, legt sich seine Begeisterung. Selbst dem reichen Herrn Kannitverstan bleibt letztlich nur das enge, kalte Grab (vgl. *K*, 162–164).

Hebel organisiert seinen Text in einer Trinität aus eindrucklichen Bildern: das prächtige Haus, das große Schiff, der Leichenzug. Die Dreierstruktur vernachlässigt Teile des Originals, um eine neue rhythmische Dichte zu schaffen. Das Haus mit seinen sechs Kaminen, schönen Gesimsen und hohen Fenstern steht nicht allein für Reichtum. Sein Besitzer hat erreicht, was man im privaten Leben überhaupt erreichen kann. Mehr als die informativen Details sind es Einfachheit und Konkretheit, die das Bild prägen. Ganz ähnlich zeigt das Schiff ökonomischen Erfolg nicht allein als eine Frage des Geldes, sondern als Möglichkeit, die ganze Welt zu bewirtschaften, den Überfluss noch der fernsten Kolonien zum eigenen Wohl zu nutzen.

Hebel pointiert die privat-häusliche und die öffentlich-ökonomische Sphäre menschlichen Lebens in zwei Emblemen, welche den die Phantasie des Handwerksburschen beherrschenden Herrn Kannitverstan als Verkörperung des gesegneten Menschen, des von den Göttern Geliebten zeigen. Er wird zum Traumbild, mit dem verglichen das eigene Leben öde erscheint. In zwei Schritten hat unser Tuttinger den Gipfel von Neid und Selbstmitleid erreicht – bis ihn der Leichenzug aus seiner weinerlichen Melancholie reißt. Die vier schwarz verummten Pferde, wie sie den Sarg »langsam und traurig« ziehen, die Freunde, die ihm in Stille, »Paar und Paar« folgen, das »einsamel...! Glöcklein«, das in der Ferne erklingt (*K*, 163) – Hebel braucht keine vier Zeilen, um den stärksten Eindruck menschlicher Endlichkeit zu evozieren. Auch der beneidenswerteste aller Menschen muss sterben. Die Banalität des Todes rahmt das Stereotyp des erfüllten Lebens. So kürzt Hebel die Erzählung nicht allein, sondern verwandelt ihren Charakter insgesamt. Statt ein kuriozes Missverständnis zu erzählen, forciert seine Konkretisierung die Rückbindung an die Erfahrungen des Lesers und unterläuft diese zugleich. Sie wird zum Spiegel von dessen eigener klischeegetriebener Wahrnehmung der Welt.

In diesem Sinne ist Konkretisierung eines der Charakteristika von Hebels populärem Stil. Auch seine Überlegungen aus *Fortgesetzte Betrachtungen über das Weltgebäude* von 1809 sind in diesem Zusammenhang zu sehen. Der Hausfreund spricht über die Entfernung der Planeten von der Sonne und stellt, nachdem er die exakten Zahlen vorgetragen hat, den Wert solcher Information in Frage:

Weil man aber so eine Zahl von ein paar hundert Millionen Meilen leicht wegließt, und nicht daran denkt, wie viel sie ausweist, so merke: Wenn auf der Sonne ein Artillerist vom 2ten Bataillon in diesem Augenblick eine Canone anbrennte, die Kugel flöge in ihrer bekannten Geschwindigkeit, Tag und Nacht, Sonntag und Werketag in gerader Linie immer fort und fort, so käme sie doch in den Merkur erst ungefähr nach 10 Jahren; in der Venus nach 18, auf der Erde, wie oben gesagt, nach 25, auf dem Mars nach 38, auf dem Jupiter nach 130 Jahren an. Bis zu dem Saturnus aber hätte sie zu fliegen 238, und zu dem Uranus 479 Jahre. So weit sind diese 11 Sterne einer nach dem andern von der Sonne entfernt, die gleichsam ihre Mutter und Säugamme ist. (K, 161)

Eine abstrakte Zahl hat kein Gewicht. Statt in Millionen von Meilen sucht Hebel die ungeheure Entfernung anhand der Jahre zu bemessen, die eine Kanonenkugel von der Sonne zum Planeten bräuchte. Die enorme Distanz bleibt dem Leser unvorstellbar. Doch wird die Unvorstellbarkeit selbst nun erfahrbar. Hebels Konkretisierung durchbricht die Indifferenz des mathematischen Ausdrucks und versetzt den Leser in ein direkt-sinnliches Verhältnis zum Gesagten.

Die solches Schreiben tragende Idee macht Hebel gar zum impliziten Gegenstand einer Geschichte von 1811. *Die Bekehrung* erzählt von zwei protestantisch erzogenen Brüdern, von denen der eine zum Katholizismus konvertiert. Die Spannungen werden so groß, dass er das väterliche Haus verlassen muss. Nach einer Weile aber schreibt er und schlägt ein Treffen auf neutralem Boden vor, um die leidigen Differenzen ausdiskutieren. Vielleicht könne der eine den anderen überzeugen, so dass beide gemeinsam in den Himmel kämen – oder aber beide gemeinsam in die Hölle.

Also beschied er ihn in den rothen Adler nach Neuwied, wo er wegen einem Geschäft durchreiste. »Dort wollen wirs ausmachen.« In den ersten Tagen kamen sie nicht weit miteinander. Schalt der lutherische: »der Pabst ist der Antichrist«, schalt der katholische: »Luther ist der Widerchrist«. Berief sich der katholische auf den heiligen Augustin, sagte der lutherische: »Ich hab nichts gegen ihn, er mag ein gelehrter Herr gewesen seyn, aber beim ersten Pfingstfest zu Jerusalem war er nicht dabey.« Aber am

Samstag aß schon der Lutherische mit seinem Bruder Fastenspeise. »Bruder«, sagte er, »der Stockfisch schmeckt nicht giftig zu den durchgeschlagenen Erbsen«; und Abends gieng schon der Katholische mit seinem Bruder in die lutherische Vesper. »Bruder«, sagte er, »euer Schulmeister singt keinen schlechten Tremulant.« (K, 305)

Bemerkenswerter Weise sind es weder das Argument noch die Dogmatik, welche das Problem zu lösen helfen. Die Annäherung gelingt erst auf der Ebene sinnlicher Erfahrung. Das Ritual, die Tradition und das religiöse Leben sind wichtiger als theologischer Diskurs. Der Geschmack von »Stockfisch« und »durchgeschlagene(n) Erbsen«, der »Tremulant« des Priesters tun die Arbeit. Sechs Wochen nach dem Treffen schreibt der jüngere seinem älteren Bruder, dass er tatsächlich Katholik geworden sei; nicht wissend, dass der Ältere gerade erst selbst wieder rekonvertiert war. Hebel beschließt:

Merke: du sollst nicht über die Religion grübeln und düfteln, damit du nicht deines Glaubens Kraft verlierst. Auch sollst du nicht mit Andersdenkenden darüber disputieren, am wenigsten mit solchen, die es eben so wenig verstehen als du, noch weniger mit Gelehrten, denn sie besiegen dich durch ihre Gelehrsamkeit und Kunst, nicht durch deine Überzeugung. Sondern du sollst deines Glaubens leben, und was gerade ist, nicht krumm machen. Es sei denn, dass dich dein Gewissen selber treibt zu schanschieren. (K, 306)

Die *gefühlte* Überzeugung der Richtigkeit von etwas ist Hebel wichtiger als das intelligible Beurteilungskriterium. Der Skandal ist nicht, dass die Brüder konvertieren, sondern dass sie diesen Schritt auf Basis ihres Verstandesurteils gehen. Hebels Vertrauen auf die sinnlich-konkrete Erfahrung wird in den Geschichten des Kalenders offensichtlich. Ihre Überzeugungskraft übertrifft die des Verstandes, die Wirkung starker Bilder ist von größerer Präzision als detailliert-abstraktes Wissen. Die einfache Bildung des Kalenderlesers ist somit auch kein Hindernis für Hebels ästhetische Ambitionen. Sie wird vielmehr Katalysator eines bewusst auf Verpersönlichung, geographische Nähe und Konkretisierung setzenden Populismus. Die eigenständige Kalenderwirklichkeit als Raum, in dem Autor und Leser sich und ihre Welt unter verschobenen Koordinaten neu erfahren, wird Kern der Hebel'schen Poetik.

Hebels poetische Erkundung der Temporalität des Menschen

Nicht allein im sogenannten »Kalendarium«, in dem die Monate, Wochen, Tage des Jahres in Tabellen und Tafeln organisiert wurden, war die Frage der Zeit konstitutiv für den Kalender. Auch der Erzählteil ist von Anfang an eng mit ihr

verbunden. Hebel nimmt diese Tradition in seinen Texten auf. Eine Unmenge konkreter Zeitangaben bindet seine Geschichten an die Geschichte. Naturkatastrophen sind genau datiert: Am Dienstag, den 11. Februar 1807, zerstört gegen 19 Uhr eine schreckliche Lawine den Großteil des Dörfchens Stuben in Österreich (vgl. *K*, 96). Ein Feuer vernichtet am 5. April 1808 Bevra in Italien (vgl. *K*, 166). Auch persönliche Tragödien werden mit einer konkreten Zeitangabe versehen: Ein Mann kämpft gegen einen Wolf im März 1807 (vgl. *K*, 200), die Artilleriegranate, die einen Jungen tötete und einen anderen zum Krüppel machte, explodierte im Juli 1808 in Kopenhagen (vgl. *K*, 209). Ein furchtbarer Mord wird am 13. Januar 1811 begangen (vgl. *K*, 387), ein unbekanntes Kind klopft am Abend des 5. Dezember 1807 an die Tür eines Tagelöhners (vgl. *K*, 348) und Andreas Hertzeg, der Held der vielleicht bizarrsten von Hebels Kalendergeschichten, verschwand »schon vor 9 Jahren«, am 13. April, nur um am 8. August, nach sechzehnwöchigem Schlaf in einer abseitigen Höhle wieder aufzuwachen (*K*, 354).

Zudem binden Kriege (vgl. *K*, 176), astronomische Ereignisse (vgl. *K*, 437) oder in das kollektive Gedächtnis eingeschriebene Notzeiten (vgl. *K*, 494) den Kalender an die Geschichte. Napoleon, der russische General Feldmarschall Suwarow, König Heinrich IV. oder der berühmt-berüchtigte Andreas Hofer sind Epochenmarker, mit denen Hebel seine Erzählungen durchzieht. Hinzu kommen die vier explizit *Weltbegebenheiten* genannten Einträge.²⁸

Die temporalen Indizes – begleitet von geographischen Details – scheinen als Authentizitätsnachweis der seltsamen, häufig gar unglaubwürdigen Erzählungen zu fungieren. Und doch verfehlt Jan Knopf mit seiner These, Hebel schreibe »Geschichten zur Geschichte«²⁹ den eigentlichen Punkt. Nicht selten ist die Zeitangabe eher gebrochene rhetorische Figur als nachprüfbares Faktum. In *Merkwürdige Gespenstergeschichte* gleicht sie in ihrer Vagheit mehr einer verschwommenen Geste als wirklicher Information: »Verwichenen Herbst fuhr ein fremder Herr durch Schliengen [...] und erzählte einem Krenzacher folgende Geschichte, die ihm selbst begegnet war.« (*K*, 171) Doch entwickelt sich gerade von hier aus eine verblüffende narrative Struktur zwischen realer und virtueller Welt. Dass der Fremde in einem Schloss in Dänemark den *Rheinländischen Hausfreund* liest, während er auf die Geisterstunde wartet, ist der spektakulärste, aber nicht der einzige Bruch in der Zeit. Wenn er am Ende der Geschichte das Schlagen der Hertinger Kirchenglocke auf gerade der Uhr überprüft, die ihm die vermeintlichen Geister, tatsächlich Falschmünzer, in der Geschichte aus Dank für seine Verschwiegenheit gegeben haben, so erreicht die Faltung der unterschiedlichen Zeitebenen eine irritierende Komplexität. Was heißt es, genau zu wissen, wann und wo etwas geschehen ist? Der

Zeitindex als Authentizitätsnachweis wird zum Vorspiel einer erzählerischen Annäherung an die Verwicklung des Menschen in unterschiedlichen, miteinander konfligierenden Zeitdimensionen; die Frage nach der Zeit wird zur Frage nach der Zeitlichkeit, nach der Temporalität des Menschen.

Hebels wohl bekannteste Geschichte, *Unverhofftes Wiedersehen*, ist hierfür ein besonders gutes Beispiel. Als Teil des Kalenders von 1811 hat die kurze Erzählung ihren eigenen Zeitindex. Eine Anekdote aus Gotthilf Heinrich von Schuberts *Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft* inspirierte Hebel zur wohl »schönste(n) Geschichte der Welt«³⁰, wie sie Ernst Bloch 1965 nannte. Einem Eintrag in den *Acta Sveciae Upsaliae* zufolge stießen Arbeiter im Jahre 1719 in einer Mine bei Falun in Schweden auf den durch Eisen- vitriol vollständig konservierten Leichnam eines jungen Mannes. Keiner der Lebenden kennt ihn, bis eine alte Frau auftaucht. Vor fünfzig Jahren, sagt sie, war dieser junge Bergmann ihr Verlobter. Kurz vor der Hochzeit wurde er beim Einbruch eines der Stollen verschüttet. Seither habe sie nicht mehr daran geglaubt, ihn je einmal wieder zu sehen. Die mysteriös-irrationale Aura der Geschichte faszinierte nicht nur Schubert. Zahlreiche wichtige Autoren sollten in der Folge den Stoff auf ihre Weise adaptieren.³¹ E.T.A. Hoffmanns *Die Bergwerke zu Falun* ist eine der bekanntesten Adaptionen. Ihr Hauptprotagonist, der frühere Seefahrer, jetzt Bergmann Elis, ist ein romantischer Held par excellence. Die mythische Figur des einst verschütteten und jetzt als Geist die Menschen heimsuchenden früheren Minenarbeiters Torbern verschärft die irrationale Seite der Geschichte. Sprache und Poetik spielen mit märchenhaften Elementen. Am Ende der Erzählung verschwinden die alte Frau und ihr jugendlich gebliebener Verlobter in einer Art mythisch-transzendenter Wieder- vereinigungsszene.³²

Unverhofftes Wiedersehen ist da ganz anders. Wo Hoffmanns Geschichte mehr als dreißig Seiten seiner *Sämtlichen Werke* umfasst, beschränkt sich Hebel auf nicht einmal drei, eine Holzschnittillustration eingeschlossen. Gerade im Vergleich zeigt sich die von Hebel vorgenommene Verdichtung.³³ Eine sprachliche Ökonomie, welche auch die medialen Vorgaben forcierten. Kalendergeschichten hatten kurz zu sein; ein Absatz war genug, drei Seiten war das Limit. Die Prägnanz der Anekdote war wichtiger als das komplexe Argument. Selbst wo Hebel durch Worthaufen und komplex verdrehte Sätze den Eindruck von Oralität erzeugen will, schreibt er auf schlanke und direkte Weise: Kein Wort, kein Satz ist überflüssig.

Schon die Worte *Unverhofftes Wiedersehen* sind mehr als nur ein Titel. Sie sind eine Geste, die in die Mitte der Geschichte führt, ins Zentrum der Frage von Zeit und Zeitlichkeit. Ein Wiedersehen ist nur unverhofft, wo es Erwar-

tung, wo es Hoffnung gibt. Das verlobte Paar wird heiraten; die Braut erwartet ihren Bräutigam am Abend. So entfaltet sich Zeit im Alltag von Falun in Form sozialer Antizipation. Sie entspringt dem praktischen Verhalten, entsteht aus täglichen Routinen, ergibt sich aus Erfahrung. Glückliche Paare heiraten. Wenn der Bräutigam am Morgen klopft, tut er das auch am Abend. Die bei Hebel kaum versteckten Hinweise auf den alle Erwartung durchkreuzenden und zunichte machenden Tod – das schaurige Versprechen der Braut, »lieber im Grab [zul seyn, als lohne ihren Geliebten] an einem andern Ort«, das »Da meldete sich der Tod« und die Bezeichnung der Bergmannskluft als »Totenkleid« (K, 328) – sind Meta-Kommentare, die dem Leser eine Ahnung geben, in der erzählten Wirklichkeit der Leute von Falun aber kein Echo finden. Ganz ähnlich haben auch die dunklen, an das Datum »Sankt Lucia« (die mit der Wintersonnenwende, der längsten Nacht des Jahres verbundene Feier zu Ehren der frühen christlichen Märtyrerin St. Lucia) gebundenen Assoziationen keine Bedeutung für die Protagonisten der Geschichte. Auf einer halben Seite umreißt Hebel das Alltagsleben in Falun als eines, dessen Veränderungen in den Erwartungen von Gewohnheit und Routine eingehegt bleiben. Seine antizipatorische Struktur ist gegründet auf der Kreisförmigkeit der ewigen Wiederkehr des Gleichen. Ohne diese Zirkularität gibt es keine Erwartung, keine Hoffnung, keine Zukunft. Als der Bräutigam am Abend nicht aus den Stollen zurückkehrt, legt die junge Braut ihr Nähzeug beiseite und weint. Erst mit dem Leerlaufen des Zirkels aber wird die Konstruktion einer zeitlichen Linearität *der* Geschichte überhaupt möglich. Die Braut legt ihr Nähzeug zur Seite und Hebel jagt durch 50 Jahre Naturkatastrophen, vernichtende Kriege, weitreichende politische Entscheidungen und Verschwörungen. Das Schicksal von Königinnen und Königen, die Französische Revolution – alle sind sie nur kontingente Glieder einer vom Alltag gelösten, linear gezeichneten großen historischen Konstruktion:

Unterdessen wurde die Stadt Lissabon in Portugall durch ein Erdbeben zerstört, und der siebenjährige Krieg gieng vorüber, und Kayser Franz der erste starb, und der Jesuitenorden wurde aufgehoben und Polen getheilt, und die Kaiserin Maria Theresia starb, und der Struensee wurde hingerichtet, Amerika wurde frey, und die vereinigte französische und spanische Macht konnte Gibraltar nicht erobern. Die Türken schlossen den General Stein in der Veteraner Höle in Ungarn ein, und der Kayser Joseph starb auch. Der König Gustav von Schweden eroberte russisch Finnland, und die französische Revolution und der lange Krieg fieng an, und der Kaiser Leopold der zweyte gieng auch ins Grab. (K, 331)

Patrick Roth nannte diese Passage »zeilengeraffte Weltgeschichte«, Kinoästhetik *avant la lettre*.³⁴ Die Serie von Fakten schafft einen Überfluss an Information, der eher Schwindel als historisches Wissen erzeugt. Und doch entfaltet diese Verdichtung von fünfzig Jahren in gerade mal drei Sätzen große poetische Kraft innerhalb von Hebels literarischer Befragung der Zeit. Der Strom der Ereignisse stürzt in die Lücke, welche der Tod des Bergmanns reißt. Weltgeschichte, die kontingente Anhäufung von Katastrophen, kontrastiert die durch Stabilität und Erwartbarkeit ausgezeichnete Welt des Alltags: »Napoleon eroberte Preußen, und die Engländer bombardierten Kopenhagen, und die Ackerleute säeten und schnitten. Der Müller mahlte, und die Schmiede hämmerten, und die Bergleute gruben nach den Metalladern in ihrer unterirdischen Werkstatt.« (K, 331) Während Kriege die politische Landschaft verändern und Machtstrukturen auflösen, ist der kleine Mann davon kaum berührt. Der Müller mahlte, der Schmied hämmert und die Arbeit in den Minen geht ihren immergleichen Gang. Während sich alles ändert, bleibt alles beim Alten.

Die Passage, die mit einer unerfüllten Hoffnung begann, mit der Braut, die ihr Nähzeug beiseitelegt und so erst die narrative Öffnung, den erzählerischen Raum für die Ereignisse der Weltgeschichte schafft, endet in einer weiteren Evokation sozialer Zeit. Doch wo zuvor Gewohnheiten die Zukunft durch Erwartungen entwarfen, erscheint die tägliche Routine nun leer und automatisch. Der Tod des Bräutigams hat sie zur Pflichtaufgabe werden lassen. Zeit zeigt sich vor allem im Verblassen der jugendlichen Schönheit der Braut. Verglichen mit dem anfänglichen Bild ist dieses Leben arm, verbraucht, leer, ohne Hoffnung.

So ist der Absatz zeilengeraffter Weltgeschichte mehr als die elegante Brücke über eine Fünfzig-Jahreslücke in der Handlung. Hebel provoziert einen künstlich zugespitzten Clash zwischen zwei Zeitregimen, die der Kalender zu vermitteln hatte: die teleologisch (oder eschatologisch) konstruierte Zeit der Weltgeschichte und die kreisförmig strukturierte Zeit der Natur und des Alltags. Anstatt die Unterschiede aber abzuschwächen oder auszugleichen, gestaltet er ihre gespannte Ko-Präsenz. Das ist der Hintergrund, gegen welchen auch das Ende der Geschichte gelesen werden muss. Nachdem der tote, aber konservierte Körper des jungen Mannes gefunden, ausgegraben und durch seine nun alte und alt gewordene Verlobte wiedererkannt wurde, ist das finale Bild nicht das überraschende Ende einer melodramatischen Liebesgeschichte. Wiedervereint erzeugen Braut und Bräutigam den starken Eindruck eines irritierenden Beisammenseins von zwei Gleichaltrigen, der eine jung und frisch aber tot, die andere alt geworden, aber am Leben. Im Close-up des unmöglichen Paares wird der eigentliche Gegenstand dieser Erzählung, die Temporalität des Menschen, geradezu ikonisiert.

Im Spiel mit der medialen Einbettung seiner Geschichte wird Hebels Text ein »frühes Beispiel von Medienliteratur«³⁵. Die durch das Medium geforderte Beschränkung erzwingt eine von aller Ausschmückung befreite Schreibweise. Zugleich wird die mit der Beschränkung einhergehende Verdichtung zur Öffnung für die von Hebel bewusst aufgerufenen Assoziationen. Wo Hoffmann eine in sich geschlossene Erzählung schreibt, endet *Unverhofftes Wiedersehen* wie es beginnt: in einer offenen, öffnenden Geste.³⁶ Die Frage nach der Zeit wird zur poetischen Erkundung der Temporalität des Menschen.³⁷

Hebels Humanismus der Ambiguität

Eng verbunden mit dem pragmatischen Charakter des Kalenders als einer Art Handbuch des ländlichen Lebens endeten auch die in ihm publizierten Geschichten traditionellerweise mit einem »Merke«, einer auf zwei Zeilen gestauchten Lektion, die es zu erinnern galt. Sie ist der vielleicht stärkste Ausdruck des Selbstverständnisses des Kalenders als praktisch bildendes Medium.

Auch Hebel führt die Tradition des »Merke« formal fort. Ob er in *Kindesdank und Undank* den respektvollen Umgang mit der Elterngeneration anmahnt (vgl. *K*, 31), in *Das wohlfeile Mittagessen* den Vorteil des friedlichen Miteinanders betont (vgl. *K*, 33) oder den *Husar in Neisse* beinahe altväterlich mit der Feststellung beschließt, dass es »Untaten [gibt], über die kein Gras wächst« (*K*, 179) – Hebel scheint die traditionell patriarchalische, auf eingängige Gehorsamsregeln setzende Haltung gegenüber dem Leser nicht aufzugeben. Wenig verwunderlich, könnte es scheinen, für einen Pastor und Mitglied des Konsistoriums in Baden, für eine Säule der in sich immer schon eher konservativen Institution »Kirche«. Und doch war Hebels Glaube an eine göttliche Macht begleitet von dem Vertrauen auf die Fähigkeit des Menschen, sich seines eigenen Verstandes zu bedienen. Das konservative Element, sich in sein Schicksal zu ergeben, war durchzogen von anti-institutionellem, aufklärerischem Gedankengut. Auch der Kalender sollte weniger durch Vorschriften und Regeln als durch die Hinführung zu eigener Urteilsfähigkeit bilden.

Wenn in *Drei Wünsche* die Fee »Anna Fritze« dem »Hans und seiner Lise« (*K*, 113) verspricht, ihnen in den nächsten acht Tagen drei Wünsche zu erfüllen, so wundert es kaum, dass beide diese einmalige Chance verpatzen. Der Schlusssatz der Geschichte aber geht über die klassische, Gehorsam und Bescheidenheit fordernde Pointe hinaus und klingt wie eine Variante der Kant'schen Aufklärungsdefinition: »Alle Gelegenheit, glücklich zu werden, hilft nichts, wer den Verstand nicht hat, sie zu benutzen.« (*K*, 113) Zugleich ist dem Hausfreund Aufklärung auch hier nicht einfach die Apotheose der Vernunft.

In Voltaire'schem Gestus gegen die unkalkulierbare Natur zu protestieren, liegt ihm nicht. Die Ruhe, mit der er von erratischen Ereignissen und Schicksalen berichtet, zeigt eine wichtige Voraussetzung seines aufklärerischen Denkens: Rationalität muss ihre eigenen Grenzen akzeptieren.

In *Merkwürdige Schicksale eines jungen Engländers* wird ein junger Mann des Mordes verdächtigt und zum Tode verurteilt, während sein Freund von Pressern zum Söldnerdienst gezwungen wird. Der erste wird gehängt und überlebt durch einige Zufälle doch. Der zweite wird auf einer Galeere nach Amerika geschickt. Ihr Wiedersehen nach all den Schrecken begründet keinen rächenden Feldzug für Gerechtigkeit. Hebel schildert es vielmehr als Treffen alter Freunde in heimeligem süddeutschem Ambiente mitten in Amerika (vgl. *K*, 209 ff.). Die grausige Geschichte eines sich nur streitenden Ehepaars, in der der Mann seine Frau schließlich ertränkt, um sich danach selbst zu erhängen, beginnt Hebel lakonisch: »Zwei Eheleute in einem Dorf an der Donau, herwärts Ulm, lebten miteinander, die waren nicht füreinander gemacht, und ihre Ehe ward nicht im Himmel geschlossen.« (*K*, 254) Und die Erzählung vom Bauer und seiner Frau, die erst den Metzger aus Habgier und schließlich ihr eigenes Kind als vermeintlich einzigen Zeugen ermorden, lässt Hebel in teilnahmsloser Brutalität enden: »Sechs Wochen darauf wurden sie gerädert, und ihre verruchten Leichname auf das Rad geflochten, und die Raben sagen jetzt: ›Das Fleisch schmeckt gut.‹« (*K*, 277) Statt zum moralischen Imperativ führt Hebel seine Leser in die Ambivalenz menschlicher Existenz. Das ›Merke‹ wird dabei zum Mittel, nachhaltige »Widersprüche zwischen Erzählung und anschließender Auslegung«³⁸ zu entwickeln.

Von klein auf hatte Hebel das Uneindeutige, Heterogene und Spannungsreiche des Lebens selbst erfahren. Schon die lutherisch-reformierte ›Mischehe‹ seiner Eltern oder das Hin und Her zwischen Wiesetal, wo die Familie während des Winters lebte, und Basel, wo die Mutter über den Sommer als Hilfe im Haus eines der Stadträte arbeitete, forderten eine geographische und soziale Beweglichkeit und Flexibilität, wie sie die Hebel'sche Sicht der Dinge auch weiterhin bestimmen sollten.³⁹

In den frühen 1790ern, während seiner Zeit als Präzeptor des *Pädagogiums* in Lörrach, gründete Hebel den ›Proteuserbund‹, eine im Stile der Freimaurer gehaltene Bruderschaft. Die *Grundstriche des Proteusschen Lehrsystems* wurden entworfen und mit dem *Allmanach des Proteus auf das gnadenreiche Jahr I* eine neue Ära eingeläutet. Was als Laune erscheinen mag, setzte der steifen Alltagsrealität am *Pädagogium* ein imaginiertes Reich entgegen, in dem der permanente Wechsel und Wandel oberstes Gesetz war.⁴⁰ Der griechische Gott des Wandels, Proteus, wurde zum Paradigma eines spielerischen Umgangs mit

der Wirklichkeit⁴¹ und macht Hebels Neugier und seine Freude an der Erfahrung unterschiedlicher Realitäten manifest.⁴² Die Welt interessiert in der Vielfältigkeit ihrer Aspekte. Und wie »ein wohlgezogener Kalender soll seyn ein Spiegel der Welt« (K, 113), so vermeidet es Hebel als Herausgeber des *Rheinländischen Hausfreunds* peinlich, ihre Heterogenität durch moralische Imperative zur homogenen Einheit einzudampfen. In einer Welt der Widersprüche und Inkonsistenzen kann es die eine Wahrheit nicht geben.⁴³ »Gut« und »Böse« sind hier so ambivalente Konzepte wie Hebels Gauner auch Künstler sind,⁴⁴ die die Kalendergeschichten mit dem »süßen Gift der Anarchie«⁴⁵ durchziehen. »Nur durch unaufhörliches Schwanken wird das Gleichgewicht im allgemeinen und ganzen erhalten.«⁴⁶ Der Hebels Erzählungen eingeschriebene Ethos ist unbrauchbar für jede einseitige politische Agenda.⁴⁷ Er lässt sich auf kein einfaches »Merke« herunterbrechen, sondern zeigt sich in der Gesamtheit und Komplexität von Hebels Schreiben.⁴⁸

In *Die leichteste Todesstrafe* begeht ein ansonsten ehrhafter Mann ein Eifersuchtsverbrechen. Der Fürst lässt ihn die Art des Todes wählen, worauf er jenen sanftesten Tod, den »Tod aus Altersschwäche« (K, 299 f.) wählt. Der Fürst muss diese Wahl akzeptieren und lässt den Delinquenten ziehen. Doch wo man den Eindruck haben könnte, das Stück beziehe Position gegen die Inhumanität der Todesstrafe, stellt der Fürst diese als Rechtsinstitution doch gar nicht in Frage. Er hält schlicht und einfach sein Wort als Ehrenmann; ein aufgeklärter Souverän wird er damit noch nicht. Hebel vermeidet klare ethische Positionierung und zeigt stattdessen, wie das Spiel mit Worten unsere Realität bestimmt. Ein Punkt, den er im Schlusssatz der Geschichte gar noch verschärft: »Dies Stücklein ist von der Schwiegermutter, die niemand gerne umkommen läßt, wenn sie ihn retten kann.« (K, 300) Des Hausfreunds auktoriale Selbstentfremdung ist auch eine Geste der Unschuld. Nicht er, die Schwiegermutter hat die Erzählung in den Kalender eingebracht und sie ist bekannt für ihren Altruismus. Vielleicht, so dämmert es dem Leser, hängt das Schicksal des Verurteilten mehr an den Worten der Schwiegermutter als an denen des Fürsten. Wieder übertrifft Hebels Interesse für das Ambivalente die Suche nach eindeutigen Regeln und Maximen. Er stellt uns die »Zwiespältigkeit des Menschlichen«⁴⁹ vor Augen. In dieser Ambiguität liegt der genuine Humanismus seines Kalenderwerks.

Eine Geschichte aus dem Jahre 1811 erzählt von einem am unteren Ende der sozialen Hierarchie lebenden Pariser. Mit seinem Kollegen trägt er tagtäglich das Wasser aus der Seine zu den Häusern der Reichen, als ein Gewinn in der Lotterie beide von einem Tag auf den anderen zu vermögenden Leuten macht. Doch während der Kollege mit Bedacht seinen unverhofften Reichtum bis zu dem Punkt vermehrt, an welchem er das Arbeiten ganz aufgeben und

nur noch von den Zinsen leben kann, verfolgt Hebels Wasserträger einen anderen Plan. »Wohl will ich mirs auch werden lassen für mein Geld, aber meine Kunden geb ich nicht auf, dies ist unklug« (K, 391 f.), sagt er sich. Er lässt sich auf der Arbeit vertreten und beginnt, alle Vergnügungen auszukosten, die man sich mit Geld kaufen kann:

Also kleidet er sich jetzt in die vornehmste Seide, alle Tage ein anderer Rock, eine andere Farbe, einer schöner als der andere, ließ sich alle Tage frisieren, sieben Locken übereinander, zwei Finger hoch mit Puder bedeckt, mietete auf ein Vierteljahr ein prächtiges Haus, ließ alle Tage einen Ochsen schlachten, sechs Kälber, zwei Schweine für sich und seine guten Freunde, die er zum Essen einladete und für die Musikanten. Vom Keller bis in das Speiszimmer standen zwei Reihen Bediente und reichten sich die Flaschen, wie man die Feuereimer reicht bei einem Brand, in der einen Reihe die leeren Flaschen, in der andern die vollen.

Den Boden von Paris betrat er nimmer, sondern wenn er in die Komödie fahren wollte, oder ins Palais royal, so mußten ihn sechs Bedienten in die Kutsche hineintragen und wieder hinaus. Überall war er der gnädige Herr, der Herr Baron, der Herr Graf, und der verständigste Mann in ganz Paris. Als er aber noch drei Wochen vor dem Ende des Vierteljahrs in den Geldkasten griff, um eine Hand voll Dublonen, ungezählt und unbeschaut herauszunehmen, als er schon auf den Boden der Kiste griff, sagte er: »Gottlob, ich werde geschwinder fertig als ich gemeint habe.« Also bereitete er sich und seinen Freunden noch einen lustigen Tag, wischte alsdann den Rest seines Reichtums in der Kiste zusammen, schenkte es seinem Adjunkt und gab ihm den Abschied. Denn am andern Tag ging er selber wieder an sein altes Geschäft, trägt jetzt Wasser in die Häuser, wie vorher, wieder so lustig und zufrieden, wie vorher. Ja er bringt das Wasser selbst seinem ehemaligen Kameraden, nimmt ihm aus alter Freundschaft nichts dafür ab, und lacht ihn aus.

Der Hausfreund denkt etwas dabei; aber er sagt's nicht. (K, 392)

Mit Walter Benjamin ist man geneigt zu sagen: »Wem Hebel nicht aus solchem Satze tief entgegen blickt, der wird ihn auch in anderen nicht finden.«⁵⁰ Natürlich war Hebel als Theologen wohl bewusst, welche Assoziationen die Erzählung transportiert. Das Geld zu schätzen, es zu mehren und es so post-faktum zu verdienen, wäre die christlich kluge Weise auf den Lotteriegewinn zu reagieren.⁵¹ Der Kamerad als Vorbild – hier läge die erwartbare Moral dieser Geschichte. Nicht so bei Hebel. Für ihn ist das Verhalten seines Helden Folge gründlicher Überlegung. Bevor er seinen Lotteriegewinn verprasst, bedenkt er seine Situation und Zukunft sehr genau: »Wohl will ich mirs auch werden lassen für mein Geld, aber meine Kunden geb ich nicht auf, dies ist unklug« IIIvhg. F.G.I. Mit Hebels Zustimmung, so scheint es, gelangt der Wasserträger zu einer überraschenden Beurteilung der Lage: Nicht seines, sondern das Verhal-

ten seines Kameraden ist unklug. Weil er Vertrautes aufgibt, sich seiner eigenen Wurzeln beschneidet und ohne organische Verbindung Teil eines anderen Milieus zu werden sucht, handelt er unverantwortlich. Überzeugt, dass das so zufällig erworbene Vermögen keine Basis für ein glückliches Leben sein kann, macht es sich Hebels Wasserträger zur Pflicht, sich des Geldes so schnell als möglich wieder zu entledigen. Dass er es nicht einfach in die Seine schmeißt, verschenkt oder verliert, zeigt: Nicht Geld als solches wird hier abgelehnt, und auch Askese ist nicht das Ideal. Viel eher geht es um die Sinnentleertheit des weniger gewachsenen als erkauften Lebensstils der *Nouveaux Riches*. In wenigen Wochen treibt der Wasserträger den unhinterfragten Glauben an das Geld und seine ziellose Vermehrung in die Absurdität. Am Ende der verschwenderischen Tour de Force gibt er die letzten Münzen seiner Vertretung und nimmt die alte, schlechtbezahlte Arbeit wieder auf. Über den vormaligen Kameraden in seiner jetzt sorgenfreien, aber wurzellosen Existenz, kann er nur lachen – und bringt ihm das Wasser gratis, der alten Freundschaft wegen.

Hebels Held ist eine Art konservativer Anarchist. Entsprechend interpretiert Knopf den kryptischen Satz zum Ende der Geschichte als versteckten Hinweis auf die eigentliche Pointe der Erzählung: das Leben ist leer ohne angemessene Beschäftigung. Alles Geld, aller materielle Reichtum nützen nichts, wenn es kein gewachsenes Verhältnis zu ihm gibt. Wenn Knopf Recht hat, so ist auch klar, dass Hebel diese Lehre nicht explizit macht. Sie bleibt Andeutung, poetischer Wink eher als Behauptung.

Hebels Moral ist so nicht nur Verlängerung einer Kalendertradition. Sie ist Folge seines Drehens und Wendens alles Unstrittigen, alles scheinbar Gegebenen bis sich auch an diesem neue Aspekte zeigen. So öffnet er den Raum für poetische Unentschiedenheit und Ambiguität. Und doch sind diese Unentschiedenheit und Ambiguität nur auf Basis des spezifischen Mediums ›Kalender‹ möglich, seiner Gewohnheiten und Traditionen in Produktion wie Rezeption. Erst im Spiel mit der Kalendertradition des ›Merke‹ kann sich Hebels poetische Moral entfalten.

Hebels Medienästhetik: Kalender und Schatzkästlein

Im Jahre 1811 erscheint die erste Auflage des *Schatzkästlein des Rheinischen Hausfreunds*. Im Auftrag des Verlegers Johann Friedrich Cotta besorgt Hebel diese Auswahl der ›interessantesten‹ seiner Geschichten aus den Jahren zwischen 1802 und 1811 noch selbst. So sollen sie auch jenseits des Badischen ihre Leser finden. Martin Heidegger beschreibt den Vorgang fast hundertfünfzig Jahre später als geradezu sakralen Akt: »So schränkte er [Hebel] den Schatz

auf das Kostbarste ein, baute ihm ein Schränklein und schenkte es im Jahre 1811 der ganzen deutschen Sprachwelt als »Schatzkästlein«.⁵² Das Buch wird ein Erfolg – und Ursprung eines neuen Genres: der Kalendergeschichte als literarischer Kunstform. Seither bestimmt es Hebels Reputation als Autor.

Und doch steckte in dem Unternehmen auch Gefahr: die Publikation der Texte als Sammlung außerhalb ihres ursprünglichen medialen Kontexts führte zur Entwurzelung der Hebel'schen Geschichten. Nicht nur verzichtet eine solche Auswahl ganz natürlich auf jene Stücke, die, wie einige der direktesten Ansprachen des Hausfreunds an den Leser,⁵³ zu sehr an den Kalender gebunden sind. Auch die in die Anthologie aufgenommenen Geschichten verlieren an poetischer Komplexität. Der Eindruck von Mündlichkeit wirkt nur noch als der öde Rest eines einmal lebendigen Gesprächs, die alten Themen des Kalenders scheinen zufällig, willkürlich. Hebels konkrete Sprache reduziert sich auf seinen Sinn für gute Beispiele, die inneren Brüche der Geschichten werden als sein besonderer Humor belacht und statt einer grundsätzlichen Befragung der Temporalität des Menschen sieht man nur die elegante Technik der Verdichtung. Heideggers Wortwahl spiegelt das Problem: gelöst aus ihrer Einbindung in den Kalender werden Hebels Texte als feine, handwerklich saubere Miniaturen zu Schmuckstücken deutscher Sprache verharmlost. Die in der Verkleinerungsform »Schatzkästlein« mitklingende Verniedlichung steht in Linie mit der Wahrnehmung des Karlsruher Prälaten als fromm-konservativer Autor von »treuherzigen Kurzerzählungen«⁵⁴.

Damit aber ist Hebel selbst nicht unschuldig an einer Rezeptionsgeschichte seiner Werke, die bis weit ins 20. Jahrhundert dominiert war von einer »Position der völkischen Literaturbetrachtung«⁵⁵. Wilhelm Altwegg beschreibt Hebel 1935 umstandslos als einen »Mann, dem aus bluthafter und geistiger Herkunft bodenständige Heimat und übervölkisches Menschentum noch die großen Werte waren.«⁵⁶ Und auch zwanzig Jahre nach Ende des Zweiten Weltkriegs klingt das bei Wilhelm Zentner ähnlich.⁵⁷ So eindringlich und überzeugend viele Beobachtungen in Heideggers *Hebel der Hausfreund* sind, so sehr ist der Aufsatz von einer »pseudo-romantisch mystifizierende Auffassung des Dichters [getragen], die uns keinen Schritt näher an Hebel heranbringt, sondern ihn fern vom Lärm des frechen Tages zum Priester des Weltmysteriums weiht«⁵⁸, wie Robert Minder kritisiert.

Obwohl wichtige Kommentatoren wie Walter Benjamin oder Ernst Bloch eine andere Sicht auf Hebel möglich machten,⁵⁹ so wurde doch erst mit der jüngeren und jüngsten Forschung der konstitutiven Verankerung seiner Geschichten im Kalender wirklich Bedeutung zugesprochen⁶⁰ – ohne allerdings die poetischen Konsequenzen der medialen Einbettung wirklich auszuloten.

Hebels stilistische Eigenheiten werden primär als pragmatische Strategien gegen die Eingriffe der Zensur analysiert.⁶¹ Doch während sie im *Schatzkästlein* schnell als im Dialekt geschriebene Lehrstücke mit moralisch-praktischer Pointe erscheinen, entfalten die Hebel'schen Geschichten als Teil des Mediums »Kalender« eine sehr viel komplexere Poetik. Hier ist die Attitude »des Irritiert-Seins, des Nicht-Hinnehmens von scheinbar Selbstverständlichem« eher nicht, wie Knopf es denkt, wissenschaftlicher Skeptizismus.⁶² Sie ist Irritation in einem beinahe medizinischen Sinn, eine physische Stimulation, wie sie sich aus den feinen Differenzen ergibt, die »Hebel von seinen Nachahmern, den zahllosen Schollendichtern und Winkelgrößen«⁶³ unterscheiden. Sein Spiel mit dem medialen Rahmen des Kalenders schafft eine Reibung, die Hebel nicht aufzulösen sucht. Gerade hierin liegt seine literarische Leistung. Ironischerweise führt die Entscheidung, das *Schatzkästlein* zu publizieren, nicht nur zum Aufstieg seines Autors in den Kreis der großen deutschen Dichter, sondern beraubt seine Geschichten in gewisser Weise auch ihrer besonderen Poetik.

Anmerkungen

- 1 Vgl. Elin Mererid Hopwood, *Johann Peter Hebel and the Rhetoric of Orality*, Stuttgart 1994, 8.
- 2 Vgl. Ralph Ludwig, *Der Erzähler. Wie Johann Peter Hebel ein literarisches Schatzkästlein schuf*, Berlin 2010, 67. Vgl. auch Wilhelm Altwegg, *Johann Peter Hebel. Mit 15 Bildern und 3 Handschriftenproben*, Leipzig 1935, 177 oder Friedrich Voit, *Vom Landkalender zum »Rheinischen Hausfreund«: Johann Peter Hebels. Das südwestdeutsche Kalenderwesen im 18. und beginnenden 19. Jahrhundert*, Frankfurt/Main u.a. 1994, 4. Vgl. auch Achim Landwehr, *Geburt der Gegenwart. Eine Geschichte der Zeit im 17. Jahrhundert*, Frankfurt/Main 2014, 24.
- 3 Vgl. Ludwig Rohner, *Kalendergeschichte und Kalender*, Wiesbaden 1978, 32.
- 4 Dagegen meint Ludwig Rohner, dass die Kalendergeschichte gut einhundert Jahre älter sei als ihr angeblicher Erfinder Grimmelshausen (vgl. Ludwig Rohner, »Nimm wahr der Zeit...«, in: *Kalender im Wandel der Zeiten. Eine Ausstellung der Badischen Landesbibliothek zur Erinnerung an die Kalenderreform durch Papst Gregor XIII. im Jahr 1582*, hg. von der Badischen Landesbibliothek, Karlsruhe 1982, 7–32, hier 28).
- 5 Vgl. Rohner, *Kalendergeschichte und Kalender*, 16. Zugleich bleibt es schwierig, den exakten Beginn der Kalendergeschichte zu bestimmen. »The task of identifying a date for the first Kalendergeschichte is almost impossible for its emergence was a gradual process«, schreibt Hopwood (Hopwood, *Johann Peter Hebel and the Rhetoric of Orality*, 8). Das einzige klare Kriterium für eine Kalendergeschichte ist ihre Verbundenheit mit ihrem Medium. Sie war gemacht für und wurde gelesen als konstitutiver Teil des Kalenders. Welche formalen Inkonsistenzen auch immer eine Genre-Definition erschweren – dieses Faktum muss die Diskussion über die Kalendergeschichte und ihre spezifische Poetik im Blick behalten (vgl. Rohner, *Kalendergeschichte und Kalender*, 96).
- 6 Vgl. Rohner, *Kalendergeschichte und Kalender*, 83.

- 7 Bernhard Viel, *Johann Peter Hebel oder Das Glück der Vergänglichkeit*, München 2010, 210.
- 8 Vgl. Ernst Fischer, Wilhelm Haefs, York-Gothart Mix, *Einleitung. Aufklärung. Öffentlichkeit und Medienkultur in Deutschland im 18. Jahrhundert*, in: dies. (Hg.), *Von Almanach bis Zeitung. Ein Handbuch der Medien in Deutschland 1700-1800*, München 1999, 9–23.
- 9 Voit, *Vom Landkalender zum ›Rheinischen Hausfreund‹*, 25.
- 10 Vgl. ebd., 35.
- 11 Brief an Friedrich W. Hitzig vom April 1802, in: Johann Peter Hebel, *Werke*. Bd. 2, *Gedichte und Briefe. Hebels Leben in Daten und Bildern*, hg. von Eberhard Meckel, eingeleitet von Robert Minder, Frankfurt/Main 1968, 246.
- 12 Ebd.
- 13 Vgl. Hebel, *Unabgefordertes Gutachten*, 151.
- 14 Vgl. Ebd., 154.
- 15 Vgl. Ebd., 154.
- 16 Reinhart Siegert, *Johann Peter Hebel als Genie der Popularität*, in: Carl Pietzker, Günter Schnitzler (Hg.), *Johann Peter Hebel. Unvergängliches aus dem Wiesental*, Freiburg/Breisgau 1996, 47–102, hier 57.
- 17 Siegert, *Johann Peter Hebel als Genie der Popularität*, 82.
- 18 Vgl. Peter von Matt, *Der Zirkelschmied. Hebels letzter Gauner*, in: Carl Pietzker, Günter Schnitzler (Hg.), *Johann Peter Hebel. Unvergängliches aus dem Wiesental*, Freiburg/Breisgau 1996, 195–212, hier 195.
- 19 Johann Peter Hebel, *Die Kalendergeschichten. Sämtliche Erzählungen aus dem Rheinländischen Hausfreund*, hg. von Hannelore Schlaffer und Harald Zils, München 1999, 250; im Folgenden zitiert mit der Sigle K und Seitenzahl direkt im Fließtext.
- 20 Heide Helwig, *Johann Peter Hebel. Biographie*, München 2010, 279.
- 21 Hebel, *Werke*, Bd. 2, *Gedichte und Briefe*, 338 f.
- 22 Vgl. Robert Feger, *Annäherungen an einen Prälaten. Fragestellungen zu Leben und Werk von Johann Peter Hebel*, Lahr/Schwarzwald 1983, 151; vgl. auch Viel, *Johann Peter Hebel oder Das Glück der Vergänglichkeit*, 62 f.
- 23 Vgl. Klaus Oettinger, *Ulm ist überall. Essays und Vorträge zu Johann Peter Hebel*, Konstanz 1990, 45.
- 24 Oettinger, *Ulm ist überall*, 45.
- 25 Walter Benjamin, *Johann Peter Hebel. Zu seinem 100. Todestage*, in: Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Bd. I, hg. von Rolf Tiedemann und Herrmann Schwepenhäuser, Frankfurt/Main 1991, 277–280.
- 26 Vgl. Oettinger, *Ulm ist überall*, 48.
- 27 Vgl. die Geschichte des jungen französischen Grafen, Adam-Philippe de Custine, aus Charles de Peyssonels *Les numéros*. 1783, ein Jahr nach der französischen Publikation, druckte das ›Luzernische Wochenblatt‹ die deutsche Übersetzung des Textes. Egal, wo genau Hebel auf die Erzählung stieß, die Art und Weise, wie er sie umschrieb und den Anforderungen des Kalenders einpasste, ist exemplarisch dafür, wie sein Schreiben überhaupt funktionierte.
- 28 Vgl. die Kalender von 1809, 1814 und 1815.
- 29 Vgl. Jan Knopf, *Geschichten zur Geschichte. Kritische Tradition des Volkstümlichen in den Kalendergeschichten Hebels und Brechts*, Stuttgart 1973. Kritisch dazu Rohner, *Kalendergeschichte und Kalender*, 218.
- 30 Ernst Bloch, *Nachwort*, in: Johann Peter Hebel, *Kalendergeschichten*, Frankfurt/

- Main 1965, 135–149, hier 139. Siehe auch Rolf Selbmann, *Unverhofft kommt oft. Eine Leiche und die Folgen für die Literaturgeschichte*, in: *Euphorion*, 94 (2000), 173–204, hier 176.
- 31 Richard Wagner, Hugo von Hofmannsthal und Georg Trakl sind nur drei aus einer ganzen Reihe von Künstlern, die die Geschichte des Bergmanns und seiner Verlobten für ihre Arbeit verwendeten (Thomas Eichner [Hgl.], *Das Bergwerk von Falun. Varianten eines literarischen Stoffes*, Münster 1996).
- 32 Vgl. Selbmann, *Unverhofft kommt oft*, 184.
- 33 Hebels Kunst »besteht im Wesentlichen in Verdichtung, in präziser Setzung der Worte«, meint Michael Stolleis (Michael Stolleis, *Der menschenfreundliche Ton. Zwei Dutzend Geschichten von Johann Peter Hebel mit kleinem Kommentar*, Frankfurt/Main 2003, 7).
- 34 Vgl. Patrick Roth, *Johann Peter Hebels Hollywood oder Freeway ins Tal von Balzac*, in: Patrick Roth, *Riding with Mary. 10 mal Sehnsucht*, Frankfurt/Main 2003, 9–33.
- 35 Detlev Ignasiak, *Nachwort*, in: Johann Peter Hebel, *Schatzkästlein des rheinischen Hausfreunds*, Leipzig 1987, 219–247, hier 244. Oder wie York-Gothart Mix es formuliert: »Im »Rheinländischen Hausfreund« wird Realität nicht abgebildet, sondern medienspezifisch konstruiert.« (York-Gothart Mix, *Mediale und narrative Interdependenz. Zur Raum und Zeitsemantik in J.P. Hebels Kalendertexten*, in: *Text und Kritik*, 151 [2001], 23–31, hier 24).
- 36 Vgl. Rohner, *Kalendergeschichte und Kalender*, 296.
- 37 Wie grundlegend Hebel mit dem medialen Setting seiner Geschichten spielt, zeigt sich noch deutlicher, wenn man Achim Landwehrs These mit in den Blick nimmt, dass Kalender als Medien der Synchronisation eine entscheidende Rolle in der »Geburt der Gegenwart« im 17. Jahrhundert spielten (vgl. Landwehr, *Geburt der Gegenwart*, 250): Die konstitutive Pluritemporalität einer sich immer mehr auf das Hier und Jetzt anstatt auf eine nicht mehr vorbildhafte Vergangenheit oder die immer unsicher bleibende Zukunft konzentrierenden Gesellschaft versucht er weniger zu kontrollieren als poetisch vorzuführen.
- 38 Stephan Braese, *Neben der Weltuhr. Zum Begriff der Geschichte in Johann Peter Hebels Kalendertexten*, in: *Euphorion*, 98 (2004), 165–185, hier 169.
- 39 Vgl. Franz Littmann, *Johann Peter Hebel. Humanität und Lebensklugheit für Jedermann*, Erfurt 2008, 9.
- 40 Helwig nennt das Projekt »eine geradezu von romantischem Geist beseelte Etüde der Querdenkerei« (Helwig, *Johann Peter Hebel*, 102).
- 41 Philosophisch lagen hier auch einige Missverständnisse vor (vgl. Gertrud Staffhorst, *Johann Peter Hebel und die Antike. Spuren einer lebendigen Beziehung*, Karlsruhe 1990, 115 ff.).
- 42 1811 schreibt er von einem kurzen Aufenthalt in der Kurstadt Baden an seinen (Proteuser-) Freund Hitzig: »Hab ich nicht an der Tafel mich den Grafen gleichgeachtet und mit dem König von Bayern auf der Promenade in die nämliche Lotterie gesetzt, und den Abend im Lamm bei den Handwerksburschen verbracht?« (Hebel, *Werke*, Bd. 2, *Gedichte und Briefe*, 355 f.).
- 43 Vgl. Littmann, *Johann Peter Hebel. Humanität und Lebensklugheit für Jedermann*, 8.
- 44 Vgl. von Matt, *Der Zirkelschmied. Hebels letzter Gauner*, 197.
- 45 Heinrich Böll, zit. nach Littmann, *Johann Peter Hebel. Humanität und Lebensklugheit für Jedermann*, 9.
- 46 Vgl. Littmann, *Johann Peter Hebel. Humanität und Lebensklugheit für Jedermann*, 11.

- 47 Braese spricht von der »Unverwertbarkeit von Hebels »Moralen« für jede einsinnig politische oder gar ideologische Nutzung.« (Braese, *Neben der Weltuhr*, 180).
- 48 Vgl. Ulrich Däster, *Johann Peter Hebel. Studien zu seinen Kalendergeschichten*. Aarau 1968, 52 f.
- 49 Littmann, *Johann Peter Hebel. Humanität und Lebensklugheit für Jedermann*, 19.
- 50 Benjamin, *Johann Peter Hebel. Zu seinem 100. Todestage*, 280.
- 51 Vgl. das im Matthäus- wie im Lukasevangelium erzählte »Gleichnis von den anvertrauten Talenten«.
- 52 Martin Heidegger, *Hebel der Hausfreund*. Pfullingen 1957, 11.
- 53 So z.B. das Vorwort zum Kalender von 1809 oder die *Anfrage* aus dem Kalender von 1810.
- 54 Gero von Wilpert (Hg.), *Lexikon der Weltliteratur*, München 1997.
- 55 Braese, *Neben der Weltuhr*, 166.
- 56 Altwegg, *Johann Peter Hebel*, 69.
- 57 Vgl. Wilhelm Zentner, *Johann Peter Hebel*, Karlsruhe 1965, 129.
- 58 Robert Minder, *Dichter in der Gesellschaft. Erfahrungen mit deutscher und französischer Literatur*, Frankfurt/Main 1966, 213.
- 59 Benjamin spricht von der »französische(n) Revolutionsgottheit«, die über den Kalendergeschichten schwebt (Walter Benjamin, *Johann Peter Hebel*, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 2, hg. von Rolf Tiedemann und Herrmann Schwepenhäuser, Frankfurt/Main 1991, 635–640, hier 640). Auch Blochs Charakterisierung von Hebel als »citoyen« löst ihn ganz bewusst aus der muffig-volkstümelnden Ecke (Ernst Bloch, *Nachwort*, in: Johann Peter Hebel, *Kalendergeschichten*, Frankfurt/Main 1973, 135–149, hier 147).
- 60 Mit Jan Knopfs *Geschichten zur Geschichte* von 1973 wird der historisch konkrete, materiale Kontext der Kalendergeschichten das erste Mal wichtig. Jüngere Publikationen heben die Bedeutung des Kalenders als medialen Hintergrunds ihrer Entstehung hervor, ohne den die Kalendergeschichten nicht wirklich verstanden werden können (vgl. als nur zwei Beispiele Franz Littmann, *Johann Peter Hebel. Humanität und Lebensklugheit für Jedermann*, 7 und Hannelore Schlaffer, *Nachwort*, in: Johann Peter Hebel, *Die Kalendergeschichten. Sämtliche Erzählungen aus dem Rheinländischen Hausfreund*, hg. von Hannelore Schlaffer und Harald Zils, München 1999, 687–721, hier 688.)
- 61 Vgl. Braese, *Neben der Weltuhr*, 169.
- 62 Knopf, *Geschichten zur Geschichte*, 20.
- 63 Minder, *Dichter in der Gesellschaft*, 224.

Sebastian Lübcke

Zeitästhetik

Die Zeit als ästhetisches Subjekt und ihre kulturelle Reintegration

Pauvre étoile brillante à l'abri des pêcheurs
elle étend voluptueusement ses cinq branches
délicates et fait tant que l'huître libère à la fin
la perle dont le temps et la maladie lui avaient
fait don.¹

(Armer strahlender Stern an der Fischerhütte,
er streckt seine fünf feinen Arme so wollüstig
aus, dass die Muschel schließlich die Perle be-
freit, die ihr die Zeit und die Krankheit ver-
macht hatten.)

Wer durch eine Stadt wie Venedig geht, sieht, dass die Zeit überall ihre Spuren hinterlässt. Der britische Kunsthistoriker John Ruskin nennt diese Spuren in seinem 1851 bis 1853 publizierten Reisebericht *The Stones of Venice* »time stains«² und macht darin eindrücklich darauf aufmerksam, dass Spuren der Zeit ästhetisch betrachtet werden können, obwohl sie kein Produkt des Menschen, sondern zunächst einmal eines der Zeit sind.³ Vor diesem Hintergrund drängt sich die Frage auf, ob und inwiefern die Zeit als Gestalterin ästhetischer Objekte begriffen werden kann und wie sie dieses Potenzial in Konkurrenz zu kulturellen Gestaltungsabsichten erfüllt.

Zur Beantwortung dieser Frage lassen sich die im Kontext der Ruinenästhetik⁴ geführten Diskussionen und das seit einigen Jahren zu verzeichnende neue Interesse am Naturschönen folgendermaßen verbinden und zuspitzen:⁵ Die Zeit muss als gegenkulturelle Gestalterin der Lebenswelt genauer ins Visier und als ästhetisches Subjekt ernst genommen werden. Der Beitrag reiht sich damit in die seit einigen Jahren Konjunktur verzeichnende ästhetische Auseinandersetzung mit der Zeit ein. Dort ist bislang versäumt worden, dezidiert nach der ästhetischen Gestaltungskraft von Zeit zu fragen, während man die kulturelle Gestaltbarkeit von Zeit betont hat.⁶ Von grundlegender Bedeutung für jede Ästhetik der Zeit ist jedoch die im Rahmen der Forschung zur »Ästhetischen Eigenzeitlichkeit« getroffene Feststellung, dass sich Zeit materialisieren

muss, um wahrgenommen zu werden.⁷ Für eine *Zeitästhetik* im engeren Sinn gilt das mit Nachdruck; denn Ästhetik ist immer schon auf sinnliche Wahrnehmbarkeit angewiesen.⁸ Zusammengenommen zeichnen sich Zeitästhetiken also dadurch aus, dass ästhetisch wahrnehmbare Gegenstände erst im Verlauf einer näher zu spezifizierenden Zeitspanne und der in ihr akkumulierten Zeit entstehen.

Mit Blick auf die materialästhetischen Oberflächen, die die Zeit in zumindest hypothetischem Gegensatz zur menschlichen Kreativität hervorbringt, schließen Zeitästhetiken überdies an eine emphatische Ästhetik der Präsenz an.⁹ Bei ihnen wird das ›Dass‹, also die schiere Vorhandenheit der sinnlichen Erscheinung, nachdrücklich über das ›Was‹ und den Sinn der ästhetischen Objekte gestellt, um die Materialitätsvergessenheit von ›Sinnkulturen‹ zu korrigieren. Mit solchen Ansätzen teilt die Zeitästhetik einerseits die Frontstellung gegen die kulturelle ›Indifferenz gegenüber dem Materiellen‹¹⁰ und andererseits das Interesse an der vordergründigen Unverfügbarkeit der Gestaltungsprozesse und ihrer zumindest nicht primär von der Willkür des Menschen, sondern etwa vom Zufall oder von der Zeit hervorgebrachten Produkte. Diese sind nicht ersondern lediglich auffindbar.¹¹ Dafür muss sich die Zeit aber zunächst einmal entfalten können. Zeitästhetiken bedürfen also der Zeit und stehen damit im Zentrum des aktuellen Diskurses über den wiederholt bedauerten Zeitmangel in der durchökonomisierten Moderne.¹²

Um genauer nachvollziehen zu können, wie die ›Zeit ihr Werk‹¹³ vollbringt, soll von Texten der klassischen Moderne ausgegangen werden. Ihre Reflexionen über die Ästhetik der Zeit sollen zu einer – in ihrer Komplexität nur zu umreißenden – Zeitästhetik systematisiert werden. Wesentlich wird dabei das Wechselspiel sein zwischen der vom Menschen unabhängigen, ästhetischen Souveränität der Zeit, die sich unter anderem an pragmatischen Funktionsobjekten manifestieren und sie in ihrer Funktionstüchtigkeit eminent stören kann, und ihrer Rekulturalisierung in Form der ästhetischen Wahrnehmung durch Menschen, ihrer Bewertung, Diskursivierung, Ausstellung oder Konservierung in Fotografie und anderen Medien.¹⁴

Problemaufriss: Zeitvollzug und ›interesselose‹ Betrachtungssituation

Der Zeit zu entgehen, ist unmöglich. Dennoch hat die Kunst prominent seit Horaz' ›Exigi monumentum aere perennius‹ immer wieder Ewigkeit für ihre Werke reklamiert.¹⁵ Ebenso häufig ist die Zeit zum Feind der Kunst erklärt worden, weil sie sich dem menschlichen Gestaltungswillen widersetzt und ästhetisch souverän wird, sobald sie unwillkürliche ›Male‹ an Gegenständen hin-

terlässt.¹⁶ Ein prominentes Beispiel für die Zeitlosigkeit der Kunst bzw. für die Ästhetik des Zeitlosen ist Oscar Wildes Roman *The Picture of Dorian Gray*. Dort ist jeweils dasjenige das Kunstwerk, was keinen Veränderungen unterliegt. Dorian Gray ist daher selbst solange Kunst, bis er am Ende des Romans zur Einsicht über die mit der Ästhetisierung des Lebens verbundene moralische Korruptiertheit gelangt. Die sittliche Dekadenz ist indes im Verfall des von Basil Hallward gemalten Gemäldes wahrnehmbar geworden, das anstelle von Dorian zunehmend altert. Erst mit dessen Suizid, also mit der Retemporalisierung des ästhetisierten und verewigten Lebens durch den Tod, kehren sich die Pole von Leben und Kunst wieder um: Jetzt zeigt das Porträt den Mann erneut »in all the wonder of his exquisite youth and beauty«, während am Boden »a dead man« liegt. »withered, wrinkled and loathsome of visage«.¹⁷

Aus einer anderen Perspektive betrachtet liegt genau hierin, also im Altern und im Verfall, der ästhetische Reiz der Zeit. Ohne eine »Ästhetik der Verwesung« in den Blick nehmen zu müssen,¹⁸ lässt sich etwa John Ruskins ästhetische Wahrnehmung der Zeitspuren an den Gemäuern von Venedig heranziehen. Dort manifestiert sich die ästhetische Gestaltungskraft des »process of time«¹⁹ z.B. in der Verdunkelung des Marmors. »Time and Decay«, so heißt es an anderer Stelle, »had been won to adorn her instead of to destroy«.²⁰ Die Akkumulation von Zeit führt hier zu einer Materialästhetik, die auch Einbußen am Gebrauchswert durch ästhetische Qualitäten rechtfertigt.

Was mit einer von der Zeit geprägten ästhetischen Qualität von Gegenständen genau gemeint ist, lässt sich am Beispiel von Ruinen am deutlichsten darlegen: Obwohl ein vormals intaktes Gebäude seine Funktionalität verloren hat, führt das nicht dazu, dass die Ruine abgerissen und ersetzt oder renoviert wird. Vielmehr bleibt sie als dysfunktionales, aber ästhetisches Objekt erhalten.²¹ Das für instrumentelle Funktionszusammenhänge sinnlos gewordene Objekt wird dann in einer ästhetischen Betrachtungssituation wertvoll oder wenigstens bedeutsam und kann in seiner sinnlichen Gegebenheit interesselos kontempliert werden. Ästhetische Qualität entsteht mithin im Wechselspiel von sinnlicher Oberfläche und ihrer genießenden Betrachtung, die sich umso leichter einstellt, je weniger die Gegenstände in Sinn- und Funktionszusammenhängen verankert sind. Dysfunktionale Objekte sind, wie Martin Seel feststellt, für eine ästhetische Wahrnehmung besonders geeignet, da sie wie Naturgegenstände ihre »reinen | Phänomenalität« weitaus unmittelbarer ausstellen und zugänglich machen als »diejenigen (mehr oder weniger künstlichen, also kontinuierlich zurechtgemachten oder erarbeiteten) Objekte, bei denen wir erst von den ihnen zugewiesenen oder zuweisbaren Funktionen *absehen* müssen, um für ihre einmalige individuelle Erscheinung empfänglich zu werden.«²²

Das Eigentümliche an Zeitästhetiken ist nun, dass es die Zeit ist, die die Dinge so formt, dass sie einer ästhetischen Betrachtung zugänglich werden. Die Zeit hinterlässt Spuren an Dingen, die nun um ihrer selbst willen betrachtet und für schön befunden werden können. Dabei ist zu betonen, dass zeitästhetische Erfahrungen weder auf völlig unbrauchbare Dinge beschränkt sind, noch dass Sinnlosigkeit und Verfall notwendig ästhetisiert werden müssen. Zeitästhetiken setzen lediglich voraus, dass man die Gegenstände auch in einem ästhetisch distanzierten Sinne betrachten kann. Allgemeiner lässt sich daher von ›transinstrumentellen‹ Gegenständen sprechen.²³ Bei ihnen handelt es sich in unserem Fall um von der Zeit gezeichnete Objekte, die neben einem instrumentellen Umgang auch einem zeitästhetischen, interesselosen Zugang offenstehen. Es ließe sich etwa an den aufgeplatzten Lack an Fensterläden denken, deren ästhetische Oberflächenstruktur sich zwar der Zeit verdankt und für schön erachtet werden kann, die aber dennoch weiterhin brauchbar sind.

Die spezifische Rolle des Menschen besteht in Zeitästhetiken zunächst darin, den Dingen Zeit zu lassen, damit die Zeit die Lebenswelt verändern kann. Weil Schönheit aber nicht unabhängig von Rezeptionshaltungen denkbar ist – gerade Ruinen werden ja regelmäßig zugunsten funktionaler Neubauten abgerissen und ›transinstrumentelle‹ Dinge gewöhnlich instrumentell verwendet –, muss das von der Zeit zernagte Artefakt im Anschluss an seine Zeitverfallenheit in kontemplativer Distanz zu Zweckzusammenhängen wahrgenommen und in dieser Betrachtungssituation für ästhetisch erachtet werden. Völlig zurecht hat Martin Seel für die Naturästhetik festgestellt: »Weder die dynamische Eigenwüchsigkeit der nicht vom Menschen geschaffenen Wirklichkeit noch die mögliche Distanz zu naturhaften und kulturellen Beständen ist ein ästhetisches Faktum. Ästhetisch ist wiederum erst ein bestimmtes Verhältnis zu diesen Verhältnissen.«²⁴

In der ästhetischen Betrachtung der von der Zeit geprägten Gegenstände kommt es mithin zu einer bemerkenswerten kulturellen (Re-)Integration von Objekten, die zunächst von der Zeit (um-)gebildet oder – aus Perspektive kultureller Sinnorientiertheit – ›deformiert‹ worden sind, um sie in der ästhetischen Bewertung oder Ausstellung im und als Kunstwerk zuletzt wieder kulturell und symbolisch zu vereinnahmen. Um die Dialektik zwischen dem ästhetischen, das heißt *sinnlich reizvolle* Oberflächen schaffenden, Potenzial der Zeit und der ästhetischen Einstellung zu ihnen, die die Menschen in der *Bewertung* dieser Oberflächen als ›schön‹ in die Zeitästhetik einbringen, in den Blick zu bekommen, mag man an die Bedeutung der Zeit im Reifungsprozess etwa von Wein, Käse oder Tabak denken. Die Qualität derartiger Güter hängt nicht von der Kunstfertigkeit eines menschlichen Subjekts ab, sondern von der

Länge bzw. Kürze der Zeit. Die Zeit spielt eine eminent ästhetische Rolle, wenn etwa die abnehmende Qualität von Gegenständen auf einen Zeitmangel zurückgeführt wird, darauf also, dass niemand mehr warten könne, niemand den Dingen mehr Zeit lasse, um sich entwickeln zu können und zu ›langerproblem‹ Alter heranzuwachsen.²⁵ Indem man die Dinge durch künstlich beschleunigte Reifeverfahren dem natürlichen Verlauf der Zeit entzieht, kann sich die Zeit nicht mehr versinnlichen, sodass der Objektwelt eine ästhetische Dimension abhanden kommt, die die menschlichen Gestaltungsfähigkeiten nicht kompensieren können.

Hier zeigt sich auch, dass Produkte, die unter bestimmten Lagerungsbedingungen kontrolliert der Zeit überlassen werden, im Konsum in die kulturelle Verfügungsgewalt zurückkehren können. Zeitästhetik setzt also nicht notwendig die Abstinenz menschlicher Interessen und Intentionen voraus, macht aber – mal stärker, mal schwächer – auf Alternativen zur menschlichen Gestaltungskraft aufmerksam, die im Zeichen von Serialisierung, Ökonomisierung und Technologisierung sowie der damit verbundenen beschleunigten Produktionsverfahren und Distribution zunehmend verdrängt zu werden scheint. Mit der Zeitästhetik wird mit anderen Worten eine im digitalen Zeitalter altmodisch anmutende Form transhumaner Ästhetik ins Spiel gebracht.

Beschleunigte Zeit und Materialästhetik

Die ästhetischen Folgen der beschleunigten Lebensvollzüge für unsere Lebenswelt sind mindestens zwei: Der erste Punkt besteht darin, dass es im Zuge der zunehmenden Geschwindigkeit zur schnelleren Sedimentierung der Zeit an den Dingen kommt. Verfall und Abnutzung schreiten im Gleichschritt mit der höheren Frequenz des Alltags voran. Wenn beschleunigte Zeiten Zeiten sind, in denen mehr Zeit gleichzeitig gegenwärtig ist,²⁶ dann schichten sich die Spuren der Zeit hier schneller neben- und übereinander als in langsamer gestalteten Zeiten. Die Dinge werden in beschleunigten Zeitkulturen in weniger Zeit ganz einfach häufiger beansprucht.²⁷

Trotz der zeittheoretischen Erklärbarkeit solcher Phänomene stellt sich die Frage, ob es sich bei diesen Spuren um ästhetisch relevante Rückstände der Zeit handelt, entstehen sie unter beschleunigten Bedingungen doch nur deshalb schneller, weil die ›natürliche‹ Zeit ›kulturell‹ manipuliert wurde. Die beschleunigte Zeit ist eine künstlich verkürzte, die nicht dieselbe ästhetische Qualität besitzt, wie sie der ›natürliche‹ Alterungsprozess an Gegenständen hinterlässt – man denke an Käse oder Wein. Handelt es sich bei diesen Spuren also überhaupt um Zeitablagerungen oder einfach um Residuen alltäglicher Verschmutzung?

Die Frage muss meines Erachtens aber anders gestellt werden. Bedenkt man, dass die Zeit sich darstellen muss oder anders gesagt ein Medium, welcher Art auch immer, braucht, um wahrnehmbar und ästhetisch betrachtbar zu werden, so ist die Akkumulation alltäglicher Verschmutzungserscheinungen genau dann zeitästhetisch relevant, wenn sich die materiellen Rückstände durch den Verlauf der Zeit eingestellt haben. An einer viel befahrenen Straße kann es sich bei solchen Residuen um Ruß und Staub handeln, auf einer Lichtung um üppige Vegetation, in einem Gesicht um Falten – »s'ammassano i giorni / sul suo viso«²⁸ (es häufen sich die Tage / auf seinem Gesicht). Die Alternative besteht mithin darin, ob sich Schmutz und andere unwillkürlich entstandene Spuren durch die Zeit, das heißt im Zuge von Zeitmodi wie dauerhafter Wiederholung von Bewegungen und ähnlichen Temporalvollzügen eingestellt haben oder ob primär andere Subjekte bzw. Faktoren für die Formung und Gestaltung bestimmter, ästhetisch wahrnehmbarer Phänomene verantwortlich sind: das Missgeschick des Künstlers etwa, das Spuren von Scriptor auf der Federzeichnung hinterlässt, oder ein Windstoß, der den aufgewühlten Sand von einer Baustelle auf die Straße weht und – wie alles andere auf der Welt auch – ästhetisch kontempliert werden könnte. In Cesare Pavese's Roman *La casa in collina* heißt es zudem, dass es im Zweiten Weltkrieg nicht immer einfach gewesen sei, die alten von neuen Ruinen nach der Bombardierung von Turin zu unterscheiden: »Non sempre era facile distinguere tra le nuove le rovine vecchie.«²⁹ Man könnte dies auf den Vergleich alter, von der Zeit zersetzter Ruinen und neuer, durch Kriegsschläge zertrümmerter Häuser übertragen, selbst wenn es Pavese hier primär um die Unterscheidbarkeit länger oder kürzer zurückliegender Zerstörung durch militärische Willkür geht.

Es lassen sich nun eine ganze Reihe von Sonderfällen anführen: Was macht man z.B. mit kunstfertig hergestellten und von tatsächlicher Alterung nicht zu unterscheidenden Nachahmungen von Zeitspuren an Gegenständen durch bewusst inszenierte *vintage-looks*? Bedarf es für zeitästhetische Erfahrungen des Wissens von der Geschichte eines Gegenstandes oder zumindest der Annahme historischer Tiefe, um ihn zeitästhetisch wahrnehmen zu können, oder genügt es zu wissen, dass Zeit so aussieht, wie das intendierte Imitat zeitästhetischer Oberflächenstruktur? Wie geht man mit Spuren um, die sich in der Produktion von Artefakten unwillkürlich einstellen und sich insofern der Zeit verdanken, als die Konzentration des Künstlers im Laufe der Zeit nachlässt? Hier gewinnt die Zeit dadurch Gestalt, dass sie die zeitbedingte Erschöpfung des Künstlers und seinen von der *conditio humana* beeinträchtigten Pinselstrich zur Vergegenständlichung ihrer selbst nutzt. Angesichts solcher Einwände und Komplikationen will ich mich darauf beschränken, Dinge dann als zeitästhetisch zu

verstehen, wenn sie der Zeit für mindestens die Dauer ausgeliefert waren, die zur Materialisierung von Zeitspuren nötig war und die in der Rezeption ästhetisch distanziert wahrnehmbar sind. Sofern die Ästhetik von Ruß- und Staubablagerungen an Häuserfassaden oder Lärmschutzwänden im durchschnittlichen mitteleuropäischen Geschmacksurteil hinter den im Laufe langer natürlicher Zeitprozesse entstandenen Verwitterungsspuren zurücksteht, werde ich mich im Sinne der Grundlagenforschung zur Zeitästhetik auf ›natürliche‹ Zeitrückstände beschränken. Das enthebt die ›kulturell‹ verursachten Verschmutzungen freilich nicht der Möglichkeit einer ästhetischen Wahrnehmung. Vielmehr bedürfte es – mit Pierre Bourdieu gesprochen – sogar eines höheren kulturellen Kapitals, um die zeitbedingte Alltagsverschmutzung der Lebenswelt ästhetisch wahrnehmen zu können.³⁰ Im modernen Kunstbetrieb – so viel steht fest – steht ihrer Ästhetisierung nichts im Wege, sind doch Fotoaufnahmen von Staub-Verschmutzung und ihre Ausstellung als Kunst bei David Company, die ästhetische Inszenierung von Schimmel und Verfall bei Dieter Roth oder die Ästhetisierung von Feinstaub als Materialisierung der Zeit, wie sie der Künstler Erik Sturm mit seiner sogenannten Staubfarbe ›Neckartorschwarz‹ verfolgt, keine Seltenheit.³¹

Kehren wir zurück zur allgemeineren Verhältnisbestimmung von Zeit und beschleunigter Moderne und betrachten wir die zweite Folge für die Oberflächenstruktur der Lebenswelt: Neben dem rascheren Verschleiß der Dinge verbindet sich mit der Akzeleration der modernen Lebenswelt die Erfahrung des Zeitmangels. Für die Dingwelt bedeutet das, dass Gegenstände in kürzerer Zeit durch andere ersetzt werden, um ihre Funktionalität trotz und wegen der stärkeren Belastung zu gewährleisten. Weil die Obsoleszenz zeitnäher eintritt, werden die Objekte schneller renoviert oder ausgetauscht, sodass ihnen keine Zeit bleibt, Zeit an ihren Oberflächen zu akkumulieren. Ihnen ergeht es wie den Alten in Villiers de l'Isle-Adams *Les Demoiselles de Bienfilâtre*, denen man den Verfall ›ersparen‹ will – »leur épargner les soucis de la décrépitude«³² –, indem man sie opfert, sobald sie aufgrund ihres Alters an Funktionalität z.B. für die Jagd verloren haben. Dass die Lebenswelt auf diesem Weg ästhetisch verarmt, sollen die folgenden Beispiele deutlich machen.

*Zeit und Materialität in Konkurrenz zu menschlichen Gestaltungsabsichten
und mögliche Synthesen bei Baudelaire und Simmel*

Eine notwendige, wenn auch nicht hinreichende Bedingung von Zeitästhetik besteht darin, dass von zeitästhetischen Dingen nur dort gesprochen werden kann, wo sie – unabhängig davon, ob es sich um Natur- oder Kulturobjekte

handelt, und gleichviel, ob Naturphänomene oder die Abnutzung im Kontext kultureller Vollzüge die Oberfläche geformt hat – für genau die Dauer der Zeit ausgesetzt waren, die zur Akkumulation von *Zeitspuren* hinreicht. So und nur so kann der »pouce intelligent du Temps«³³ (intelligente Daumen der Zeit), der nach Théophile Gautier die Gebäude und Städte Spaniens eigentümlich schön prägt, seine eigene, der menschlichen Gestaltungswillkür analoge Logik entfalten, ehe die so entstandenen Objekte – und das ist die zweite notwendige Bedingung von *Zeitästhetik* – von Menschen ästhetisch wahrgenommen werden können.

An Gedichten von Charles Baudelaire lässt sich die Verbindung von Materialität und Zeit, ihre Konkurrenz und Synthese, eingängig veranschaulichen.

Le Portrait

La Maladie et la Mort font des cendres
De tout le feu qui pour nous flamboya.
De ces grands yeux si fervents et si tendres,
De cette bouche où mon cœur se noya,

De ces baisers puissants comme un dictame,
De ces transports plus vifs que des rayons,
Que reste-t-il? C'est affreux, ô mon âme!
Rien qu'un dessin fort pâle, aux trois crayons,

Qui comme moi, meurt dans la solitude,
Et que le Temps, injurieux vieillard,
Chaque jour frotte avec son aile rude...

Noir assassin de la Vie et de l'Art,
Tu ne tueras jamais dans ma mémoire
Celle qui fut mon plaisir et ma gloire!³⁴

(Das Porträt)

Die Krankheit und der Tod machen Asche
Aus all dem Feuer, das in uns brannte.
Von diesen großen Augen, so glühend und so zärtlich,
Von diesem Mund, in dem mein Herz ertrank,

Von diesen mächtigen Küssen wie Eschenwurz,
Von diesem Hingerissensein, lebendiger als Strahlen,

Was bleibt davon? Es ist schrecklich, o meine Seele!
Nichts als eine blasse Bleistiftzeichnung,

Die wie ich in der Einsamkeit stirbt
Und die die Zeit, beleidigender Greis,
Jeden Tag mit ihrem rauhen Flügel reibt...

Schwarzer Mörder des Lebens und der Kunst,
In meinem Gedächtnis wirst du sie niemals töten,
Sie, die mein Vergnügen und mein Ruhm gewesen ist.)

Das Sonett beschreibt eine ›klassische‹ Erfahrung mit der Zeit als unentrinnbarer Vergänglichkeit. Tod und Krankheit werden als zerstörerische Mächte bestimmt, die alle Liebeserlebnisse vernichten und die glühenden Momente des Lebens (›tout le feu‹, ›flamboya‹, ›si fervents‹) – folgerichtig und tragisch zugleich – früher oder später in Asche verwandeln (›cendres‹). Auch der künstlerische Versuch, etwas von den Erlebnissen in einer blassen Bleistiftzeichnung vor der Vergänglichkeit zu bewahren, ist zum Scheitern verurteilt. Die Zeichnung wird wie das lyrische Ich vergehen, weil die Zeit an ihnen beiden ihren rauhen Flügel (›aile rude‹) reibt (›frotte‹).

Die Metapher vom ›rauen Flügel der Zeit‹ ist für die Zeitästhetik von zentraler Bedeutung. Zeit tritt hier allein in Verbindung mit Materie in Erscheinung. In ihr medialisiert sie sich in Form von Rauigkeit und Verschleiß, stellt sich dar und wird wahrnehmbar. Baudelaire nimmt damit ein für die Zeitästhetik zentrales medientheoretisches Problem in den Blick: Ist der in der Bleistiftzeichnung verbürgte Versuch, in der Kunst die Zeit aufzuheben, auf materielle Medien wie Papier und Blei angewiesen, untersteht er notwendig der Zeit. Alles, was Materie ist, hat einen zeitlichen Index, der sich der totalen kulturellen Verfügbarmachung entzieht. Derjenige, der der Zeit entgehen will, muss sich dagegen der Materialität als solcher entschlagen und das vermeintlich unkörperliche Gedächtnis zum Ort der Zeitenthobenheit ernennen. (Baudelaire steht hier am Anfang des Körper-Geist-Diskurses, der gerade in der Hirnforschung das Gedächtnis im Gehirn materiell fundiert hat.) Auf ihre Immaterialität hat die das Leben und die Kunst tötende Zeit dann keinen Einfluss mehr, wie es in der letzten Strophe heißt: ›Noir assassin de la Vie et de l'Art / Tu ne tueras jamais dans ma mémoire / Celle qui fut mon plaisir et ma gloire!‹.

Für unseren Zusammenhang ist aufschlussreich, dass Baudelaire neben dem Materialisierungsbedürfnis der Zeit auf einen Antagonismus zwischen zeitlichen und menschlichen Gestaltungsabsichten aufmerksam macht. Die Zeit tritt gerade an der Bleistiftzeichnung in Erscheinung, die Ausdruck des

menschlichen Versuchs gewesen ist, die Vergänglichkeit in der Kunst aufzuheben. Die Zeit aber – so lässt sich zusammenfassen – verschlingt alle Objekte wie Kronos seine Kinder:³⁵ »Ô douleur! Ô douleur! Le temps mange la vie«³⁶ (O Schmerz! O Schmerz! Die Zeit isst das Leben), klagt Baudelaire an anderer Stelle.

Ähnlich agonal wie Baudelaire inszeniert Georg Simmel das ästhetische Verhältnis zwischen Zeit und menschlicher Gestaltwillkür. In seinem Ruinen-Aufsatz geht er von einem »großen Kampf zwischen dem Willen des Geistes und der Notwendigkeit der Natur«³⁷ aus. Besonders aufschlussreich für die Zeitästhetik ist Simmels Deutung des »Verfalls« als »Rache der Natur für die Vergewaltigung, die der Geist ihr durch die Formung nach ihrem Bilde angetan hat«.³⁸ Mit der Formulierung »Formung nach seinem Bilde« spielt Simmel auf Genesis 1,26 an und stellt einen an Hybris grenzenden Anspruch des Menschen heraus, der als »kleiner Gott der Welt«, wie es bei Goethe heißt – und Simmel war ein großer Goethe-Kenner –, die Dinge zwar nicht aus dem Nichts nach seinem Bilde *schöpfen* kann, aber doch *gestalten* will. Seinen mächtigsten Gegenspieler findet der Mensch in der Zeit. Die Zeit bzw. die »lebendige Veränderlichkeit«³⁹ ist – wie Martin Seel feststellt – der stärkste Widerstand, den die Natur den kulturellen Formintentionen entgegensetzt. Auch sie erhebt den Anspruch, die Dinge der Welt nach ihrer Logik umzugestalten. Wie bei Baudelaire und gegenwärtig bei Seel ist es also auch bei Simmel die Zeit, mit der sich die Natur am menschlichen Formwillen rächt und aus Kulturgütern »Verfallsgestalten« macht, die der »menschliche[n] Zweckmäßigkeit« entzogen sind.⁴⁰

Trotz der tiefen Konkurrenz zwischen Zeit und Kultur zerstört die Zeit die Kulturobjekte nicht einfach, sondern verändert sie in erster Linie. Nach Simmel gestaltet sie z.B. den »Farbenton« der der Natur und ihrer Zeit »überlassene[n] Gebäudel« und anderer »Menschenwerke« unter den »Einflüsse[n] von Regen und Sonnenschein, Vegetationsansatz, Hitze und Kälte« um.⁴¹ So bildet sich im Laufe der Zeit eine künstlerisch unnachahmliche »Patina« der »Jahrhunderte« aus, die den eigentümlichen Reiz »alter Stoffe« ausmacht.⁴² Simmel findet für diese von der Zeit bzw. den »Jahrhunderten«, nicht aber vom Menschen geschaffenen Spuren eine prägnante Wendung: »Gegenwartsform der Vergangenheit«⁴³. Mit ihr verbindet sich die Vorstellung, dass alte Gegenstände deshalb ästhetisch relevant werden, weil sie ihre eigene Vergangenheit in ihrer Materialität ausstellen und sinnlicher Betrachtung zugänglich machen. Zwar klingt das nach einem relativ passiven Akkumulationsvorgang von Zeit, doch ist die Zeit bei Simmel alles andere als ein passives ästhetisches Subjekt. Vielmehr wird die Zeit gezielt in Analogie zur menschlichen Kunstproduktion inszeniert. Denn so gegensätzlich sich zeitliche und menschliche Gestaltungsabsichten

auch zueinander verhalten, so vergleichbar greifen sie doch auf Objekte der jeweils anderen Sphäre zurück, um sie nach »ihrem Bilde« umzuformen: »Die Natur hat das Kunstwerk zum Material ihrer Formung gemacht, wie vorher die Kunst sich der Natur als ihres Stoffes bedient hat.«⁴⁴

Zeitästhetik ist Simmel zufolge also durch eine eigentümliche Dialektik von Natur und Kultur geprägt. Nachdem die Menschen aus Naturgegenständen Kulturobjekte gemacht haben, setzt die Natur wiederum an den Artefakten an, um sie im Laufe der Zeit zu verändern. Passend dazu schreibt Seel, dass selbst »das nützlichste Naturprodukt [...] nie im Zeichen seiner menschlichen Bestimmung allein erscheint; mag es agrikulturelles oder agriindustrielles Erzeugnis sein, es bleibt doch Gewächs und Geschöpf, das, begleitet von der Tätigkeit des Menschen, absichtslos am Werden ist.«⁴⁵ Gleiches gilt für die Naturmaterialien, die unter dem Druck der menschlichen Zweck- und Sinngebung in kulturelle Artefakte umgeformt worden sind. Auch sie behalten ihren Naturindex, der nicht dem Menschen, sondern der Zeit gehorcht, und gegen die vollständige Integration in instrumentelle Sinnzusammenhänge widerständig bleibt.

Neben der Konkurrenz zwischen zeitlichen und menschlichen Gestaltungsabsichten zeichnet sich die Ruinenästhetik bei Simmel aber auch und gerade durch ihr Versöhnungspotenzial aus. Der »Reiz des Verfalls« besteht danach in der Synthese von »Zweck und Zufall, Natur und Geist, Vergangenheit und Gegenwart«.⁴⁶ Die Ästhetik des Verfalls ist mithin zweistellig und setzt zwei ästhetische Logiken voraus: eine kulturelle und vom Menschen geschaffene sowie eine natürliche, deren ästhetisches Subjekt die Zeit ist. Erst in ihrem Wechselspiel wird Verfall ästhetisch relevant, da Ruinen nur hier ihre eigentümliche Gestalt im produktionsästhetischen Spannungsverhältnis zwischen menschlichen und zeitlichen Gestaltungsansprüchen gewinnen und – das vergisst Simmel nicht zu betonen – von Menschen ästhetisch rezipiert werden müssen. Die »ästhetische« Wahrnehmung solcher Verfallsgegenstände ist aber nur dort möglich, wo die Dinge diesseits kultureller Sinnzusammenhänge »vom Blickpunkte des bloß natürlichen Seins« aus betrachtet werden.⁴⁷ Allein dem also, der das »natürliche Sein« eines Objekts anstelle seines »kulturellen Sinns« im Modus distanzierter Kontemplation zu betrachten vermag, öffnet sich der Blick für die Ästhetik der nicht kunstfertig vom menschlichen Subjekt erfundenen, sondern für die symbolischen Lebenswelten mitunter sogar bedrohlichen Verfallsspuren.

Zeitästhetische Gegenwarten lassen sich damit – etwas zugespitzt formuliert – durch den Wucher der vergangenen Zeit erklären, der sich in der Gegenwart der Dinge materiell verdichtet. Er zahlt sich in der Gegenwart insofern aus, als der Mensch mit dem von der Zeit gezeichneten Gegenstand wiederum seinen

ästhetischen Wucher treibt, indem er das von ihm unabhängig entstandene Objekt zum Gegenstand ästhetischen Genusses macht. Friedrich Rückert nennt solche Phänomene der Wertsteigerung durch die Zeit das ›Schmarotzertum der ›Gegenwart‹, die von dem Ausharren einzelner Dinge wie der Pyramiden, die ›Jahrhunderten getrotzt‹ haben, profitiert.⁴⁸ Zeitästhetische Gegenstände zeichnen sich mithin durch eine erstaunliche Zeitstruktur aus, die mit Stefanie Heine und Sandro Zanetti als ›transaktuell‹ bezeichnet werden kann.⁴⁹ Wilhelm Heine hat das ganz ähnlich gesehen:

Die *Pyramide* ist ein gar herrlich Werk, hundert und etliche Fuß hoch. Sie steht ewig jung da, obgleich das Grün von Gesträuchen sich hineingenistet hat, wie ein gediegener Feuerwurf aus der Erde, so scharfflammend L..l. Üppig fest trotz sie der Luft, dem Himmel und seinen Wolken. Eine dauerhaftere Form gibt's nicht: alles, was von oben herunterfällt und in der Erde anzieht, macht sie stärker, die mächtigste Feindin der Zerstörung.⁵⁰

Was Heine hier hervorhebt und zum Kennzeichen der ›ewigen Jugend‹ der Pyramiden, also ihrer unaufhebbaren Aktualität erklärt, ist ihre Fähigkeit, Witterung und Verfall – das, was ›von oben‹ herabfällt, und das, was nach unten von der ›Erde her anzieht‹ – in sich aufnehmen zu können und dadurch ›stärker‹ zu werden, das heißt gerade nicht an Wert zu verlieren. Das Ansetzen von Vegetation führt zu einer ›gediegenen‹ Oberfläche an den alten Bauwerken und macht sie aufgrund ihrer Offenheit für Verfallserscheinungen und ihrer Bereitschaft zur Veränderung zu ›mächtigen Feinden der Zerstörung‹, ja zum Inbegriff der Dauerhaftigkeit schlechthin. All das nämlich, was Verfallserscheinungen als ästhetischen Zugewinn zu integrieren vermag, ist unzerstörbar, weil es die von der Zeit hervorgebrachten Phänomene zu Dimensionen der eigenen Erscheinung umwandelt.

Dieser Offenheit für die Zeit entsprechend wird die ästhetische Qualität des Alterns an anderer Stelle auch bei Baudelaire positiver gefasst als in *Le Portrait*. In *L'invitation au voyage* etwa sind es die Jahre, deren Politur den leuchtenden Möbeln ihren ästhetischen Reiz verleihen: »Des meubles luisants, / Polis par les ans«⁵¹ (Die leuchtenden Möbel / Von den Jahren poliert). Die unwillkürliche Abreibung der Möbel durch die Zeit lässt die Zeit ästhetisch wahrnehmbar und ihre »Syntax«⁵² oder anders gesagt ihren Zeitzusammenhang wenn schon nicht lesbar, so doch in ihrer Bedeutsamkeit sinnlich nachvollziehbar werden.⁵³ Dies zeigt sich nicht nur visuell, sondern kann sich auch akustisch⁵⁴ und olfaktorisch im ›herben Duft der Zeit‹ manifestieren:

Il est de forts parfums pour qui toute matière
Est poreuse. On dirait qu'ils pénètrent le verre.
En ouvrant un coffret venu de l'Orient
Dont la serrure grince et rechigne en criant,

Ou dans une maison déserte quelque armoire
Pleine de l'âcre odeur des temps, poudreuse et noire,
Parfois on trouve un vieux flacon qui se souvient,
D'où jaillit toute vive une âme qui revient.⁵⁵

(Es gibt starke Düfte, für die alle Materie
Porös ist. Man sagt, sie durchdringen sogar Glas.
Öffnet man einen Koffer aus dem Orient,
Dessen Fassung knarrt und sich widerwillig kreischend öffnet,

Oder einen Schrank in einem verlassenen Haus,
Voll vom herben Duft der Zeit, staubig und schwarz,
Findet man manchmal einen alten Flakon, der sich erinnert
Und aus dem ganz lebendig eine Seele wiederkehrt.)

Auch hier materialisiert sich die Zeit und wird als Öffnung der Gegenwart in die Vergangenheit ästhetisch wahrnehmbar. Der herbe Duft der Zeit ist eine Formel für die sinnliche Akkumulation von Zeit, mit der eine erst durch die Zeit erschaffene ästhetische Note entsteht.

*Von der Zeit gezeichnet: Dysfunktionalität und Zeitästhetik
bei Aragon und Breton*

Eine ähnliche Erfahrung mit der Zeit wie Baudelaire stellt auch Louis Aragon in *Le Libertinage* dar. Hier wird eine leerstehende Wohnung beschrieben, deren ästhetische Qualität vornehmlich auf ihren Zeitindex zurückgeführt wird:

On a réuni deux étages, et c'est comme une maison démolie: la trace du plafond abattu demeure à ces murs sur lesquels les papiers lacérés des chambres, fleurettes claires, ramages foncés, motif perpétuel d'une chasse répétée, et faux linoléum des cabinets de toilette, témoignent d'une vie ancienne interrompue. Trace brune et coude des cheminées. Ça et là, la tapisserie plus claire se souvient du lit, de l'armoire ou des tableaux.⁵⁶

(Man hat zwei Etagen miteinander verbunden, sodass das Gebäude wie ein demoliertes Haus aussieht: die Spur der eingestürzten Decke bleibt an den Mauern zurück, an denen das zerfetzte Papier der Zimmer, helle Blümchen, verdunkelte Ranken, das wiederkehrende Motiv einer wiederholten Jagd, und der falsche Linoleumboden des WCs Zeugnis von einem vergangenen, unterbrochenen Leben geben. Braune Spur und Kaminrohr. Hier und dort erinnert sich die hellere Tapete an das Bett, den Schrank oder die Bilder an der Wand.)

Die Gegenwart des bei Aragon beschriebenen Hauses ist durch die materiellen Spuren eines »unterbrochenen vergangenen Lebens« charakterisiert. Die Vergangenheit reicht in die Gegenwart hinein, hat sich nicht in sie transformiert, sondern bricht als »unterbrochenes altes Leben« hart und unvermittelt in sie ein. Der Erzähler veranschaulicht das an einem ganzen Katalog von Spuren, in denen die Vergangenheit des Hauses nach wie vor anwesend ist: Die Spur (»trace«) des zusammengefallenen Daches, die braune Spur (»trace«) des Kamins, die helleren, an die vergangene Position des Bettes erinnernden (»se souvient«) Flecken an der Tapete und, den ästhetischen und temporalen Index der Spuren betonend, das Rankenmuster (»ramages«), das sich den Mauern infolge wiederholter Abnutzung eingepägt hat (»répétée«). Die Ästhetik des Hauses – so viel ist unbestreitbar – ist wesentlich zeitbedingt und ein Paradebeispiel für das Zeitmodell »unreiner Zeit«, in der Vergangenheit und Gegenwart nicht sukzessiv aufeinander folgen und eine die andere ablöst, sondern die Zeitebenen zugleich anwesend sind.⁵⁷

Was die Passage überdies ins Bewusstsein rückt, ist die für Zeitästhetiken zentrale Bedeutung der Rezeption der von der Zeit zernagten Objekte. Zeitspuren werden offenbar erst dann ästhetisch relevant, wenn man sie in »interesseloser« Betrachtung wahrnimmt. Wollte man die Wohnung hingegen neu einrichten und bewohnen, würde man sich an den die Funktionalität des Raums beeinträchtigenden Spuren der Vergangenheit sicher stören. In diesem Fall würde das »alte Leben« als in das »neue Leben« widerständig überstehend wahrgenommen und müsste zunächst neutralisiert werden. In einer von pragmatischen Intentionen absehenden Betrachtung des Hauses jedoch kann seine Materialität diesseits des Gebrauchswerts in den Vordergrund treten. Nun wird ein unabhängig vom Sinn als Wohngelegenheit gültiges Urteil über das Haus möglich, in dem der dysfunktionale Zustand nicht als Defizit bemängelt, sondern in seiner sinnlich-ästhetischen Präsenz zugänglich und wertgeschätzt wird. Dieter Mersch hat das Auffälligwerden ästhetischer Materialität daher zurecht auf ein Sinndefizit zurückgeführt, in dem das sinnliche Sosein der Materie ihre Sinnfunktion leichter überlagern kann.⁵⁸ Gleiches lässt sich von zeitästhetischen Dingen sagen, Dingen also, die Teile ihrer Gestalt wesentlich

der Zeit verdanken und damit einer (zeit-)ästhetischen Wahrnehmung offenstehen. Mit dem Verlust oder der Aussetzung ihres soziokulturellen Sinns wird ihre Materialität als Medium der Zeit augenfällig und dies umso unvermittelter, je eher man in der Lage ist, sich auf die Gegenständlichkeit von Dingen zu konzentrieren. Zeitbedingter Verfall kann daher im fortgeschrittenen Zustand – um mit Simmel zu sprechen – eine Wahrnehmung vom ›Blickpunkt des bloß natürlichen Seins‹ erleichtern.

Passend dazu ist der ästhetischen Betrachtung des Hauses bei Aragon eine Renaturalisierung des künstlichen Raums durch die Zeit vorausgegangen. Während ein ›künstlicher Raum‹ ja »immer schon auf die Tätigkeiten hin konzipiert und von ihnen geprägt listl. die in ihm vollzogen werden«, bedarf die kontemplative Einstellung zu ihm zunächst eines Entzugs des Betrachters aus »dieser vorgegebenen Koordination«, in die er »als Benutzer und Bewohner längst eingepflanzt« ist.⁵⁹ Dieser Entzug aus der pragmatischen Bestimmung des Gebäudes wird durch den von der Zeit umgestalteten Raum und das damit verbundene Sinndefizit leichter – wenn auch nicht ausschließlich – möglich. Denkbar wäre freilich auch ein Zusammenspiel von Zeitspuren und Wohnbarkeit, in dem die Hinterlassenschaften des ›alten Lebens‹ die pragmatische Funktion des Gebäudes nicht völlig unterlaufen, sondern ihm lediglich eine weitere, ›transinstrumentelle‹ Dimension zur Seite stellen. Im Anschluss an Freud ließen sich die Zeitspuren dann als nicht weiter störende »Gedächtnisspurenl«⁶⁰ verstehen und für die Zeitästhetik insofern fruchtbar machen, als nicht nur im kolossalen Rom »[m]anches Alte [...] gewiß noch im Boden der Stadt oder unter ihren Modernen Bauwerken begraben«⁶¹ ist, sondern auch die Wand einer Pariser Wohnung mit alltäglicher Geschichte durch das Unter-, Über- und Ineinander von Zeit geprägt ist und aufgrund der »Erhaltung des Vergangenen«⁶² in seiner sinnlichen Oberflächenstruktur eine zeitästhetische Betrachtung in der Gegenwart ermöglicht.

Wie wichtig für solche Wahrnehmungssituationen die Dysfunktionalität oder allgemeiner ›Transinstrumentalität‹ von zeitästhetischen Gegenständen ist, lässt sich an André Bretons Überlegungen zum *objet trouvé* noch schärfer profilieren. In seinem Roman *Nadja* schreibt Breton über die Fundstücke seiner Streifzüge über Pariser Flohmärkte:

Tout récemment encore, comme un dimanche, avec un ami, je m'étais rendu au ›marché aux puces‹ de Saint-Ouen (j'y suis souvent, en quête de ces objets qu'on ne trouve nulle part ailleurs, démodés, fragmentés, inutilisables, presque incompréhensibles, pervers enfin au sens où je l'entends et où je l'aime, comme par exemple cette sorte de demicylindre blanc irrégulier, verni, présentant des reliefs et des dépressions sans signification pour moi, strie d'horizontales et de verticales rouges et vertes [...]).⁶³

(Kürzlich einmal wieder, sonntags, habe ich mich mit einem Freund auf den ›Flohmarkt‹ von Saint-Ouen begeben (ich bin oft dort, stets auf der Suche nach solchen Objekten, die man nirgendwo anders findet, die außer Mode sind, fragmentiert, unbrauchbar, fast unverständlich, letztlich pervers in dem Sinne, wie ich ihn verstehe und liebe, wie etwa diese Art unregelmäßig weiß lackierter Halbzylinder, der sein Relief und seine für mich völlig bedeutungslosen Eindrücke ausstellt, mit roten und grünen Längs- und Querstreifen [...]).

Auf dem Flohmarkt ist Breton auf der Suche nach Objekten, die man nirgendwo anders findet (›on ne trouve nulle part ailleurs‹), die fragmentiert und unbrauchbar sind; die Funktionslosigkeit der Objekte manifestiert sich in ihrer Unverständlichkeit (›presque incompréhensibles‹), mit der ein ›Abfall‹ von instrumentellen Sinn- und Funktionszusammenhängen einhergeht und die auf die Unzeitgemäßheit der ›perversen‹ Objekte zurückgeführt wird (›démodé‹). Mit dieser durch die Zeit bedingten Befreiung der Gegenstände eröffnen sich neue Betrachtungsperspektiven und Möglichkeiten der ›ästhetischen Sinnzuschreibung‹, sofern die Zufallsfunde auf dem Flohmarkt in ihrem schieren Vorhandensein interesselos in den Blick genommen werden können⁶⁴ und nach dem Verlust ihres ›vormaligen Verwendungssinns‹⁶⁵ einer semantischen Neubesetzung zugänglich werden. Diese Neubesetzung von Sinn im weitesten Verständnis des Wortes orientiert sich auf dem Flohmarkt weniger an Maßstäben ihrer Funktionalität oder ökonomischen Rentabilität als – zumindest im Falle Bretons – an ihrer materiellen Wirkkraft. ›Ihre Veraltung veraltet‹⁶⁶, wie man mit Odo Marquardt für zeitästhetische Objekte sagen könnte. Der Reiz der Flohmarktgegenstände besteht in der altersbedingten Überwindung ihrer Unzeitgemäßheit und der damit verbundenen Wertgenerierung. Der Flohmarkt ist ein Topos dieser anderen ›Ordnung der Dinge‹, in der andere Wertkategorien als in der pragmatisch-ökonomisch regulierten Welt gelten.⁶⁷

Ein anderes *objet trouvé* in Bretons Roman zeigt, wie die in den Avantgarden ersehnte ästhetische Präsenzerfahrung⁶⁸ aus einem Wechselspiel von Unbrauchbarkeit und Zeit hervorgehen kann:

[...] notre attention s'est portée simultanément sur un exemplaire très frais des *Œuvres complètes* de Rimbaud, perdu dans un très mince étalage de chiffons, de photographies jaunies du siècle dernier, de livres sans valeur et de cuillers de fer.⁶⁹

([...] unsere Aufmerksamkeit hatte sich gleichzeitig auf ein recht neues Exemplar der *Sämtlichen Werke* von Rimbaud gerichtet, das sich in einer sehr schmalen Auslage zwischen Lumpen, vergilbten Fotografien aus dem vergangenen Jahrhundert, wertlosen Büchern und Eisenlöffeln verloren hatte.)

Neben den Lumpen und Eisenlöffeln um die Werkausgabe von Rimbaud sind vor allem die vom vergangenen Jahrhundert verblichenen Fotografien für zeitästhetische Fragestellungen aufschlussreich. Obwohl Breton von der Rimbaud-Ausgabe gerade durch ihre Neuartigkeit angezogen wird und sie damit anders als die wertlosen Bücher einen Gebrauchswert besitzt, wird das Umfeld der Ausgabe nicht nur zur Kontrastierung mit dem Wert der neuartigen Bände beschrieben, sondern auch und gerade zur Erzeugung der materialästhetischen Aura und der eigentümlichen Axiologie des Flohmarkts. Diese zeigt sich an den Fotos insofern, als der für Breton bemerkenswerte Eindruck an ihnen wesentlich zeitästhetisch ist. Denn die Vergilbung der Fotos geht nicht auf ein menschliches Künstlersubjekt zurück, sondern auf die Zeit bzw. das vergangene Jahrhundert. Demgemäß spielt das auf den Fotos Abgebildete in der Diskursivierung der Fotos keine Rolle; allein ihre Materialität fällt aufgrund der Akkumulation von Zeit in den Blick, die ihre Oberfläche geprägt hat und deren ästhetisches Subjekt die Zeit ist. Breton hat an anderer Stelle ähnliche Vorgänge für alternde Gesichter konstatiert: »les années se sont accumulées sur moi«⁷⁰ (die Jahre haben sich auf mir akkumuliert).

Mit Walter Benjamin lässt sich angesichts solcher Rückstände von der physikalischen »Spur«⁷¹ sprechen, die sich an Artefakten niederschlägt und – das ist wichtig – ihre Aura erzeugt. Auratische Dinge verdanken sich mithin keinem menschlichen Schöpfersubjekt, sondern der Tatsache, dass sie aus der »Tiefe der Zeit«⁷² stammen, dass sie also gealtert sind.⁷³ Erst das Alter macht die Zeit wahrnehmbar, sofern es die Anwesenheit der Vergangenheit in der Gegenwart eines Objekts in Form von Spuren versinnlicht. Zeitästhetiken gründen mithin in einer Zeitstruktur, die sich der Objekt Konstanz im Wechsel der Zeit und der Speicherung der Vergangenheit in der materiellen Signatur eines Gegenstandes verdankt. Spuren der Zeit sind das Ergebnis der Begegnung träger Materie mit der steten Veränderung im Fluss der Zeit.

Natur und zeitästhetischer Wucher - Naturschönes an Kulturobjekten

Die Beispiele haben vor Augen geführt, dass die Zeit in doppelter Hinsicht zur Entstellung von Gegenständen beiträgt: Zum einen entstellt oder verdirbt sie sie für spezifische Sinnzusammenhänge, in denen Objekte aufgrund ihres Alters an Wert und Bedeutung verlieren. Zum anderen entstellt die Zeit erst die Ästhetik bestimmter Dinge, die zuvor von ihrer Funktionalität völlig verstellt gewesen war. Bei zeitästhetischen Objekten besteht sie in den »unwillkürlichen Spuren und Linien, die ihre Schreibung einer absichtslosen Gegenwart verdanken«, weshalb sie sich »nicht erfinden, höchstens vorfinden« lassen.⁷⁴

Neben der Zurückhaltung des Menschen als ästhetischem Gestaltungssubjekt setzt Zeitästhetik eine entsprechende, ästhetische Rezeption der von der Zeit gezeichneten Gegenstände voraus. Ruinen, Flohmarktfunde oder Trödlerware werden ja nicht zwangsläufig für schön erachtet, sondern können ebenso gut für wertlos gelten, wenn man sie als unbrauchbaren Rest eines in der Vergangenheit intakt gewesenen Objekts ansieht.⁷⁵ In Gustav Meyrinks Roman *Der Golem* etwa wird solchen Dingen jeder Wert und jedes (Nach-)Leben abgesprochen. Das »altel | Eisengerümpel, zerbrochenel | Werkzeugel, verrostetel | Steigbügell | und Schlittschuhel |« sind hier »abgestorbene Sachen«, »totel |, wertlosel | Dinge«,⁷⁶ die keinen ästhetischen Reiz aus ihrem Alter beziehen. Die bloße Akkumulation der Zeit an Gegenständen reicht offenbar nicht aus. Sie muss überdies als schön oder – allgemeiner – ästhetisch rezipiert und diskursiviert werden.

Sobald die von der Zeit geprägten Gegenstände aber erstmal Eingang in den ästhetischen Diskurs gefunden haben, hat die Zeit den Wert von Gegenständen potenziert. Da die Wertsteigerung in diesem Fall nicht durch Arbeit, sondern durch Zeit entsteht, handelt es sich – zugespitzt formuliert – bei der Zeitästhetik um eine Ästhetik des Wucherns in doppeltem Sinn des Wortes.⁷⁷ Einerseits wuchert die Zeit in Form von Materialisierung welcher Art auch immer an den Objekten; andererseits kann das von der Zeit geprägte Ding in der Reintegration in kulturelle und symbolische Zusammenhänge einen kulturellen ästhetischen Mehrwert erzielen, dessen sinnliche Voraussetzung unabhängig von menschlicher Gestaltung entstanden ist. Max Frisch fragt sich ganz in diesem Sinne, ob es allein der »Grünspan listl, der sich auf Namen setzt«⁷⁸, der ihn anzieht. Was Frisch hier metaphorisch meint, lässt sich für die Zeitästhetik ganz konkret als physische Spur des Alters an Kulturobjekten verstehen.

In einem seiner Fragmente schreibt Novalis, dass uns »in der Natur [...] das Grelle, das Ungeordnete, Unsymmetrische, Unwirtschaftliche nicht mißfällt«⁷⁹. Die zeitästhetischen Überlegungen von Heinse über Baudelaire und Ruskin bis Simmel, Breton und Aragon haben gezeigt, dass die Zeit ebensolche Spuren an Kulturobjekten hinterlässt. Zeitästhetiken gründen somit wesentlich in dem Zusammenspiel von Kultur und Natur, in dem – wie Fernando Pessoa für die Ästhetik von Stadtparks gefordert hat – das Übergewicht des wuchernden »Wildwuchses!«⁸⁰ über die menschlichen Gestaltungsabsichten allerdings unhintergebar ist. Es ist die »Fremdheit der Natur«, die unser ästhetisches Vergnügen an der Zeit steigert, wobei deren Fremdheit darin besteht, dass die natürliche Zeit sich unabhängig vom Menschen an den Dingen vollzieht und in der »Distanz« zu kultureller »Zweckverfolgung und Sinnverstehen als kontingentes Geschehen zur Anschauung kommt.«⁸¹ Schönheit geht in dieser

Tradition also auf die Eigendynamik der Natur zurück, die – das hat Simmel besonders deutlich gemacht – in ihrer Zeitlichkeit gründet, während Kultur sich wesentlich auf die menschliche Gestaltungs- und Deutungshoheit stützt.

Indem Kultur jedoch in der Lage ist, die von der Zeit geprägten Objekte ästhetisch wahrzunehmen, das heißt in einer entsprechenden »symbolischen Form« zu perspektivieren und für kulturelle Zwecke fruchtbar zu machen, ist Zeitästhetik wesentlich doppelt codiert: die Zeit und der Mensch sind an ihr gleichermaßen beteiligt. Dies wird an Benjamin Pérets 1937 in der surrealistischen Zeitschrift *Minotaure* erschienenem Beitrag *La nature dévore le progrès et le dépasse* besonders deutlich. Dem Essay ist eine Fotografie vorangestellt, auf der eine von Pflanzen überwucherte Lokomotive zu sehen ist. Der Essay beschreibt bzw. deutet diese Szene als Akt der Renaturalisierung des Fortschritts, wonach der äquatorialamerikanische Urwald mit der Kraft von »les plantes, mille plantes plus zélées, plus ardentes les unes que les autres«³² (Pflanzen, tausend Pflanzen, die einen eifriger, brennender als die anderen) die in Gestalt der Lokomotive in den Dschungel vorgedrungene Zivilisation verschlingt. Eines der zentralen Mittel der Natur gegen die Zivilisation sind dabei »toutes ses heures marquées« (all ihre gezählten Stunden):

Dès lors, commence la lente absorption: bielle par bielle, manette par manette, la locomotive rentre dans le lit de la forêt et, de volupté en volupté, se baigne, frémit, gémit comme une lionne en rut. Elle fume des orchidées, sa chaudière abrite les ébats de crocodiles éclos de la veille, cependant que dans le sifflet vivent des légions d'oiseux-mouches qui lui rendent une vie chimérique et provisoire car bientôt la flamme de la forêt après avoir longuement léché sa proie l'avalera comme une huître.³³

(Von da an beginnt die langsame Absorption: Lenkstange für Lenkstange, Hebel für Hebel fährt die Lokomotive in das Bett des Waldes hinein und badet sich, erschauert, stöhnt wie eine räumige Löwin in Schüben von Wollust. Sie raucht Orchideen, ihr Dampfkessel beherbergt das Herumtollen der am Vortag geschlüpften Krokodile, während in den Pfeifen Legionen von Kolibris schwärmen, die der Lokomotive ein schimärisches und vorläufiges Leben geben, denn bald wird sie die Flamme des Waldes, nachdem sie ihre Beute lange beleckt hat, wie eine Muschel verschlingen.)

Selbst wenn es letztlich die unerbittliche Sonne ist, die die Lokomotive verzehrt, so ist die Absorbierung der Lokomotive doch wesentlich von der Zeit strukturiert und wird in einem hochgradig erotischen Modus inszeniert. Kolben für Kolben, Hebel für Hebel wird die brünstige Lokomotive sukzessiv vom tropischen Urwald einverleibt, bis sie ein Nachleben als Naturobjekt fristet:

Aus ihrem Schornstein entweicht kein Rauch mehr, sondern Orchideen, ihr Heizkessel treibt nicht mehr die Dampfmaschine an, sondern beschattet das Herumtollen der Krokodile, und aus ihrer Pfeife klingt nicht mehr der Schrei moderner Beschleunigungserfahrung, sondern Schwärme von Kolibris leben in ihr und verleihen der Lokomotive neues Leben.

Für zeitästhetische Problemstellungen sind der kleine Essay und das ihm vorangestellte Foto hochbrisant. Zum einen nämlich ist die Lokomotive das Symbol kultureller Beschleunigung in der Moderne schlechthin,⁸⁴ das auf dem Bild und in seiner Beschreibung von der Natur und ihrer Zeit überwuchert, verschlungen und renaturalisiert wird. Das zivilisatorische Zeitparadigma des Fortschritts und die damit verbundene Naturbeherrschung, das heißt auch die Manipulation der natürlichen Zeit durch die Beschleunigung moderner Kultur und ihres Wahrzeichens, der Lokomotive, werden letztlich erneut der natürlichen Zeit unterworfen. Zum anderen wird der in diesem Bild festgehaltene Triumph der natürlichen Zeit über den Fortschritt in der textuellen und bildlichen Ästhetisierung der von der Natur überwucherten Lokomotive rekulturalisiert. Pérets Essay und das ihm vorangestellte Foto machen den Wucher der Zeit ästhetisch konsumierbar, indem sie ihre Unverfügbarkeit und den Untergang der Zivilisation durch den langen Atem der natürlichen Zeit in Bild und Text konservieren und als Symbol fortschrittskritischer Zeitkonkurrenz zwischen Zivilisation und Natur interpretieren. Pointiert gesagt, treibt Péret seinen eigenen ästhetischen Wucher mit der wuchernden Zeit, wenn er die von der Zeit verschlungene Lokomotive als Symbol der Fortschrittskritik deutet und als Kunst medialisiert. Ohne diesen Akt der Rekulturalisierung wäre die Überwucherung der Lokomotive ein Naturgeschehen, das unwiederbringlich vergeht, da hier die Zeit und mit ihr die unentwegte Veränderung herrschen. Erst in der kulturellen Rezeption wird das Ereignis zeitästhetisch und in der Verdauerung der Verfallspuren in einem Speichermedium wie der Fotografie einer breiteren Masse zugänglich. Nun gilt es abzuwarten, wie die Konservierungstechniken das Foto und seine Reproduktionen vor dem zeitbedingten Verfall zu schützen vermögen oder ob die Zeit – wie bei Baudelaire – auch hier die Materie der Kunst zernagen wird.

An Baudelaire und Simmel sowie an den surrealistischen Texten von Aragon, Breton und Péret ließ sich die ästhetische Souveränität der Zeit in Opposition zu soziokulturellen Funktions- und Zweckansprüchen aufzeigen. Im produktiven Widerstand der Zeit gegen die menschliche Willkür entstehen Verfallsphänomene, die in einer interesselosen Betrachtungssituation ästhetisch wahrnehmbar werden. Ihre für Zeitästhetiken zentrale mediale Vermittlung und

Diskursivierung lässt sich jedoch, wie an Péret deutlich wurde, letztlich wieder als eine Form der ästhetischen Reintegration in kulturelle und symbolische Sinnzusammenhänge begreifen. Weiterführend ließe sich gerade für den Surrealismus überlegen, ob die Zeit als ästhetische Alternative zur menschlichen Gestaltungsautonomie nicht geradezu vorbildlich für die surrealistische Kunst ist. So, wie sich die Zeit nach Baudelaire an den materiellen Dingen reibt und in Opposition zur menschlichen Schöpfungsallmacht steht, ist ja auch Max Ernsts Frottage-Technik ein ästhetisches Verfahren zur Exklusion von *«toute conduction mentale consciente, réduisant à l'extrême la part active de celui qu'on appelait jusqu'alors l'auteur»*⁸⁵ (aller bewussten Lenkung, den aktiven Part dessen, den man bisher ›Autor‹ nannte, aufs Äußerste reduzierend). Die Entmachtung des Menschen als ästhetischem Subjekt oder als ›Autor‹ ist von der Zeit geradezu paradigmatisch betrieben worden. Wie die Surrealisten im Allgemeinen steht mithin auch die Zeitästhetik für die Desavouierung bürgerlicher Gestaltungswillkür mit ihrem Fortschrittsfetischismus und ihrer ästhetischen Rationalität ein, indem sie die Menschen in ihren Allmachtsphantasien an ihre wesentlich in der Zeit und Sinnlichkeit gründende *conditio humana* gemahnt.

Eine weitere Dimension von Zeitästhetik müsste ebenfalls näher untersucht werden. Denn nicht nur die ästhetische Reintegration zeitgeprägter Objekte in kulturelle Sinnzusammenhänge ist ein Akt der symbolischen Vereinnahmung der Poetik der Zeit; auch lässt sich eine Tendenz zur ökonomischen Reintegration der Zeitspuren erkennen, die sich in den gezielten Nachahmungen materieller Residuen der Zeit im *Vintage*- und *used*-Look von Möbeln und Kleidern zeigt. Die Imitation der Zeit hat längst ebenso Eingang in das ökonomische Kalkül gefunden wie die Ausstellung von Zeitspuren selbst. Genauer geklärt werden müsste daher, inwiefern das Wissen von der Zeitlichkeit eine konstitutive Bedingung der Zeitästhetik ist oder ob zeitästhetische Objekte unabhängig davon ein ästhetisches Differenzmerkmal zu menschengemachten Produkten aufweisen.

Anmerkungen

- 1 Robert Desnos, *Deuil pour Deuil*, in: ders., *Œuvres*, hg. von Marie-Claire Dumas, Paris 1999, 203; die folgende und alle weiteren Übersetzungen stammen von mir.
- 2 John Ruskin, *The Stones of Venice*, hg. von Jan Morris, London 1981, 81.
- 3 Vgl. dazu genauer Sebastian Lübecke, *Spuren der Zeit. Verwitterung, Verfall und Verunreinigung als ästhetische Qualität der Moderne*, in: Stefanie Heine, Sandro Zanetti (Hg.), *Transaktualität. Ästhetische Dauerhaftigkeit und Flüchtigkeit*, München 2016, 51–62.
- 4 Vgl. z.B. Michael Makarius, *Ruinen. Die gegenwärtige Vergangenheit*, Paris 2004;

- Paul Zucker, *Fascination of Decay. Ruins. Relic - Symbol - Ornament*, Ridgewood 1968.
- 5 Vgl. Martin Seel, *Eine Ästhetik der Natur*, Frankfurt/Main 1996 und besonders Heinz Paetzold, *Das neue Interesse an einer Ästhetik der Natur*, in: Jörg Zimmermann (Hg.), *Ästhetik und Naturerfahrung*, Stuttgart-Bad Canstatt 1996, 43–58.
- 6 Vgl. etwa die Beiträge in Michael Gamper, Helmut Hühn (Hg.), *Zeit der Darstellung. Ästhetische Eigenzeiten in Kunst, Literatur und Wissenschaft*, Hannover 2014 und die Beiträge in Jan Standke (Hg.), *Zeit der Darstellung. Zeitlichkeit in Literatur, Philologie und Wissenschaftsgeschichte. Festschrift für Wolfgang Adam*, Heidelberg 2014.
- 7 Vgl. z.B. Michael Gamper, Helmut Hühn, *Was sind Ästhetische Eigenzeiten?*, Hannover 2014, 13; dies., *Einleitung*, in: dies. (Hg.), *Zeit der Darstellung. Ästhetische Eigenzeiten in Kunst, Literatur und Wissenschaft*, Hannover 2014, 11 f.
- 8 Vgl. dazu Martin Seel, *Ästhetik des Erscheinens*, Frankfurt/Main 2003, besonders 70 ff.
- 9 Vgl. Hans Ulrich Gumbrecht, *Diesseits der Hermeneutik. Die Produktion von Präsenz*, Frankfurt/Main 2010; Dieter Mersch, *Was sich zeigt. Materialität, Präsenz, Ereignis*, München 2002.
- 10 Ebd., 137.
- 11 Vgl. Dieter Mersch, *Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen*, Frankfurt/Main 2002.
- 12 Vgl. dazu z.B. Hartmut Rosa, *Beschleunigung. Die Veränderung der Zeitstrukturen in der Moderne*, Frankfurt/Main 2005, besonders 195–242; ders., *Beschleunigung und Entfremdung. Entwurf einer kritischen Theorie der spätmodernen Zeitlichkeit*, Frankfurt/Main 2013; Byung-Chul Han, *Daß der Zeit. Ein philosophischer Essay zur Kunst des Verweilens*, Bielefeld 2015; Luciano Lanza, *Il mito economia*, in: *Volontà. Le ragioni dell'Anarchia*, 50 (1996)3–4, 231–241.
- 13 Alain Schnapp, *Was ist eine Ruine? Entwurf einer vergleichenden Perspektive*, Göttingen 2014, 47.
- 14 Vgl. dazu Costanza Caraffa, *Einleitung*, in: dies. (Hg.), *Fotografie als Instrument und Medium der Kunstgeschichte*, Berlin-München 2009, 7.
- 15 Vgl. dazu Sandro Zanetti, *Literarische Transaktualität. ... Horaz ... Shakespeare ... Shelley ... Brecht ... Celan*, in: Heine, Zanetti (Hg.), *Transaktualität*, 237–248.
- 16 Vgl. dazu Friedrich Schiller, *Das Reich der Schatten*, in: ders., *Sämtliche Gedichte und Balladen*, hg. von Georg Kurscheidt, Frankfurt/Main–Leipzig 2004, 333–337.
- 17 Oscar Wilde, *The Picture of Dorian Gray*, in: *Lippincott's Monthly Magazine*, Philadelphia 1890, 100.
- 18 Winfried Menninghaus, *Ekel. Theorie und Geschichte einer starken Empfindung*, Frankfurt/Main 2002, 189–224.
- 19 Ruskin, *The stones of Venice*, 112.
- 20 Ebd., 54.
- 21 Vgl. Hartmut Böhme, *Die Ästhetik der Ruinen*, in: Dietmar Kamper, Christoph Wulf (Hg.), *Der Schein des Schönen*, Göttingen 1989, 287 f.
- 22 Seel, *Ästhetik der Natur*, 66.
- 23 Vgl. dazu Michael Franz, *Vom allgemeinen Kunstbegriff zur »mehrstelligen Ästhetik«*, *Philosophische Ästhetik in den »Weimarer Beiträgen«*, in: *Weimarer Beiträge*, 51(2005)1, 87.
- 24 Seel, *Ästhetik der Natur*, 187.
- 25 Vgl. Robert Boehringer, *Ewiger Augenblick*, Düsseldorf–München 1965, 15.

- 26 Vgl. Reinhart Koselleck, *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Frankfurt/Main 1979, 324.
- 27 Jan Assmann hat gezeigt, dass Spuren Neben- oder Kollateralererscheinungen des zweckgerichteten Lebens sind, die sich absichtslos an kulturell intendierten Gegenständen ablagern (vgl. Jan Assmann, *Stein und Zeit. Mensch und Gesellschaft im alten Ägypten*, München 2003, 16 f.).
- 28 Cesare Pavese, *Un ricordo*, in: ders., *Lavorare stanca*, Torino 2001, 104.
- 29 Cesare Pavese, *La casa in collina*, Torino 1992, 16.
- 30 Vgl. Pierre Bourdieu, *Elemente zu einer soziologischen Theorie der Kunstwahrnehmung*, in: ders., *Zur Soziologie der symbolischen Formen*, Frankfurt/Main 1974, 159–201.
- 31 Vgl. dazu etwa David Company, *A Handful of Dust*, London 2015, die Kataloge *Roth Zeit. Eine Dieter Roth Retrospektive*, hg. von Theodora Vischer und Bernadette Walter, mit Texten von Dirk Dobke und Bernadette Walter, Baden/Schweiz 2003, besonders die Kapitel »Schokolade« und »Selbstturm/Löwenturm« und »Schimmel-museum«, sowie *Zeit Stadt Wert. Werke von Erik Sturm*, hg. von Iris Haist und Pia Littmann, Tübingen 2016.
- 32 Villiers de l'Isle-Adam, *Les Demoiselles de Bienfilâtre*, in: ders., *Contes cruels*, hg. von Pierre Reboul, Paris 1983, 55.
- 33 Théophile Gautier, *Voyage en Espagne*, Paris 1964, 178.
- 34 Charles Baudelaire, *Le portrait*, in: ders., *Les fleurs du mal*, hg. von Antoine Adam, Paris 1961, 44.
- 35 Vgl. dazu Massimo Cacciari, *Der Tod der Zeit*, in: ders., *Zeit ohne Kronos. Essays*, hg. und übers. von Reinhard Kacianka, Klagenfurt 1986, 15–26.
- 36 Baudelaire, *L'ennemi*, in: *Les fleurs du mal*, 19.
- 37 Georg Simmel, *Die Ruine. Ein ästhetischer Versuch*, in: ders., *Gesamtausgabe*, hg. von Otthein Rammstedt, Frankfurt/Main 1997, Bd. 8.2, 124.
- 38 Ebd.
- 39 Seel, *Ästhetik der Natur*, 69; ähnlich ebd., 186 zur »Variabilität« und »Selbständigkeit« der Natur.
- 40 Simmel, *Ruine*, 125 f.; Hervorhebung S.L.
- 41 Ebd., 126 f.
- 42 Ebd., 127; Näheres dazu Lübecke, *Spuren der Zeit*.
- 43 Simmel, *Ruine*, 129.
- 44 Ebd., 126.
- 45 Seel, *Ästhetik der Natur*, 67.
- 46 Simmel, *Ruine*, 129 f.
- 47 Ebd., 126 f.
- 48 Friedrich Rückert, *Die Weisheit des Brahmanen. Ein Lehrgedicht*, Leipzig 1857, 459.
- 49 Vgl. Stefanie Heine, Sandro Zanetti, *Einleitung*, in: dies. (Hg.), *Transaktualität. Ästhetische Dauerhaftigkeit und Flüchtigkeit*, München 2016, 9–31; zu Spuren der Zeit darin vor allem mein Aufsatz *Spuren der Zeit*.
- 50 Wilhelm Heine, *Ardinghello und die glückseligen Inseln*, hg. von Klaus Hammer, Stuttgart 1973, 150.
- 51 Baudelaire, *L'invitation au voyage*, in: Baudelaire, *Les fleurs du mal*, 59; vgl. ähnlich, wenn auch weniger die Zeit, als die Sonnengerbung betonend, die sich freilich ebenfalls der zeitlichen Dauereinwirkung verdankt: »J'ai longtemps habité sous de vastes portiques / Que les soleils marins teignaient de mille feux« (Ich habe lange

- Zeit unter den großen Toren gewohnt, / Die die Meeressonnen mit ihren tausend
Feuern tönen) (Baudelaire, *La vie antérieure*, in: ders., *Les fleurs du mal*, 20).
- 52 Han, *Duft der Zeit*, 20.
- 53 Vgl. zur Bedeutsamkeit Jochen Hörisch, *Bedeutsamkeit. Über den Zusammenhang
von Zeit, Sinn und Medien*, München–Wien 2009, 16.
- 54 Vgl. zur Akustik der Zeit z.B. Cesare Pavese, *La voce*, in: ders., *Lavorare stanca*, 105:
»nel rombo del tempo« (im Dröhnen der Zeit).
- 55 Baudelaire, *Le flacon*, in: ders., *Les fleurs du mal*, 53.
- 56 Louis Aragon, *Le Libertinage*, Paris 1959, 53 f.
- 57 Vgl. Georges Didi-Huberman, *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des
images*, Paris 2000.
- 58 Vgl. z.B. Mersch, *Was sich zeigt*, 353–430, wobei gerade das letzte Kapitel unter
der Überschrift »Fülle« Bilder versammelt, die durch ihre Materialität »diesseits der
Hermeneutik« (Gumbrecht) ausgezeichnet sind.
- 59 Seel, *Ästhetik der Natur*, 67 f.
- 60 Sigmund Freud, *Das Unbehagen in der Kultur*, in: ders., *Das Unbehagen in der Kul-
tur und andere kulturtheoretische Schriften*, Frankfurt/Main 2010, 35.
- 61 Ebd., 36.
- 62 Ebd., 37.
- 63 André Breton, *Nadja*, Paris 1998, 55.
- 64 Vgl. dazu etwa Karl Heinz Bohrer, *Das Erscheinen des Dionysos. Antike Mythologie
und moderne Metapher*, Frankfurt/Main 2015, 358 über Bretons und Aragons
»Hervorhebung des ›Dass‹ vor dem ›Was‹«; vgl. dazu auch Mersch, *Ereignis und
Aura*, 43.
- 65 Böhme, *Ästhetik der Ruinen*, 287 f.
- 66 Odo Marquardt, *Universalgeschichte und Multiversalgeschichte*, in: ders., *Apologie
des Zufälligen*, Stuttgart 1986, 69.
- 67 Vgl. Uwe M. Schneede, *Die Kunst des Surrealismus. Malerei, Skulptur, Dichtung,
Fotografie, Film*, München 2006, 56.
- 68 Vgl. Mersch, *Ereignis und Aura*, 141.
- 69 Breton, *Nadja*, 55 f.
- 70 Breton, *Confession dédaigneuse*, in: ders., *Les pas perdus*, Paris 2013, 10.
- 71 Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit
(I. Fassung)*, in: ders., *Gesammelte Schriften*, hg. von Hermann Schwepenhäuser
und Rolf Tiedemann, Frankfurt/Main 1991, Bd. I.2, 437.
- 72 Walter Benjamin, *Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalis-
mus*, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. I.2, 646.
- 73 Vgl. zum Altern Han, *Duft der Zeit*, 93.
- 74 Mersch, *Ereignis und Aura*, 256; ähnlich auch Christian Kellerer, *Objet trouvé und
Surrealismus. Zur Psychologie der modernen Kunst*, Reinbek/Hamburg 1968, 20.
- 75 Makarius, *Ruinen*, 9.
- 76 Gustav Meyrink, *Der Golem*, München 1995, 10.
- 77 Vgl. zum ökonomischen Wucherbegriff, der die Wertzunahme von Kapital in der
Anlage in Waren oder im Verleihen von Geld beschreibt, zwei Möglichkeiten, die
beide im Laufe der Zeit »zinstragend« sind und den Mehrwert steigern, Karl Marx,
Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie, Frankfurt/Main–Berlin–Wien 1971,
Bd. 3, 561–579 (Kapitel 36).
- 78 Max Frisch, *Entwürfe zu einem dritten Tagebuch*, hg. und mit einem Nachwort ver-
sehen von Peter von Matt, Berlin 2010, 135.

- 79 Novalis, *Neue Fragmente*, in: ders., *Werke und Briefe*, hg. von Alfred Kellertat, München 1962, 415.
- 80 Fernando Pessoa, *Das Buch der Unruhe des Hilfsbuchhalters Bernardo Soares*, hg. von Richard Zenith, Zürich 2006, 79.
- 81 Seel, *Ästhetik der Natur*, 188.
- 82 Benjamin Péret, *La nature dévore le progrès et le dépasse*, in: *Minotaure*, 10 (1937), 20.
- 83 Ebd., 20 f.
- 84 Vgl. Reinhart Koselleck, *Gibt es eine Beschleunigung der Geschichte?*, in: ders., *Zeitschichten. Studien zur Historik*, Frankfurt/Main 2003, 150–176.
- 85 Max Ernst zitiert nach Paul Éluard unter Mitarbeit von André Breton, *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, in: Paul Éluard, *Œuvres complètes*, hg. von Marcelle Dumas und Lucien Scheler, Paris 1968, 746.

WEIMARER BEITRÄGE

ZEITSCHRIFT FÜR LITERATURWISSENSCHAFT, ÄSTHETIK
UND KULTURWISSENSCHAFTEN

2

2017

63. Jahrgang

Robert Buch Der Mythos der Gnosis im Streit um die Moderne ■

Christof Forderer Zur Wahrnehmung der beleuchteten Innenstädte

seit dem 19. Jahrhundert ■ *Manfred Koch* Pantomimen der

Großstadt. Rilkes Umschrift von Rodins Baudelaire ■ *Jan Röhnert*

Durch die Wüste. Zu Oskar Loerkes Nordafrika-Poetik ■ *Nadjib*

Sadikou Textuelle Heiligkeit bei Fatou Diome und Rafik Schami ■

Johannes D. Kaminski Die Leerstelle in Schillers »Wallenstein«

Passagen Verlag

WEIMARER BEITRÄGE

ZEITSCHRIFT FÜR LITERATURWISSENSCHAFT, ÄSTHETIK
UND KULTURWISSENSCHAFTEN

2

2017

63. Jahrgang

Herausgegeben von *Peter Engelmann* (Wien)
gemeinsam mit *Michael Franz* (Berlin) und *Daniel Weidner* (Berlin)
Redaktion *Claudia Hein*

Passagen Verlag

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

ISSN 0043-2199

Herausgegeben von Peter Engelmann
gemeinsam mit Michael Franz und
Daniel Weidner

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

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

Verlag: Passagen Verlag GmbH, Wien;
Walfischgasse 15/14, A-1010 Wien,
Telefon: +43 (1) 513 77 61,
Telefax: +43 (1) 512 63 27.
E-Mail: office@passagen.at
<http://www.passagen.at>

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

Redaktion: Claudia Hein
Redaktionsanschrift:
Weimarer Beiträge
c/o Zentrum für Literatur- und
Kulturforschung
Schützenstraße 18
D-10117 Berlin
Telefon: +49 (30) 20192-460
Telefax: +49 (30) 20192-154
E-Mail: weimarer.beitraege@passagen.at

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

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

Inhalt

Aufsätze

<i>Robert Buch</i> Der Mythos der Gnosis im Streit um die Moderne. Voegelin – Blumenberg – Taubes	165
<i>Christof Förderer</i> Stadtilumination und Raumerfahrung. Zur Wahrnehmung der beleuchteten Innenstädte seit dem 19. Jahrhundert	187
<i>Manfred Koch</i> Pantomimen der Großstadt. Rilkes Umschrift von Rodins Baudelaire	211
<i>Jan Röhnert</i> Durch die Wüste. Erlebnis und Archetyp in Oskar Loerkes Nordafrika-Poetik	223
<i>Nadjib Sadikou</i> Textuelle Heiligkeit. Postmoderne Deutungen bei Fatou Diome und Rafik Schami	239
<i>Johannes D. Kaminski</i> Die Leerstelle in Schillers »Wallenstein«	249

Miszellen - Diskussion - Rezensionen

<i>Martin A. Hainz</i> Autor-dys-funktion. Unter anderem zu Klopstock	271
<i>Christian A. Bauer</i> Die neue moralische Anmaßung. Konjunkturen des Subjekts	276
<i>Theodore Ziolkowski</i> Die Berliner Sing-Akademie. Eine wenig beachtete Kultur-Stätte	284
<i>Helmut Peitsch</i> Eine Überprüfung herrschend gewordener Meinungen zur ostdeutschen Literatur. Zu Stephen Brockmanns »The Writers' State«	294
<i>Erika Thomalla</i> Robert Darnton: Die Zensoren. Wie staatliche Kontrolle die Literatur beeinflusst hat. Vom vorrevolutionären Frankreich bis zur DDR	301
<i>Benjamin Bühler</i> Tanja van Hoorn: Naturgeschichte in der ästhetischen Moderne. Max Ernst, Ernst Jünger, Ror Wolf, W.G. Sebald	305
<i>Julia Prager</i> Ingo Schneider, Martin Sexl (Hg.): Das Unbehagen an der Kultur	308
<i>Sebastian Lübcke</i> Jan Standke (Hg.): Gebundene Zeit. Zeitlichkeit in Literatur, Philologie und Wissenschaftsgeschichte. Festschrift für Wolfgang Adam	312
<i>Arne Klawitter</i> Stefanie Stockhorst (Hg.): Friedrich Nicolai im Kontext der kritischen Kultur der Aufklärung	316

Herausgeber

Peter Engelmann (Wien)

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

Wissenschaftlicher Beirat

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

Autoren dieses Heftes

Bauer, Christian A. Dr. – Ottostr. 71, 50823 Köln, Deutschland

Buch, Robert, Dr. – University of New South Wales, Morven Brown 249, Sydney NSW 2052, Australien

Bühler, Benjamin, PD Dr. – Universität Konstanz, 78457 Konstanz, Deutschland

Forderer, Christof, Dr. – 17, Allée du Père Julien Dhuit, 75020 Paris, Frankreich

Hainz, Martin A., Dr. – Beim Spitzerriegel 4/59, 2500 Baden bei Wien, Österreich
Kaminski, Johannes D., Dr. – Academia Sinica, 128 Academia Road Sec. 2, Nankang Taipei 115, Taiwan (ROC)

Klawitter, Arne, Prof. Dr. – Waseda University, Toyama 1-24-1, Shinjuku-ku, 162-8644 Tokyo, Japan

Koch, Manfred, Prof. Dr. – Universität Basel, Nadelberg 4, 4051 Basel, Schweiz

Lübcke, Sebastian, – Mengstr. 60, 23552 Lübeck, Deutschland

Peitsch, Helmut, Prof. Dr. – Konsumhof 5, 14482 Potsdam, Deutschland

Prager, Julia, Dr. – Chodowieckistr. 4, 10405 Berlin, Deutschland

Röhnert, Jan, Prof. Dr. – TU Braunschweig, Bienroder Weg 80, 38106 Braunschweig, Deutschland

Sadikou, Nadjib, Dr. – Europa-Universität Flensburg, Auf dem Campus 1, 24943 Flensburg, Deutschland

Thomalla, Erika – Humboldt-Universität zu Berlin, Unter den Linden 6, 10099 Berlin, Deutschland

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

Redaktionsschluss: 12. März 2017

Robert Buch

Der Mythos der Gnosis im Streit um die Moderne

Voegelin - Blumenberg - Taubes

Anfang 1967 unternahm Jacob Taubes den Versuch, in Berlin ein Colloquium zum Thema Gnosis zu organisieren. Dazu wollte er Eric Voegelin und Hans Blumenberg einladen, um ihre ähnlichen und doch konträren Thesen zum Thema zu diskutieren. Taubes selbst verortete sich eher auf der Seite Voegelins, mit dem er die Neuzeit als gnostisches Zeitalter betrachtete, auch wenn er, wie es in einem Brief an Voegelin hieß, darin eher einen Vorzug, »ein Plus«, sah, während Voegelin hier »ein Minus« setzte.¹ Hatte »gnostisch« für Voegelin also rein negative Konnotationen und diente der Begriff dazu, eine dramatische Fehlentwicklung der Moderne zu markieren, stand das Prädikat bei Taubes für das kritische Bewusstsein einer Negativität, deren Erkenntnis etwas Befreiendes eignete. Blumenbergs Beschäftigung mit den Systemen der Gnosis wiederum stand quer zum einen wie zum anderen. Das geplante Gespräch ist aus praktischen Gründen nicht zustande gekommen. Ein Austausch zwischen Voegelin und Blumenberg hat, soweit ich sehe, nie stattgefunden. Taubes hat seinerseits Blumenbergs Interpretation der Gnosis verschiedentlich mit eigenen Ansätzen widersprochen. Aber diese Interventionen sind kaum aufgegriffen worden.²

Anders als die antike Mythologie, deren Figuren in etlichen Theorien der Moderne eine prominente Rolle spielen – man denke nur an Prometheus, Ödipus oder Odysseus –, sind die Gnosis und ihre Mythen über den Kreis der Experten hinaus wenig bekannt. Das liegt zum einen an der Überlieferungsgeschichte. Die Spuren, die die mythologischen Systeme der Gnosis im Archiv hinterlassen haben, sind lange Zeit nur schwer lesbar gewesen, und ihre Mythologeme haben sich nicht zu bleibenden Erinnerungsfiguren verdichtet. Dennoch ist die Gnosis zitierbar geblieben. Es handelt sich bei ihr um eine Bewegung im dynamischen Feld spätantiker Religionen, die sich der Herausforderung durch den jüdisch-christlichen Monotheismus zu stellen hatten. Verkürzt gesagt, ist Gnosis die Bezeichnung für sich aus unterschiedlichen Quellen speisende, dualistische Erlösungslehren, deren messianischer Kern aus dem Judentum bzw. dessen Ableger, dem frühen Christentum, stammte. Die sogenannten Gnostiker erhoben freilich zugleich einen fundamentalen

Einwand gegen die Idee des Einen Gottes der Offenbarungsreligionen und wurden deshalb von deren Vertretern als Häretiker denunziert.

Die folgenden Überlegungen gehen von der Frage aus, wieso die spätantike Gnosis nun eine so prominente Rolle in ganz unterschiedlichen Einschätzungen der Moderne spielen sollte: in ihrer Verurteilung nicht weniger als in ihrer Verteidigung. Wie kommt es, dass Motive einer religiösen Einstellung, die im Umkreis des Frühchristentums zu situieren ist und die von dessen Apologeten heftig bekämpft wurde, eine Schlüsselrolle in Hans Blumenbergs Verteidigung der Neuzeit spielen, aber auch in anderen, kritischen Auseinandersetzungen mit der Moderne eine nicht unwesentliche Stelle besetzen? Oder etwas anders gefragt: Wie ist zu verstehen, dass die Selbstbehauptung des modernen Subjekts, die ein Kernstück von Blumenbergs eindrucksvoller Deutung der Neuzeit bildet, als Reaktion auf den vermeintlichen Rückfall in die Gnosis entwickelt wird? Und wie erklärt sich umgekehrt die bemerkenswerte Kontinuität zwischen der gnostischen Kritik an »dieser« Welt und einer Haltung, in der Distanz und Dissidenz gegenüber dem Zeitalter der Moderne nicht selten eine apokalyptische Färbung annehmen?

Nach einer kurzen Gegenüberstellung mit Erich Voegelins pauschalem Verdikt über die Neuzeit als dem gnostischen Zeitalter konzentriere ich mich zunächst auf Hans Blumenbergs Rückgriff auf die Gnosis in *Die Legitimität der Neuzeit*, um sodann mit Jacob Taubes, der die eigenen Positionen gelegentlich – nicht ohne Ironie, aber auch nicht ohne eine gewisse Koketterie – mit der Gnosis zu identifizieren schien, hinter Blumenbergs Verteidigung des gnostischen Mythos gegen das theologische Dogma einige Fragezeichen zu setzen. Die entscheidende Frage betrifft indes die frappierende Wiederkehr gnostischer Motive bei einer ganzen Reihe klassischer Theoretiker der Moderne von Max Weber, Georg Lukács, Ernst Bloch, Walter Benjamin, Theodor Adorno bis zu Simone Weil, um nur einige der bekanntesten zu nennen. Entscheidend ist diese Frage nicht nur aufgrund der Bedeutung der Autoren, sondern auch, weil diese Wiederkehr, wenn das das richtige Wort ist, so wenig im Einklang mit Blumenbergs These von der Moderne als der zweiten und endgültigen Überwindung der Gnosis durch die Neuzeit steht. Taubes' Kritik und Korrektur an Blumenberg wird abschließend dann noch einmal Voegelin gegenübergestellt. Ich beginne jedoch mit einem knappen Aufriss der Gnosis, ihrer seit je schon umstrittenen Deutungen und ihrer »Wiederentdeckung« im 20. Jahrhundert.

›Gnosis‹ als Konstrukt

Wie die religionswissenschaftliche Forschung der letzten Jahrzehnte zum Thema Gnosis festgestellt hat, ist ihr Gegenstand selbst als Ergebnis einer doppelten Konstruktion zu begreifen.³ Zum einen der christlichen Theologen des 2. bis 4. Jahrhunderts, die sich unter dem Stichwort Gnosis in diskriminierender Absicht auf eine ganze Anzahl durchaus heterogener Erlösungsbewegungen bezogen, die in zentralen Aspekten von dem sich konsolidierenden Lehrgebäude des christlichen Glaubens abwichen. Genauer gesagt waren es gerade die mit den sogenannten Gnostikern assoziierten Varianten des Schöpfungsmythos der Genesis, welche die griechischen und lateinischen Kirchenväter veranlassten, ihre eigene Lehre zu systematisieren. Die Provokation und Bedrohung durch die gnostischen ›Irrlehren‹, welche freilich zum Teil älteren Datums sind als die großkirchliche Dogmatik, die sie in Frage stellten, waren derart groß, dass die frühchristliche Apologetik alles daran setzte, die Spuren dieser Häresie zu tilgen. So kommt es, dass über lange Zeit die Stimmen der Gnostiker wie z.B. Basilides von Alexandrien (ca. 85–145), Valentinus (ca. 100–160), Simon Magus (ca. † 60), allein durch die Texte ihrer Widersacher und Verächter wie Clemens von Alexandria (ca. 150–215), Hyppolit von Rom (ca. 170–235), Irenäus von Lyon (ca. 130–200) oder des Nordafrikaners Tertullian (ca. 155–240) zu vernehmen waren – bis 1945 in der ägyptischen Wüste, in Nag Hammadi, eine umfangreiche Sammlung gnostischer Texte gefunden wurde. Der andere wichtige Moment in der Konstruktion der Gnosis findet sich im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert. Hier waren es Vertreter der protestantischen Religionsgeschichtlichen Schule, die sich daran machten, die allein fragmentarisch überlieferte Geschichte der Auseinandersetzung zwischen katholischer Orthodoxie und den vermeintlichen gnostischen Abweichlern zu studieren (Wilhelm Bousset, Richard Reitzenstein u.a.).⁴ Diese Forschung gipfelte in Adolf von Harnacks Monographie über Marcion von 1921, die zweifellos eine wichtige Quelle für die Hinwendung vieler Intellektueller zu Marcion in den 20er Jahren darstellt. Harnacks Buch unternimmt den Versuch, das »Wesen des Christentums«, um es mit einem anderen berühmten Titel des Autors zu sagen, herauszudestillieren. Es ist, mit anderen Worten, der Versuch zu einer von hellenistischen wie von jüdischen Elemente bereinigten Version des Christentums zu gelangen, deren paradigmatische Fassung der zeitgenössische Protestantismus des Verfassers selbst war.⁵

Die sowohl von den Kirchenvätern als auch von protestantischen Religionswissenschaftlern des 19. und frühen 20. Jahrhunderts als Gnostiker bezeichneten Autoren nannten sich selbst nicht so und ihre häufig in mythische

Erzählungen gekleideten Lehren sind durchaus vielfältig. Gleichwohl folgen die gnostischen Mythologien – nun anhand der Nag Hammadi-Texte für jeden nachprüfbar⁶ – bestimmten wiederkehrenden Erzählmustern und einer fixen Topologie. Konsens herrscht mittlerweile übrigens auch darüber, dass die gnostischen Evangelien in den Umkreis des Frühchristentums gehören. Bezüge auf andere Mythologien z.B. iranische gibt es, aber der Bezugsrahmen ist nichtsdestotrotz die Geschichte Jesu von Nazareth.⁷

Provokation und Skandal der gnostischen Systeme bestand darin, der jüdischen und dann christlichen Schöpfungsgeschichte des Einen Gottes zu widersprechen und zwischen einem bösen Demiurgen, dem Schöpfer »dieser« Welt, und einem unbekanntem Erlösergott zu unterscheiden. Gelöst war damit die Verlegenheit zu erklären, wieso die von einem allmächtigen Gott geschaffene Welt der Erlösung durch eben diesen bedurfte. Wieso sollte ein derartig konzipierter Gott ein Werk schaffen, welches dann doch der nachträglichen Korrektur bedurfte, ja schon bald nach der eigenen Vernichtung und Erlösung verlangte. In den gnostischen Erzählungen sind die Menschen in »dieser« Welt Gefangene, deren Lage noch dadurch verschärft wird, dass sie von ihrer Gefangenschaft gar nichts wissen. Einigen ist indes etwas vom göttlichem Pneuma des unbekanntem Erlösergottes zuteil geworden, das der Aktivierung harret. Dies ist der Funke, der sie an ihre Herkunft aus einer jenseitigen Welt gemahnt und trotz allem, trotz aller Verblendung, für die Aufforderung zur Abwendung und Rückkehr empfänglich macht. Die gnostischen Mythologien entfalten ein Drama von Fall, Schlaf und Vergessen, Anrufung und plötzlichem Gewahrwerden, der Erkenntnis – das griechische Wort *gnōsis* heißt Wissen und steht gegen *pistis*, Glauben –, in einer falschen Wirklichkeit gefangen, in die niedrige Welt körperlicher Existenz verstrickt zu sein, aus der es indes doch einen Ausweg gibt. Zu einem nicht geringen Teil handeln die Mythologien davon, wie der Ruf die gefallenen Seelen erreicht, bzw. davon, wie der Überbringer der fremden Botschaft, oft der Menschensohn genannt, die Hindernisse, die der Demiurg und seine Schergen, die sogenannten Archonten, ihm in den Weg stellen, überwindet.

»Immanentisierung des Eschatons«: Eric Voegelin

Dass die Neuzeit als zweite Überwindung der Gnosis zu verstehen sei, ist die ausdrückliche Ausgangsthese des zweiten Teils von Blumenbergs *Legitimität der Neuzeit*, die sich freilich erst im Laufe seines weit ausgreifenden Arguments richtig erschließt.⁸ Sie steht gegen eine nicht minder erklärungsbedürftige These des Philosophen und Politikwissenschaftlers Eric Voegelin, der die Neuzeit

in seinem 1952 erschienen Buch *The New Science of Politics* als das gnostische Zeitalter denunziert hatte. Voegelins Diffamierung der Neuzeit als gnostisch ist ihrerseits als eine Art Umschrift von Karl Löwiths *Meaning in History* (1949) zu lesen, dessen ›Säkularisierungsthese‹ die eigentliche Zielscheibe von Blumenbergs Buch war. Gnostisch meint bei Voegelin vor allem ein Zeitalter, das sich von den Ideen der göttlichen Schöpfung und der transzendenten Ordnung verabschiedet hat und das glaubt, das Heil des Menschen unabhängig von diesen höheren Instanzen herbeiführen zu können. Der Begriff dient bei Voegelin der Denunziation der säkularisierten Welt und ihrer Abwendung sowohl vom klassischen wie vom christlichen Erbe. Ähnlich wie Löwith, wenn auch deutlich parteiischer, sieht Voegelin die Neuzeit als Ergebnis der trügerischen Immanentisierung des christlichen Eschaton.⁹ Eine solche Immanentisierung bedeutet für ihn vor allem, an eine innerweltliche Erfüllung der Geschichte zu glauben. Die Idee der Vollendbarkeit der Geschichte richtet sich dem Politikwissenschaftler zufolge sowohl gegen den antiken Topos ihrer unendlichen Fortdauer wie gegen den der Erfüllung allein in der Transzendenz, jenseits allen geschichtlichen Wandels. Der Lauf der Geschichte erscheint in der Moderne als sinnvoll, insofern er als in eine Richtung fortschreitend gedacht wird, aber auch insofern angenommen wird, dass sich in diesem Fortschritt Sinn erfülle. Voegelin erklärt den neuzeitlichen Einstellungswandel damit, dass das moderne Subjekt die Ungewissheit, die der Glauben bedeutet, nicht mehr ertragen und diesen durch Wissen, eben jene *gnōsis*, ersetzt habe, um sich so des eigenen Heils in der Welt zu versichern.¹⁰ Ungeachtet der nicht bestreitbaren zivilisatorischen Erfolge dieser Umstellung bringe der Mensch der Moderne sich dabei freilich um das Verhältnis zur eigenen Seele. Im Anschluss an die klassische Philosophie der Antike wie an das Christentum betrachtet Voegelin die Seele nämlich als unabdingbare Vermittlungsinstanz zur Transzendenz. Durch unsere Psyche seien wir mit dem göttlichen Seinsgrund der Wirklichkeit verbunden. Ohne die Transzendenz, die dieser verbürge, gebe es keine dauerhafte gesellschaftliche Ordnung. Als Kehrseite des Fortschritts des gnostischen Zeitalters der Moderne steht deshalb der Totalitarismus, der sich in der Durchsetzung des Heils auf Erden keine Grenzen mehr auferlegt.¹¹ Damit ist ein außerordentlich kühner gedanklicher Bogen aufgespannt zwischen einer bestimmten Form spätantiker Spiritualität und den größten Exzessen des 20. Jahrhunderts. Er macht deutlich, dass der Rückgriff auf die Gnosis seinen Fluchtpunkt in einer Polemik hat, die den Selbstgewissheiten der Moderne gilt.

Obgleich Voegelins Gnosis-Begriff sich wenig um das, was historisch unter Gnosis verstanden wurde, kümmert, ist eine solche denunziatorische Verwen-

dung dem Begriff, wie einleitend referiert, von Anfang an eingeschrieben, und sie schwingt auch bei Blumenbergs Verwendung des Terminus, die Voegelin's These umkehrt, noch mit.

›Umbesetzung‹ und ›Überwindung‹: Hans Blumenberg

Die Gnosis übernimmt in den Werken Blumenbergs zwei unterschiedliche, fast konträre Funktionen.¹² In der *Legitimität der Neuzeit* greift er das Stichwort Gnosis von Eric Voegelin, der ›gnostisch‹ in abwertender Absicht benutzt hatte, auf. In seinem Neuzeit-Buch sieht Blumenberg die Herausforderung der Gnosis in Augustinus' Lehre von der Erbsünde weniger abgefangen als latent, das heißt mit anderen Mitteln, fortgesetzt. Ja, es ist gerade Augustinus' Umbesetzung des gnostischen Dualismus von ›bösem‹ Schöpfergott und ›gutem‹ Erlösergott, in welcher die Spannung und Überforderung des Menschen durch eine ihm gänzlich entzogene Instanz kontiniert und sogar gesteigert wird.¹³ Augustinus, der selbst eine manichäische, also Gnosis-nahe Phase durchgemacht hatte, löst die oben erwähnte Verlegenheit, wie das Übel in eine von einem allmächtigen Gott geschaffene Welt hat kommen können, indem er die Verantwortung dem Menschen aufbürdet, dem Gott die Freiheit geschenkt hat. Um freilich die auf diese Weise eingehandelte Verdammnis, unter dem Titel Erbsünde bekannt, wieder wettzumachen, verfällt Augustinus auf die Idee der durch nichts begründeten und also nicht anders als willkürlich erscheinenden Gnadenwahl.¹⁴ Der zu Lasten des Menschen von Verantwortung entlastete Gott wird so wiederum zum undurchschaubaren und inappellablen *deus absconditus*, der dem Menschen der Neuzeit, Blumenberg zufolge, schließlich nichts anderes übrig lässt, als zu ignorieren, worauf er ohnehin keinerlei Einfluss hat, und sein Geschick selbst in die Hand zu nehmen. Mit dieser Selbstbehauptung gegen den theologischen Absolutismus des Spätmittelalters, dessen Ahnherr Augustinus ist, beginnt die Neuzeit, die Blumenberg vor dem Hintergrund dieser Herleitung eine zweite Überwindung der Gnosis nennt. Denn der Eine Gott, der vor der gnostischen Aufspaltung in zwei bewahrt werden sollte, ähnelt zwar eher dem Erlösergott der Gnosis als seinem Widerpart, dem Demiurgen, aber seine Macht, zu verdammen und zu begnadigen, ohne sich auf Gründe dafür festzulegen, macht ihn radikal fremd, und in dieser Hinsicht ist er für Blumenberg ein Avatar des verborgenden Gottes der Gnosis. Seine absolute Macht, *potentia absoluta* in der Sprache des spätmittelalterlichen Nominalismus, bedeutet auch absolute Unverbindlichkeit, die den Menschen schließlich zur Selbstbehauptung nötigt bzw. ihm, wie Blumenberg schreibt, »die Last seiner Selbstbehauptung auferlegte.«¹⁵

Bemerkenswert an Blumenbergs Argument ist sein Ort in der Konstruktion des Buchs. *Die Legitimität der Neuzeit* ist, wie eingangs erwähnt, gegen Karl Löwiths These gerichtet, neuzeitliche Geschichtsphilosophie – insbesondere bei Hegel und Marx – sei eine säkularisierte Form der jüdisch-christlichen Eschatologie; die moderne Idee des Fortschritts leite sich, mit anderen Worten, aus einem vermeintlich überwundenen Erbe ab. Dem hat Blumenberg vehement widersprochen: Eschatologie zielt auf das Ende der Geschichte, ja auf das Ende der Welt, nicht auf ihre kontinuierliche Verbesserung in der Geschichte; die Idee des Fortschritts entstamme Debatten des späten 17. Jahrhunderts um das Verhältnis der Gegenwart zur Antike und der unterschiedlichen Errungenschaften dieser Epochen in Kunst und Technik. Erstaunlich ist vor diesem Hintergrund, dass Blumenberg, dem es gerade darum zu tun ist, die behauptete Abhängigkeit der Neuzeit von Antike und Mittelalter zurückzuweisen, die Eigenständigkeit der Moderne aus ihrer Überwindung eines latenten Erbes der Spätantike begründet.¹⁶ Ähnlich wie bei Voegelin führt das Stichwort Gnosis also auch bei Blumenberg ins Zentrum der Neuzeit. Auffällig ist, dass die Gnosis und ihre Permutation bei Augustinus in eine Ausweglosigkeit münden, die die Auf- und Ablösung des Paradigmas göttlicher Übermacht durch dasjenige der menschlichen Selbstbehauptung zur Folge hat. Dieser Selbstbehauptung eignet bei Blumenberg, anders als der Begriff vielleicht nahelegt, durchaus nichts Triumphalistisches an, sondern eher ein resignativer Zug. Die erforderliche Selbstbehauptung meint einerseits das Überleben in einer Welt der Faktizität, also in einer Welt, die nicht mehr als eine auf die Bedürfnisse des Menschen zugeschnittene gedacht werden kann, andererseits verweist der Ausdruck auf eine Existenz, die zwar von den Zumutungen göttlicher Willkür entlastet ist, aber gleichzeitig auch das Gegenstück zu solcher Willkür, die Verheißung außerweltlicher Erlösung, verloren hat. Ein solches Versprechen der Erlösung bildete ja ein Kernstück der gnostischen Mythologien. Während sich dieses bei Voegelin zur triumphalen Selbsterlösung der Modernen verselbstständigt hat und die Gnosis dafür gleichzeitig um den nicht weniger wichtigen Aspekt der Weltfremdheit verkürzt wird, sieht Blumenberg umgekehrt das transmutierte Erbe der Gnosis in dem ins geradezu Unerträgliche gesteigerten Gefühl der Fremdheit in der Welt und ihres Schöpfers. Die Möglichkeit der Erlösung, der göttliche Funke im Menschen, hat dagegen in dieser Sicht offenbar kein Nachleben in der Moderne. Blumenbergs Selbstbehauptung ist eben keine Selbsterlösung. Gewiss, auch die Selbstbehauptung hat einen agonalen Zug. Es bedürfte ihrer nicht ohne Not, das heißt ohne Gewalt und äußere Zwänge, welcher Art auch immer. Aber obgleich der Begriff also auf ein dramatisches Ringen verweist, fehlt der Selbstbehauptung doch das Exaltierte des Aus- und

Aufbruchs, das in der Selbsterlösung mitschwingt, oder, aus der Sicht eines Kritikers dieser Einstellung gesprochen, ihr Anteil an Vermessenheit, Griechisch *hybris*.

Der gnostische Mythos als Provokation theologischer Rationalität

Nun spielt Gnosis bei Blumenberg nicht nur in der *Legitimität der Neuzeit* eine Rolle. Bezüge auf sie finden sich über das ganze Werk verstreut. Dies erklärt sich aus Blumenbergs besonderem Interesse an den verworfenen Varianten der ideengeschichtlichen Überlieferung, sind diese doch so etwas wie die verborgenen Katalysatoren jener Formationen, die sich durchgesetzt und dabei das, was in diesem Prozess vermeintlich überwunden wurde, oftmals dem Vergessen anheimgegeben haben. Beispiel für die sich durch das ganze Werk ziehende Beschäftigung mit Variationen ist Blumenbergs Interesse am Mythos vom Sündenfall, der nicht zufällig auch im Mittelpunkt zahlreicher gnostischer Mythen steht.¹⁷

Während in *Die Legitimität der Neuzeit* die Umbesetzung und Fortdauer des gnostischen Mythos seine Verwerfung unumgänglich macht und die Neuzeit zur Selbstbehauptung gegen einen gleichermaßen übermächtigen wie unverbindlichen Gott provoziert, wendet sich Blumenberg in seinem zweiten großen Hauptwerk, *Arbeit am Mythos*, gnostischen Variationen der Geschichte von der Vertreibung aus dem Paradies zu, um in diesem Fall – als Beispiel dient das gnostische Apokryphon des Johannes – die Plastizität und Variabilität des gnostischen Mythos, mit anderen Worten seine Hypertrophie, gegen die dogmatische Vereindeutigung des biblischen Narrativs auszuspielen und damit gegen den Zwang zu Begrifflichkeit und Systematik der frühchristlichen Apologetik. Der gnostische Mythos – mehr noch als das antike Paradigma des Mythos, das weite Teile von *Arbeit am Mythos* bestimmt – dient nun dem Zweck, die Umständlichkeit und Umwegigkeit mythischen Erzählens zu akzentuieren und im gleichen Zug die Einsinnigkeit theologischer Rationalisierung hervorzukehren, aber auch die, wenn man so will, narrative Sterilität eines Szenarios, das seinen Ausgangs- und Endpunkt in einer Instanz der Allmacht hat. Immer wieder, nicht nur in *Arbeit am Mythos*, sondern auch beispielsweise in *Matthäuspasion*, einem der letzten zu Lebzeiten des Autors veröffentlichten Bücher, läuft die Pointe Blumenbergs auf die Langeweile der Allmacht hinaus, die Hindernisse für sich selbst kreieren muss, damit etwas passiert, damit Geschichten entstehen, denn »die pure Gnade sowenig wie die schiere Gerechtigkeit geben etwas zu erzählen auf.«¹⁸ Dagegen sei »das dualistische Muster« der Gnosis »my-

thenträchtig.«¹⁹ Gegen die Fabulierlust und Bildmächtigkeit der gnostischen Evangelien erklärten die christlichen Dogmatiker jedoch Bilder und Erzählungen unter Rückgriff auf die antike Metaphysik zu bloßen Vorstufen begrifflicher Definition. Außerdem zwängen sie ihren gnostischen Gegenspielern einen Kanon von Fragen auf, auf welche allein die christliche Lehre die richtigen Antworten anzubieten hätte. So ist die wohl bekannteste Reihe vermeintlich gnostischer Fragen bezeichnenderweise nur durch einen ihrer Widersacher, Clemens von Alexandrien, überliefert. »Was uns frei macht, ist die Erkenntnis, wer wir waren, was wir wurden; wo wir waren, wo hinein wir geworfen wurden; wohin wir eilen, wovon wir erlöst werden; was Geburt ist und was Wiedergeburt.«²⁰ Die um Widerlegung bemühten christlichen Apologeten verkennen dabei, laut Blumenberg, das irreduzible Moment mythischer Narrative. Diese ließen sich, selbst da, wo sie alles zu sagen scheinen, nicht in unzweideutige Aussagen übersetzen. Die Hypertrophie gnostischer Mythologie verweigert die Regeln von Frage und Antwort der Orthodoxie, die selbst oft die Fragen konstruiert, auf die ihre Lehre antwortet.

In seinen detaillierten Lektüren des in nicht weniger als vier Fassungen vorliegenden Apokryphon des Johannes interpretiert Blumenberg den in der Vielfalt seiner Figuren schwer überschaubaren Text nicht nur als Parodie der biblischen Schöpfungsgeschichte, sondern auch als Inversion des Sündenfalls.²¹ Die Demiurgenfigur Jaldabaoth ist ein eifersüchtiger Gott, der seinem Geschöpf, dem Weltmenschen, nichts von seiner Göttlichkeit abgeben möchte, obgleich er selbst lediglich in dritter Stufe vom namenlosen und unfassbaren göttlichen Ausgangspunkt alles Seienden abstammt. Ihren Anfang hatte die Schaffung der Welt in der Selbstspiegelung jener in sich selbst vollkommenen Fülle genommen. Um so weiter die nachfolgenden Hypostasen sich von der ursprünglichen Selbstentäußerung des *Pleroma* entfernen, umso minderwertiger sind die späteren Nachbildungen. Wiewohl Jaldabaoth darauf bedacht ist, seinem Geschöpf nichts von der Kraft und vom Licht des Ursprungs abzugeben, haucht er, von seinen unwissenden Archonten dazu verleitet, seinem reglosen Gebilde dennoch etwas vom Atem Sophias, seiner Mutter, ein, um es zu beleben. Auf diese Weise wird die Kreatur des Demiurgen des *Pneuma* teilhaftig, welches sie an den göttlichen Ursprung zurückbindet und zur Befreiung aus der niederen Sphäre, der »Ordnung der Niedrigkeit und Erniedrigung«²² disponiert. Die unbeabsichtigte Teilhabe am *Pneuma* lässt den Demiurgen nun erst recht eifersüchtig auf sein Geschöpf werden und er setzt daraufhin alles daran, den Menschen daran zu hindern, sich seiner höheren Abkunft bewusst zu werden und »den Rückweg des *Pneuma* zum *Pleroma*«²³ anzutreten. Jaldabaoth »verbannt« die Menschen ins Paradies, die Sphäre der niederen Welt der Materie,

und schließt ihre Seele in den Kerker des Körpers ein, ein Zustand der ihnen freilich verborgen bleibt. Erst die Erkenntnis der eigenen Nacktheit, die Adam und Eva zuteil wird, nachdem sie von der verbotenen Frucht gegessen haben, öffnet ihnen die Augen. Sie bedeutet nichts anderes als Gewahrwerden ihrer Gefangenschaft, im eigenen Körper wie in »dieser« Welt. »Erweckung aus dem Schlaf der Betäubung und Entdeckung der Nacktheit sind die absoluten Metaphern des gnostischen Aktes, beide negativ bezogen auf den welt- und leibhaft verführten Zustand des Menschen.«²⁴ Der biblische Sündenfall enthüllt mit anderen Worten nichts weniger als die gnostische Wahrheit.

Die polemische Umschrift, die das Apokryphon, wie Blumenberg in *Arbeit am Mythos* zeigt, vornimmt, ist indes nicht allein eine der Schöpfungsgeschichte und des Sündenfalls. Die Proliferation von Figuren und Geschichten – »lalus dem Namenlosen explodiert ein Katarakt von Namen, aus dem Schweigen ein Überfluß an Redseligkeit«²⁵ – richtet sich auch gegen den wohlgeordneten Kosmos der antiken Metaphysik, dessen Unveränderlichkeit und Dignität der parodistischen Vervielfältigung der Ordnungen und ihrer Vorsteher zum Opfer fallen. Eignete dem platonischen Verhältnis von Urbild und Abbild, von Idee und Erscheinung noch eine gewisse Verbindlichkeit, steht »das System der Spiegelungen und Abbildungen«, von dem die gnostischen Herkunftsgeschichten handeln, »von allem Anfang an unter dem Verdikt der Unzulässigkeit und Abtrünnigkeit«.²⁶ Die Erzählungen zielen darauf, den Kosmos seiner Unverbindlichkeit zu überführen und deutlich zu machen, dass die Verstricktheit in diese mindere Ordnung nur von außen überwunden werden kann.

Ganz anders als in *Die Legitimität der Neuzeit*, wo der Gnosis die Rolle des Widerparts aber auch des Stichwortgebers für das Christentum zukommt, dessen Implikationen sie mit größerer Konsequenz zu Ende zu denken scheint als dieses selbst – was dazu führt, dass dessen frühe Systematiker ihrerseits nicht selten, ob gewollt oder nicht, gnostische Motive fortsetzen –, ganz anders also als in dem Buch über Neuzeit und Säkularisierung interessiert der gnostische Mythos in *Arbeit am Mythos* (und erneut in *Höhlenausgänge*) nicht aufgrund seiner überlegenen Konsequenz, sondern aufgrund seiner Unbändigkeit, seiner Hypertrophie, einer fantastischen und ungezügelten Produktivität, deren Nachteil freilich, wie Blumenberg konzidiert, darin bestehe, dass er nicht die Konsistenz und Dauer antiker Mythen erreicht habe.²⁷

Die Doppeldeutigkeit von Blumenbergs Rückgriff auf den gnostischen Mythos sei noch einmal zugespitzt: Zum einen konstituiert die Gnosis just das, was mit der Neuzeit überwunden wurde – als Erwiderung auf Voegelins Behauptung, die Moderne sei das gnostische Zeitalter. Blumenbergs gewagte Gegenthese läuft daraus hinaus, dass die Gnosis eine Antwort auf das Problem

der Theodizee darstelle. Augustinus geschickte Umbesetzung der Frage nach dem Ursprung des Übels und der Verantwortlichkeit Gottes zuungunsten des Menschen, dem die Schuld für den Zustand der Welt zugeschrieben wird, macht aus dem Theodizee-Problem eines der Anthropodizee. Die Neuzeit ist die Antwort auf diese dem Mensch aufgebürdete Schuld. Sie steht also keineswegs in der Schuld der ihr vorausgehenden Epoche(n) – so Blumenberg zufolge die vermeintliche Säkularisierungsthese seiner Widersacher –, sondern sie hat sich von deren, ihr oktroyierten Schuld und Schulden befreit.²⁸ Zum anderen wird der gnostische Mythos gegen den theologischen Absolutismus des christlichen Dogmas ins Feld geführt, mit anderen Worten, er steht hier gegen jene maßgeblich durch Augustinus geprägte historische Formation, aus deren Ablösung Blumenberg die Neuzeit hervorgehen sieht.

Gnosis zwischen Mythos und Offenbarung: Jacob Taubes

In einem eindringlichen Aufsatz sowie in seinen kritischen Diskussionsbeiträgen zur *Poetik und Hermeneutik*-Tagung »Terror und Spiel« hat Jacob Taubes gegen Blumenbergs strenge Unterscheidung von Dogma und Mythos Einspruch erhoben:²⁹ Nicht nur gegen die Abgrenzung der Gnosis von Theologie und Philosophie, sondern besonders gegen die Trennung und Kontrastierung von gnostischem Mythos und jüdisch-christlichem Dogma. Taubes kontert seinerseits mit dem »dogmatischen Mythos der Gnosis« – so der Titel seiner Replik auf Blumenbergs großen Mythos-Aufsatz, *Wirklichkeitsbegriff und Wirkungspotential des Mythos*, der die Ideen des späteren Buchs vorwegnimmt³⁰ – und der mythischen Umständlichkeit der biblischen Geschichten des Einen Gottes, die sich durchaus nicht, wie von Blumenberg behauptet, auf Einsinnigkeit und letztlich Sterilität reduzieren ließen. »Geschichten«, so gibt Taubes in der Diskussion von Blumenbergs Vorlage zu bedenken, »werden von Blumenberg einseitig auf das Konto der mythischen Tradition verrechnet.«³¹ Umgekehrt sei auch der Anspruch der gnostischen Mythologie, bei aller scheinbar spielerischen Variationslust, doch ein eindeutiger, nämlich einer auf nichts Geringeres – wie schon im Namen *gnōsis* selbst bezeugt – als auf Wissen und Erkenntnis, auf die er durch sich selbst hinführt. »Im gnostischen Mythos stellt sich die Frage nach der Wahrheit in viel schärferer Form als im archaischen Mythos. Philosophie und Offenbarung haben bereits Kriterien von Wahrheit geformt, die der gnostische Mythos nicht hintergehen kann. Im gnostischen Mythos ist die Idee seines Wissens als Moment in der Entfaltung des mythischen Geschehens mitbeschlossen. Der Akt der Erkenntnis wird in der Verkündigung des gnostischen Mythos selbst vollzogen.«³²

Taubes' Korrektur an Blumenbergs Schema macht die enge Verflechtung von Gnosis und Offenbarungsreligion geltend, die sowohl für Differenzen als auch Parallelen und Analogien verantwortlich ist: Gnosis könne gleichermaßen in ihrem Einspruch gegen die Offenbarungsreligion wie in ihrer Fortsetzung der jüdisch-christlichen Matrix gesehen werden. So sei beispielsweise der ferne, der fremde Gott der gnostischen Mythologien weniger als Widersacher des Schöpfergottes der Genesis zu verstehen, sondern vielmehr als eine Figur der Überbietung von dessen Transzendenz. Während Gott in der biblischen Schöpfungsgeschichte der Welt, die er schafft, äußerlich ist – im deutlichen Gegensatz zu polytheistischen Auffassung, die Götter und Natur nicht scharf trennt –, ist der Gott der Gnosis der ganz Andere, der die Welt nicht nur nicht geschaffen hat, sondern gerade derjenige, der von ihr erlöst wird. Zugleich imaginierten die gnostischen Erzählungen von Ruf, Erwachen und Rückkehr der Seele zu ihrem göttlichen Ursprung eine Überwindung der Trennung von Schöpfer und Schöpfung, Gott und Kreatur. Die radikale Transzendenz der Offenbarungsreligion sei die jüdisch-christliche Variante der Entmythisierung der Welt, also der Evakuierung des Göttlichen aus der Welt. »Die Entgötterung der Welt ist [...] nicht nur das Werk der griechischen Philosophie, sondern vornehmlich das Werk der monotheistischen Offenbarung.«³³ Ihre gnostischen Reprisen überbieten und überwinden diese Außerkräftsetzung des Mythos, indem sie erneut von der Vereinigung der Seele mit dem höchsten Prinzip, von Kreatur und Schöpfer, erzählen. Außerdem vollziehen die gnostischen Erzählungen eine bemerkenswerte Verschiebung von der Geschichte als dem Schauplatz und Medium der Offenbarung – der Gott der *Exodus*-Erzählung ist ein Gott der Befreiung – zu einem inneren Geschehen. Die gnostischen Mythen künden von der Rückkehr der Seele zu ihrem Ursprung. »In der heterodoxen Gnosis der Spätantike führt die Begegnung der Welt des Mythos und der Offenbarung zur Kollision.«³⁴ Die Geschichtsfremdheit der gnostischen Erzählungen deutet Taubes als Indiz der Enttäuschung apokalyptischer Erwartung eines nahen Weltendes. Das Ausbleiben dieses Endes kompensiert die Gnosis durch einen »Rückzug nach innen.«³⁵

Blumenberg ist, soweit ich sehe, auf diese Zurückweisung seiner Gegenüberstellung der vermeintlichen Strenge theologischer Rationalität und der Abundanz und Lizenz gnostischer Fabulierfreudigkeit nicht eingegangen. Festzuhalten ist, dass der gnostische Mythos einerseits die Matrix für Augustinus' absolute Gnadentheologie bereitstellt, in der die Kluft zwischen Gott und Mensch unüberwindbar wird und so umfassende Ohnmacht aufseiten des Menschen erzeugt. Andererseits dienen die gnostischen Mythen in Übereinstimmung mit zentralen Thesen von *Arbeit am Mythos* als Mittel, die Zumutung

gen dogmatischer Vernunft zu parieren und zu depotenzieren. Den Verfahren gnostischer *fabulositas*, der fortwährenden Permutation und Variation eines gegebenen Bestands an »Mythenmaterial«, entspricht, nebenbei bemerkt, die ausdauernden Arbeit an den Varianten philosophischer Kunstmythen (wie z.B. dem der platonischen Höhle) sowie an Anekdoten (mit Vorliebe solchen über Philosophen und Schriftsteller), die im Mittelpunkt vieler von Blumenbergs späteren Büchern stehen.³⁶ Taubes, der im Grunde Blumenbergs Interesse an der Gnosis als einem geistesgeschichtlichen Schwellenphänomen zwischen Antike und Christentum, aber auch zwischen Judentum und Christentum, teilt, durchkreuzt die Zuordnungen, die Blumenberg trifft: Disziplin und Geschlossenheit hier, Spontaneität, verwirrende Vielfalt, Proliferation dort. Das Interessante am Gnosis-Komplex ist in Taubes' Perspektive, dass die Produktion der Gnosis sowohl am einen wie am anderen teilhat: so an der zentralen Rolle der Transzendenz und am Anspruch auf endgültige Einsicht, aber ebenso am mythischen Topos der Wiedervereinigung des Verlorenen mit seinem Ursprung, der Besinnung der mit Verblendung geschlagenen menschlichen Seele auf ihre Herkunft. Die gnostischen Mythen leben von den Erzählmustern der Irrfahrt und Heimkehr.

Die gnostische Kritik der Moderne

Nicht minder bemerkenswert als die Korrektur, die Taubes' Intervention leistet, scheint indes, dass mit Taubes Blumenberg ein Autor entgegentritt, der immer wieder ähnlich wie Voegelin, obgleich meines Erachtens nicht zuletzt aufgrund seiner Vertrautheit mit den Quellen erheblich differenzierter, auf die gnostischen Impulse und Motive in der Moderne verwiesen hat. Taubes' Auseinandersetzung mit der Gnosis und ihren modernen Reprisen reicht von der erwähnten Dissertation *Abendländische Eschatologie* bis zu den späteren eher verstreuten Schriften und Äußerungen, kulminierend in drei Tagungsbänden zur Politischen Theologie, dessen zweiter dem Thema »Gnosis und Politik« gewidmet war, sowie den posthum erschienen Vorlesungen über die Politische Theologie des Paulus (1987 in Heidelberg kurz vor seinem Tod vorgetragen).³⁷ Obwohl die Gnosis zweifellos eine Art Leitmotiv von Taubes' Denken bildet, fügen sich die verstreuten Äußerungen zu keinem systematischen Bild. Während in der Dissertation die Begriffe Apokalypse und Gnosis weitgehend austauschbar erscheinen, heißt es in Taubes' einleitendem Beitrag zu *Gnosis und Politik*, genau wie schon in der gerade zitierten Auseinandersetzung mit Blumenberg, Gnosis trete auf den Plan, wo Apokalypse scheitere.³⁸ Das Ausbleiben des erhofften gewaltsamen Endes war auch in *Abendländische Eschatologie* ein unvermeidliches Thema und wurde dort, wie später an vielen

Stellen, mit einer Wendung nach innen verbunden, freilich ohne dass dies in der Dissertation zum besonderen Kennzeichen der Gnosis erklärt wurde. Vielmehr erscheint die Wendung nach innen dort eher als Rückschritt gegenüber den Hoffnungen der Gemeinschaft auf die Apokalypse, deren Auftreten und Wandel Taubes in einem beeindruckenden Durchgang durch die »abendländische« Religions- und Philosophiegeschichte nachzeichnet. Sowohl gegen die Institutionalisierung des Heils in der Kirche als auch gegen die Tendenz, das Heil zu einer Angelegenheit des Individuums zu machen, bemühte sich die Doktorarbeit, an den sich immer wieder manifestierenden apokalyptischen Impuls zu erinnern, dessen Subjekt weder eine Institution noch ein Individuum ist, sondern die pneumatische Gemeinde. Taubes' Faszination für das gnostische Pathos der Weltverachtung, ob in der Spätantike oder in der Moderne, betrifft, ungeachtet des »Rückzugs nach innen«, die prinzipielle Gegnerschaft zur weltlichen Ordnung.

Zum Teil im Anschluss an Taubes, zum Teil unabhängig von ihm ist eine kaum mehr zu überblickende Literatur zum Thema Gnosis und Moderne entstanden.³⁹ Ein paar Stichworte und Beispiele seien herausgegriffen. Danach komme ich auf die eingangs gestellte Frage zurück, wie der gnostische Mythos so unterschiedliche Positionen in der Debatte um die Moderne besetzen kann.

Auffällig ist die Vielzahl von Bildern der Gefangenschaft und Heimatlosigkeit in den Diskursen der Moderne-Kritik. Neben dem oftmals geradezu triumphierenden Pessimismus, der in ihnen zum Ausdruck kommt, stehen eher verschlüsselte Andeutungen auf mögliche Auswege aus solcher Gefangenschaft bzw. Anspielungen auf das Pendant zur »seligen Fremde«⁴⁰, von der Harnack in seinem Buch über Marcion spricht. Man denke an Max Webers »stahlhartes Gehäuse« der Rationalisierung, an den totalen Verblendungszusammenhang, den die Kritische Theorie konstatiert und mit dem sie ausgerechnet in der vermeintlichen Entzauberung der Welt durch die instrumentelle Vernunft einen neuen mythischen Bann über die moderne Wirklichkeit verhängt sieht; man denke aber auch an Heideggers Seinsvergessenheit, an Lukács transzendente Obdachlosigkeit oder an Blochs Heimat, die jedem in der Kindheit aufscheint und in der indes noch niemand war.⁴¹ Auch der Streit von Licht und Dunkel, von Aufklärung und Erlösung aus der Gewalt finsterner Mächte begegnet an vielen Stellen bei den besagten Autoren. »Die vollends aufgeklärte Erde strahlt im Zeichen triumphalen Unheils«, so der berühmte Anfang der *Dialektik der Aufklärung*, dessen Echo sich in *Sein und Zeit* findet: »Öffentlichkeit verdunkelt alles«, heißt es verächtlich in Paragraph 27 des Buchs, und Öffentlichkeit ist in diesem Zusammenhang auch ein anderes Wort für Aufklärung.⁴² Ver-

blendungszusammenhang und Seinsvergessenheit sind die modernen Entsprechungen der *cellula creatoris* der gnostischen Systeme. Zu denken ist ebenfalls an Carl Schmitt, der seine berüchtigte und für ihn alles entscheidende Unterscheidung von Freund und Feind in der späten Auseinandersetzung mit Blumenberg auf den unentrinnbaren Streit zwischen zwei Göttern in einem, dem niederträchtigen Schöpfergott und dem Erlösergott, begründet sieht und dem all jene, die dies, diese fundamentale Feindschaft, bestritten, zur Provokation, ja selbst zu Feinden wurden.⁴³ Auch Karl Barths unermüdliches Beharren auf dem unüberbrückbaren Abstand zwischen Gott als dem radikal Anderen und dem gefallenem Charakter menschlichen Daseins hat schon die zeitgenössischen Rezensenten seines *Römerbriefs* (1918/1922), besonders in der zweiten, überarbeiteten Ausgabe, Verbindungen zu Harnacks Marcion-Studie herstellen lassen.⁴⁴

Der gnostische Impuls, der aus diesen Bildern und diskursiven Versatzstücken spricht, artikuliert ein tiefes Unbehagen an der Moderne: es gibt, mit Adorno gesprochen, »kein richtiges Leben im falschen«, mit anderen Worten, wir sind am falschen Ort, wir gehören hier eigentlich gar nicht her. Gekoppelt ist das Gefühl unaufhebbarer »Weltfremdheit« (Peter Sloterdijk), marxistisch gesprochen Entfremdung, mit der Ablehnung der Zumutung, sich doch irgendwie einzurichten »im Falschen«, in der gefallenen, fremden Welt der Moderne. Die Ausrichtung auf ein ganz Anderes, auf das Nicht-Identische oder das Ereignis oder jene schon erwähnte Heimat, in der noch niemand war, dieser »Auszug aus der entzauberten Welt«, um es mit einem Titel von Norbert Bolz, einem Schüler Taubes', zu sagen, ist gekoppelt mit einer Kompromisslosigkeit, einer geradezu frohlockenden Negativität, die für jemanden wie Taubes das kritische, ja revolutionäre Potential der Gnosis begründet.⁴⁵ Der gnostische Mythos bietet insofern nichts weniger als die Matrix militanter Dissidenz in der Moderne, auch wenn die Wende zu Gnosis, glaubt man Taubes' späteren Ausführungen, erst nach dem Scheitern eschatologischer Hoffnung erfolgt, so dass sich bei den Gnostikern der Moderne Resignation und Radikalität auf eigenartige Weise miteinander verbinden.⁴⁶

Blumenberg lässt sich auf derlei Aktualisierungen an keiner Stelle seines Werks ein. Dabei sind die Parallelen zwischen gnostischen Mythologien und der Kritik der Moderne von einem von Blumenbergs wichtigsten Gewährsmännern früh bemerkt worden. Hans Jonas, dessen Werk *Gnosis und spätantiker Geist* (1934/1954) lange Zeit als bahnbrechend galt, hatte die unheimliche Affinität zwischen gnostischen Denkfiguren und den existenzialen Analysen seines Lehrers Martin Heidegger schon in den 50er Jahren festgestellt. (Man denke an Motive wie »Fall«, »das Man« und sein »Gerede« oder »der Ruf des Gewissens«).⁴⁷ Auch die zugegebenermaßen eigensinnigste Gnosis-Diagnose

seiner Gegenwart, diejenige Voegelins, der den Begriff wohl auch von Jonas aufgreift, würdigt Blumenberg, wie erwähnt, keines weiteren Wortes. Dabei steht sie seiner eigenen Deutung zugleich am nächsten und am fernsten. Ironischerweise besteht tatsächlich eine merkwürdige Übereinstimmung zwischen Blumenberg und Voegelin, freilich wird die Neuzeit mit umgekehrten Vorzeichen versehen. Voegelins eingangs kurz skizzierter Entwurf sei erneut umrissen, um zum Schluss noch einmal die widersprüchliche Einsetzbarkeit des gnostischen Mythos und seiner Motive zu pointieren. Voegelin nennt das moderne Zeitalter das gnostische, insofern es die Eschatologie immanentisiert habe. Dies ist, wie bereits angedeutet, nichts weniger als eine Umformulierung ebenjener These Löwiths, deren Widerlegung eines der Hauptanliegen der *Legitimität der Neuzeit* war. Das Christentum, so Voegelin, habe die Welt entgöttert und die Moderne habe, im Anschluss daran, den Menschen auf die (Selbst-)Erlösung festgelegt. Die Idee fortgesetzter Verbesserung und stetigen Fortschritts in der Welt und im Lauf der Geschichte, vom Menschen selbst in die Hand genommen (ganz wie in Blumenbergs Zurückweisung der Gnosis in ihrer umbesetzten Gestalt bei Augustinus), schreckt vor nichts zurück, insbesondere davor nicht, mit denen, die sich dieser ›Selbstermächtigung‹ (so Carl Schmitts polemisches Synonym für Blumenbergs ›Selbstbehauptung‹) in den Weg stellen, kurzen Prozess zu machen. Bei Voegelin umfasst der Gnostizismus der Neuzeit alle möglichen Formen derartiger ›Selbstermächtigung‹: Szientismus, Positivismus, Fortschritts- und utopisches Denken, aber auch politische Bewegungen wie Liberalismus, Marxismus und Faschismus. Das Besondere an Voegelins idiosynkratischer Deutung ist diese der Gnosis unterstellte totalitäre Pointe. Freilich ist in einer solchen Version des gnostischen Mythos von dessen ursprünglichen Bestandteilen so gut wie nichts mehr wiederzuerkennen.⁴⁸ Indem er Gnosis zur Immanentisierung der Eschatologie erklärt, kappt er ihren Bezug auf den ganz anderen, den fremden Erlösergott. Bei Voegelin stehen die Infragestellung des Schöpfergottes und die Selbsteinsetzung des Menschen an dessen Stelle im Vordergrund. Transzendenz wird in der Welt verortet, genauer im Menschen, dessen göttliches Pneuma ihn in die Lage versetzt, die Rolle des Schöpfers zu usurpieren. Das gnostische Zeitalter ist bei Voegelin im Grunde ein prometheisch-luziferisches. Die verblüffendste Abweichung vom geläufigen Verständnis des gnostischen Mythos besteht darin, dass dabei die Idee der Weltablehnung vollständig kassiert wird. Die gnostische Feindseligkeit gegenüber der Welt hat sich bei Voegelin in aktive Arbeit in und an der Welt verwandelt. Es ist ebendiese in Voegelins Augen frevlerische Selbstbehauptung in der Welt und deren Bemächtigung durch den neuzeitlichen Menschen, in denen Blumenberg die Hypothek der Gnosis überwunden sieht. Im Vergleich mit

Taubes lässt sich sagen: Verurteilt Voegelin die moderne Welt *als* gnostisch, so verurteilt Taubes sie – im Anschluss an eine Reihe prominenter Vorläufer – *als* Gnostiker, aus der Perspektive ihrer Gefallenheit. Was beide über diesen Unterschied hinweg eint, ist, dass sie die moderne Welt um den Bezug auf Transzendenz und damit auf das Heil, mit anderen Worten um die Perspektive der Erlösung von und aus der Welt, gebracht sehen. Im Gegensatz dazu ersetzt bei Blumenberg eher nüchterne Selbstbehauptung die Sorge um das Heil.

›Absolutismus der Wirklichkeit‹ und ›Zeitalter der Extreme‹

Blumenbergs Rückgriff auf die Gnosis basiert, wie gesehen, auf einer kühnen Konstruktion: Augustinus' Lehre von der Gnadenwahl sei, so behauptet er, camouflierte Gnosis. Akzentuiert ist darin der fremde Gott als die absolute Instanz, auf die nicht zu zählen und auf die keinerlei Einfluss zu nehmen sei. Die Leistung der Neuzeit besteht nach Blumenberg in der Außerkräftsetzung dieser Logik. Die Delegation der Gnade an eine inappellable, radikal außerweltliche Urteilsinstanz stößt den Menschen quasi in die Welt. Ergänzt wird diese Geschichte durch die Entdämonisierung der Welt und die Einsicht in ihre Verfügbarkeit, ihre Eignung für den Menschen, sich in ihr einzurichten. Auch diesen Bruch oder Aufbruch leitet Blumenberg aus den inneren Aporien der spätmittelalterlichen Theologie ab, deren göttliche *potentia absoluta* an ihre Schöpfung durch nichts gebunden ist. Erst der Gedanke, dass Gott eine aus vielen möglichen Welten geschaffen habe und diese eine nicht zwingend sei, habe den demiurgischen Impuls des neuzeitlichen, also des technologisch und wissenschaftlich kreativen Menschen freigesetzt.⁴⁹ Auch wir seien nicht auf eine Welt zu beschränken. Die Kontingenz der Welt – die Vorstellung, dass sie auch anders sein könnte, als sie ist – disponiert sie zum verändernden Eingriff. Nicht weniger entscheidend ist, dass die Welt damit zugleich aus jeglichem Schuldzusammenhang gelöst und der Mensch so von der Hypothek der Heilssorge entbunden ist. An Stelle der Sorge um Verschuldung und Erlösung tritt die der faktischen Existenzsicherung, Selbstbehauptung ›jenseits von Gut und Böse‹, wenn man so will. Die Kritik der Moderne dagegen wiederholt den Einspruch der Gnostiker gegen ›diese‹ Welt und beharrt mit ihnen auf deren Untauglichkeit, sich in ihr einzurichten, im Namen jener herrlichen Fremde, in der noch niemand war. Von einer Pluralisierung der Welten möchten die Kritiker der Moderne ebenso wenig wissen wie von ihrer vermeintlichen Optimierung durch Technik und Wissenschaft. Im Gegenteil, es ist gerade dieser demiurgische Impuls, der hinter dem strahlenden Unheil der vollends aufgeklärten Erde steht. Mit der eben gebrauchten Wendung Nietzsches könnte man

sagen, dass es für die modernen Gnostiker keine Welt jenseits von Gut und Böse geben kann. Ihr konstitutiver Makel, theologisch gesprochen ihre Sündhaftigkeit, lässt sich nicht so wie der *deus absconditus*, der ohnehin abwesende und unzugängliche Gott, einfach einklammern, um sie sich, frei von metaphysischer Angst, zu eigen zu machen. Selbstbehauptung wäre lediglich ein anderer Name jener verhängnisvollen Selbstüberschätzung, die in Wirklichkeit von Blindheit zeugt und die fundamentale Ausweglosigkeit nur noch weiter vertieft.

Für heutige Ohren wird eine solche Diagnose unverhältnismäßig fatalistisch klingen. Ihr Pathos ist uns fremd. Die scheinbare Unvereinbarkeit der Positionen hat ihren Grund aber auch in den kaum je in den Blick kommenden Unterschieden in der jeweiligen Auffassung dessen, was im Verzicht auf Transzendenz bzw. in ihrem ›Vergessen‹ preisgegeben oder umgekehrt gewonnen wird. Ist es im einen Fall die Befreiung von erdrückender Übermacht, die Entlastung von Schuldfragen und der Gewinn von Handlungsspielraum, ist es im anderen nichts weniger als der Verlust der Möglichkeit der Befreiung selbst, der Befreiung aus einer undurchschaubaren und umfassenden Verstrickung. Wiewohl Blumenbergs ›Lösung‹ pragmatischer und nüchterner erscheint, das Beharren der modernen Gnostiker hingegen befremdlich apodiktisch, um nicht zu sagen apokalyptisch, gibt es noch eine signifikante Differenz, die die so unterschiedlichen Einsätze und Konsequenzen erhellt und zugleich die allzu einfache Rollenverteilung zwischen den hier diskutierten Kontrahenten verkompliziert. Blumenberg leitet die Selbstbehauptung des neuzeitlichen Subjekts aus Aporien frühchristlicher und dann spätmittelalterlicher Theologie ab. Selbstbehauptung formiert sich gegen die Unverfügbarkeit und Unberechenbarkeit eines fremden Gottes, dessen Gnade willkürlich ist. Es ist diese Figur des *deus absconditus* (und seiner Avatare), die den Dreh- und Angelpunkt von Blumenbergs Verteidigung der Moderne bildet. Wenn Voegelin und Taubes ihrerseits auf Elemente des gnostischen Skripts zurückgreifen, um ihre Kritik der Moderne zu formulieren, sind nicht nur die Elemente, die sie auswählen, andere – die Idee der Gewissheit und die sich daraus ergebende Anmaßung der Selbsterlösung bei Voegelin, die kompromisslose Ablehnung der Ordnungen und Mächte ›dieser‹ Welt und als dialektisches Gegenstück dazu die pneumatische Gemeinschaft bei Taubes –, sondern im Grunde auch das, was zur Debatte steht. Ob die Moderne, wie bei Voegelin, als gnostisch denunziert oder, wie bei Taubes, aus einer mit der gnostischen Kritik solidarischen Perspektive ins Auge gefasst wird, die Selbstbehauptung, die dabei auch unweigerlich im Spiel ist, ist nicht die gegen den göttlichen Absolutismus oder den ›Absolutismus der Wirklichkeit‹, von dem Blumenberg dann in *Arbeit am Mythos* spricht, und dessen Vagheit im Übrigen nicht verhindert hat, dass dieses Schlagwort zum

vielleicht zentralen Interpretament seines Werks geworden ist. Die Welt, die die gnostische Kritik der Moderne verurteilt, ist dagegen immer, so scheint mir – und bei Taubes ist dies besonders deutlich –, *die historische Welt*. Es sind die durch Gewalt geprägten politischen und sozialen Erfahrungen des ›Zeitalters der Extreme‹, wie Eric Hobsbawm das 20. Jahrhundert genannt hat, denen der Protest der modernen Gnostiker gilt und die zugleich dessen Unnachgiebigkeit und periodische Wiederkehr, bei allem Befremden, verständlicher macht.

Anmerkungen

- 1 Hans Blumenberg, Jacob Taubes, *Briefwechsel 1961-1981*, hg. von Herbert Kopp-Oberstebrink u.a., Berlin 2013, 116 (der Brief Taubes' an Voegelin findet sich in den Anmerkungen des Herausgebers zitiert). Zum Scheitern des Vorhabens, das in anderer Form, nämlich zu einem anderen Thema und ohne Voegelin stattfand, vgl. ebd., 134–139.
- 2 Marin Terpstra, Theo de Witt, ›No Spiritual Investment in the World As It Is: Jacob Taubes's Negative Political Theology, in: Ilse Nina Bulhof, Kate ten Laurens (Hg.), *Flight of the Gods. Philosophical Perspectives on Negative Theology*, New York 2000, 320–353; Joshua Robert Gold, *Jacob Taubes. ›Apocalypse from Below‹*, in: *Telos*, 134 (2006), 140–156.
- 3 Karen L. King, *What Is Gnosticism?*, Cambridge/Mass. 2003; Christoph Markschies, *Die Gnosis*, München 2001; Michael Allen Williams, *Rethinking ›Gnosticism‹*, Princeton/N.J. 1996; Elaine Pagels, *The Gnostic Gospels*, New York 1979.
- 4 King, *What Is Gnosticism*, 71–109.
- 5 Adolf von Harnack, *Marcion. Das Evangelium vom fremden Gott*, Leipzig 1924, ND Darmstadt 1960; vgl. King, *What Is Gnosticism*, 55–70.
- 6 Hans-Martin Schenke u.a. (Hg.), *Nag Hammadi Deutsch. Studienausgabe*, Berlin–New York 2010; vgl. dazu Peter Sloterdijk, *Die wahre Irrlehre*, in: ders., Thomas Macho (Hg.), *Weltrevolution der Seele*, Zürich–München 1991, 17–54; sowie Nicola Denzey Lewis, *Introduction to ›Gnosticism‹. Ancient Voices, Christian Worlds*, New York 2012, 1–12.
- 7 Christoph Markschies, *Gnosis und Christentum*, Berlin 2009; Simone Pétrement, *Le Dieu séparé. Les origines du gnosticisme*, Paris 1984.
- 8 Hans Blumenberg, *Die Legitimität der Neuzeit*, Frankfurt/Main 1996, erweiterte Neuausgabe, 138.
- 9 Voegelin spricht von ›the fallacious immanentization of the Christian eschaton.‹ (Voegelin, *The New Science of Politics*, Chicago 1952, 121, u. ö.).
- 10 Ebd., 122. ›In the measure in which this immanentization progressed experientially, civilizational activity became a mystical work of self-salvation.‹ (Ebd., 129).
- 11 Ebd., 131 f., u. ö.
- 12 Vgl. Robert Buch, *Gnosis*, in: ders., Daniel Weidner (Hg.), *Blumenberg lesen. Ein Glossar*, Berlin 2014, 87–100.
- 13 Blumenberg, *Legitimität der Neuzeit*, 139–149.
- 14 Eine bündige Fassung des Theorems findet sich in Augustinus' *de diversis quaestionibus ad Simplicianum* aus dem Jahr 397. Vgl. Augustinus, *Logik des Schreckens*, hg. von Kurt Flasch, Mainz 1990.

- 15 Blumenberg, *Legitimität der Neuzeit*, 151.
- 16 Für eine ausführliche Diskussion von Blumenbergs Kritik an der sogenannten Säkularisierungsthese vgl. Robert Buch, *Umbuchung. Säkularisierung als Schuld und Hypothek bei Hans Blumenberg*, in: *Zeitschrift für Religions- und Geistesgeschichte*, 4 (2012), 338–358; vgl. ferner Daniel Weidner, *Säkularisierung*, in: Buch, Weidner (Hg.), *Blumenberg lesen*, 245–259.
- 17 Vgl. Blumenberg, *Arbeit am Mythos*, Frankfurt/Main 1979, 194–238; ders., *Lebenszeit und Weltzeit*, Frankfurt/Main 1986, 35–37; ders., *Matthäuspassion*, Frankfurt/Main 1988, 92–99; ders., *Höhlenausgänge*, Frankfurt/Main 1989, 226–234.
- 18 Blumenberg, *Arbeit am Mythos*, 216; zur Langeweile Gottes vgl. auch 195 f.; vgl. ferner *Matthäuspassion*, 88–91.
- 19 Blumenberg, *Arbeit am Mythos*, 201.
- 20 Clemens von Alexandrien, *Excerpta ex Theodoto*, 78, zitiert nach Blumenberg, *Arbeit am Mythos*, 205.
- 21 Vgl. *Nag Hammadi Deutsch*, 74–122. Blumenberg interpretiert das Apokryphon in *Arbeit am Mythos*, 222–234, und erneut in *Höhlenausgänge*, 227–234. Für eine politische und ethische Lesart des Apokryphons vgl. Karen L. King, *The Secret Revelation of John*, Cambridge/Mass. 2008.
- 22 Blumenberg, *Höhlenausgänge*, 229.
- 23 Ebd., 230.
- 24 Blumenberg, *Arbeit am Mythos*, 232.
- 25 Ebd., 224.
- 26 Blumenberg, *Höhlenausgänge*, 231.
- 27 Ebd., 233 f.
- 28 Vgl. oben Anm. 16.
- 29 Jacob Taubes, *Der dogmatische Mythos der Gnosis*, in: Manfred Fuhrmann (Hg.), *Terror und Spiel. Probleme der Mythenrezeption*, München 1971, 145–156; vgl. auch Taubes' Diskussionsbeiträge, ebd., 538–541. Der Text ist wieder abgedruckt in Jacob Taubes, *Vom Kult zur Kultur*, hg. von Aleida Assmann u.a., München 1996, 99–113, dort jedoch ohne die anschließende Diskussion. Zum institutions- und ideengeschichtlichen Kontext der *Poetik und Hermeneutik*-Tagungen sowie zum Verhältnis Blumenberg–Taubes vgl. Herbert Kopp-Oberstebrink, *Between Terror and Play. The Intellectual Encounter of Hans Blumenberg and Jacob Taubes*, in: *Telos*, 158 (2012), 119–134. Vgl. ferner das Nachwort zu Kopp-Oberstebrinks Edition der Korrespondenz der beiden Philosophen, in: Blumenberg, Taubes, *Briefwechsel*, 296–336.
- 30 Blumenberg, Taubes, *Briefwechsel*, 12–66.
- 31 Ebd., 539.
- 32 Taubes, *Der dogmatische Mythos der Gnosis*, 151.
- 33 Ebd., 149.
- 34 Ebd., 150.
- 35 Ebd., 155.
- 36 Vgl. Rüdiger Zill, *Anekdote* in: Buch, Weidner (Hg.), *Blumenberg lesen*, 26–42.
- 37 Jacob Taubes, *Abendländische Eschatologie*, Bern 1947; ders. (Hg.), *Gnosis und Politik*, München 1984; ders., *Die Politische Theologie des Paulus*, hg. von Aleida Assmann u.a., München 1993. Die Herausgeber von Taubes' gesammelten Aufsätzen bezeichnen in ihrer Einleitung die Gnosis als den Motor von Taubes' Denken. Vgl. Aleida Assmann u.a. (Hg.), *Vom Kult zur Kultur*, 8.
- 38 Jacob Taubes, »Das stählerne Gehäuse und der Exodus daraus oder ein Streit um

- Marcion, einst und jetzt«, in: ders., *Gnosis und Politik*, München 1984, 9–15, hier 15; jetzt auch in: Taubes, *Vom Kult zur Kultur*, hg. von Aleida Assmann u.a., 173–181.
- 39 Norbert Bolz, *Erlösung als ob. Über einige gnostische Motive der Kritischen Theorie*, in: Taubes (Hg.), *Gnosis und Politik*, 264–289; Barbara Merker, *Selbsttäuschung und Selbsterkenntnis*, Frankfurt/Main 1988; Peter Koslowski, *Die Prüfungen der Neuzeit. Über Postmodernität. Philosophie der Geschichte. Metaphysik. Gnosis*, Wien 1989; Michael Pauen, *Dithyrambiker des Untergangs. Gnostizismus in Ästhetik und Philosophie der Moderne*, Berlin 1994; Cyril O'Regan, *Gnostic Return in Modernity*, Albany/N.Y. 2001; Luca Di Blasi, *Der Geist der Revolte. Der Gnostizismus und seine Wiederkehr in der Postmoderne*, München 2002; Ruth Groh, *Carl Schmitts gnostischer Dualismus. »Der boshafte Schöpfer dieser Welt hat es so eingerichtet...«*, Berlin 2014; Roland Hureaux, *Gnose et gnostiques. Des origines à nos jours*, Paris 2015.
- 40 Harnack, *Marcion*, 225.
- 41 Max Weber, *Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus*, hg. von Dirk Kaesler, München 2013, 201; Georg Lukács, *Die Theorie des Romans*, Neuwied 1963, 35; Ernst Bloch, *Der Geist der Utopie. Zweite Fassung (1923)*, in: ders., *Werkausgabe*, Bd. 3, Frankfurt/Main 1985, 186.
- 42 Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, *Die Dialektik der Aufklärung*, in: Horkheimer, *Gesammelte Schriften*, Bd. 5, Frankfurt/Main 1987, 25; Martin Heidegger, *Sein und Zeit*, Tübingen 1993, 126.
- 43 Hans Blumenberg, Carl Schmitt, *Briefwechsel 1971-1978*, hg. von Marcel Lepper und Alexander Schmitz, Berlin 2007. Schmitts Argument bestätigt sich selbst und ist insofern eine *self-fulfilling prophecy*. Diejenigen, die die Unhintergebarkeit von Feindschaft bestreiten, werden widerlegt, indem sie kurzerhand zu Feinden erklärt werden. »Weh dem, der keinen Feind hat, denn ich werde sein Feind sein am letzten Tage« (*Ex captivitate salus. Erfahrungen der Zeit 1945/47*, Köln 1950, 90 [Hervorhebung im Original, zit. nach Heinrich Meier, *Die Lehre Carl Schmitts*, Stuttgart 1994, 86n]). Die Crux des Arguments bzw. der sich darin ausdrückenden Haltung ist, ob diese Feindschaft anthropologisch oder theologisch begründet ist, also ihren Ursprung in einer Art Zwiespalt in Gott selbst hat.
- 44 Barth selbst reagiert auf die ihm vorgehaltene Nähe zu Marcion im Vorwort zur zweiten Auflage. Barth, *Der Römerbrief. Zweite Fassung, 1922*, Zürich 2005, XII–XXVI, hier XXIV.
- 45 Norbert Bolz, *Auszug aus der entzauberten Welt. Philosophischer Extremismus zwischen den Weltkriegen*, München 1989.
- 46 Vgl. Taubes, *Der dogmatische Mythos der Gnosis*, 155.
- 47 Hans Jonas, *Gnosis. Nihilismus und Existenzialismus*, in: ders., *Zwischen Nichts und Ewigkeit*, Göttingen 1963 [zuerst Englisch 1952], 5–25; zur Bedeutung von Jonas' Studie in der Geschichte der modernen Gnosis-Forschung, vgl. King, *What Is Gnosticism?*, 110–148; zu gnostischen Motiven bei Heidegger vgl. Pauen, *Dithyrambiker des Untergangs*, 255–334; zu Jonas' als Dissertation bei Heidegger entstandenem Gnosis-Buch und Heideggers *Sein und Zeit* vgl. Merker, *Selbsttäuschung und Selbsterkenntnis*, 177–185; zum Verhältnis von Blumenbergs Gnosis- und Moderne-Deutung zu Jonas' *Gnosis und spätantiker Geist* vgl. Buch, *Umbuchung*, 347–349. Vgl. ferner Taubes' Hinweis auf Jonas' Aufsatz, *Briefwechsel*, 110, sowie Blumenbergs Antwort darauf, ebd., 120.
- 48 Zu diesem Befund kommt auch eine ansonsten mit Voegelin's Moderne-Kritik übereinstimmende Sichtweise, vgl. Eugene Webb, *Voegelin's »Gnosticism« Reconsidered*, in: *The Political Science Reviewer*, 34 (2005), 46–76.

- 49 Hans Blumenberg, ›*Nachahmung der Natur*‹. *Zur Vorgeschichte der Idee des schöpferischen Menschen*, in: ders., *Wirklichkeiten, in denen wir leben*, Stuttgart 1996, 55–103. Für eine kompakte Gegenüberstellung der hier skizzierten Positionen kann eine weitere Konfrontation Blumenbergs und Taubes' zur Frage der Wiederkehr der Gnosis in der Moderne dienen. Gemeint ist Taubes' Beitrag *Noten zum Surrealismus* zum *Poetik und Hermeneutik-Colloquium Immanente Ästhetik, Ästhetische Reflexion. Lyrik als Paradigma der Moderne*, hg. von Wolfgang Iser, München 1966, 139–144, sowie Blumenbergs Replik darauf, ebd., 437–439. Vgl. Taubes, *Vom Kult zur Kultur*, 135–159, außerdem Blumenberg, Taubes, *Briefwechsel*, 62–80.

Christof Forderer

Stadtillumination und Raumerfahrung

Zur Wahrnehmung der beleuchteten Innenstädte seit dem 19. Jahrhundert

Die künstliche Außenweltbeleuchtung ist keine neutrale Helligkeit, die die Sichtbarkeit der von ihr bestrahlten Umgebung unmodifiziert über die Dämmerungsgrenze hinweg in die Nacht hinein weiterdauern lässt. Sie hat in aller Regel einen intrusiven Aspekt und schafft ein spezifisches, vom Tagesanblick deutlich unterschiedenes Erscheinungsbild. Meistens erzeugt sie zum Beispiel Wahrnehmungsbilder, die mit fast allen Formen von gemalten Abbildungen und mit narrativen Darstellungen gemeinsam haben, »Unbestimmtheitsstellen« zu enthalten.¹

Die Wahrnehmungsgeschichte der künstlich erleuchteten Stadtzentren ist von der Komplexität geprägt, die auch das Verhältnis von Kunstlicht und Raum charakterisiert. Im Verlauf der Epoche, die mit der Aufstellung der ersten Gaslaternen zu Beginn des 19. Jahrhunderts begann und die mit der Einführung der elektrischen Glühlampen, der Neon-Röhren und schließlich der LED-Dioden ihre Fortsetzung fand, hat das von diesen Lichtern erzeugte Raumerlebnis mehrfach qualitative Veränderungen erfahren. Die folgenden Ausführungen kontrastieren vier historisch aufeinander folgende Typen von Wahrnehmungsbildern der erleuchteten Innenstädte: 1.) Reaktionen aus der »Pionierzeit« der Straßenbeleuchtung (bis Ende des 19. Jahrhunderts); 2.) Reaktionen aus der Zeit der Einführung der elektrischen Beleuchtung; 3.) die avantgardistische Kunstlichtwahrnehmung der 1920er Jahre; 4.) Wahrnehmungsbilder, wie sie aktuell angewendete Beleuchtungspraktiken nahelegen. Die beobachteten Wandlungen im Erleben der beleuchteten Stadtszenarien werden mit Tendenzen, die für die jeweiligen Stadtgesellschaften typisch sind, in Zusammenhang gebracht. Aufschlussreich für die Stadtgesellschaft bis zum Ende des 19. Jahrhunderts erscheinen dabei Wahrnehmungsbilder, in denen die Beleuchtung als raumeröffnend erlebt wird, wobei im Zuge dieser Raumeröffnung genau jene spezifischen Räume, für die die sich modernisierende Stadtgesellschaft einen Bedarf hatte, in den Blick gelangen. Für die Stadtgesellschaften, die sich seitdem entwickelt haben, scheinen demgegenüber eher Wahrnehmungsbilder der beleuchteten Straßen repräsentativ zu sein, bei denen es nicht mehr um die Erschließung der Stadtnacht als Raum geht, son-

dern die sensoriiellen bzw. ästhetischen Auswirkungen der Beleuchtung auf die Erfahrung der Stadtlandschaft im Vordergrund stehen.

Raumeröffnung

Schon Wolfgang Schivelbusch hat darauf hingewiesen, dass sich mehreren Zeitzeugen, die im 19. Jahrhundert die von Gaslicht erhellten Straßen beschrieben haben, der Vergleich mit einem Saal aufgedrängt hat.² Als Beispiel für dieses Wahrnehmungsmuster zitiert er die Reiseschriftstellerin Emma von Niendorf, die ihren Eindruck des hellbeleuchteten Pariser *Boulevard des Italiens* im Jahr 1851 mit den Worten resümiert: »Das Ganze gleicht einem Saale«³. Andere Belege lassen sich leicht anfügen. Gut zwei Jahrzehnte nach dem Parisaufenthalt der deutschen Autorin schreibt beispielsweise der anlässlich der Weltausstellung nach Paris gereiste italienische Schriftsteller Edmondo de Amicis ganz ähnlich, er habe bei seinem spätabendlichen Spaziergang durch die beleuchteten Boulevards in der Gegend der Oper den Eindruck, von Salon zu Salon zu spazieren.⁴ Noch fast am Ende des 19. Jahrhunderts – nun schon zum Zeitpunkt der einsetzenden elektrischen Beleuchtung – bewirken die neuen Bogenlampen bei einem Zeitzeugen die Vorstellung, die Fassaden des in Wien gelegenen Grabens seien die »glänzenden Wände eines Riesensaales«⁵.

Diese Wahrnehmung der beleuchteten Großstadtstraßen als Saal oder Salon ist nicht nur deswegen interessant, weil sie, wie Schivelbusch andeutet, Walter Benjamins Auffassung bestätigt, dass die urbane Kultur des 19. Jahrhunderts auf einer »Schwelle« verharret habe.⁶ Im Kontext unseres Themas ist zudem ein anderer Aspekt bei dieser Saal-Assoziation bemerkenswert: In den ersten Jahrzehnten der Erschließung der Stadtnacht scheint das künstliche Licht sich für die Stadtbewohner als die Eröffnung (als Zugewinn) eines neuen Raums dargestellt zu haben.

Diese Fokussierung auf den Raumcharakter der beleuchteten Straße findet nicht zufälligerweise in einer Epoche statt, in der die Großstädte dabei waren, aus der Enge ihres traditionellen Raumzuschnitts auszubrechen. Im Kontext einer neuen urbanistischen Auffassung, die die »Zirkulation [...] als Wesen der neuen Großstadt«⁷ durchsetzen wollte, war im 19. Jahrhundert eine Stadtplanung entstanden, die durch Raumgewinnungsoperationen – nach außen hin durch die Niederlegung der Befestigungsanlagen, nach innen hin durch die Anlage von Achsenstraßen – freien Platz für das Fluktuieren schuf. Der traditionelle »Organismus« Stadt wurde innerhalb weniger Jahrzehnte in ein »Netz« umgewandelt, das ungehemmte Fluidität sichern sollte.

Die Vorstellung, dass die nächtliche Straße dank der Beleuchtung nun ein

Saal sei, verweist darauf, dass auch die Nachtzeit dem neuen Zirkularitätsparadigma unterworfen und in das Raumnetz der modernisierten Stadt integriert wurde. Mit der räumlichen war auch die temporale Organisation der traditionellen Stadt in den Sog einer Transformationsdynamik geraten, die, wie Marx und Engels es formulieren, »alles Ständische und Stehende verdampft«⁸. Als Parallelmaßnahme zur raumöffnenden »Hausmannisierung«, die helle Schneisen in das Dickicht des düsteren Gassengewirrs schlug, wurde die nächtliche Schwärze, die mit Einbruch der Dunkelheit das Stadtleben stillstellte, durch eine Infrastruktur von Straßenlaternen aufgebrochen (zum offenen Raum eines Saales »ausgelichtet«).⁹

Das Wahrnehmungsbild der beleuchteten Straße als eines Saals ist ein emblematisches Bild dafür, dass die Stadtnacht sich im 19. Jahrhundert in eine *Raum-Zeit* verwandelt hat. Auf sinnfällige Weise drückt es aus, dass die Nacht nun nicht mehr eine Zeitbrache ist, die allabendlich die Stadt mit ihrem Dunkel raumauslöschend zudeckt. Nicht mehr ausschließlich ein kosmisches Phänomen – in den Worten Hölderlins eine vom Horizont heraufziehende »Fremdlingin unter den Menschen« –, steigt sie jetzt als ein von den Lichtern erweckter spezifischer Raum (ein »Saal«) aus der Stadt selbst auf. Sie ist zu einer Matrix geworden, die die Tages-Stadt in eine »zweite Stadt« (so eine häufige Bezeichnung für die nächtliche Stadt)¹⁰ verdoppelt, in die die Menschen ausschwärmen können.

In den ersten Jahrzehnten der Stadtbeleuchtung geben die Wahrnehmungsbilder der beleuchteten Straßen zudem häufig zu erkennen, dass die Verwandlung der traditionellen Nacht in eine »begehbare« Raumzeit nicht zuletzt auch mit dem virulent gewordenen Bedürfnis nach Gegenräumen zur am Realitätsprinzip orientierten bürgerlichen Ordnung zusammenhängt. Eine Variante der Saal-Metapher, die sich in Emile Zolas Roman *La Curée* (1871) findet, konnotiert dieses Motiv: Die Protagonistin, die gerade mit ihrem Liebhaber in dem »cabinet« eines Restaurants ihren Ehemann betrogen hat, nimmt beim Blick aus dem Fenster den nächtlichen Boulevard als einen »alcoven« wahr.¹¹ Die nächtliche Straße, die sich dank der Lichter zu einem Alkoven verräumlicht hat, ist für Zolas Protagonisten mehr als einfach ein Ort, der die Tages-Stadt verlängert und »Salons« zur Fortsetzung des Zirkulierens eröffnet. Der Raum, den die Lichter im Dunkeln entstehen lassen, ergänzt hier kompensatorisch die bürgerliche Stadt durch einen Ort, in dem das Begehren seinen Abenteuern nachgehen kann.

Die Phantasmagorie der beleuchteten Straße als eines Alkovens drückt in der Verdichtung eines Bildes aus, dass die Stadtnacht des 19. Jahrhunderts

dank der Beleuchtung nicht nur *topisch* (ein begehbarer Ort), sondern oft auch *heterotopisch* (Foucault)¹² geworden ist. Die Eröffnung von solchen heterotopischen Orten ist ein wichtiger Aspekt der sich wandelnden Stadtnacht des 19. Jahrhunderts,¹³ und sie ist eng mit der Einführung der Beleuchtung verbunden. Die Straßenlaternen ermöglichten, dass sich in der Nacht Räume herausbildeten, die hell genug waren, um sich hineinzuwagen, aber gleichzeitig dunkel genug blieben, um nicht einfach von der Tageswelt annektiert zu werden.¹⁴ In einer Raum-Zeit, in der das Primitiv-Archaische der kosmischen Schwärze sich nun mit dem Elaboriert-Modernen des künstlichen Lichts verband und in der so, wie Edgar Allan Poe schreibt, »alles dunkel [...] und dennoch strahlend«¹⁵ war, konnte eine von einem »bacchantischen Leben«¹⁶ belebte *Gegen-Stadt* ihren Ort finden. Anders als in Stadträumen, in denen das Licht den zivilisatorischen Fortschritt signalisiert, bedeutet es hier nicht die Reinigung der Nacht von ihrem Dunkel, sondern ist ein apollinischer Schleier, der dem dionysischen Dunkel erlaubt, in den Vordergrund zu treten.¹⁷

Die in Zolas Alkovenvergleich mitschwingende assoziative Verbindung der neuen Straßenlaternen mit der Heraufkunft eines spezifisch nächtlichen Raums findet sich auch in den folgenden Versen aus Baudelaires Gedicht *Le Crépuscule du soir*: »A travers les luciers que tourmente le vent, / La prostitution s'allume dans les rues; / Comme une fourmilière elle ouvre ses issues; / Partout elle se fraye un occulte chemin«¹⁸ (Unter Lichtern, die der Wind bewegt, / flammt in den Straßen die Prostitution auf; / Wie ein Ameisenhaufen öffnet sie ihre Ausgänge; / Überall bahnt sie sich einen geheimen Weg). Wie in dem Alkoven-Vergleich bringen auch hier die Lampen nicht dieselbe Stadtrealität in den Blick, wie sie auch bei Tageslicht sichtbar ist (so in der Saal-Metapher: die Saal-Wände, die das Laternenlicht in die Sichtbarkeit bringt, sind nichts anderes als die auch tagsüber aufragenden Fassaden). Sie »erleuchten« vielmehr die Prostitution – ein Phänomen, das bei Tageslicht keinen Platz in der Stadt hat – und eröffnen so einen qualitativ neuen Raum, in den bislang Abgedrängtes, auf einem »geheimen Weg« seine unterirdischen »Ameisenhaufen« hinter sich lassend, eindringt und Sichtbarkeit erreicht.

In einem Prosagedicht, das gleichfalls den Titel *Au Crépuscule du soir* trägt, spielt Baudelaire erneut auf die Erfahrung an, dass dank der Lichter die Stadtnacht eine Raumzeit für Gegen-Räume geworden ist. Die Nacht, so Baudelaires allegorischer Text, sei vergleichbar mit »une de ces robes étranges de danseuses, où une gaze transparente et sombre laisse entrevoir les splendeurs amorties d'une jupe éclatante«¹⁹ (einem dieser fremdartigen Tänzerinnenkleider, in denen ein transparenter und dunkler Schleier den abgedämpften Glanz eines leuchtenden Rocks durchblicken lässt). Die Raumthematik ist

(wenn auch auf versteckte Weise) in Baudelaires überraschender Abwandlung der Metapher des ›Mantels der Nacht‹ (einer häufigen Metapher für die vor-moderne Nacht) präsent: In Baudelaires Vergleich erscheint die Nacht nicht mehr wie in der literarischen Tradition als Gewand, das nach dem Untergang der Sonne die Welt in Schwärze hüllt, sondern als ›fremdartiges Kleid‹ einer Tänzerin. Der entscheidende Unterschied ist, dass dieses Kleid anders als der traditionelle ›Mantel der Nacht‹ nicht in Dunkelheit einhüllt, sondern als »gaze transparente« durchsichtig ist. Als »gaze transparente« eröffnet es implizit eine räumliche Dimension: Es lässt in die hinter dieser ersten Stoffschicht liegende Tiefe schauen und gibt den Blick auf einen dort leuchtenden Rock frei. Die »splendeurs amorties d'une jupe éclatante«, von denen Baudelaire spricht, können als die künstlichen Lichter gedeutet werden, die in der traditionellen Nacht (der das Bild des undurchsichtigen Mantels perfekt entsprach) nicht existiert hatten. In Baudelaires Allegorie repräsentiert der Rock, der durch das Kleid durchscheint, den Straßenraum mit seinen Lichtern, der nun der Nacht eine räumliche Tiefe gibt und der hier unverkennbar ein Gegenraum zum Alltagsraum ist.²⁰ (Der durchschimmernde Glanz des zweiten Rocks kündigt die Neonlichter an, die in der zur durchsichtigen »gaze« transformierten Stadtnacht des 20. Jahrhunderts an den Fassaden der Amüsierviertel aufblinken werden und zum Abschwenken in die Orte des Nachtlebens verführen wollen.)

Neben der Wahrnehmung der beleuchteten Straße als ›Salon‹, in dem die Passanten ihre Befreiung aus der traditionellen Nachtstarre genießen, und der Wahrnehmung als ›Alkoven‹, der eine Gegen-Sphäre für die Abenteuer der Sinnlichkeit eröffnet, gibt es noch eine dritte Art von nächtlicher Raumerfahrung, die für die Wandlung des Stadtlebens im 19. Jahrhundert symptomatisch ist. Dieser dritte Typ von Wahrnehmungsbild assoziiert mit den Lichtern die Herausbildung eines Raums, in dem die traditionelle opake Sphäre aus Dunkel sich in Klarheit und Unverborgenheit auch noch des kleinsten Details aufgelöst hat. Die Nacht ist in diesem Wahrnehmungsmuster von ihrer Schwärze gereinigt und zu einem Raum absoluter Transparenz aufgeklärt.

Auf eher biedermeierliche Weise taucht dieses Motiv mehrfach in Darstellungen auf, die in Szene setzen, dass nun die Lektüre von Buch, Zeitung oder Korrespondenz zur Nachtzeit im öffentlichen Straßenraum möglich ist. Ein Journalist der *Vossischen Zeitung* beispielsweise beobachtete 1826 bei dem ersten Einsatz der neuen Gaslaternen auf dem Boulevard *Unter den Linden*: »Nicht in dürftigen Flämmchen, sondern in handbreiten Strömen schießt das blendende Licht hervor, das so rein ist, daß man auch in einer Entfernung von 20–30 Schritten einen Brief recht gut lesen konnte.«²¹ Die Betonung des spek-

takulären Triumphs der Sichtbarkeit, den die Straßenlaternen errungen haben, hat einen beruhigenden Effekt: Die Wahrnehmung der beleuchteten Straße als eines transparenten Sichtfelds suggeriert, dass die Nacht nun Raumdispositive bereithält, die auf das virulent gewordene Problem der sich der traditionellen Kontrolle entziehenden anonymen Massen reagieren. Aufschlussreich sind diese Beschreibungen der transparent gewordenen nächtlichen Straße insbesondere dann, wenn in ihnen die Lichter nicht einfach nur die Nacht als Versteck ineffektiv machen, sondern zudem die Dauerpräsenz einer Macht im Stadtraum »materialisieren«, die unabhängig von der Anwesenheit von Aufsichtspersonen wirksam ist.²² (Das zu Beginn des 20. Jahrhunderts angeführte Argument eines Lyoner Abgeordneten – »un candélabre coûte moins cher qu'un policier«²³ beine Straßenlaterne ist billiger als ein Polizist – fasst prägnant die enge Verbindung zwischen künstlichem Licht und Staatsgewalt zusammen.) Der dritte für die Stadtgesellschaft des 19. Jahrhunderts charakteristische Raumtypus, der sich neben den beiden beschriebenen Raumformen »Saak und »Alkoven« in die Wahrnehmungsbilder der beleuchteten Straße einzeichnen kann, deutet sich in diesen Beschreibungen an: Es ist ein Raum, in dem die Lichter aufgrund ihrer Ambivalenz eine Sichtbarkeit erzeugen, in der man sieht, immer aber auch damit rechnen muss, gesehen zu werden, in dem die Lichter also das Medium einer *société disciplinaire* sind.²⁴ Das dritte für die Gesellschaft des 19. Jahrhunderts repräsentative Wahrnehmungsmuster der beleuchteten Straße erschließt diese als einen panoptischen Raum.

Ein vormodernes Beispiel für eine Darstellung, in der die erleuchtete Straße an einen panoptischen Raum erinnert, vermittelt eine der ältesten Darstellungen der Stadtbeleuchtung, die wir kennen: der Kupferstich, der die Einführung von Laternen in Leipzig am 24. Dezember 1701 dokumentiert.²⁵ Die Laternen, die sich auf dieser Graphik mit ihren hell leuchtenden Öllichtern in klarer geometrischer Anordnung in die Tiefe staffeln, höhlen im Dunkel der Nacht einen Raum aus, in dem die einzelnen Personengruppen wie auf einer Bühne einem Blick ausgesetzt sind, dem kein Detail verborgen bleibt. (Wie um den panoptischen Charakter des von den Laternen aufgefalteten Straßenraums zu unterstreichen, hat der Verfertiger des Kupferstichs eigens eine Beobachterfigur in eines der auf die Straße sich öffnenden Fenster gestellt.)

Der panoptische Raum, den der Leipziger Kupferstich evoziert, gehört noch in den Kontext der Macht- und Ordnungsstrategien des absolutistischen Feudalstaats. Eine Beschreibung der beleuchteten Straße, die der schon zitierte de Amicis gibt, führt näher an die von Foucault beschriebene Disziplinargesellschaft des 19. Jahrhunderts heran. De Amicis erlebt in dieser Textpassage die Straßenszenerie nicht nur als ein hypertransparentes Sichtfeld, sondern

zudem als einen Raum, der eine Selbstkontrolle der Passanten auslöst. Das Maximum an Sichtbarkeit, das dank der Lichter in die Stadtnacht eingezogen ist, veranschaulicht der Autor zunächst mit einer Variante des zitierten Lektüremotivs: Auf den Trottoirs, so stellt er fest, könne bei Lichtverhältnissen, die keine »Unze Schatten« belassen, selbst eine Nadel wiedergefunden werden. Disziplinierend im Sinne der *société disciplinaire* ist dieser Raum, da die auf den Boulevards herrschende Sichtbarkeit so total ist, dass sogar die eigene Person zum Beobachtungsobjekt wird: »Tous les visages sont éclairés. On voit son propre image réfléchie de tout côté. On voit tout«²⁶. (Alle Gesichter sind beleuchtet. Überall sieht man sein widergespiegelter Bild. Man sieht alles.) Die Folge dieser die Beobachtbarkeit der eigenen Person implizierenden Allsichtbarkeit ist, wie de Amicis beobachtet, die unwillkürliche Selbstkontrolle des eigenen Verhaltens. Die dem »grande lumière« ausgesetzten Passanten, konstatiert er, überwachen spontan (also allein aufgrund des als Disziplinierungsdispositiv wirkenden Lichts) ihr Verhalten: »On regarde beaucoup et on parle peu, ou à voix basse, comme par respect pour le lieu, ou parce que la grande lumière impose une certaine retenue«²⁷. (Man schaut viel und spricht wenig oder mit leiser Stimme, wie aus Respekt vor dem Ort oder weil das helle Licht eine gewisse Zurückhaltung auferlegt.)

Solche Beschreibungen, in denen die Straßenbeleuchtung sich als Teil der »Mikrophysik« einer nicht direkt greifbaren Aufforderung zur Anpassung an die Normen der Gesellschaft erweist, finden sich vielfach in Texten des 19. und auch des 20. Jahrhunderts. Ein weiteres Beispiel für die Erfahrung der beleuchteten Straße als eines Raums, der die Individuen aus der traditionellen Privatheit der Nacht in eine zur Selbstkontrolle anhaltende imaginäre Überwachtheit versetzt, gibt der Naturalist Wilhelm Bölsche in seinem in der Zeit der Einführung der elektrischen Straßenbeleuchtung geschriebenen Berlin-Roman *Die Mittagsgöttin* (1891). Wie bei de Amicis wirken die beleuchteten Straßen auch hier regulierend auf das Verhalten der Personen ein. Die Lichter halten den Protagonisten, der in dieser Passage in eine Liebesgeschichte, die im Romankontext als unverantwortlich verworfen wird, involviert ist, zur Korrektur seines Verhalten an: Er erlebt den Schein der Straßenlaternen, der auf das Paar fällt, als »eine hemmende Macht, ein Etwas, eine Person, die unserem Lieben den Zauber nahm. Es war, als küsse man in dem Lichtschein, der auf der fremden Lippe lag, zugleich ein kaltes, trennendes Gespenst«²⁸.

Auch wenn de Amicis' und Bölsches Beschreibungen der nächtlichen Straße als eines disziplinierenden Raums keine explizite Raumform als Metapher für die Nachtszene anbieten, zeichnet sich auch in ihnen ab, dass für die Stadtgesellschaft des 19. Jahrhunderts die Umwandlung der bislang unräumlichen

Stadtnacht zu einem Raum eine soziale Notwendigkeit war. Das allnächtliche Verschwinden des Stadtraums in kompakte Dunkelheit war nicht mehr akzeptabel: weder für diejenigen, die nach Kompensationen für das entfremdete Leben suchten und dazu spezifisch nächtlicher Räume bedurften (in den Worten Baudelaires einer »jupe éclatante« hinter der zur »gaze transparente« gewordenen Nacht), noch für diejenigen, die um die Sicherheit unter Bedingungen einer Massengesellschaft besorgt waren.

Eine Werbeanzeige der *General Electric Company*, die aus der Zeit des Ersten Weltkriegs stammt, resümiert dieses Muster, die beleuchtete Straße als die Eröffnung eines in der Stadtnacht plötzlich aufgefalteten Raums wahrzunehmen. Das Plakat zeigt auf seiner linken Hälfte eine Straßenlaterne, deren Leuchtzylinder sich bei genauerem Hinsehen als eine Art Zauberkugel erweist: Im Inneren dieses Lichtzylinders erzeugt das weiße elektrische Licht – auf magische Weise – raumschöpferisch eine klar in ihrer Dreidimensionalität strukturierte Straßenszene, die dann über den Zylinder hinausreichend, in die rechte Bildhälfte emaniert und sich dort in die Stadtnacht hineinstülpt.²⁹ Das Wesen des Laternenlichts, so suggeriert das Plakat, ist es, die Stadtnacht zu einem Raum zu öffnen.

Raumauflösung

Für die Großstädte seit dem Ende des 19. Jahrhunderts sind andere als die bislang beschriebenen Wahrnehmungsbilder der beleuchteten Straße aufschlussreich. Die nun repräsentativen Erfahrungsmuster spiegeln den Umstand wider, dass das Lichtregiment zunehmend in den Dienst einer Ökonomie gerät, die von den Massen eine Mitwirkung und zwar nicht mehr nur bei der Produktion des gesellschaftlichen Reichtums (in der Rolle des Proletariats), sondern auch bei dessen Konsumation (in der Rolle des Kunden) einfordert und die entsprechend Dispositive der Verlockung schafft.³⁰ Eine unmittelbar ins Auge fallende Auswirkung dieser neuen Ökonomie auf die Lichter im Stadtraum ist die nach der Wende zum 20. Jahrhundert rapide erfolgende Vervielfältigung von Lichtquellen, die nicht Sichtbarkeit geben, sondern selbst gesehen werden wollen; das Licht der Straßenlaternen wird zunehmend vom Licht der leuchtenden Zeichen, wie etwa von Neon-Röhren ausgestrahlter Werbeschriften und Werbebilder, ergänzt.

Die den Erfordernissen der Konsumgesellschaft entsprechende neue Illuminationspraxis findet ihren Niederschlag in Wahrnehmungsbildern der beleuchteten Straßen, in denen die Lichter nicht mehr in erster Linie die Erschließung der spezifischen Räume bewirken, für die die sich etablierende bürgerliche

Gesellschaft einen Bedarf hatte (Räume zum abendlichen und nächtlichen Zirkulieren, heterotopische Räume für das Nachtleben, Räume der ›Disziplinierung‹). Für die sich entfaltende ›Gesellschaft des Spektakels‹ (Guy Debord) sind eher Wahrnehmungsbilder repräsentativ, die die City-Lichter weniger als eine Erweiterung denn als eine Steigerung, eine Intensivierung der Stadt empfinden, und die dafür sensibel sind, dass von den Lichtern eine hypnotisierende Wirkung auf die Subjekte ausgehen kann. Die an den Lichtern wahrgenommene Bannkraft kann dabei zu subjektiven Wahrnehmungsbildern führen, in denen die einst als raumkonstituierend erlebte Qualität der Beleuchtung sich geradezu ins Gegenteil verkehrt und der objektive Raum phänomenologisch gesehen als aufgelöst erscheint.

Auch wenn diese Wahrnehmungsbilder, in denen der Raumaspekt an Bedeutung verliert, symptomatisch für die spezifischen Prioritäten der Konsumgesellschaft des 20. Jahrhunderts sind, ist eine klare zeitliche Unterscheidung zwischen einer Epoche eher raumorientierter und einer Epoche eher lichterorientierter Wahrnehmungsbilder (und entsprechend zwischen einer Beleuchtungspraxis, die mehr am Erhellen und einer Beleuchtungspraxis, die eher an der Beschleunigung des Warenumsatzes orientiert ist) kaum möglich. Seit der Einführung der Straßenbeleuchtung haben die künstlichen Lichter immer unter anderem auch die Blicke zu bannen und die Passanten auf Konsum einzustimmen versucht. Schon Baudelaires Prosagedicht *Au Crépuscule du soir* hätte sich auch einer Deutung erschlossen, die die »jupe éclatante« als Ausdruck der Faszinationskraft der Lichter selbst interpretierte und nicht als Metapher einer räumlichen Tiefe, die sich hinter der »gaze transparente« aufgetan hat. Und die oben zitierte Paris-Beschreibung de Amicis aus dem Jahre 1878, in denen die Lichter einen Disziplinierungsraum entstehen lassen, notiert gleichfalls Beobachtungen, die festhalten, dass schon im Gasbeleuchtungszeitalter die Lichtreize eine geradezu hypnotisierende Wirkung ausüben konnten: Bei seinem abendlichen Spaziergang auf den Boulevards, konstatiert der Italiener, habe er die »glitzernden Straßen« als die Entfesselung einer Empfindung erlebt, die an die Wirkung von Haschisch erinnere; eine »Sucht nach Vergnügen« habe seinen Körper durchflammt.³¹ De Amicis dokumentiert hier ausdruckskräftig, dass die Stadtzentren sich schon im Paris der Weltausstellungen auf die Bannung und Verführung der Massen zu spezialisieren begannen und dabei den Lichtern die Rolle eines »nouvel opium du peuple«³² zuteilten.

Insbesondere nach der Einführung der elektrischen Glühbirnen, also in den beiden letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts, wird es für viele Beobachter offensichtlich, dass das ungleich hellere Licht, das nun den Laternen entströmt, nicht die »kommunalbehördliche Klarheit«³³ einer funktionalen

Beleuchtung eröffnet. Den neuen Lichter, so scheint es beispielsweise einem Journalisten des *Berliner Lokalanzeigers* im Jahre 1898, gehe es gar nicht um Raumerhellung, sondern um deren eigenes Strahlen: »Heute ist die Beleuchtung Selbstzweck geworden. Schon sie allein soll Bewunderung und Aufmerksamkeit erregen.«³⁴ (Kracauer wird in den 1920er Jahren – in dem Jahrzehnt der Durchsetzung der Neonlampen – einen ähnlichen Eindruck haben: Die Lichter, notiert er, seien »zu ihrem eigenen Gefallen versammelt«³⁵.) Emblematisch für diese sich nun verstärkende Selbstbezüglichkeit der Lichter ist Giacomo Ballas 1909 entstandenes Gemälde *Lampe à arc*. Deutlich anders als in der oben interpretierten Zeichnung der Werbeanzeige der General Electric Company füllt hier die Lampe die gesamte Bildfläche aus. Nunmehr alleiniger Blickgegenstand, entfaltet sie nicht das Dunkel der Nacht zu einem urbanen Raum, sondern ihr eigenes Leuchten in einer funkelnden Lichtaura. Ballas Verklärung einer elektrischen Laterne zu einem ästhetischen Objekt entspricht der neuen Erfahrung, die die Lichter nicht mehr als Fermente der Transformation der traditionellen Stadtnacht in einen Raum, sondern als eigenständigen Wahrnehmungsstoff erlebt. Apollinaires lyrisches Ich, das Anfang des 20. Jahrhunderts auf den Boulevards flaniert, erblickt dementsprechend statt eines Straßen-Saals das raumindifferente Leuchten »flammender Elektrizität« (das Gedicht evoziert die »soirs de Paris [...] flamboyant de l'électricité«³⁶). Das Leuchten kann nun als fast so etwas wie eine autonome Substanz erscheinen, die den öffentlichen Raum infiltriert (statt ihn zu erschließen). So erlebt der Protagonist von Conrad Albertis naturalistischem Berlin-Roman *Wer ist der Stärkere?* (1888) das elektrische Licht der neuen Bogenlampen als eine Flutmasse, die die Stadt überschwemmt: »Er sah das Bogenlicht in bunten, weißblauen Wellen über die Wege, die Menschen, die Wagen hin fluthen, an den Fassaden hinauflecken und die Auslagen der Schaufenster in mächtigem Strome baden«³⁷. Die Konzentration des Blicks auf das Licht als autonomen Wahrnehmungsstoff entwickelte auch schon de Amicis: Statt der beleuchtenden Objekte fallen ihm die ästhetischen Effekte des als »Regen« oder »Pfeile« einfallenden Lichts auf; wie ein impressionistischer Maler beobachtet er die Lichtbrechungen und -spiegelungen, das Zusammenfließen und Auseinanderstieben der Lichtmassen.³⁸

Die Verschiebung, die bei der Wahrnehmung der beleuchteten Straßenszenerie stattgefunden hat, ist deutlich: Statt der »materiellen« Phänomene, die die Laternen in die Sichtbarkeit bringen, wird das immaterielle Licht selbst thematisiert. Das Licht wird nicht mehr als ein eröffnendes Mittel, eine Ermöglichkeitsbedingung, sondern als für sich selbst existierendes Wahrnehmungsobjekt auffällig. Solche sich von der Lockungskraft des Lichts überwältigen lassende

Wahrnehmungen finden vor dem Hintergrund einer latenten Großstadtangst um 1900 mehrfach ihren Ausdruck in Darstellungen, in denen die Lichter, statt Räume für neue Lebensmöglichkeiten anzubieten, beklemmen: Die Lichter können zu jenen Phänomenen gehören, die wie so vieles andere in den Städten zu zahlreich sind und so eine Sorge um die eigene Individualität auslösen. Der Protagonist von Albertis Roman fragt sich beispielsweise ängstlich, ob er im »grelle fluthenden Lichtermeer« der Großstadt »spurlos untergehen« werde.³⁹

Synästhetische Beschreibungen des elektrischen Lichts dokumentieren mit besonderer Prägnanz das Aufkommen von Wahrnehmungsbildern, in denen Räumlichkeit keine Rolle mehr spielt oder sogar negiert wird. Einem Kritiker der ersten Lichtreklamen erschien zum Beispiel deren visuelle Ausstrahlung als »ins Sichtbare übersetztelr Lärm«⁴⁰. Und Kracauer schreibt einige Jahre später ganz ähnlich: »In den Hauptquartieren des Nachtlebens ist die Illumination so grell, daß man sich die Ohren zuhalten muß.«⁴¹ Die Lärmmetapher ist doppelt sprechend: Das synästhetische Abschwenken zum Akustischen und damit zu einem nichteuklidischen Phänomen, das zudem als Lärm eine Überreizung der Sinne bewirkt, impliziert, dass die Lichter nun weder als mit Räumen, die in der Nacht sich öffnen, noch auch überhaupt als ein erschließendes Medium wahrgenommen werden. Der Lärmvergleich macht deutlich, dass im Kontext der zunehmenden kommerziellen Verwendung von Beleuchtung das künstliche Licht offensichtlich die aufklärerische Konnotation, die es im fortschrittsoptimistischen 19. Jahrhundert häufig hatte, verliert. Licht, vor dem man sich die Ohren zuhält, ist das Gegenteil jener zur Kontemplation einladenden Transparenz, die einige Jahrzehnte zuvor mehrere Zeitzeugen an den beleuchteten neuen öffentlichen Räumen so sehr fasziniert hatte, dass sie diese mit dem Motiv eines seiner Lektüre nachgehenden Passanten eigens in Szene gesetzt hatten. Kracauer hat diesen Verlust an entbergender (aufklärerischer) Potenz von Lichtern, die »lautstark« selbst wahrgenommen werden wollen, im Blick, wenn er zwei Jahrzehnte später schreibt: »der rötliche Schimmer, der ihnen [den Leuchtreklamen] nachwallt, legt sich als Hülle über das Denken«⁴². Die Nacht ist so inmitten der großstädtischen Lightscape wieder wie in vormodernen Zeit ein Mantel – eine »Hülle« –, nun aber übt nicht mehr das Dunkel, sondern das Licht selbst diese zudeckende Funktion aus. Die Verlagerung des Interesses hin zur Realität des Lichtes selbst impliziert nicht nur einfach ein Zurücktreten der Aufmerksamkeit für die raumkonstituierende Auswirkung von Beleuchtung. In vielen Wahrnehmungsbildern ist die Aufmerksamkeit nun so sehr von den Lichtern selbst fasziniert, man könnte beinahe sagen hypnotisiert, dass der Raumaspekt der nächtlichen Straße nicht nur ignoriert,

sondern als aufgehoben empfunden wird. Besonders repräsentativ für die sich verändernde Stadtnacht sind Wahrnehmungsbilder, die ihren Vorgängern aus der Einführungszeit des Kunstlichtes geradezu antagonistisch entgegenstehen: Die Lichter scheinen in ihnen den Raumeindruck regelrecht zu zerstören.

Eine frühe Andeutung einer solchen Erfahrung, für die das Raumgefühl durch die Lichter unterminiert wird, gibt eine Straßenbeschreibung August Endells vom Beginn des 20. Jahrhunderts. In diesem Text sind es ausgerechnet die Lichter selbst, die den Saal-Eindruck, der einige Jahrzehnte früher den Zeitzeugen der Einführung der Straßenbeleuchtung bei ihrem nächtlichen Ausschwärmen ein Gefühl von Heimeligkeit suggeriert hatte, zum Einstürzen bringen: »Aus den unteren Geschossen der Häuser, aus der langen Ladenreihe bricht buntes Licht hervor [...]. Die Häuser scheinen in der Luft zu schweben, und unter ihnen, wie aus aufgesperrten Mäulern, quillt die gleisende !! Lichtflut«⁴³. Indem Endell eine Lichtarchitektur *avant la lettre*, die die Gebäude, befreit von Materialität, ins »Schweben bringt«, im beleuchteten Berlin erblickt, evoziert er ein Straßenbild, dessen Raumgerüst in Frage gestellt ist. Endell führt damit an ein neues Wahrnehmungsmuster der beleuchteten Straße heran, das ein Jahrzehnt später bei Delmerle in seinem *Manifeste futuriste de Montmartre* (1913) einen deutlich radikaleren Ausdruck finden wird. Aus der bei Endell noch sanften Auflösung der Raumstatik durch eine die Gebäudesockel auflösende »Lichtflut« ist die Attacke einer den Raum »zerlöchernden Kraft geworden, die aus den Laternen herauschießt: »Et le soir [...] des milles lampes électriques troueront de leurs faisceaux lumineux les grandes artères pleines de bruit et de mouvement.«⁴⁴ (Und am Abend durchlöchern tausende von elektrischen Lampen mit ihren Lichtbündeln die großen, von Geräusch und Bewegung erfüllten Hauptstraßen.)

Lichter, die wie bei dem Futuristen Delmerle die Straße »durchlöchern«, sind alles andere als ein erschließendes Mittel, das dem Dunkel die Ausdehnung eines von der Stadtgesellschaft nutzbaren Raums gibt. Im Zusammenhang mit der kommerziell veranlassten Intensivierung der Lichter hat sich die Aufmerksamkeit der Wahrnehmenden auf andere Wirkeffekte von Beleuchtung – auf Wirkeffekte, die dem Raumeindruck entgegenstehen – verlagert. Die Nichträumlichkeit, wie sie sich bei Endell und Delmerle vorbereitet hat, wird von den 1920er Jahren an das Merkmal sein, dass nun einen großen Teil der repräsentativen Wahrnehmungsbilder der »elektrischen Stadt« von ihren Vorgängern aus der Gasbeleuchtungszeit unterscheidet.⁴⁵ Der russische Filmregisseur Sergej Eisenstein hat diesem neuen Wahrnehmungsparadigma einen besonders deutlichen Ausdruck gegeben; die Lichter, zu denen nun die bunten Neon-Röhren mit ihrer kinetischen Blinkdynamik gehören, bewirken bei ihm

nicht nur wie bei Endell den Eindruck schwebender Gebäude oder wie bei Delmerle durchlöcherter Straßen, sondern die Räumlichkeit insgesamt scheint in ihren Grundstrukturen »washed away«: »All sense of perspective and of realistic depth is washed away by a nocturnal sea of electric advertising. Far and near, small (in the foreground) and large (in the background), soaring aloft and dying away, racing and circling, bursting and vanishing – these lights tend to abolish all sense of real space, finally melting into a single plane of coloured light points and neon lines moving over a surface of black velvet.«¹⁶

Auch wenn, wie hier bei Eisenstein, eine avantgardistische Entgrenzungslust die textliche und bildnerische Ausformung dieser neuen Wahrnehmungsbilder oft beeinflusst und zu einer ästhetischen Verstärkung des vom Verwirrungspotential der Lichtersignale ausgehenden *thrills* führt,¹⁷ veranschaulicht die Außerkraftsetzung der »Anschauungsform« Raum den weiten Abstand, der die nächtlichen Citys des 20. Jahrhunderts von einer Großstadt trennt, deren Nacht in »Salon«- oder »Alkoven«-Phantasmagorien erlebt werden konnte.

Wie wenig die Großstadtnacht des 20. Jahrhunderts mit ihren unmittelbar bannen wollenden (und direkt auf die Aktivierung des Kaufbegehrens der Passanten zielenden) Lichtern die Großstadt des vorangegangenen Jahrhunderts ist, illustriert auch die Gegenübersetzung der Raumerfahrungen, die der panoramatische Blick auf die Stadtnacht des Feuilletonisten Paul Féval und ein vergleichbarer Vogelperspektiven-Blick Siegfried Kracauers geben. Féval sieht im Jahre 1851 unter dem Einfluss der Lichter einen »Stadtplan«, Kracauer im Jahre 1930 ein »Getümmel ohne Tiefe«. Das Bild, das sich Féval in den Zeiten einer noch zurückhaltenden Beleuchtung von den Höhen des Pariser Montmartre darbot, ist, dem Blickwinkel entsprechend, zwar auf die Zweidimensionalität verkürzt, zeigt aber unverkennbar eine Nachtlandschaft, die sich dank der Lichter als ein Raumnetz erschließt, das Zirkulationsbewegungen gegenüber offen ist: »les réverbères, espacés symétriquement, tracent des lignes, et, avec un peu de bonne volonté, les lampions aidant, on peut reconstruire le plan complet de la grande ville.«¹⁸ (die in gleichmäßigen Abständen aufgestellten Straßenlaternen ergeben Linien und man kann bei etwas gutem Willen mit Hilfe der Laternen den vollständigen Plan der großen Stadt rekonstruieren.) In dem 80 Jahre später verfassten Berlin-Text Kracauers erschließen die gleichfalls weitflächig von oben überblickten Stadtlichter keinen offenen Raum (auch wenn Kracauer sie als »über den Raum verteilt« charakterisiert). Anders als bei Féval fügen sie sich nicht zu einer Ordnung, die das Raumgefüge der Stadt (so wie es im Stadtgrundriss seine Basis hat) in der Nacht sichtbar werden lässt. Statt des »plan complet de la grande ville« drängen sich die Signale einzelner Gebäude (als »blendendes Orange«) der Wahrnehmung auf und er-

zeugen insgesamt »ein Getümmel, das keine Tiefe hat«: »Die Lichter sind über den Raum verteilt, sie harren still oder bewegen sich wie an Schnüren, und vorne, zum Greifen nah, leuchtet ein blendendes Orange, mit dessen Hilfe eine Großgarage ihren eigenen Ruf weithin verbreitet. Mitten aus dem Getümmel, das keine Tiefe hat, erhebt sich ein strahlender Baum: der Rundfunkurm.«⁴⁹

Der offene Raum

Der Eindruck eines Zusammenbruchs von räumlicher Organisation, der Lichtbeschreibungen in der Art von Sergej Eisensteins Text kennzeichnet, ist nicht zuletzt auch medial vermittelt: Das Beispiel der avantgardistischen Malerei, die die Wirklichkeit nicht mehr zentralperspektivisch organisiert, hat sich auf das Sehen der Realwelt der großstädtischen Lichtszenerien ausgewirkt.

Die avantgardistische Kunst hat in den 1920er Jahren mit zwei ihrer Strömungen die visuelle Stadtlichterfahrung auf unterschiedliche Weise prägen können. Einerseits war es der Futurismus, der zu Wahrnehmungsbildern anregte, in denen, wie angedeutet, die aufdringlich gewordenen Lichter – die »Raketenfeuer der beweglichen Lichtreklamen«⁵⁰, wie der Architekt Erich Mendelsohn schrieb – als Vektoren wirkten, die den behäbigen dreidimensionalen Raum zu einem a-räumlichen Energiefeld dynamisierten. Andererseits beeinflussten die abstrakte Malerei, der Suprematismus und der Konstruktivismus die Wahrnehmung einiger ästhetisch sensibler Stadtbeobachter: Das Lichterspektakel der Citys erschien ihnen als Anbahnung eines Durchbruchs zu einer sublimierten Wirklichkeit, die die Architekturmassen hinter sich lässt und eine Ausdrucksqualität eröffnet, in der der »freie Mensch« zu einer höheren Potentialität seines Wesens aufsteigen kann.

Der Bauhauskünstler Laszlo Moholy-Nagy hat diesem »spirituellen« Blick auf die Stadtlichter besonders interessante Perspektiven abgewonnen. Anders als bei seinen futuristisch inspirierten Zeitgenossen führen die Lichter der »elektrischen Stadt« bei ihm nicht zu einer Phänomenologie der Raumauflösung. Seine Wahrnehmung unterscheidet sich von der im 19. Jahrhundert verbreiteten Fokussierung auf die Raumerschließungskraft der Lichter durch einen anderen Aspekt: Die künstlichen Lichter eröffnen bei ihm statt eines quantitativen Raum- oder Sichtbarkeitsgewinns den Ansatz zu einer qualitativ veränderten Raumerfahrung. Moholy-Nagys Großstadtlichtererfahrung steht im Kontext der von ihm anvisierten konstruktivistischen Raumkunst: einer Raumkunst, die nicht mehr dem traditionellen Modell von Skulptur und Architektur als statischen Anordnungen von Volumen folgt, sondern Ausdruckswelten schafft, die als eigentliches Wesen des Raumes »bewegungsbeziehungen aller

dimensionsrichtungen, und [...] fluktuierende kräfteverhältnisse⁵¹ erfahrbar werden lassen und das Bewusstsein dafür entwickeln, dass Räumlichkeit nicht Einschließung, sondern Offenheit bedeutet.

Die Citybeleuchtung zieht die Aufmerksamkeit Moholy-Nagys auf sich, da das Licht (und insbesondere das künstliche Licht) in seiner Ästhetik des »offenen raums« (MA, 21) ein wichtiges Gestaltungsmittel ist. Bei seiner vielfältig betriebenen Beschäftigung mit Licht geht es Moholy-Nagy nicht um dessen konventionelle Funktion, passive Bedingung von Sichtbarkeit zu sein (als solches entspricht es einer realistisch-mimetischen Kunst), sondern um Licht als operatives Medium zur »aktivmachung« (MA, 163) und Dematerialisierung des Raums. Das »vielfältige spiel der lichtreklamen« kann ihm als Anbahnung eines »neuen ausdrucksgebiet, das auf seinen gestalter wahrscheinlich nicht mehr lange zu warten braucht« erscheinen (MA, 166). Auch wenn es sich einer »abhängigen reklamearbeit« (MA, 172) verdankt, enthält es für ihn das Potential zu einer ästhetischen Kultur, die den Menschen darauf einübt, »to see everything in relationship«⁵².

Es sind drei Aspekte, die Moholy-Nagy das Lichterspektakel als ein »promise for the future«⁵³ erscheinen lassen. An erster Stelle sind es die zahlreich gewordenen kinetischen Lichter (»die reflektoren und neonröhren der reklamebeleuchtungen, die sich drehenden leuchtbuchstaben der firmenschilder, die rotierenden mechanismen aus farbigen glühbirnen, das breite band der lichtwanderschriften« [MA, 166]), die ihm den Eindruck eingeben, in den beleuchteten Citys flimmere der Vorschein einer neuen Kunst. Seine Fotografie »diagramm der lichtbewegungen, herrührend von lichtreklamen, straßenlaternen und vorbeifahrenden wagen« (MA, 170) gestaltet das raumästhetische Konzept, das er mit diesen kinetischen Lichtquellen verbindet: Auf seiner Fotografie ziehen die Spuren der dreidimensional bewegten Lichter sich zu Linien aus und zeichnen ein immaterielles »Volumen« in den Straßenraum. Solche immateriellen Volumen sind ein Hauptanliegen von Moholy-Nagys Raumgestaltungen. Moholy-Nagy unterscheidet zwischen »zweierlei volumen«: »1) abtastbaren massenumfang, in gewicht messbar 2) nur visuell erlebbarer, durch bewegung entstehender virtueller umfang, körperlos, gleichwohl in dreidimensionaler ausdehnung erkennbar« (MA, 167). Sie repräsentieren sein Ideal von Ausdrucksformen, bei denen die gestalteten Materialien nur noch »träger von raumschaffenden und raumteilenden beziehungen« (MA, 211) sind und die so den »unwägbareren, unsichtbaren und doch allgegenwärtigen raum« (MA, 222) zur Darstellung bringen. Moholy-Nagy unterscheidet von dem abtastbaren Volumen »den nur visuell erlebten, durch bewegung entstehenden umfang, der – obwohl körperlos – doch in dreidimensionalen ausdehnung erkennbar,

ausgesprochen plastisches Gestaltungselement ist; er illustriert ein solches virtuelles Volumen mit dem Foto eines »beleuchteten und sich drehenden Karussells in Blackpool (England)« (MA, 167).⁵⁴ Die in der Stadtnacht beobachtbaren beweglichen Reklamelichter enthalten für Moholy-Nagy in nuce die ästhetischen Effekte, die er mit seinen eigenen kinetischen Plastiken und seinem Raum-Licht-Modulator zu erreichen versuchte.

Den zweiten Aspekt, der ihn an den Großstadtlichtern fasziniert, kennzeichnet gleichfalls eine Tendenz zur Dematerialisierung körperhafter Wirklichkeit. Bei diesem zweiten Kunstlichtphänomen handelt es sich um die in den 1920er Jahren wichtig werdende Fassadenbeleuchtung durch lichtstarke Scheinwerfer und Reflektoren. (In *Von Material zu Architektur* bildet Moholy-Nagy eigens eine »Reklamekanone« und einen Scheinwerfer ab, »mit dem man jede beliebige Schrift und jedes beliebige Bild gegen natürliche oder künstliche Wolken werfen kann« [MA, 173 f.]) Auf die Gebäudewände projizierte Lichtflächen, so deutet er das Spektakel, vollzieht den Übergang von der an das stoffliche Pigment gebundenen traditionellen Malerei zu einer immateriellen »Lichtmalerei« (und damit jene ästhetische Revolution, die retrospektiv gesehen einen tiefergehenden Wandel bedeutet als der Übergang von der gegenständlichen zur abstrakten Kunst).⁵⁵ Die künftige Malerei, so erwartet er, wird bei ihrer Suche nach der Sublimierung des Materials »an Stelle von Farbstoff mit direktem Licht, mit fließendem, oszillierendem, farbigen Licht »malen« (MA, 91) und so die »letzte Vereinfachung des Bildes« bringen: den »Projektionsschirm« (MA, 90).

Der dritte kunstrevolutionäre Aspekt, der sich für Moholy-Nagy mit den Lichtern der Großstadt verbindet und der die Stadtwelt gewissermaßen zu einem öffentlichen Atelier werden lässt, in dem sich neue Kunstpraktiken vorbereiten, betrifft nicht das elektrische Licht, sondern eine andere Form des künstlichen Lichts: das reflektierte Licht, wie es von spiegelnden Flächen erzeugt wird. Diese Form von Licht gewann mit den sich in den 1920er Jahren entwickelnden ersten Ansätzen zur Ersetzung der traditionellen Fassaden durch gläserne Spiegelflächen an Bedeutung. In der Verwendung, die Moholy-Nagy dem Material Glas gibt, vollzieht dieses gegenüber dem 19. Jahrhundert in seinem raumbildenden Effekt eine analoge Entwicklung wie die künstliche Beleuchtung: Es wandelt sich aus einem Baustoff zur Gewinnung neuer Räume (Passagen, Glaspaläste, Bahnhofshallen) zu einem Baustoff zur Ermöglichung einer dynamisierten Raumerfahrung. So interpretiert Moholy-Nagy den berühmten »Glasvorhang« des Dessauer Bauhauses als die Eröffnung eines fließenden Raums: »die Masse der Wand, woran alles »außen« bisher zerbrach, hat sich aufgelöst und lässt die Umgebung in das Gebäude fließen« (MA, 221). Spiegelnde Glasfassaden erlauben für Moholy-Nagy das Eindringen der »Umgebung in die Bildebene«,

die »überwindung der fläche [...] zum raum« (MA, 90) und damit die für seine Konzeption des »offenen raumes« so wichtige Raumerfahrung des »ein- und ausströmen[s] räumlicher Beziehungen in gleichzeitiger durchdringung von innen und außen, oben und unten« (MA, 203).

Das avancierteste Beispiel für eine Glasarchitektur, wie sie Moholy-Nagy vorschwebte, war in jenen Jahren der von dem gleichfalls dem Bauhaus verbundenen Architekten Mies van der Rohe eingereichte Beitrag zum Ideenwettbewerb für das Dreiecksgrundstück neben dem Berliner Bahnhof Friedrichstraße. Der (unausgeführt bleibende) Entwurf projektierte das bislang unbekannte Phänomen eines ganz in eine Glashaut gekleideten Hochhauses. Ähnlich wie Moholy-Nagy strebte Mies van der Rohe bei den Glaswänden eine Dynamisierung des Raums an und gab ihnen eine »suprematistische« Bedeutung: »[...] ich erkannte bald, daß es bei der Verwendung von Glas nicht auf eine Wirkung von Licht und Schatten, sondern auf ein reiches Spiel von Lichtreflexen ankam.«⁵⁶

In Moholy-Nagys konstruktivistischer Ausdeutungen des Citylichtspektakels zeichnet sich eine Wahrnehmungsweise des künstlichen Lichts ab, die bis heute immer wieder virulent werden sollte: Das als Beleuchtungsmittel nunmehr selbstverständlich gewordene Licht wird in dieser dezidiert modernen Auffassung nicht mehr in erster Linie wie im 19. Jahrhundert als Mittel zur Aufhellung der Nacht, sondern als Mittel zur Sublimierung der Materie verstanden. Der Lichter-Diskurs kreist nun nicht mehr um das (häufig ein aufklärerisches Rationalitätsideal konnotierende) Ziel einer »Vertreibung des Dunkels«, sondern um den (eine säkularisierte Mystik konnotierenden) Begriff »Dematerialisierung«. Das künstliche Licht erscheint dabei weniger als ein Stadtraumerschließungsmittel denn als »Baustoff« einer neuen Architektur (die schließlich, wie Jean Nouvel Ende des 20. Jahrhunderts es als Programm für seine Gebäude formulieren wird, sich statt von dem Begriffspaar »Form und Volumen« von dem Begriffspaar »Licht und Materie« wird leiten lassen⁵⁷).

Moholy-Nagys Beschäftigung mit den Großstadtlichtern ist das prägnanteste Beispiel dafür, dass der Lichtdiskurs der 1920er Jahre nicht mehr der Diskurs der expansiv sich in den Raum ausdehnenden Großstadt des 19. Jahrhunderts war, sondern der Diskurs einer Stadt, die an den massiven Materialitäten, die die industrielle Revolution und die Gründerjahre aufgehäuft haben, leidet und die sich reformieren will. Aber auch wenn er glaubte, dass eine neue Kultur, die statt Schwere und Statik Beziehungsdynamik und Offenheit gestaltet, sich in dem elektrischen Lichterspektakel und in den Spiegelfassaden vorbereitete, wusste er genau, dass deren »promise« nur einlösbar sein wird, wenn die Lichter von der privatkapitalistischen Verfügung befreit werden: »We have light signs, light displays, color organs. But this is not yet the age of light painting. It is only

the hour of light advertising, serving publicity, to catch the eyes. [...] We have not yet institutionalized the space-time of our physical universe. In fact, the modest attempts of modern artists to embody space-time into their works stand in danger of being lost in the flashy chaos of the superficially used light and motion.«⁵⁸

Raubemalung

Der Zusammenbruch des Raumgefühls, wie ihn Beobachter wie Sergej Eisenstein oder Siegfried Kracauer beschrieben haben, ist auf phänomenologischer Ebene die Folge des von Moholy-Nagy befürchteten »flashy chaos«, das in den »Hauptquartieren des Nachtlebens«⁵⁹ insbesondere dann entsteht, wenn Lichter aggressiv als Zeichenträger eingesetzt werden. Der Effekt der Raumerschließung, den Beleuchtung haben kann, wird auf eine »softere« Weise auch in den Wahrnehmungsbildern, wie sie unsere zeitgenössischen City-Nächte bewirken, von entgegengesetzt wirkenden Tendenzen beeinträchtigt oder sogar aufgehoben. Diese Wahrnehmungsbilder korrespondieren einer Auffassung von städtischer Umwelt, die die Stadtplanung gegenwärtig vielerorts leitet: einer City-Konzeption, die den postmodernen Imperativ des Genießens⁶⁰ in einer »schönen« Stadtlandschaft zu verkörpern versucht und sich zudem häufig an den strategischen Interessen eines »City-Brandings« orientiert, das »attraktive und Unterscheidung produzierende Merkmale der Stadt« zu etablieren bestrebt ist.⁶¹

Bei dieser letzten hier zur Sprache kommenden Gruppe von Wahrnehmungsbildern⁶² geht es um Stadtnachtwahrnehmungen, die von einer Beleuchtungspraxis, die als »Lichtmalerei« charakterisiert werden kann, nahegelegt werden (diese Praxis begegnet einem schon bei Moholy-Nagy, findet jetzt aber ein Anwendungsgebiet, das wenig mit den einstigen avantgardistischen Intentionen zu tun hat). Diese seit einigen Jahrzehnten verbreitete Beleuchtungsweise scheint auf den ersten Blick von einer differenzierenden Sensibilität für Raumzusammenhänge geleitet: Als *ästhetische Beleuchtung*, die sich als Gegenreaktion auf die funktionale *Lichtbeduschung* der Straßen und Plätze der Nachkriegsjahrzehnte herausgebildet hat, beansprucht sie, den nächtlichen Stadtraum szenographisch zu gestalten und nach Maßgabe weiträumiger *Lichtmasterpläne* eine harmonische Stadtnacht, die mit den lokalen Gegebenheiten, unter Umständen auch den Bedürfnissen der örtlichen Praktiken, in Übereinstimmung ist, aufleuchten zu lassen.⁶³

Trotz ihrer Präntention, raumsensibel die landschaftliche und bauliche Geographie der nächtlichen Stadt zu akzentuieren, hat diese Beleuchtung gleichwohl ein ambivalentes Verhältnis zum realen Raum. Der Umstand, dass das Kunstlicht naturgemäß nie dieselbe Lichtkraft wie das Tageslicht aufweist und

so (wie eingangs erwähnt) mit bildlichen oder narrativen Darstellungen gemeinsam hat, die Phänomenfülle nur in einer abgekürzten Version zu zeigen, erscheint ihr die ästhetische Beleuchtung als Chance zum manipulierenden Eingreifen. Sie profitiert davon, dass das lenkbare Kunstlicht, anders als das indifferente Tageslicht, die Stadtlandschaft einem Spiel von Aufdecken und Im-Dunkel-Belassen unterwerfen⁶⁴ und so die »die gebaute Permanenz der Stadt«⁶⁵ selektiv neu ordnen kann. Die ästhetische Beleuchtung zielt nicht darauf, den realen Raum, der sich hinter dem Dunkel verbirgt, als solchen zu erschließen. Sie benutzt vielmehr den latenten Raum, der in der Dunkelheit verborgen bleibt, um durch szenographisches⁶⁶ Entbergen einzelner Elemente und Abschattung anderer Elemente in ihn ein artifizielles Raumbild hineinzumalen.⁶⁷

Die ästhetische Beleuchtung »holt« nicht einfach aus der Nacht wie einst die Gaslaternen den Raum »heraus«, sondern verklärt ihn zu dem »mit Licht gemalten« Bild, das der Lichtplaner (und sein Auftraggeber) von der Stadt geben will.⁶⁸ Diese Verwandlung eines Raumes in das Bild, das man von ihm geben will, ist bei historischen Sehenswürdigkeiten besonders deutlich: Die von LED-Dioden bewirkte Fassadenbeleuchtung gibt durch die Akzentuierung einzelner Fassadenteile den Code vor, mit dem das Gebäude gelesen werden soll. Die einer komplexen Lichtregie unterworfenen Fassade antizipiert die Bildwerdung, die der Betrachter vollziehen wird, und wird so schon vor dem Akt des Fotografierens ihr eigenes Foto.

Fast so etwas wie ein Emblem der zweihundertjährigen Entwicklung, die die mit den Gaslaternen begonnene Praxis der »Erweiterung« der Stadt (Erweiterung der Tagesstadt in eine zur Raumzeit gewordene Stadtnacht hinein) in eine Praxis der Inszenierungen einmünden ließ, die den realen Raum hinter einer Wohlbefindensgefühle auslösenden künstlichen Landschaft versteckt, ist der *Heliostat Sea Mirror*, den der Lichtkünstler Yann Kersalé an einem Gebäude von Jean Nouvel in Sydney angebracht hat. Der seine Lichteffekte auf eine Plaza vor dem Gebäude ausstrahlende *Heliostat* resümiert die Vergangenheit und Gegenwart der künstlichen Beleuchtung – insofern man diese jeweils auf einen Grundzug idealtypisch reduziert –, indem er zwei verschiedene Funktionen umfasst: eine funktionale bei Tag und eine ästhetische bei Nacht: »Heliostats are mechanical [...] arrays of pivoting mirrors that can track and bounce the sun's rays [...] to specific places that need more daylight. [...] Kersalé's [...] heliostat transmits daylight to dark zones of the site and provides a dazzling light art display at night. [...] He describes the night presence of the heliostat as a geopoetical signal [...] an allegory [...] a symbol of the sea in the city.«⁶⁹ Statt seine Tagesfunktion in die Nacht zu verlängern und nun ein Kunstlicht einzusetzen, das mit Einbruch der Nacht die Staffel übernimmt und so auch unter

veränderten Bedingungen Sichtbarkeit gewährleistet, schwenkt der Heliostat von Kersalé/Nouvel im Moment des Sonnenuntergangs in ein anderes Register: Tagsüber eine Beleuchtungsquelle, wird er nun zum Dispositiv einer ›augmented reality‹. Aus dem Licht, das die Nacht als Raum erschloss, ist ein Medium geworden, das den realen Raum überblendet, das vermittelt aus dem realen Raum entführender ›Signale‹ und ›Symbole‹ eine Art von örtlicher Betäubung bewirkt.

Anmerkungen

- 1 Vgl. beispielsweise Köhler und Walz, die konstatieren, dass sich bei künstlichem Licht die »morphologische Gesamterscheinung [...] in einzelne Lichtpunkte auflöse« (Dennis Köhler, Manfred Walz, *Viel Licht und starker Schatten*, in: Ralf Bohn, Heiner Wilharm (Hg.), *Inszenierung der Stadt. Urbanität als Ereignis*, Bielefeld 2012, 107).
- 2 Wolfgang Schivelbusch, *Lichtblicke. Zur Geschichte der künstlichen Helligkeit im 19. Jahrhundert*, Frankfurt/Main 2004, 143 f.
- 3 »Immer Festillumination, goldene Caféhäuser, vornehmes und elegantes Gewühl, Dandies, Literaten, Finanzmänner. Das Ganze gleicht einem Saale« (Emma von Nienendorf, *Aus dem heutigen Paris*, 1854, 171, zit. nach Schivelbusch, *Lichtblicke*, 143).
- 4 Vgl. Edmondo de Amicis, *Souvenirs de Paris* [1879], übers., mit Anmerkungen und einem Nachwort versehen von Alberto Brambilla und Aurélie Gendrat-Claudiel, Paris 2015, 25.
- 5 *Illustrierte Zeitung*, 78 (1882), 300, zit. nach Beate Binder, *Stadt im Licht. Künstliche Beleuchtung in der Diskussion*, in: Franziska Nentwig (Hg.), *Berlin im Licht*, Berlin 2008, 35–44, hier 39.
- 6 Betrachter, die das neue Phänomen einer Stadt, die nun auch zur Nachtzeit unter freiem Himmel öffentliche Räume bereithält, mit dem Bild eines Saals und damit eines traditionellen Innenraums für nächtliche Geselligkeit verbinden, überlassen sich in der Tat der von Benjamin so benannten »trügerischen Vermittlung des Alten und des Neuen« (Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Bd. 5.2, hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt/Main 1982, 1258). Diese projektive Anverwandlung an das Altvertraute ist noch offenkundiger, wenn für de Amicis die Säle, als die ihm die beleuchteten Straßen vorkommen, in riesigen Palästen mit aufgedeckten Dächern zu liegen scheinen, und er so die neue Stadtbeleuchtung mit der feudalistischen Festkultur des Ancien Régime assoziiert.
- 7 Jürgen Osterhammel, *Die Verwandlung der Welt. Eine Geschichte des 19. Jahrhunderts*, München 2009, 361.
- 8 Karl Marx, Friedrich Engels, *Manifest der Kommunistischen Partei* [1848], Berlin (Ost) 1970, 46.
- 9 Die zirkulationsfördernde Funktion der Beleuchtung ist beispielsweise in dem 1884 erschienenen Buch *Administration de la Ville de Paris et du Département de la Seine* direkt angesprochen: Die Laternen, heißt es dort, hätten unter anderem die Aufgabe, »den freien Verkehr in den Stunden der Dunkelheit zu gewährleisten« (Henri de Pontich, Paris 1884, zit. nach Joachim Schlör, *Nachts in der großen Stadt. Paris – Berlin – London. 1840–1930*, München 1991, 65). Zum Phänomen der nächtlichen Mobilität im 19. Jahrhundert vgl. Marc Armengaud (Hg.), *Paris la nuit. Chroniques nocturnes*, Catalogue de l'exposition créée par le Pavillon de l'Arsenal, Paris 2013, 64 ff.

- 10 »Allmählich tauchten dann die ersten Gasflammen auf, [...] begann sich jenes zweite große Berlin bemerkbar zu machen, dessen prickelnder Reiz nur bei Laternenschein zu beobachten und zu empfinden ist« (Max Kretzer, *Die Verkommenen. Berliner Sittenroman* [1883], Leipzig 1921, 6).
- 11 Emile Zola, *La curée* [1871], Paris 1970, 173.
- 12 Zum Begriff der Heterotopie vgl. Michel Foucault, *Le corps utopique. Les hétérotopies*, Fécamp 2009, 23 ff.
- 13 Vgl. beispielsweise Elisabeth Bronfen, die den Begriff Heterotopie auf die Stadtnacht, wie sie in literarischen Texten erscheint, anwendet: »Die ästhetisch erzeugte Nacht bildet einen *anderen* Zeitraum, einen Gegenort und einen Kommentar zum Alltag, und lässt sich deshalb als besonders prägnante Ausprägung dessen verstehen, was Michel Foucault Heterotopien nennt« (Elisabeth Bronfen, *Tiefer als der Tag gedacht. Eine Kulturgeschichte der Nacht*, München 2008, 162).
- 14 Die Moralisten haben diese Ambiguität in der Einführungsphase der Gasbeleuchtung sogleich gespürt; ein Kritiker der neuen Gasbeleuchtung schrieb: »Die künstliche Helle verscheucht in den Gemüthern das Grauen vor der Finsterniß, das die Schwachen von mancher Sünde abhält.« (*Kölnische Zeitung*, 1819, zit. nach Schlör, *Nachts in der großen Stadt*, 64).
- 15 Edgar Allen Poe, *The man of the crowd*, in: ders., *Der Untergang des Hauses Usher. Ausgewählte Erzählungen*, aus dem Amerikanischen von Gisela Etzel, Zürich 1976, 73 f.
- 16 Ernst Dronke, *Berlin*, 1. Teil, Frankfurt/Main 1846, 103.
- 17 Eine Beobachtung von Maurice Blanchot deutet diesen Wandel von einem nur topischen (die Nacht zum Raum eröffnenden) zu einem heterotopischen Licht an: »Plus le jour s'étend, avec le fier souci de devenir universel, plus l'élément nocturne risque de se retirer dans la lumière même, plus ce qui nous éclaire est nocturne, est l'incertitude et la démesure de la nuit.« (Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, Paris 1995, 219; »Je mehr sich der Tag im stolzen Bestreben, universell zu werden, ausdehnt, desto mehr zieht sich das Nachtelement in das Licht selbst zurück und desto mehr wird das, was uns erhellt, zur Unsicherheit und Maßlosigkeit der Nacht.« Übersetzung hier und im Folgenden von mir.) Die Infiltration des Nächtlichen in das Licht selbst hat Max Ernst in seiner Collage *Dans le Bassin de Paris. Lotop, le supérieur des oiseaux, apporte aux Réverbères la nourriture nocturne* dargestellt.
- 18 Charles Baudelaire, *Les fleurs du mal*, Paris 1961, 106.
- 19 Charles Baudelaire, *Le spleen de Paris. Petits poèmes en prose*, Paris 2010, 72.
- 20 Baudelaire selbst setzt allerdings den Glanz mit den »feux de la fantaisie« (Flammen der Fantasie), die sich »sous le deuil profond de la Nuit« (unter der tiefen Trauer der Nacht) entzünden, gleich. (Ebd.).
- 21 *Vossische Zeitung*, 21.09.1826, zit. nach Schlör, *Nachts in der großen Stadt*, 62. Aus der Zeit der Einführung der elektrischen Lampen gibt Carl Salzmanns Gemälde *Elektrische Beleuchtung am Potsdamer Platz* (1884), das unter den Passanten auch einen Zeitungsleser wiedergibt, ein Beispiel für dieses Darstellungsmotiv.
- 22 »L'éclairage public [...] matérialise [...] la présence pérenne de l'autorité publique dans l'espace citadin« (Simone Delattre, *Les douze heures noires. La nuit à Paris au 19e siècle*, Paris 2000, 39; »Die öffentliche Beleuchtung materialisiert die ständige Anwesenheit der Staatsmacht«).
- 23 Zit. nach Jean-Michel Deleul, Jean-Yves Toussaint, *De la sécurité à la publicité, l'art d'éclairer la ville*, in: *Les Annales de la Recherche Urbaine*, 87 (2000), 54.
- 24 Als kennzeichnend für die im 19. Jahrhundert sich herausbildende *société discipli-*

- naire hat Michel Foucault in *Surveiller et punir* eine Machtausübung beschrieben, die keiner direkten Interventionen bedarf: In ihr erfolgt die Disziplinierung der Individuen und die Normierung ihres Verhaltens unter anderem durch Dispositive, die in die betroffenen Personen das Wissen um die ständige Möglichkeit der Beobachtung infiltrieren. Zum Zusammenhang von Straßenbeleuchtung und *société disciplinaire* vgl. z.B. Sophie Mosser, *Eclairage et sécurité en ville. L'état des savoirs*, in: *Déviance et Société*, 31 (2007), 77–100.
- 25 Abgebildet in Dieter-J. Mehlhorn, *Stadtbaugeschichte Deutschlands*, Berlin 2012, 222.
- 26 Der Städter, der sein eigenes Spiegelbild im panoptischen Raum der Straße beobachtet, hat – wie von Foucault beschrieben – das Ambiente der Überwachbarkeit derart verinnerlicht, dass er »reprend à son compte les contraintes du pouvoir, il les fait jouer spontanément sur lui-même«, »il joue simultanément les deux rôles«. (Michel Foucault, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris 1975, 236; »die von der Macht ausgeübten Zwänge übernimmt, sie selbst in sich wirken lässt, »er spielt beide Rollen gleichzeitig).
- 27 De Amicis, *Souvenirs de Paris*, 24 ff.
- 28 Wilhelm Bölsche, *Die Mittagsgöttin. Ein Roman aus dem Geisteskampfe der Gegenwart* [1891], 2 Bde., Leipzig 1902, Bd. 2, 187.
- 29 Abgebildet in Ina Lorenz, *Ambivalenz von Beleuchtung und Dunkelheit in der Geschichte. Eine Literaturanalyse*, Universitätsverlag der TU Berlin 2014, 15; https://depositonce.tu-berlin.de/bitstream/11303/4143/1/lorenz_ina.pdf [letzter Zugriff 25.02.2017].
- 30 »La consommation aliénée devient pour les masses un devoir supplémentaire à la production aliénée« (Guy Debord, *La société du Spectacle* [1967], Paris 1992, 40; »Das entfremdete Konsumieren wird für die Massen zur zusätzlichen Pflicht).
- 31 Vgl. de Amicis, *Souvenirs de Paris*, 26.
- 32 Armengaud, *Paris la nuit*, 179.
- 33 Vgl. Amédée Achard, *Les Rêveurs de Paris*, Paris 1859, 3, zit. nach Delattre, *Les douze heures noires*, 287.
- 34 Zit. nach Binder, *Stadt im Licht*, 38.
- 35 Siegfried Kracauer, *Analyse eines Stadtplans*, in: ders., *Straßen in Berlin und anderswo*, Berlin 1987, 13.
- 36 Guillaume Apollinaire, *La chanson du mal aimé (Alcools)*, in: ders., *Œuvres poétiques*, hg. von Pierre-Marcel Adéma und Michel Décaudin, Paris 1971.
- 37 Conrad Alberti, *Wer ist der Stärkere? Ein sozialer Roman aus dem modernen Berlin* [1888], 2 Bde., Berlin 1897, Bd. 1, 70.
- 38 De Amicis, *Souvenirs de Paris*, 24. Solche Nachtbilder, die das Licht von den beleuchteten Objekten lösen, weisen auf die Verselbständigung der Farbe in der Malerei nach 1900 voraus.
- 39 Alberti, *Wer ist der Stärkere?*, Bd. 1, 6. In dem in den 1920er Jahren geschriebenen Roman *Metropolis* von Thea von Harbour – er ist das Vorbild für Fritz Langs Film – steigert sich die in Texten, die die Lichter selbst statt des erhellen Raums wiedergeben, mitunter hervorgehobene existenzielle Gefährdung zu dem Gefühl, aufgrund einer »intoxication of light« einem »state of complete impotence« zu verfallen. Zur Lichterwahrnehmung in Harbours Roman vgl. Scott McQuire, *Dream cities. The uncanny powers of electric light*, Melbourne 2004; <http://hdl.handle.net/11343/34740> [letzter Zugriff: 25.02.2017].
- 40 Zit. nach Ewa Gossart, *Berlin wird Weltstadt. Lichtreklame als Medium der urbanen Selbstinzenierung*, in: Nentwig, *Berlin im Licht*, 45–59, hier 49.

- 41 Kracauer, *Analyse eines Stadtplans*, 13.
- 42 Ebd.
- 43 August Endell, *Die Schönheit der großen Stadt*, Berlin 1908, 42, zit. nach Binder, *Stadt im Licht*, 39.
- 44 Marc Delmarle, *Manifeste futuriste à Montmartre*, in: Giovanni Lista (Hg), *Futurisme. Manifestes, proclamations, documents*, Lausanne 1973, 119 ff., hier 120.
- 45 Vgl. beispielsweise McQuire, »The electric city no longer provided a stable grid against which time and space could be measured in traditional terms« (McQuire, *Dream cities*, o.P.).
- 46 Sergei Eisenstein, *The Film Sense*, übers. von Jay Leyda, London 1963, 83, zit. nach McQuire, *Dream Cities*. Vgl. auch die Beschreibung von Erich Mendelsohn, in der wie bei Eisenstein die »Raketenfeuer der beweglichen Lichtreklamen« einen »auswischenenden« Charakter haben: »Unheimlich. Die Konturen der Häuser sind ausgewischt« (Erich Mendelsohn, *Amerika. Bilderbuch eines Architekten*, Berlin 1926, 44).
- 47 Vgl. zum Beispiel die Fotografien *Les lumières de la ville* von François Kollar (1931) und *New York. Broadway nachts* von Fritz Lang (1926).
- 48 Paul Féval, *Les Nuits de Paris. Drame et récits nocturnes*, Paris 1851–1852, Bd. 1, XXVI, zit. nach Delattre, *Les douzes heures noires*, 75 f.
- 49 Kracauer, *Aus dem Fenster gesehen*, in: ders., *Straßen in Berlin*, 40 f., hier 41. Der Unterschied zwischen Kracauers Getümmel-Eindruck und der Wahrnehmung einer strukturierten Raum-Ordnung, wie sie sich in die Panoramablickbeschreibungen des 19. Jahrhunderts eingezeichnet hat, ist auch bei Julius Rodenbergs Montmartre-Ausblick auf Paris (1867) deutlich: Wo bei Kracauer die Lichter »über den Raum verteilt sind«, fügen sie sich bei Rodenberg zu die Straßenlinien absteckenden Markierungen, die »endlose Lichteralleen« sichtbar werden lassen: »Aus den Punkten bilden sich Linien im Moment des sukzessiven Aufleuchtens der Laternen bei Anbruch der Nacht, aus den Linien Figuren, Funken reiht sich an Funken, und soweit das Auge sieht, erblickt es endlose Lichteralleen.« (Julius Rodenberg, *Paris. Bei Sonnenschein und Lampenlicht*, Leipzig 1867, 40, zit. nach Schlör, *Nachts in der großen Stadt*, 63).
- 50 Vgl. Anm. 46.
- 51 Laslo Moholy-Nagy, *Von Material zu Architektur* [1929], Faksimile der 1929 erschienenen Erstausgabe, 1968 Mainz, 211; im Folgenden zitiert mit der Sigle *MA* und Seitenzahl direkt im Fließtext.
- 52 Laszlo Moholy-Nagy, *vision in motion*, Chicago 1947, 266.
- 53 Ebd., 166.
- 54 Zum Unterschied zwischen der Virtualität, die Moholy-Nagys in der immateriellen Wirklichkeit des Lichterspektakel auftauchen sieht und der postmodernen Virtualität einer in die mediale Vermitteltheit verschwindenden Realität vgl. Karin Hirdina, *Belichten. Beleuchten. Erhellen. Licht in den zwanziger Jahren*, Öffentliche Vorlesung, 17. Mai 1995, Humboldt-Universität zu Berlin, Philosophische Fakultät III, Institut für Kultur- und Kunstwissenschaften, Seminar für Ästhetik. Bd. 89 der Öffentlichen Vorlesungen), 1997, 20 f.; <http://edoc.hu-berlin.de/humboldt-vl/hirdina-karin/PDF/Hirdina.pdf> [letzter Zugriff 09.02.2017].
- 55 Ein weiterer Effekt besteht darin, dass die Lichtscheinwerfer von dem als Schwulst empfundenen Fassadendekor der wilhelminischen Architektur befreien können: »starkes Licht zerstört das Detail, zerfrisst unnötiges Beiwerk« (*MA*, 222).
- 56 Zit. nach Fritz Neumeyer, *Mies van der Rohe. Das kunstlose Wort. Gedanken zur Baukunst*, Berlin 2016, 299; zur suprematistischen Interpretation von gespiegeltem Licht vergleiche Moholy-Nagys Hinweis auf Malewitsch (*MA*, 90).

- 57 Zu Jean Nouvel vgl. Caroline Maniaque, *Néons et cathodes*, in: Martine Bouchier (Hg.), *Lumières*, Brüssel 2002, 113–133, hier 129.
- 58 Moholy-Nagy, *vision in motion*. 166. Nicht zuletzt aufgrund der engen Bindung der Lichter an die Reklame haben die »Puristen« der modernen Architektur sich zunächst einmal eher vom künstlichen Licht als Bauelement abgewandt und sich wie Le Corbusier auf das natürliche Tageslicht bezogen. Einige Architekten der Berliner Architekturvereinigung »Der Ring« versuchten eine Verbindung von Lichtreklame und Architektur zu gestalten (vgl. dazu Gossart, *Berlin wird Weltstadt*, 55 f.). Das für Paris entworfene »maison de publicité« (1935) von Oscar Nitzschke weist am deutlichsten in diese Richtung (vgl. Maniaque, *Néons et cathodes*, 127). Generell haben sich in den kommenden Jahrzehnten zumindest in Paris eher Architekten, die vom dekorativen Art nouveau und Art déco kommen, der Lichtgestaltung zugewandt (vgl. Armengaud, *Paris la nuit*, 150).
- 59 Kracauer, *Analyse eines Stadtplans*, 13.
- 60 Marc Berdet beschreibt als Grundzug der Phantasmagorien der letzten Jahrzehnte den »impératif de jouissance« (Marc Berdet, *Fantasmagories du capital. L'invention de la ville-marchandise*, Paris 2013, 179).
- 61 Martina Löw, *Soziologie der Städte*, Frankfurt/Main, 2008, 84.
- 62 Anders als in den vorangegangenen beiden Teilen interpretiere ich in der folgenden kurzen Skizze nun nicht literarisch fixierte Wahrnehmungsbilder, sondern direkt die Beleuchtungsdispositive.
- 63 Vgl. zu diesen Tendenzen der aktuellen Stadtbeleuchtung beispielsweise die Selbstdarstellung eines der bekanntesten *concepteurs lumière*: Roger Narboni, *Les éclairages des villes. Vers un urbanisme nocturne*, Gollion 2012.
- 64 »Das Nicht-Licht – die Dunkelheit – ist ein wesentliches Gestaltungsmittel für die Stadt« (Köhler, Walz, *Viel Licht und starker Schatten*, 113).
- 65 Ebd., 100. Vgl. auch Schmidt, der von der Möglichkeit spricht, das Kunstlicht anders als das Sonnenlicht als »Werkzeug« einzusetzen (J. Alexander Schmidt, *Licht in der Stadt. Leitbilder und Strategien für innovative Lichtkonzepte*, Konrad-Adenauer-Stiftung, *Materialien für die Arbeit vor Ort*, 36 (2007), 22; http://www.kas.de/wf/doc/kas_11538-544-1-30.pdf?070806101510 letzter Zugriff 25.02.2017).
- 66 Schivelbusch hat beschrieben, wie mit dem Aufkommen des Reflektors die Bühnenbeleuchtung zur Lichtmalerei wurde: Mit den gebündelten Lichtstrahlen ließen sich nun Lichtstimmungen in die Bühne »hineinmalen« (Schivelbusch, *Lichtblicke*, 187 ff.). Die ästhetische Beleuchtung des Stadtraums ist die Anwendung dieses für die Bühne entwickelten malenden Lichteinsatzes im Bereich der Straßen und Plätze.
- 67 Hans Blumenberg hat die Anwendung des »gezielten Lichts«, der »akzentuierenden Optik«, wie sie für das Theater entwickelt wurde, auf den Raum der Nacht als die Herstellung einer »Optik der Präparate« beschrieben, die die »Freiheit des Sich-Umsehens« vernichtet; er vergleicht die Situation des durch das gezielte Licht blickfixierten Menschen mit der platonischen Höhle (Hans Blumenberg, *Licht als Metapher der Wahrheit*, in: ders., *Ästhetische und metaphorologische Schriften*, hg. von Anselm Haverkamp, Frankfurt/Main, 2001, 139–171, hier 171).
- 68 Narboni gibt ausdrücklich als ein mögliches Ziel der Beleuchtung an, räumliche Brüche zu »vernähen«. (Vgl. Roger Narboni, *La ville met ses nuits en Lumière*, in: *Urbanisme*, 272[1994]3, 68–71, hier 68 f.).
- 69 Davina Jackson, *Superlux. Smart Light Art. Design and Architecture for Cities*, London, 2015, 56.

Manfred Koch

Pantomimen der Großstadt

Rilkes Umschrift von Rodins Baudelaire

I.

Am 28. August 1902 trifft Rainer Maria Rilke in Paris ein. Anlass der Reise war der Auftrag des Kunsthistorikers Richard Muther, eine Monographie über Auguste Rodin, den bedeutendsten Bildhauer der Gegenwart, zu schreiben. Am 1. September ist Rilke nach einer zweitägigen *tour de force* durch die wichtigsten Pariser Museen und Kirchen zum ersten Mal bei Rodin. Regelmäßige Besuche in Meudon und in Rodins Stadtatelier bestimmen von da an das ganze erste Jahr, das Rilke in Paris verbringt.

In der ihm eigenen pathetischen Selbststilisierung hat Rilke sogleich begonnen, die Begegnung mit Rodin als eine einzige anhaltende religiöse Erweckung zu beschreiben. Rodin ist, wie die Briefe verkünden, der Kunst-Gott der Zeit, seine »Hände« sind die Schöpfer-Hände der biblischen *Genesis*, und der junge deutsche Dichter will sein »Apostel« werden, der das »Evangelium« dieser Kunst von Paris aus nach Osten tragen wird. Die Umkehr nach der Erleuchtung soll, wie es sich für einen Apostel gehört, ein totaler Neubeginn sein: »Ich will jeden Rückweg gehen bis zu jenem Anfang hin und alles, was ich gemacht habe, soll nichts gewesen sein, geringer denn das Fegen einer Schwelle, zu der der nächste Gast wieder die Spur des Weges trägt.«¹

Wer sich die Mühe macht, Rilkes Schriften zwischen 1898 und 1903 im Zusammenhang zu lesen, wird bald erkennen, dass der Einschnitt so gravierend nicht war. Gerade angesichts der furchtbaren Verwirrung, in die ihn das Großstadtleben stürzte, scheint Rilke Halt in der mythischen Bedeutsamkeit des Konversionsmusters gesucht zu haben. Die psychische Verstörung der ersten Pariser Monate, von Rilke in zahlreichen Briefen als förmliche Zertrümmerung seiner Innenwelt beschrieben, wird positiviert zur religiösen Sinnfigur. Rodin erscheint – gleichsam aus einer *de-profundis*-Perspektive – als das Rettende im Augenblick höchster Gefahr. Für diese Konstruktion musste Rilke aber genau jene Kontinuitäten ausblenden, die es ihm gleichzeitig ermöglichten, Rodins Kunst mit verblüffender Souveränität gegenüberzutreten. Denn so devot Rilkes Briefe an seinen »grand maitre« sind, so mythoman die Auslassungen über den

Welt-Bildner Rodin in der Monographie klingen, so präzise und erhellend sind auf der anderen Seite die Passagen, die von konkreten Kunstwerken und den technischen Verfahrensweisen des Bildhauers und Zeichners handeln. Rilke, einst ein verbummelter Student der Kunstgeschichte, zeigt sich in der Rodin-Monographie auf dem Stand der avanciertesten Kunstkritik seiner Zeit. Rodins Innovationen werden mit sicherem Zugriff benannt und ausführlich beschrieben: 1. Die neue Modellierung der skulpturalen Oberfläche – jene typisch Rodin'schen Reliefs aus »Buckeln« und »Höhlungen« also, die ein Licht- und Schattenspiel in Gang setzen, das wie ein bewegtes Kraftfeld um die Büsten und Statuen wirkt. 2. Der Verzicht auf eine wertende Hauptansicht, was den Betrachter zwingt, die Figuren zu umkreisen. 3. Die Fragmentierung des Körpers, entweder in Form von Torsi, die von vornherein auf eine eigene Signifikanz des Rumpfs und der Bruchstellen hin entworfen sind, oder in Form der bewussten Zerstückelung vorhandener Figuren und ihrer Neukombination zu teils bizarren Gruppierungen (»assemblages«).

Noch einlässlicher befasst sich Rilke mit Rodins Arbeitsweise. Was er hier, ausgehend von Beobachtungen in der Werkstatt des Bildhauers, vorbringt, gehört zum Aufschlussreichsten, was um 1900 überhaupt auf dem Gebiet der Ästhetik formuliert wurde. Rilke handelt von einer besonderen, für die gewöhnliche Lebenspraxis radikal dysfunktionalen Form von »Aisthesis« als Grundlage des kreativen Prozesses. Seine Ausführungen sind in vielem verwandt mit Konrad Fiedlers Theorie des »reinen Sehens«², lassen sich über den Bereich der Bildenden Kunst hinaus aber auch philosophiegeschichtlich verorten in der Entwicklung hin zu einer Ästhetik des Erscheinens im Anschluss an Nietzsches *Geburt der Tragödie*.³ Denn bei Rilke wird konkret-handwerklich fassbar, was das Novum von Nietzsches eher abstrakter und teilweise noch metaphysisch befrachteter Kunsttheorie ausmachte: die ästhetische Wahrnehmung als sublimen Überführung von »Bedeutungen« in ein »asemantisches Erscheinen«.⁴

Zentral in Rilkes Rodin-Monographie sind zwei negative Bestimmungen: »absichtslos« und »namenlos«. Rilke portraitiert Rodin als Künstler, der, um den eingespielten Mustern mimischen und gestischen Ausdrucks zu entkommen, sich bewusst in ein sinnfreies Anschauen und Formen hineinbegibt. Die Arbeit des Bildhauers, so Rilke, darf in keinem Stadium unter das Diktat einer leitenden Konzeption, eines bestimmten Ausdruckswillens gestellt werden. Kein Gedanke an etwas, was »dargestellt«, was damit »gemeint« sein soll, darf in die Produktion einfließen. Auf Absichtslosigkeit sind bereits die Modelle zu trainieren. Der Zeichner Rodin verhält sie in steter Bewegung, um zu verhindern, dass sie in Posen verfallen. Was entborgen werden soll, sind gerade jene kleinen

Hemmungen, Zögerungen, Zuckungen, Entspannungen, Drehungen oder Gliederspreizungen, die dem auf Bedeutung geeichten Blick gewöhnlich entgehen. Dazu bedarf es beim beobachtenden Künstler einer eigentümlich anonymen Notationstechnik. Das Auge des Zeichners muss zum reinen, intentionslosen Medium für die Hand werden, die impulsiv die Bewegungen des Modells nicht zusammengefasst aufs Papier überträgt, sondern – selbst zitternd, schwankend und gelöst – mitvollzieht. Durch dieses mimetische Mitschreiben erarbeitet Rodin sich ein gewaltiges Archiv bis dato unfixierten körperlichen Ausdrucks:

Indem er das Modell nicht aus dem Auge verlor und seiner erfahrenen und raschen Hand ganz das Papier überließ, zeichnete er eine Unmenge niegesehener, immer versäumter Gebärden auf, und es ergab sich, daß die Kraft des Ausdrucks, die von ihnen ausging, ungeheuer war.⁵

Denselben Gesetzen wie dieses seismographische Zeichnen untersteht auch die Arbeit des Skulpteurs. Auch das Modellieren in Ton muss, wie Rilke ausführt, irreflexiv, »absichtslos« (SW V, 221), »namenlos« (SW V, 141 et passim) vonstatten gehen. Die Hand soll formen, »ohne zu wissen, was gerade lentsteht, wie der Wurm, der seinen Gang macht im Dunkel von Stelle zu Stelle« (SW V, 217). Rodins Skulptur entsteht demzufolge aus einem wahrhaft hand-werklichen Modellieren von »Flächen« (SW V, 150), die in unterschiedlich geneigten Ebenen, jeweils konvex oder konkav überformt, angelegt werden. Erst aus dem internen, spannungsreichen Zusammenspiel dieser Flächen geht so etwas wie der Umriss, die Gestalt einer Figur hervor. Nicht auf einen bestimmten Ausdruck des Ganzen hin wird die Skulptur entworfen; die Unzahl der gesehenen und in Zeichnungen festgehaltenen Körperbewegungen soll vielmehr unwillkürlich aus der Erinnerung des Künstlers (genauer: dem Reservoir seiner nie zu deutlicher Bewusstheit gebrachten Wahrnehmungen) in die modellierende Hand einfließen, die – von »Stelle zu Stelle« sich fortastend – schließlich den Gesamtkörper hervorbringt. Rodins Plastiken figurieren damit nicht etwas, was ihnen vorausläge und letztlich als eigentlicher, »ursprünglicher« Sinn hinter dem Äußeren sich hervorholen ließe. Sie sind vielmehr nichts als das Geschehen auf dieser Oberfläche. Oder noch deutlicher gesagt: sie *sind das Ereignis dieser tausendfach gegliederten Oberfläche*, die sich als ein Zerstreungsgeschehen dennoch zu einer signifikanten Figur zusammenballt. Rodins eigentliche Entdeckung, so Rilke, ist die Freisetzung der Fläche und die Gestaltung von Skulptur als Interaktion von Flächen:

In diesem Augenblick hatte Rodin das Grundelement seiner Kunst entdeckt, gleichsam die Zelle seiner Welt. Das war die Fläche, diese verschieden große, verschieden

betonte, genau bestimmte Fläche, aus der alles gemacht werden mußte. Von da ab war sie der Stoff seiner Kunst, das worum er sich mühte, wofür er wachte und litt. Seine Kunst baute sich nicht auf eine große Idee auf, sondern auf eine kleine, gewissenhafte Verwirklichung l...l. Es gab weder Pose, noch Gruppe, noch Komposition. Es gab nur unzählbar viele lebendige Flächen. (SW V, 150)

Wiederholt haben Interpreten darauf hingewiesen, dass Rilke hier zwar einen wichtigen Zug an Rodins plastischen Arbeiten aufgedeckt hat, ihn aber wohl moderner deutete, als der Bildhauer sich selbst verstand. Rilkes Rodin steht auf dem Weg zur Abstraktion gleichsam nur noch einen kleinen Schritt vor der kristallinen Aufsplitterung der Figur, wie sie sich später bei den Kubisten vollzog. Diese Art von autonomer Plastik kann für Rodin nach Ansicht vieler Kunsthistoriker aber wohl noch nicht in Anschlag gebracht werden. »Anders als Rilke es will, kann bei Rodin von einer Verabschiedung ikonographischer Standards oder dem Aufgeben der Motiv- und Stilgeschichte nicht die Rede sein.«⁶ Wir stehen damit vor dem erstaunlichen Phänomen einer modernistischen Überbietung des epochemachenden Bildhauers durch einen Dichter, der sich als sein frischbekehrter Novize ausgibt.

Spätestens hier wird definitiv deutlich, dass Rilke kein Anfänger war. Und er war in Wahrheit auch nicht willens, alles zu vergessen, was er bis dahin gemacht hatte. Ein Blick auf die Frühschriften zeigt vielmehr, dass er mit einer weitgehend ausformulierten *Theorie ästhetischer Kontemplation* nach Paris kam: einer Konzeption »absichtslosen Schauens« und Gestaltens, in die Rodin letztlich nur eingepasst wird. Bereits die Worpsweder Maler, die er ein Jahr zuvor portraitiert hatte, sind bei Rilke selbst- und weltvergessen Schauende vor der Natur. Der Anfang 1902 entstandene Aufsatz *Von der Landschaft* präsentiert einen idealtypischen Maler, der nur zu malen versucht, was *er sieht* – unter geradezu angestrengtem Absehen von allem, was er dabei denken, fühlen oder imaginieren könnte. Rilke warnt den Künstler davor, sich der Landschaft in »plumper Vertraulichkeit« zu nähern und sie »aufzufassen auf die Bedeutung hin, die sie für uns besaß« (SW V, 521). Einzig im losgelassenen und dennoch aufmerksamen Gewahren von Erscheinungen, die aus den Rastern unserer normalen Ordnungs- und Relevanzsetzungen herausgetreten sind, kann jener andere, überpersönliche Sinn aufgehen, den Kunst zu vermitteln hat. Die Forderung, »sich in die große Ruhe der Dinge zu versetzen« (SW V, 522), meint ein von allen Zweckbestimmungen, von persönlichen Interessen und Affekten gleichermaßen freies Wahrnehmen des reinen Erscheinens von Dingen (also eine Objektwahrnehmung, die sich gerade nicht auf den Objektcharakter des Wahrgenommenen richtet, sondern den Gegenstand als bloßes Spiel von Erscheinungen hervortreten lässt). Kunst gründet in einem universellen Fremdwerden:

des alltäglichen Ich wie der vertrauten Außenwelt. Man muss, sagt Rilke, sich sowohl der Welt wie der eigenen Person »entwöhnen« (SW V, 521), um einen Artikulationsprozess in Gang zu bringen, in dem es weder darum geht, Inneres durch Äußeres »auszudrücken«, noch Äußeres durch Inneres »wiederzugeben«. Künstlerische Produktion ist vielmehr die Interaktion eines »namenlosen« Subjektiven mit einem »namenlosen« Objektiven, in der eine neue Erscheinungskonfiguration entsteht. Worauf Rilke hinauswill, lässt sich vielleicht am besten mit einem Satz aus Merleau-Pontys Essay über Cézanne andeuten: »Der Sinn dessen, was der Künstler sagen wird, ist nirgendwo, weder in den Dingen, die noch keinen Sinn haben, noch in ihm selbst, in seinem unentfalteten Leben.«⁷ Der Künstler ist, solange er arbeitet, ein Niemand im Unbeschriebenen.

II.

Ist dieses Modell ästhetischer Kontemplation für Rilke tatsächlich etwa ab 1900 gültig, dann stellt sich die Frage, worin das Novum der Pariser Ästhetik besteht. Die Antwort lautet: Im zerstörerischen Betrieb der Großstadt erfährt Rilke *gewaltsam* jene Vakanz von Sinn, die sein mitgebrachter Begriff deutungslosen Schauens in sehr viel milderer Form intendiert hatte. Das kontemplativ hingeebene Auge der Frühschriften wird zum ungesicherten, erschütterten *Auge und Leib* der Pariser Texte. Die zentrale Formel, mit der Rilke nun das produktive Moment einer Welt, von der aller herkömmliche Sinn abgefallen ist, belegt, heißt: »Dinge machen aus Angst« (LAS, 75). Rilke findet mit diesem Konzept endgültig Anschluss an eine Poetik der Moderne, die das Gedicht als Signatur von Schockerfahrungen im infernalischen Leben der Metropolen begreift.

Erschütterte, haltlose Körper sieht Rilke in Rodins Werk überall gegeben. Die auffällige neue Bewegtheit der Skulpturen untersucht er dabei auf zwei Ebenen. Zum einen führen Rodins Oberflächen zur Erzeugung einer Art permanentem Lichtwirbel um die Figuren. Sie wirken, so formuliert es Rilke im zweiten Teil des *Rodin*-Buchs, als stünden sie »unter dem Einfluß rotierender Kräfte« (SW V, 220), als mache ein »fortwährender Fall in alle Glieder« (SW V, 175) sich bemerkbar. Dieser Drehbewegung der Körper im Raum korrespondieren – gleichsam als Pendant von innen – die sublimen, kaum merklichen Irritationen, die man in der Gestik der Statuen findet. Sie vor allem umkreist Rilke mit dem zweiten Zentralbegriff des *Rodin*-Buchs: der »Gebärde«. Rodin ist für Rilke der erste Plastiker der modernen Körpersprache. Er habe, so heißt es, die Gebärden einer Menschheit, die »ihren Sinn nicht finden kann«, erstmals ins Bild gestellt: Gebärden, die »ungeduldiger, [...] nervöser, rascher und hasti-

ger« geworden seien, zugleich aber »auch wieder zögernder« (SWV, 170). Rodin gewann diese Körperbilder, wie gezeigt, nicht einfach nur als Beobachter der Großstadt; er trainierte sich vielmehr auf ihre Fixierung ein in jenem Zeichnen, das wie eine *écriture automatique* die Bewegungsimpulse der Modelle ungefiltert aufs Papier überträgt.

Rilke nennt jedoch noch eine weitere Quelle: Charles Baudelaire. An dieser Stelle wird deutlich, dass die Studie des Dichters über den Bildhauer auch eine literaturtheoretische Schrift ist und darüber hinaus eine Betrachtung über die Differenz und Verflechtung der Künste. Wobei es hier entscheidend darauf ankommt, dass Rilke sich zwar vordergründig allein auf den *Lyriker* Baudelaire bezieht, de facto aber auch den *Kunstkritiker* Baudelaire über eine minimale Verweisung ins Spiel bringt. Das zweite Motto des Rodin-Buchs stammt von Ralph Waldo Emerson, es heißt: »The hero is he who is immovably centered.« (SWV, 140) Dieser Satz spielt eine zentrale Rolle in Baudelaires Essay über Eugene Delacroix; aus ihm hat ihn Rilke auch übernommen. Baudelaires Reflexionen über den Künstler als »Heros des modernen Lebens« sind so im *Rodin*-Buch von Beginn an aufgerufen. Vor diesem Hintergrund erscheint auch Rilkes Darstellung Rodins als eines »peintre de la vie moderne« in einem anderen Licht. Wo Rilke den ruhelosen Stift Rodins beschreibt, der sensomotorisch noch die unmerklichsten Drehungen, die kleinsten Geschmeidigkeiten und Ungelenkheiten der Modelle festhält, ist unübersehbar jener Constantin Guys mitaufgerufen, den Baudelaires gleichnamiger Aufsatz zum exemplarischen Protokollanten der nervösen Ausschläge des Großstadtlebens gemacht hatte.⁸ Das Beispiel zeigt, wie verwickelt die Hin-und-Herbewegungen zwischen Text und Bild zu denken sind, die Rilkes *Rodin*-Buch eher andeutet als ausführt. Die Kunst hat die neuen Gebärden der Großstadt in einem osmotischen Prozess artikuliert, in dem Literatur, literarische Kunstkritik, Zeichnung, Malerei, Plastik und – wie man ergänzen müsste – Photographie und Tanz beständig aufeinander eingewirkt und einander wechselseitig formiert haben.

Wie nimmt sich dieser Prozess in der *Rodin*-Monographie aus? Rilke geht ausführlich ein auf die vier Autoren, die Rodins Werk maßgeblich beeinflusst haben – Dante, Victor Hugo, Balzac und Baudelaire –, schreibt Baudelaire jedoch den bedeutsamsten gestalterischen Impuls zu. Baudelaires Lyrik gebe Rodin leibliche Bewegungsfiguren vor, die eine Transformation ins Plastische geradezu gebieterisch verlangten:

In diesen Versen gab es Stellen, die heraustraten aus der Schrift, die nicht geschrieben, sondern geformt schienen [...]. Er [Rodin] fühlte dunkel, daß diese Kunst, wo sie jäh aufhörte, an den Anfang einer anderen stieß, und daß sie sich nach dieser

anderen gesehnt hatte; er fühlte in Baudelaire einen, der ihm vorangegangen war, einen, der sich nicht von den Gesichtern hatte beirren lassen und der nach den Leibern suchte, in denen das Leben größer war, grausamer und ruheloser. (SW V, 152)

Was Rilke hier vor Augen hat, lässt sich exemplarisch an einem berühmten Baudelaire-Gedicht wie *A une passante* illustrieren. Das Gedicht beginnt mit dem Bild einer Frau in modisch-pompöser Trauerkleidung, die dem lyrischen Ich in der anonymen Menge einer Großstadtstraße begegnet. Festgehalten wird die Passantin in jenem kurzen Augenblick, in dem sie im Gehen mit einer raschen Handbewegung den Saum ihres Kleides rafft, so dass ein Teil des Beins entblößt wird. Diese Gebärde fixiert das Gedicht ausdrücklich als statuarisches Innenhalten: »avec sa jambe de statue« (SW V, 5). Die Verse öffnen sich zur Skulptur hin, als »sehnten« sie sich, wie Rilke sagt, nach dem anderen Medium, der anderen Kunst.

Das Erscheinungsbild der Passantin bei Baudelaire ist, wie Karlheinz Stierle gezeigt hat,⁹ zutiefst ambivalent. Die Frau ist »longue«, »mince«, was in diesem Kontext wohl eher mit »lang« und »dünn« wiederzugeben wäre als mit »hoch« und »schlank«, wie es die meisten deutschen Übersetzer (einschließlich Walter Benjamin) tun. Ihre Handbewegung ist »fastueuse«, was sicher »prachtvoll« impliziert, aber immer auch einen Zug ins Übertriebene, Exaltierte nahelegt. Die »modische Überdetermination«¹⁰ ihres schwarzen Trauerstaats, das – jedenfalls nach klassischen Maßstäben – eigentlich Unschöne des hochaufgeschossenen, mageren Körpers und das abrupt Herrische ihrer seltsam koketten Greifbewegung suggerieren, dass der »majestätische Schmerz«¹¹ von einer Gestalt ausgeht, die – wenn nicht entstellt – so doch versehrt, gezeichnet ist von den Beschädigungen der städtischen Existenz. Der zweite Teil des Gedichts legt dann offen, in welchem Maß erst der Blick des von einer Art spastischem Schock gepackten Beobachters der Gestalt der Frau diese Signatur aufprägt. Es ist der Blick eines Flaneurs, dessen Sensorium für solche Erscheinungen gerade auch durch die moderne Kunst der Großstadtzeichner und -karikaturisten geschärft wurde.

III.

Die Rilke-Forschung ist sich heute weitgehend einig darüber, dass Rilke wohl erst in Paris unter dem Einfluss Rodins zum intensiven Baudelaire-Leser wurde.¹² Baudelaire-Lektüre, Rodin-Beschreibungen und Aufzeichnungen aus den Straßen und Museen der Stadt bilden denn auch den Schwerpunkt in Rilkes Tagebüchern und Briefen der Jahre 1902/03. In ihnen lässt sich fast Schritt für Schritt verfolgen, wie Rilke die an Baudelaire und Rodin gewonnenen

Blick- und Artikulationsmuster in der eigenen Beschreibung von Szenen des Pariser Lebens erprobt. Diese Experimentierphase kulminiert in einer Sequenz poetisch äußerst dichter Briefe an Lou Andreas-Salomé, die im Sommer 1903 – teilweise schon wieder in Deutschland – entstehen. Im Brief vom 18. Juli 1903 findet sich die berühmte Beschreibung eines Veitstänzers, den Rilke durch mehrere Straßen verfolgt, gebannt durch den Anblick des scheiternden Versuchs, einen aufkommenden Anfall willentlich zu unterdrücken (*LAS*, 70–74). Der Berichterstatter schildert zum einen aus kühler Distanz: der Name der Krankheit wird nicht genannt, von Mitleid kann bei der Darstellung der Hüpfen und Zuckungen, der grotesken Verrenkungen, mit denen der Mann seinen desertierenden Körper wieder in Reih und Glied bringen will, nicht die Rede sein. Rilkes Passant ist ohne Zweifel eine komische Figur, und das Lachen der Umstehenden wird in seiner Beschreibung durchaus verständlich. Zugleich vollzieht dieser Beobachter jedoch in zwanghafter Identifikation die nervlichen und motorischen Entgleisungen des Kranken mit. Wie ein Medium verbleibt er ungeschützt im Bannkreis des Unheimlichen und macht den eigenen Körper zum Resonanzraum der Auflösungsgewalt, die in dem anderen wütet. Aus diesem wahrhaft mit-gehenden Aufzeichnen, das gibt der Text zu verstehen, entspringt erst jene Relevanzfigur, die die zufällig begegnende Krankheit zur Pathologie einer Epoche überhöht. Der Anfall wird zur Pantomime der Metropole Paris. Rilkes Text präsentiert den zuletzt in kreiselndem Taumel zerstiebenden Leib des Veitstänzers als grandiose Ausdrucksgebärde der großstädtischen Raserei. Wie bei Baudelaire und Rodin gewinnt das Bild eines verdrehten, verzerrten Körpers, das ans Lächerliche grenzt, die monumentale Qualität eines Sinnbilds mit anthropologischem Anspruch: ein Sinnbild für die nervöse Zerstörung des menschlichen Körpers, des aufrechten Gangs. Rilke hat diese Szene mit geringfügigen Änderungen in seinen *Malte*-Roman übernommen; sie bildet wenn nicht *die*, so doch eine Keimzelle des 1910 veröffentlichten Texts. Seinen Ruf als erster auch formal überzeugender deutscher Großstadtroman verdankt der *Malte* nicht zuletzt den ungeheuren Pariser Pantomimen in seinem ersten Teil (der blinde Gemüsehändler, der »chou-fleur« schreit; die Schwangere, die sich an der Mauer des Krankenhauses entlangtastet; die Frau mit dem Bleistift usw.). Die Stadt hat sie dem Autor Rilke offeriert, Baudelaire und Rodin aber haben sie ihn erst »sehen« gelehrt und ihm die Möglichkeit eröffnet, sie in einer radikal neuen Sprache zu gestalten.

Als Pantomimen, freilich in einem erweiterten Sinn, lassen sich auch die »Dinge« der parallel entstandenen *Neuen Gedichte* verstehen. Rilke präsentiert in ihnen (in den Titeln) ein breites Spektrum von Gegenständen – Gebäude,

Kunstwerke, Pflanzen, Tiere, Menschen –, die durch extrem dynamische Wahrnehmungs- und Versprachlichungsprozesse zu *Bewegungsfiguren* werden.¹³ Das Gedicht *Römische Campagna* (SW I, 599 f.) ist fast eine Eins-zu-eins-Übersetzung der Veitstänzer-Szene ins ›Dingliche‹: ein Weg führt, unerbittlich beobachtet von den ›Fenstern‹ der letzten römischen Stadthäuser, hinaus in die Gräberlandschaft der Campagna, wo er mit wachsender Entfernung sich immer konvulsivischer windet und schließlich am Horizont im unendlichen Raum untergeht, sprich: kollabiert. Wie beim Veitstänzer ist dieser Zusammenbruch auch als ekstatische Vereinigung mit Urkräften der Natur lesbar (dazu gleich). In der ganzen Gedichtsammlung werden ›Dinge‹ durch kühne Vergleiche, metaphorische Prädikationen, Assonanzen, Alliterationen und rhythmische Intensivierungen in furiose Dreh-, Aufstiegs- oder auch Absturzbewegungen versetzt und dadurch zu Sinnfiguren transformiert. Die *Treppe der Orangerie* (SW I, 527), um ein weiteres Beispiel zu nennen, vollzieht ebenfalls den Übergang in einen Raum der Entgrenzung – sie bewegt sich »auf den Himmel zu und nirgends hin« (SW I, 527, V. 8) –, wird also zu einer Art Figuration am Firmament und läßt sich in dieser Übersteigerung ins Kosmische mit einer höheren ›Befehls‹-Gewalt (vgl. ebd., V. 9) auf. Das Treppen-Ding wird im Gedicht zum Akteur, der rituell ›schreitend‹ (vgl. ebd., V. 1) die Wohlgefügtheit der alteuropäischen Sozialordnung vorführt, in der die höheren Mächte noch jedem einzelnen seinen unverrückbaren Platz anwiesen. Viele der *Neuen Gedichte* sind auf diese Weise dingpantomimische Einreden gegen Fehlentwicklungen der modernen Gesellschaft: ihren Rationalismus, der die archaischen, dionysischen Lebensgewalten nicht mehr spüren lässt (*Archaischer Torso Apollos*), ihre Verdrängung des Todes (*Der Schwan*), ihre Anästhesierung der Sinnesorgane, die den Zugang zum Reichtum der Erscheinungswelt verstellt (*Blaue Hortensie*; *Rosa Hortensie*).

IV.

»Dann brach er los wie ein Brand. [...] Und es begann ein Tanz.« (LAS, 74) So beschreibt Rilke im Brief an Lou den Zusammenbruch des Veitstänzers. Im *Malte* wird die Szene in einem einzigen langen Satz geschildert, der über eine Sequenz von »und«-Konjunktionen die finale Steigerung bis hin zur explosiven Entladung des Nervengewitters auch rhythmisch vergegenwärtigt: »Der Stock war fort, er spannte die Arme aus, als ob er auffliegen wollte, und es brach aus ihm aus wie eine Naturkraft und bog ihn vor und zurück und ließ ihn nicken und neigen und schleuderte Tanzkraft aus ihm heraus unter die Menge.« (SW VI, 774) Dass der Paroxysmus in dieser Darstellung zur Tanzfigur wird,

wirkt zunächst zynisch. Freilich ist die Ästhetisierung der – wie die Mediziner sagen – »hyperkinetischen Anfälle« ja vorgegeben durch den volkstümlichen wie den wissenschaftlichen Namen der Erbkrankheit: Veitstanz bzw. *Chorea Huntington*. Aber Rilke greift nicht einfach zurück auf die mittelalterlichen Vorstellungen dämonischer »Tanzwut«. Sehr viel unmittelbarer vollzieht sich hier für ihn tatsächlich ein Schreckliches, das die Dimension des Schönen in sich birgt. Was ihn (bzw. seine Romanfigur Malte) an den leidenden Passanten auf dem Boulevard St. Michel fesselt, ist ein Sensorium, dem er eine wahrhaft ungeheure Erweiterung seiner künstlerischen Kreativität verdankt.

Der Umschlag von »Elend« in »Seligkeit« (SW VI, 756), von Entsetzen in Offenbarung, steht im Zentrum vieler Erläuterungen, mit denen Rilke in den Jahren 1910–1913 Brieffreunden (und wohl auch sich selbst) seinen *Malte*-Roman verständlich zu machen versuchte. Vielleicht am aufschlussreichsten im Blick auf den Übergang zum Spätwerk ist der Brief an Artur Hospelt vom 11. Februar 1912, in dem es heißt: »die Kräfte, die in ihm [Malte] an den Tag kommen, sind durchaus nicht destruktiv, wenn sie auch gelegentlich zur Zerstörung führen; das ist die Rückseite jeder großen Kraft, was das Alte Testament so ausdrückt, daß es im Grunde nicht angeht, einen Engel zu sehen, ohne an ihm zu sterben.«¹⁴ Maltes Identifikation mit dem Veitstänzer, die ihn dessen Zuckungen und psychische Aufwallungen in eins mit den vergeblichen Kontrollbemühungen distanzlos mitvollziehen lässt, ist die Erfahrung einer solchen »großen Kraft«: einer unheimlichen, im Raum der Großstadt flottierenden Energie, die den fremden Mann ergreift, um auf ihn, Malte, gleichsam überzuspringen, seine Eigenpersönlichkeit auszulöschen und ihn zum bloßen Resonanzkörper der furchtbaren Vorgänge im Inneren des Kranken zu machen. Solche – für Malte noch verheerende – Partizipation an übermächtigen Gewalten, wie sie momenthaft an Menschen wie an Naturdingen in Erscheinung treten können, umkreist Rilke in den Jahren nach dem Abschluss des Romans unter den Leitbegriffen »Beteiligung« oder »Teilnehmen«. Plausibel ist der Vorschlag von Peter Bürger, in Anlehnung an Benjamin und Adorno von Rilkes »mimetischem Erleben«¹⁵ zu sprechen. Unter dem Eindruck der Reisen nach Ägypten (1911) und Spanien (1912/13) entwirft Rilke das Konzept eines umfassenden kosmischen »Raums«, der voller mimetischer Impulse ist, die von unserem auf die Subjekt/Objekt-Entgegensetzung geeichten Bewusstsein aber gewöhnlich nicht wahrgenommen werden. Die dichterische Aufgabe ist nun, sich »hinzuhalten«, bis der willentlich nicht verfügbare Prozess mimetischer Partizipation in Gang kommt. Im Rückblick auf die Veitstänzer-Szene könnte man sagen, dass es in Rilkes Spätwerk um einen Mit-Vollzug aller nur vorstellbaren Ausdrucksgebärden der Natur geht: ihrer Innervationen, ihrer Zuckun-

gen, ihrer heftigen wie ihrer kaum merklichen Bewegungen, vom Sternenfall im fernen Weltall bis hin zum Aufgehen einer Blume im Nachbarsgarten. All dies spricht uns an, will nicht, wie wir es gewöhnlich tun, *als etwas* gesehen, als Tatsache festgehalten und begrifflich fixiert werden. Vielmehr soll es für Rilke – in Fortsetzung und zugleich Überbietung seines alten Kontemplationsprogramms – zu einer Umpolung der Aufmerksamkeit auf die Fähigkeit zum sympathetischen Erleben kommen: »Es winkt zu Fühlung fast aus allen Dingen« (SW II, 92). Da das Wahrgenommene darin als expressive Anmutung erfahren wird, handelt es sich um eine Ausrichtung auf »Unsichtbares«.¹⁶ Dennoch ist das Ziel keine amorphe Verschmelzung mit dem übermächtigen Geschehen; dieses ergreift das Subjekt vielmehr von vornherein über eine konkrete Bewegungsfigur. Der Flug eines Vogels durch den Abendhimmel und das energische Auffragen eines Baumes sind – repräsentativ für die tierische und die pflanzliche Natur – die Ereignisse, an denen Rilke bevorzugt mimetisches Erleben demonstriert. Aber auch die anorganische Natur kann solche Teilhabe ermöglichen, so wenn die sichtbare »Neigung« (SW II, 139) eines Bergkamms hinab zu einer Wiese vom betrachtenden Subjekt zugleich als liebende Zuwendung, Zu-Neigung, und damit als Gefühlsvorgang agiert wird. Der Kosmos des späten Rilke ist ein Raum voller Gesten, expressiver Bewegungen, ja Tanzfiguren der Natur, denen sich der Mensch (der Dichter) in einer Art innerlicher Pantomime anverwandelt. Ein animistisches Weltbild, wie die Ethnologie des frühen 20. Jahrhunderts es genannt hätte. Das Gelingen dieser Dichtung zeigt jedoch, wie fragwürdig der Begriff des Animismus ist, der die rigide Subjekt/Objekt-Trennung des okzidental-rationalen Rationalismus als das Normale unterstellt und jede Form von intersubjektivem Umgang mit Natur in den Bereich des Aberglaubens verweist.¹⁷ Rilkes Werk ist ein einziges Aufbegehren gegen den modernen Objektivierungszwang, der nicht zuletzt ja auch als Diktat einer Grammatik erscheint, die nur die Entgegensetzung von Schauendem und Geschautem erlaubt. Um die Erfahrung des Hineinversetzens zu vermitteln, bedarf es deshalb des poetischen Muts zur absurden Aussage: »Die Vögel fliegen still / durch uns hindurch. O, der ich wachsen will, / ich seh hinaus, und *in* mir wächst der Baum« (SW II, 92).

Anmerkungen

- 1 Rainer Maria Rilke, Lou Andreas Salomé, *Briefwechsel*, hg. von Ernst Pfeifer, Frankfurt/Main 1989, 97 f. Nachweise im Folgenden unter der Sigle *LAS* mit Seitenzahl direkt im Fließtext.
- 2 Vgl. Gottfried Boehm, *Die Logik des Auges. Konrad Fiedler nach einhundert Jahren*, in: Stefan Majetschak (Hg.), *Auge und Hand. Konrad Fiedlers Kunsttheorie im*

- Kontext*, München 1997, 27–40. Zu Rilkes Ästhesiologie vgl. Silke Pasewalck, ›Die fünffingrige Hand. Die Bedeutung der sinnlichen Wahrnehmung beim späten Rilke, Berlin–New York 2002.
- 3 Vgl. zur Ästhetik des Erscheinens allgemein und speziell zu ihrer Geschichte im 19. Jahrhundert Martin Seel, *Ästhetik des Erscheinens*, München–Wien 2000; hier v.a. 15–42.
 - 4 Ebd., 28.
 - 5 Rainer Maria Rilke, *Sämtliche Werke*, 6 Bde., hg. von Ernst Zinn, Wiesbaden 1955–66. Nachweise im Folgenden unter der Sigle *SW* mit Bandangabe und Seitenzahl direkt im Fließtext.
 - 6 Michaela Kopp, *Rilke und Rodin. Auf der Suche nach der wahren Art des Schreibens*, Frankfurt/Main u.a. 1999, 197. Mit der Hinwendung zu Cézanne und dessen Seh-Arbeit – der Verwandlung realer Sujets in »sensations colorantes« als Voraussetzung eines Malprozesses, der einer Logik der Farben folgt – nimmt Rilke dann retrospektiv seine Einstufung Rodins als Gründervater der bildkünstlerischen Avantgarde des 20. Jahrhunderts zurück. Jetzt klagt er, die »Deutung und Deutbarkeit« der Rodin-Zeichnungen störe und beschränke ihn. (Rainer Maria Rilke, *Briefe über Cézanne*, hg. von Clara Rilke, Frankfurt/Main–Leipzig 1983, 42 [Brief vom 15. Oktober 1907]).
 - 7 Maurice Merleau-Ponty, *Der Zweifel Cézannes*, in: Gottfried Boehm (Hg.), *Was ist ein Bild?*, München 1994, 39–59, hier 57.
 - 8 Charles Baudelaire, *Le peintre de la vie moderne* [1863], in: ders., *Œuvres complètes*, hg. von Claude Pichois, Paris 1976, Bd. 2, 683–686.
 - 9 Karlheinz Stierle, *Der Mythos von Paris. Zeichen und Bewußtsein der Stadt*, München 1998, 789–811.
 - 10 Ebd., 793.
 - 11 Baudelaire, *A une passante*, V. 2: »Longue, mince, en grand deuil, douleur majestueuse« (Baudelaire, *Œuvres complètes*, Bd. 1, 92).
 - 12 Vgl. Anthony Stephens, *Rilke als Leser Baudelaires*, in: Manfred Engel, Dieter Lamping (Hg.), *Rilke und die Weltliteratur*, Düsseldorf–Zürich 1999, 85–106.
 - 13 Zu Rilkes »Poetik der Bewegung« vgl. die ausgezeichnete Studie von Jana Schuster, *Umkehr der Räume. Rilkes Poetik der Bewegung*, Freiburg 2011.
 - 14 Rainer Maria Rilke, *Briefe aus den Jahren 1907 bis 1914*, hg. von Ruth Sieber-Rilke u.a., Leipzig 1933, 196.
 - 15 Peter Bürger, ›Heillos nach außen gekehrt‹. *Rilkes mimetisches Erleben*, in: *Sinn und Form*, 65(2013)3, 362–370.
 - 16 Diese Anmutung zu vernehmen, in den »Schwungs«-Raum der Natur einzutreten und diesen Vorgang im Gedicht zu vermitteln – das ist die Aufgabe, die Rilke in dem programmatischen Gedichte *Wendung* mit dem Begriff »Herz-Werk« umschreibt (*SW* II, 83).
 - 17 Zu neueren Ansätzen einer Rehabilitierung des Animismus-Konzepts, bei der die westliche Subjekt/Objekt-Dichotomie nicht vorausgesetzt, sondern gerade auch im Blick auf die Folgeschäden kulturgeschichtlich reflektiert wird, vgl. den Sammelband Irene Albers u.a. (Hg.), *Animismus. Revisionen der Moderne*, Zürich 2012.

Jan Röhnert

Durch die Wüste

Erlebnis und Archetyp in Oskar Loerkes Nordafrika-Poetik

I.

»Wir schweben in der Mitte der Welt. / Die Höhe ihrer Wüsten ist erhellt / Vom wilden Brande einer Feuertonne. / Nach Norden breite Straßen der Unendlichkeit. / Nach Ost und West und Süden Straßen der Unendlichkeit. / Nach oben Meere für die Sterne.«¹ Mit seiner Lyrik war Oskar Loerke (1884–1941), während des Jahrzehnts nach Rilkes Tod neben Gottfried Benn der wohl prägendste deutschsprachige Repräsentant auf lyrischem Gebiet, allen Himmelsrichtungen zugetan: Die Orientierung am anthropologischen Nenner der »vier Winde« sorgt für eine entgrenzte Raumerfahrung, die irdisch-lokale Fixpunkte an globale, ja kosmische Dimensionen knüpft, so dass die Himmelsrichtungen das Gefühl eines Weltganzen evozieren; dem entspricht Loerkes Interesse an den Weltreligionen, insbesondere dem Buddhismus, der Weltpoesie, vom finnischen Kalevala bis zum Kanon des Orientalismus, an der Tiefenpsychologie C.G. Jungs, aber auch an den modernen Naturwissenschaften wie der ornithologischen Telemetrie oder der Einstein'schen Teilchenphysik. Was auf diese Weise immer wieder als »magisch« oder »naturmagisch« an Loerkes Versen empfunden worden ist, geht auf korrespondierende Bilder zurück, die entgegengesetzte Pole der Weltwahrnehmung miteinander verschmelzen und so eine gleichsam »verdoppelte« Wirklichkeit evozieren. Innerhalb des dynamischen Raumgefüges moderner Dichtung, etwa dem Beziehungsgeflecht von Landschaft und Metropole, dem Ineinander von Regionalismus und Urbanität, sind es bei Loerke nicht zuletzt die Himmelsrichtungen, die solche korrespondierenden Bilder des räumlich Entgegengesetzten entwerfen.

Gleichwohl blieb der Süden die Himmelsrichtung, der sich Loerke mit seinem literarischen Werk am intensivsten zuwandte. Hier konnte er eine auf Goethe zurückreichende Tradition südlicher Sehnsuchts- und Anschauungsbilder individuell fortsetzen, und dies ist ihm mit Orten wie Pompei oder der ligurischen Küste, wo er 1924 unter anderem mit Gerhart Hauptmann weilte und indirekt an die einstige Anwesenheit Friedrich Nietzsches am Monte Portofino anknüpfte, auch gelungen.² Doch Italien war anders als bei Goethe nur eine Facette von Loerkes

Süden. Zehn Jahre zuvor hatte Loerke auf der anderen Seite des Mittelmeers einen noch tieferen Süden kennenlernen dürfen, dessen Anschauung ihn zeit lebens beschäftigte. Die Wahrnehmung dieses nordafrikanischen ›Südens‹ half Loerke gemäß seinen im Deutschen Literaturarchiv Marbach verwahrten Notizen zum Roman *Die Fahrt in die Wüste* dabei, auf konkrete anstatt medial bereits kolportierter Bilder (s)eines erlebten Nordafrikas zu setzen: »Den eigenen Augen vertrauen, dem was sie sagen, nicht was die anderen berichten.«³ Nicht nur seine fragmentarisch gebliebene Nordafrika-Prosa profitierte indes davon, sondern ebenso seine Lyrik. Hinzu kommt eine mythische Dimension dieses gesteigerten, für die deutschsprachige Literatur bis dato kaum erschlossenen Südens, die sich besonders im immer wiederkehrenden Bild der Wüste ausdrückt. Die Wüste wird damit für Loerke zu so etwas wie einem Nullpunkt südlicher Imagination, wie ich im Folgenden zu zeigen versuche.

Das Tagebuch Oskar Loerkes verzeichnet unter dem 13. Dezember 1926 einen Anruf Albert Einsteins. Weit entfernt davon, von der Wertschätzung entzückt zu sein, die ihm der allseits inspirierte Physiker und Nobelpreisträger entgegenbringt, sträubt Loerke sich gegen vermeintliche Zumutungen Einsteins, mit dem er über seinen Kollegen Rudolf Kayser, Schwiegersohn Albert Einsteins, der wie Loerke als Lektor und zugleich Redakteur der *Neuen Rundschau* bei S. Fischer tätig war, bekannt ist:⁴ »An meinen Gedichten habe ihn ›manches interessiert‹, von all meiner Prosa gefielen ihm am besten die Reiseberichte. In einem Tone, als wäre es selbstverständlich, daß ich diesen Frechheiten zustimme. Ich muß es ihm doch einmal richtig klar machen, daß ich gar nicht dran denke, meine Arbeit so preiszugeben und bagatellisieren zu lassen.«⁵ Hinter dieser Reaktion, die bezeichnenderweise dem Tagebuch vorbehalten bleibt, verbirgt sich in hohem Grade die Empfindlichkeit eines der bedeutendsten Lyriker, Kritiker und Essayisten, den die Weimarer Republik aufzuweisen hatte, der jedoch mit dem Los zu leben hatte, sich als Lektor und, von 1928 bis 1933, als Sekretär der Sektion Dichtung der Preußischen Akademie der Künste stets in die zweite Reihe, in die ›Unterwelt‹ der subordinierten Hilfskräfte, Zuträger und Lohnschreiber versetzt zu fühlen.

Worte des Lobes und der Anerkennung wurden in dieser Situation von Loerke weitaus argwöhnischer abgewogen und auf Zweideutigkeiten hin abgeklopft als irgendeine kritische Spitze gegen ihn – die es ohnehin kaum gab: Sein Werk, vor allem seine Gedichte stießen früh auf breite Anerkennung, was sich schon 1913 in der Verleihung des Kleist-Preises an ihn gezeigt hatte und an zustimmenden Urteilen noch zu Lebzeiten, über ästhetische Fronten hinweg, von den Expressionisten über Thomas Mann, Hermann Hesse, Gerhart Hauptmann oder Gottfried Benn bis zum jungen Günter Eich belegen lässt. Albert

Einstein mit seinem ›Interesse‹ mochte dem Dichter beim Gedanken an diese Nachbarschaft wie ein zu literarischem Werturteil unbefugter Halbgebildeter erscheinen, der, wiewohl selber musikalisch dilettierend, kaum ahnen konnte, dass Loerke seine Lyrik nach strengen musikalischen Prinzipien, leitmotivisch variiert wiederkehrend und zyklisch durchgebildet, strukturierte, dass das Ensemble seiner Gedichtbände, die zum damaligen Zeitpunkt bereits vorlagen und noch erscheinen sollten, von ihm als ›Siebenbuch‹⁶ angedacht war, eine Einheit von sieben Bänden also, die gewissermaßen ›mit sieben Siegeln‹ versehen war und sich dem Leser erst öffnete, wenn er auch den richtigen Schlüssel bei sich trug. Und Einstein konnte ebenso wenig ahnen, dass er bei Erwähnung der Prosa den wunden Punkt Loerkes getroffen hatte: Sein 1921 erschienener autobiographischer Roman *Der Oger* war zwar wohlwollend aufgenommen worden, im literarischen Betrieb jedoch wirkungslos untergegangen, und sein zweites großes Romanprojekt blieb ein fragmentarischer Steinbruch, der an kein Ziel kommen wollte. Bezeichnenderweise und im Nordafrika-Kontext geradezu herausfordernd trug Loerkes Torso den Titel: *Fahrt in die Wüste*. Davon wird noch die Rede sein.

Einsteins Äußerung, so salopp und undifferenziert sie auch immer gewesen oder Loerke erschienen sein mag, lenkt doch die Aufmerksamkeit auf einen Zusammenhang, der in den meisten Studien über Loerke unterbelichtet bleibt: nämlich die motivische Einheit seiner Prosa und Lyrik und die Rolle der Reiseaufzeichnungen für sein lyrisches Werk weit über die Entstehung sogenannter ›Reise‹- oder bei ihm speziell von ›Nordafrika‹- oder ›Italien‹-Gedichten hinaus. Motive der topographischen und kulturellen Fremde sind bei Loerke nicht Zugaben oder exotisches Ornament zum vermeintlichen Hauptwerk, sondern immanenter Bestandteil seiner Poetik. Fremde fängt für ihn nicht erst außerhalb des deutschen Sprach- und Kulturraums an und hört auch innerhalb dessen Grenzen nicht auf, vielmehr gehört sie zum Kern seines poetischen Selbstverständnisses: Als Dichter steht Loerke mit seinem Empfinden und Wahrnehmen der Welt und den menschlichen Beziehungen immer schon fremd und vereinzelt gegenüber. Das zeigt sich, noch vor seinen Reisen nach Italien und Nordafrika, an der Spiegelung eigener ›Weltfremdheit‹ in der sowohl historisch als kulturell exotisch anmutenden Erzählung *Das Goldbergwerk* von 1912,⁷ wo ein Sklave in der ägyptischen Wüste die sexuelle Vereinigung mit der Pharaonin halluziniert, sowie in der im gleichen Jahr entstandenen Erzählung *Der Sandberg*, die Fremdheit inmitten von Loerkes westpreußischer Kindheitslandschaft verstörend und eindringlich beschwört – und zwar ausgerechnet im Bild einer lawinenartigen Sanddüne, das dem Wüstenmotiv ähnelt oder es vorwegzunehmen scheint.⁸

Dass Einstein unter Loerkes Prosa jedoch nicht die Erzählungen hervorhebt, die 1919 gesammelt unter dem Titel *Chimärenreiter* erschienen waren – leicht kann man sich unter der Metapher eine Fata Morgana ausgesetzte Wüstenkarawane vorstellen –, sondern explizit von Loerkes »Reiseberichten« spricht, ist aufschlussreich. Diese waren zu Lebzeiten Loerkes nie in Buchform erschienen, stets nur auszugsweise in Periodika, seit 1909 meist in der *Neuen Rundschau*, der schon damals traditionsreichen Literaturzeitschrift des S. Fischer Verlags, bei dem Loerke, wie schon erwähnt, seit 1917 als Lektor angestellt war; hier hatte wohl die Vermittlung von Einsteins Schwiegersohn Rudolf Kayser als *Neue-Rundschau*-Redakteur die Kenntnisnahme seiner Prosa durch Einstein herbeigeführt. Der bei weitem umfangreichste und wegen seines »orientalischen« Inhalts »interessanteste« Reisebericht war dort im Dezember 1916 erschienen: die *Algerische Reise*.⁹

Sie geht zurück auf Loerkes Nordafrikareise im Frühjahr 1914 (vom 26. April bis zum 10. Mai), die er dank des 1913 erhaltenen Kleistpreises und einem damit verbundenen Geschenk der Norddeutschen Lloyd hatte unternehmen können. Sie führte ihn, wie das 1960 postum in Transkription veröffentlichte Reisetagebuch zeigt,¹⁰ von Algier ostwärts über Blida und die Kabylei bis nach Constantine – wo eine Wüstenexpedition, auf die sich Loerke vorbereitet hatte, nach den ersten Kilometern wegen einer Infektion des Dichters wieder abgebrochen werden musste – und schließlich nach Algier zurück. Die einführenden Alger-Kapitel, wo ein Panorama zur Geschichte und Situation der Stadt zwischen französischer Kolonisation, globaler Zivilisation und antik-orientalischer Tradition entworfen wird, fehlen im Abdruck der *Neuen Rundschau*. Dieser beginnt mit dem Abschnitt »Blida« und führt die Stationen der Reise mit »Aus der Kabylie«, »In der Hochsteppe« und »Constantine« entsprechend Loerkes Route chronologisch fort.

Die *Algerische Reise*, so wie sie von Loerke autorisiert im Zeitschriftenauszug vorliegt, gewinnt durch diese Beschränkung auf die Kernstationen seiner dreiwöchigen Tour und wirkt gerade durch das Fehlen von einleitendem Rahmen und abschließendem Rundblick besonders authentisch. Hier wird nicht erklärt, Kennerschaft demonstriert oder der Baedeker zustimmend zitiert, hier wird, in der Hauptsache, gezeigt, geschildert, wahrgenommen.

Damit gerinnt die *Algerische Reise* zum gültigen Ausdruck von Loerkes Nordafrika-Erfahrung vor deren Transformation in lyrische oder fiktional erzählende Gestalt. Freilich gelingt es auch Loerkes autobiographischem Reiseberichterstatter vor Ort nicht, den über diese Fremde kursierenden Projektionen, *images* und Phantasmagorien seiner europäischen Herkunftskultur zu entfliehen. Was er an der nordafrikanischen Fremde als fremd

wahrnimmt, entlarvt ihn, ebenso wie den Loerke vertrauten Flaubert mit den Aufzeichnungen seiner *Voyage en Égypte* 65 Jahre vor ihm, als von den Vorstellungen des westeuropäischen Orientalismus zutiefst durchdrungenen Reisenden;¹¹ nichtsdestotrotz bleibt das *Wie* von Loerkes orientalistisch markierten Wahrnehmungen von hoher individueller Eigenart und deckt sich, ebenso wie bei Flaubert, nur oberflächlich mit den kulturellen Stereotypen, die der Westen von Nordafrika pflegte. Als kultureller Typus von Wahrnehmung ist daher Orientalismus bei beiden diagnostizierbar; dies sagt jedoch noch nichts über die subjektive Spezifik dieses Typus, seine individuellen Ausdifferenzierungen, Überschreibungs- oder Überwindungsversuche sowie seinen Stellenwert für die Poetik und das Œuvre des Autors aus.

So hat Peter Sprengel zweifellos recht, wenn er festhält, dass Loerkes *Algerische Reise* den »Anschluß an Flaubert und den französischen Orient-Kult des 19. Jahrhunderts« mit »der Tanzszene des Constantine-Kapitels und in der Beschreibung des Viertels der ›freundlichen Frauen‹ von Blida« darstellt.¹² Dem könnte man noch die archaischen Eindrücke vom orientalischen Stadtleben (»Aber durch den Alltag wandeln reine tausendjährige Gesichter«¹³) oder das wiederkehrende Motiv von der Aufdringlichkeit des selbsternannten Fremdenführers hinzufügen: »Daß er mich nach Berlin begleitete, das stand von der ersten Stunde an außer Frage. – Nun, er ist unsichtbar wirklich oft hier.«¹⁴ Dennoch bilden Erotik (»Mit einem dritten, sehr alten Beinamen heißt Blida die Hure. [...]«), Exotik (»[...] Das Mädchen nimmt ein Tuch, strafft es zwischen den Händen, und während sie auf mich zu und dann wieder zurücktanzt, führt sie es am Körper auf und ab. [...]«) und zwischenmenschlicher Verkehr nur die Oberfläche von Loerkes Reisebericht.¹⁵ Grundiert wird er von etwas anderem, einem zwar durchaus orientalistischen und auch bei Flaubert ausführlich geschilderten Gemeinplatz, der aber statt kultureller vielmehr elementar geographischer Provenienz ist: nämlich dem der Landschaft.

Es überrascht, mit welcher Konsequenz Loerke die nordafrikanische Landschaft ins Zentrum seiner in der *Neuen Rundschau* erschienenen *Algerischen Reise* stellt. Mit ihrer Fokussierung im ersten und letzten Absatz des Reiseberichts, ihrer Erwähnung im Titel von zwei der vier Kapitel – »Aus der Kabylie« und »In der Hochsteppe« – sowie der Schilderung von Geo-, Licht- und Wetterphänomenen, nimmt Landschaft den größten Raum in der gesamten Darstellung ein und bildet gleichsam den Rahmen der Erzählung. Innerhalb seiner Typologie nordafrikanischer Landschaften sticht nun die Wüste deutlich hervor. Sie stellt für Loerke den Fluchtpunkt aller dortigen Geformationen dar, jenen Raum, dem sie unwillkürlich zustreben und auf dessen Kontur sie sich abzeichnen. Daran, wie der Blick auf die Wüste prominent an Beginn und

Ende des Reiseberichts firmiert, lässt sich dies ablesen. Nachfolgend seien dafür die ersten beiden sowie die letzten acht Sätze der *Algerischen Reise* angeführt:

Sand und Lehm sah ich als den dritten afrikanischen Landstreifen: die Wüste. Über den Saharaatlas hinweg steigt man in den zweiten: Salz und Fels, über den Küstenatlas hinweg in den ersten: Wein, Frucht und Blumen.¹⁶

Es war für mich der erste Abend mit Wüstenfarben. Über den schwarzblauen, von Lichtern durchlöcherten Häusern flog eine violettgrüne Flamme auf wie angezündetes Gas, bis an die Grenzen des Raumes in die Höhe. Für einige Minuten wurde das ganz jenseitige Himmelsleuchten beklemmend. Die Gräser glommen wie zerschnittelte, grünlühende Metallfäden. Die Wolken hatten eine ungeheure Klarheit, zwischen Schicht und Schicht war ein schwindelnd hoher Zwischenraum gelegt. Die einen sahen wie grüne Watteballen aus, andere waren wie mit siedendem rotem und blauem Öle übergossen, andere waren feucht und ungemischt violett. Es konnte da oben etwas geschehen, das die Welt zerstörte. Ich bangte in die Verwandlung hinein, da erlosch sie plötzlich.¹⁷

Erlöschen ist das Wüstenphänomen für Loerke mit dieser Reise keineswegs; es wird, im Gegenteil, bis in das Spätwerk zum Bild- und Motivspender zahlreicher Gedichte sowie des nie fertig gestellten, gleichwohl nie ganz aufgegebenen Romans *Fahrt in die Wüste*.

II.

Im selben Jahr, 1916, erschien Loerkes zweiter und im Nachhinein wohl berühmtester Gedichtband *Pansmusik*, dessen Schluss die Abteilung *Morgenland* mit sieben Gedichten bildet, die sich mehr oder weniger ausdrücklich an die nordafrikanischen Reiseerfahrungen von 1914 anlehnen. Hans Dieter Schäfer hat dargelegt, wie schwer es dabei für den Lyriker war, den Prägungen eines spezifisch deutschen, poetischen Orientalismus des 19. Jahrhunderts (Goethe, Rückert, Heine) zu entgehen.¹⁸ Auf die beiden im Zyklus *Morgenland* enthaltenen Gedichte, die sich speziell dem Wüstenerlebnis widmen, geht Schäfer allerdings ebenso wenig ein wie auf Loerkes spezifische ›Wüstengedichte‹ in nachfolgenden Gedichtbänden oder die Darstellung der Wüste im Romanprojekt. Loerkes Wüste, das wird bereits an den frühen Gedichten aus *Pansmusik* klar, ist ein Topos, der sich allein von der Folie des Orientalismus schwerlich herleiten lässt; die Wüste entpuppt sich vielmehr als ein die poetische Konzeption und poetologische Selbstreflexion Loerkes prominent flankierender Archetypus.

Die beiden in *Pansmusik* direkt benachbart platzierten Gedichte *Afrikanische Salzsteppe* und *Wüstengewitter* gehen mit dem Topos der Wüste auf jeweils unterschiedliche Art und Weise um. Das erste, *Afrikanische Salzsteppe*, ist, ungewöhnlich für den gern reimenden und kunstvoll die Basis der vierzeiligen Strophe variierenden Loerke, ein reimloses und freirhythmisches Notat von einem langen, die Beobachtung des Raumes wiedergebenden zweiundzwanzigzeiligen und einem kurzen, die Beobachtung allegorisch resümierenden fünfzeiligen Block. Beim jungen Goethe, etwa in der *Harzreise im Winter*, oder dem jungen Heine, etwa im *Nordsee-Zyklus*, konnte Loerke Vorbilder der freirhythmischen Bewältigung von Raum- und Reiserfahrungen finden.

Die Zeilen besonders des längeren ersten Strophenblocks sind jeweils verschieden lang, was im linksbündigen Satz ein unregelmäßig an- und abschwellendes Druckbild erzeugt, als sollten damit die Dünen, Bodenwellen und Unebenheiten der lebensfeindlichen Salzsteppe auch graphisch vergegenwärtigt werden. Die Zeit scheint in diesem Raum suspendiert; sie ist gleichzeitig die Gegenwart mit dem »Himmel [...] / Darinnen ich gehe«, die statische, tote Zeit der »Kamele, versteinert, / Die einst die Lasten Salzes geschleppt« und »das Gesicht der Vorzeit«, wo »Schicksal [...] stürzt in das Tal die steinerne Sphinx«. Der Ort des Todes, der dennoch einen Beobachter, nämlich das Ich, kennt und in dem noch »Büschel sauren Grases, vom Todesatem gewärmt«, keimen, wird zum Raum, in dem der abstrakte Begriff des »Schicksals« seine Veranschaulichung findet, dessen »unbegriffener« Macht am Ende sogar die »steinernell Sphinx« zum Opfer fällt: »Schicksal waltet unaufhörlich, / Vielfach wandelnd, unbegriffen / In der atmenden Erdenweile, – / Fährt auf dann zum Himmel / Und stürzt in das Tal die steinerne Sphinx.« (SG I, 248) Freilich ist auch hier ein Nachhall des Orientalismus zu spüren: Das Motiv der verendeten Kamele findet sich schon bei Flaubert.¹⁹

Das darauf folgende Gedicht *Wüstengewitter* ist demgegenüber von einer höchst kunstvollen, vier vierzeilige Strophen miteinander verknüpfenden Reimstruktur. Über Endreim sind jeweils die erste und dritte Zeile miteinander verbunden, während die vierte Zeile in den ersten drei Strophen als identischer Reim wiederkehrt, also eine Reminiszenz an die Kunst des arabisch-persischen Ghasels darstellt, das durch Hammer-Purgstall, Goethe und Rückert Eingang in die deutsche Dichtung gefunden hatte:

Der rote Stein ist greisenhaft gefaltet.
Und wenn ein Blitz ihn weckt, so wird er röter,
Wie eingeschlafnes Feuer, steingestaltet.
Und meine Glut war klein davor.

In Blitzeshelle donnern die Zypressen
Empor wie schwarze bittere Geisirfluten:
Der Erde Galle, schmerzverschlammt, vergessen.
Und meine Bitternisse waren klein davor.

Des Donners Widerhall schlägt durchs Gebirge Lücken
Und reißt die Schluchten in Unendlichkeiten
Und schleppt die Berge weit auf seinem Rücken.
Und meine Seherschaft war klein davor.

Sie sah nur sprühen die Gall- und Feuerwellen;
Und auf den Geisirsitzen schliefen Vögel,
Und auf den Feuern standen hoch Gazellen.
Du, Einsamkeit, warst tausendfach gezählt. (SG I, 249)

Die Monotonie des identischen Reims wird allerdings dadurch aufgebrochen, dass er in der Schlussstrophe nicht wiederkehrt; die letzte Zeile bleibt reimlos. Die jeweils vierte Zeile in den ersten drei Strophen steht auch von ihrer Funktion her in einer besonderen Relation zum Inhalt: Das sich klimaxartig verdichtende Unwetter, das von den Elementen Erde («der rote Stein», Z. 1; »die Berge weit«, Z. 11) und Feuer («Blitzeshelle», Z. 5; »Gall- und Feuerwellen«, Z. 13) heraufbeschworen wird, findet hier seinen Widerhall im Ich. Die Attribute »meine Glut« (Z. 4), »meine Bitternisse« (Z. 8), »meine Seherschaft« (Z. 12) verleihen ihm keine subjektive Identität, sondern wirken wie der Refrain auf eine archaische Ohnmachtserfahrung, die mit jedem Wüstengewitter zyklisch wiederkehrt. Sie wollen die elementare Natur beschwören, die eigene Ohnmacht bannen. Folglich wechselt in der reimlosen Schlusszeile das Pronomen vom Ich zum Du; die hier wie ein anderes Wesen dem Ich gegenüber tretende »Einsamkeit« vereinigt die elementare Wüstenwelt mit dem ihren Schrecken preisgegebenen Sprecher.

Das Ereignis des Wüstensturms greift Loerke wenige Zeit später im Romanprojekt *Fahrt in die Wüste* wieder auf. Ein möglicher Beginn des Romans, nämlich die Schiffseinfahrt nach Algier, 1921 im *Berliner Börsen-Courier* unter dem Titel *Meergedichte* gedruckt, schlägt thematisch die Brücke zu *Algerische Reise*.²⁰ Als alternativer Romanbeginn ist aber auch das im *Neuen Merkur* im selben Jahr erschienene Kapitel *Sturmgespenst* denkbar, das mit seinem ersten Satz prismatisch das Thema illuminiert: »Der zweieinhalbtausend Kilometer lange Sandgürtel, die Aregregion, ist die träge, kranke Straße des Todes in der Wüste, quer über ihren Körper gelegt vom Golfe von Gabes in der kleinen Sirte bis zum Kap Mirk am Atlantischen Ozean.«²¹

Der Romanprotagonist, ein junger deutscher Forschungsreisender namens Anselm Rapp, wird in medias res mit dem elementaren Schrecken der Wüste bekannt gemacht. Rapp erlebt den Chamsin, den nordafrikanischen Wüstensturm als »rußschwarze Apokalypse«, in deren »kochendem Luftdruck lerb zu ersticken« droht.²² Mitten in die Todespanik, die er mit seinen Reit- und Lasttieren, den Kamelen, teilt, mischt sich plötzlich jedoch ein musikalisches Motiv, »wie ihm überhaupt alles, was er sah und empfand, nur als Spiegelung und Ergänzung seiner Gehörseindrücke Gegenwart gewann.«²³ Der Rhythmus der die Wüste durchpeitschenden Elementargewalt beschwört in ihm eine Erinnerung: »Der Trommler ging um, der Gewaltige. [...] Sein Bruder Erwin sogar hatte ihm von dem Trommler erzählt. Er selbst freilich hatte damals schon den alten Fahrtbericht Marco Polos gekannt. Dort stand zu lesen, nicht nur ein Trommler, sondern ein ganzer Chor von Geistermusikanten erwache im Wüstensturm.«²⁴ Der »Geistermusikant«, der sich in der Entrückung des Chamsin vor Anselms innerem Auge einstellt, stammt überraschend nicht aus der Wüste, sondern aus Anselms mitteldeutscher Heimat und trägt »die Züge des verehrten Meisters Wilhelm Friedemann Bach. [...] Friedemann, der in die Wolken Rauchende, war eitel zwischen den asiatischen Gespensterglocken, den uralten Trommlern, den Nachtgewalten, – eitel auf den Geschmack seiner Schwerkut.«²⁵ In der Vision des Reisenden verwandelt sich der den Wüstensturm dirigierende sächsische Komponist in Anselm zurück, doch es bleibt nicht bei dieser Metempsychose, denn das Ich des Protagonisten büßt kurz darauf seine Identität an den Chamsin ein. In diesem erkennt sich Rapp plötzlich als einer der Dschinn, deren Aufgabe es sei, die irdisch-kosmischen Elementargewalten in Musik zu transformieren:

Und auf diesem Wege bin ich jetzt nach Jahrhunderten doch wieder hier in den Elementen, nicht mehr Friedemann, gefordert vor die Posaunen des Weltgerichts, sondern selber der Chor der Totenglocken, selber der große Trommler. Denn ich bin von Anbeginn einer der Geister, die in der Wüste hausen; und jemand hat vor mir die Stirn in den Staub gedrückt; von Anbeginn einer derer, die in die Wüste gehen und meinesgleichen finden und erkennen.²⁶

Unschwer lässt sich hinter dieser Eingebung seiner Protagonisten Loerkes eigene Vorstellung von dem ihm als Dichter mitgegebenem Auftrag dingfest machen. Es geht um die Transformation elementarer Natur, wie derjenigen der Wüste, in Musik, Gesang, Gedicht. Diesem Auftrag gelten die in den zwanziger und dreißiger Jahren entstehenden »Wüstengedichte« Oskar Loerkes. 1921 erscheint Loerkes dritter Gedichtband *Die heimliche Stadt*, der einen *Traum gen Afrika* enthält.

Das Gedicht hat eine duale Struktur: Dem Ich, das sich nur indirekt über das Dativpronomen »mir« und die Possessivangabe »meines Kameles« in der ersten Strophe ausspricht, steht in der zweiten und dritten Strophe die Rollenrede der »Steine« gegenüber, die »Fern den Oasen!« mit den Hufen der Tiere »schwätzen«. Die Traumrede der Steine ist das eigentliche Zentrum des Gedichtes und setzt sich über über insgesamt vierzehn (einmal acht und einmal sechs) Zeilen fort, während die umrahmende erste und vierte Strophe mit dem reitenden Kamel insgesamt lediglich elf (einmal sechs und einmal fünf) Zeilen ausmachen. Ein durchgängiger Reim fehlt ähnlich wie in *Afrikanische Salzsteppe*, es gibt aber eine differenzierte musikalische Binnenstruktur mit identischen Wiederaufnahmen (die »Flügel« des »Phönix«, den die Steine »hören«), einem unreinen Reim (»schwätzen« / »Oasen«), zwei Paarreimen (»Wächter der Wüste, vor Dschinnen verummmt, / In ihrem Atem zu Stein verstummt«; »Der Himmel ist hochhin gelöst wie klares Wasser, / Auf dessen Grund schon gelbe Steine liegen, / Und alle fliegen.«) sowie zahlreichen Assonanzen und Alliterationen (»Nun gegen Abend durch das All / Donnern Flügel, / Donnernd nicht mir, / Aber den Ohren der Steine«; »Wir hören, wir hören / Unsern großen Phönix Sonne«; »Fern hinterm Horizont stapft der Kamelhengst, / Sein Fuß klirrt wie in Kieseln an Sternen«). Die Raumangabe »fern« in Bezug auf die Erscheinung des Kamels bildet in seiner anaphorischen Variation eine weitere Klammer von der ersten (»Fern den Oasen!«) zur vierten Strophe (»Fern hinterm Horizont« (SG I, 332).

Es fällt auf, dass das die Rede der Steine umrahmende Element genau genommen nicht das Ich ist, das, anfangs indirekt artikuliert, in der letzten Strophe ganz fehlt, sondern vielmehr das den impliziten Sprecher tragende Kamel. Die Unterhaltung der Steine mit dem All bzw. der Sonne findet unter den Hufen des Kamels statt. Hat das Kamel dadurch noch ein Sensorium für das, was die Steine sprechen, so fehlt ein solches dem Ich. Das Kamel hat zwar einen Reiter, den es trägt, doch es kann ihn weder sehen noch hören. Es verhält sich, als stapfte es für sich allein im menschenleeren, ja menschenfeindlichen Wüstenraum. Sein Sensorium für das Gespräch der Steine ist schärfer entwickelt als für die Anwesenheit des Menschen, die Steine sind ihm also näher. Das elementare »Lied« der Wüste, so evoziert es Loerkes »Traum«-Gedicht, erklingt fernab menschlicher Präsenz im leeren Raum. Die zunehmenden Schrecken des menschenfeindlichen Wüstenraums hatte Loerke in seiner Besprechung des Reise- und Technikbuchs *Die erste Durchquerung der Sahara im Automobil* von 1924 auf drei Seiten drastisch evoziert; es handelt sich um einen Raum, der von Menschen im technischen Schutzmantel ihres gepanzerten Fahrzeugs zwar »überwunden«, nicht jedoch »beherrscht« werden konnte.²⁷

Gleichwohl bedarf es eines Sprechers, der dieses elementare Lied der menschenleeren Wüste für die menschlichen Sinne zu Gehör und Anschauung zu bringen vermag. Diese Aufgabe ist Loerke zufolge dem Dichter übertragen. Im privaten Freundeskreis bezeichnete sich Loerke scherzhaft gern als das ›Kamel‹; das Sensorium, welches im Gedicht das Wüstentier noch für die Sprache der Elemente besitzt, überträgt er mit dieser Zuschreibung auf sich selbst. Sein Malerfreund Emil Orlik, mit dem er die Erfahrung einer Nordafrikareise teilte – Orlik hatte sich 1912 in Ägypten aufgehalten –, porträtierte Loerke folgerichtig abseits von den Freunden allein bei einem Kamel stehend in seinem 1932 entstandenen Wandbild für Loerkes Frohnauer Sommerlaube. Loerke widmet ihm nach seinem Tod im Herbst 1932 den Zyklus *Der jüngst starb* im Band *Der Silberdistelwald* (1934). Zwei der fünf Gedichte dieses Zyklus beschäftigen sich wiederum mit Loerkes Lieblingstier und dessen Lebensraum, der Wüste: *Die Kamele* sowie *Antwort auf eine Postkarte mit einem Kamel* (SG II, 603 f.). Und nicht zufällig hat das Kamel als Loerkes ›Wappentier‹ auch Anteil an seiner Sprache und Schrift: Aus dem phönizischen Buchstaben *Gimel*, das als Wort zugleich das Kamel bezeichnet, wird im Hebräischen *Gamal* und im Arabischen *Gemel*, während die Griechen aus dem *Gimel* das Gamma ihres Alphabetes machten, woraus schließlich das lateinische G entstand – der siebte Buchstabe im deutschen Alphabet. Ich erinnere daran, dass Loerke der Zahl Sieben eine besondere Bedeutung für seine Lyrik beimaß, als er vom *Siebenbuch* seiner Gedichtbände gesprochen hatte.

III.

Oskar Loerkes Nordafrika-Erfahrung rückt, je größer der zeitliche Abstand zur eigentlichen Reise wird, auch lyrisch immer weiter in traumartige Ferne. Das den Zyklus *Die dreizehn Stationen der Traumreise* im 1930 erschienenen Band *Atem der Erde* eröffnende Gedicht *Wüstenreiter* versinnbildlicht die Wüste als symbolischen Aufenthaltsort des Dichters: »Halb füllt der Sand das Welten-Ei. / Unter dir rinnen fühlst du die Uhr, / Hinter dir saugts deines Tieres Spur. / Du siehst keine Lichter, / Überhörst das Bazargeschrei, / Bist hängenden Kopfes der Stadt vorübergeritten. / Übernachte nun, Dichter, / Wüsteninmitten.« (SG I, 506)

Die Form des Gedichtes mit ihren acht kunstvoll ineinander verschränkten Verszeilen – das Reimwort der ersten, »Welten-Ei«, kehrt in der fünften echoartig als »Bazargeschrei«, das der vierten, »Lichter«, in der siebten als »Dichter« zurück, daneben gibt es eine Paar- und eine Kreuzreimkombination – rekuriert auf Form und Prinzip einer Sanduhr, einem elementaren Chronometer,

das das sprichwörtliche Verfließen von Zeit veranschaulicht, zugleich aber auch, wie Ernst Jünger es formuliert, »als Wahrzeichen der Beschaulichkeit und der Abgeschiedenheit von den Mächten der Zeit«²⁸ dient.

Indem Loerke das Wüsten- mit dem Sanduhrmotiv verflieht, gelingt es ihm, die Erfahrung des Raums in der Erfahrung der Zeit zu spiegeln: Der Wüstensand, den der reitende Dichter auf seinem Kamel hinter sich lässt, ist die im Stundenglas verrinnende Zeit, die das Hinabrinnen des Sandes anzeigt. Der Sand ist das Lebenselement des als Wüstenreiter sich träumenden Dichters; Sand konturiert die Einsamkeit und Leere des ihm zugeordneten Raumes und ist zugleich Inbegriff der Abgeschiedenheit und Zeitlosigkeit, in welcher er sich mit seiner Lebenszeit bewegt: Sein Lebensraum *ist* die Zeitlosigkeit. Die Aufforderung, darin zu übernachten, unterstreicht das, denn in der von der Progression des Tages suspendierten Nacht mit ihren Schlaf- und Traumphasen herrscht gerade die Zeitlosigkeit. Während die Lebenszeit zwar weitergeht, ist die historische Weltzeit im nächtlichen Schlaf aufgehoben.

Mit Blick auf die Zeitumstände, in denen dieses Gedicht veröffentlicht wurde – Vorboten der über Deutschland und den Dichter heraufdämmernden *Unzeit* lagen im Krisen- und Notverordnungsjahr 1930 in der Luft – gewinnt das Gedicht eine zusätzliche Dimension in Bezug auf Zeit: Die Zeit, welche der Dichter als Kamelreiter im äußeren Raum durchquert, ist *nicht* seine Zeit; die Misere im aktuellen äußeren Raum und der äußeren Zeit bleiben für ihn »Wüste« und »Nacht«; der Dichter ist darin auf sich gestellt und hat »hängenden Kopfes« auszuharren in ihrer Kälte und Finsternis.

Die Wüste ist jedoch kein eindeutiges Symbol für Loerke, das begrifflich zu reduzieren wäre etwa auf die Ausgestoßenheit des Dichters einerseits und die »wüsten« Missstände der Zeit andererseits. Sie ist eine vieldeutige, elementare poetische Chiffre, ein Archetypus seiner Poetik, hinter dem sich auch eine Reminiszenz an die »Wüste« des biblischen Schöpfungsmythos versteckt. »Und die Erde war wüst und leer, und es war finster auf der Tiefe; und der Geist Gottes schwebte auf dem Wasser«, übersetzt Luther den zweiten Vers des ersten Buchs Mose. Die Erde als Wüste harrt ihrer Belebung und Vergeistigung durch den Schöpfergott. In Loerkes Wüste übernimmt der Dichter die Rolle dieses mit seinem »Geist« Leben einhauchenden Schöpfergotts. Die Wüste wird belebt und vergeistigt, sobald *er* sie mit seinen Worten betritt und umgekehrt der Sand zu *ihm* zu sprechen beginnt. Die Wüste ist der Ort des Dichters, weil sich an ihr, inmitten der Leere und Unfruchtbarkeit, seine poetische Schöpfungs- und Evokationskraft ex nihilo beweist.

Im 1934 veröffentlichten Gedicht des Bandes *Der Silberdistelwald*, das schlicht *Die Wüste* betitelt ist, wird dies spürbar. Es gehört, nach den *Geleit-*

Versen an Loerkes Weggefährten Wilhelm Lehmann und dem bezeichnenderweise ebenso schlicht archetypisch betitelten Gedicht *Paradies* – gewissermaßen dem Kontrapunkt zur *Wüste* –, an den direkten Beginn des Bandes und hat daher gleichsam programmatischen Charakter. Seine sechs Strophen weisen eine große formale Geschlossenheit auf, die doch weder streng noch starr ist, sondern sich als organische, offene Struktur erweist. Man könnte von einer zyklischen Ringkomposition oder von einem Kehrreim der ersten in der letzten Strophe sprechen, wenn es da nicht entscheidende Variationen gäbe.

Immer wieder schwillt die Wolke,
Immer wieder fliegt der Sand
Hinter dem Ende der Augenwege
Über den Wohnungen Fleiß und Verstand.

Ist die Wüste müde zu fliegen
Und streut nieder, so deckt sie zu
Völkerträume, die eben versiegen,
Brüder von Babel und von Peru.

[...]

Und schon ist hundert Jahre leer
Der letzte reisende Wasserschlauch,
Und tausend Jahre schon steht nicht mehr
Die letzte Säule Rauch.

Und schon wieder schwillt die Wolke,
Und schon wieder fliegt der Sand
Über den Wohnungen Fleiß und Verstand
Hinter dem Ende der Augenwege. (SG II, 553)

Das anaphorische »Immer wieder« der ersten Strophe ist in der sechsten Strophe zum »Und schon wieder« geworden, die dritte und vierte Zeile sind gegeneinander vertauscht worden, so dass das reimlose »Hinter dem Ende der Augenwege«, das anfangs die dritte Zeile bildete, nun als letzte Zeile des ganzen Gedichtes steht; das einzige Reimpaar dieser Strophe ist damit vom eine Zeile überspringenden Reim (Zeilen 2/4 in der ersten Strophe) zu einem Binnenreim innerhalb der Strophe geworden. Alle anderen vier Strophen sind von einem regelmäßigen Kreuzreim getragen, der jedoch, ebenso wie in der Kehrreimstrophe, durch Enjambement aufgelockert wird und das organische Fließen des Rhythmus über die Zeilen hinweg suggeriert, wozu auch das va-

riable, meist daktylische Metrum mit drei bis vier betonten Silben pro Zeile beiträgt. Das Versmaß ist keine mechanische Taktung; es evoziert ein elementares, unaufgeregtes Verfließen von Zeit analog zum Bild des im Stundenglas verrinnenden Sandes.

Ebenso elementar sind auch die Bilder, die Loerke seiner »Wüste« einstreut: »Wolke«, »Sand«, »Wohnungen« werden evoziert, ein an Gottfried Benns geschichtsmythologische Montagen gemahnendes Werden und Vergehen von »Völkerträumeln« zwischen »Babel und Peru«, die in der dritten Strophe zu »RuinenquadrateIn« »Unter Gewittergüssen und Sonnenbleichen« werden und »die steinerne Fatmehand« drücken.

Zwar scheint mit der vorletzten Strophe alle menschliche Anwesenheit ein für allemal ins Vorzeitliche, Archaische verbannt zu sein (»Und tausend Jahre schon steht nicht mehr / Die letzte Säule Rauch«), doch mit dem vermeintlichen Kehrreim der letzten Strophe wird sie doch als (immer) wiederkehrend heraufbeschworen: »Und schon wieder schwillt die Wolke« – die Imagination eines dauernden Zyklus menschlicher Zivilisationen, die heraufdämmern, sich bekriegen, verfallen, absterben und später doch in anderer Gestalt wiederkommen, verbirgt sich hinter diesem Bild demnach der Gedanke einer »ewigen Wiederkehr«?

Damit macht man es sich zu einfach und ließe unberücksichtigt, dass die aktuelle Zeit des Dichters, in der er lebt, eben *mit* einfließt in seine Vorstellungen von elementarer Zeitlosigkeit und zyklischer Geschichte. In der vierten Strophe wird dies überdeutlich. Sein drastisches Bild der »StarreIn Völker von Stachelkakteen« (Z. 13) kann kaum missverstanden werden im Jahr der Errichtung erster Konzentrationslager, in einem Land, das in diesem Jahr 1934 die Verfolgung Andersdenkender oder überhaupt Denkender und der und des Anderen zur Staatsdoktrin erklärte. Deshalb »stehn« bei Loerke die »Völker« auch nurmehr »wie Beduinen, / Doch zeltlos« (Z. 14/15), denn damit sind nicht mehr die Kulturnomaden Nordafrikas gemeint, und sie haben auch »keine Worte« (Z. 15) und »keine Lieder«, denn sie befinden sich auf einer Stufe des Bösen, die jeder Kultur und Zivilisation enträt. Loerke zeigt hier bereits den Abgrund, der sich vor *dieser* Wüste auftut; die eine hohe Zivilisations- und Kulturstufe nahezu auslöschende Barbarei, die mit dem Zweiten Weltkrieg in Deutschland ihren Höhepunkt erreicht, scheint darin vorweggenommen. Aber er »sieht« auch, dass die Zerstörung nicht ewig andauern kann, sondern dass selbst in dieser »Wüste« seiner Zeit neue Keime der Kultur aufgehen werden – und er weiß, dass er selber dies nicht mehr sehen wird, denn sie beginnt für ihn erst »Hinter dem Ende der Augenwege«.

Oskar Loerkes Verdienst ist es, nach dem philologischen Orientalismus des

19. Jahrhunderts den nordafrikanischen ›Süden‹ erstmals für die deutschsprachige Moderne im Zusammenspiel von Erinnerung (an seine Algerienreise 1914) und poetischer Imagination der Maghreb-Landschaften neu erschlossen zu haben. Loerkes nordafrikanischer Süden mit der Wüste als seinem magnetischem Zentrum – zugleich eine Art imaginärer ›Nullpunkt‹ von Süden – bleiben gleichwohl, aller bildlichen Innovation und erfahrungsgesättigten Substanz seiner Gedichte zum Trotz, tief in der europäischen Rezeption arabischer Welten verwurzelt, nirgendwo wird das so deutlich wie an der Imago-logie seiner Wüste und ihrem den Dichter bedrängenden europäisch-deutschen Zeitkontext.

Anmerkungen

- 1 Oskar Loerke, *Litanei vom Meere*, in: ders., *Sämtliche Gedichte*, Bd. 1, hg. von Uwe Pörksen und Wolfgang Menzel, Göttingen 2010, 226 [zuerst 1916 in Loerkes Sammlung *Pansmusikl*].
- 2 Vgl. dazu Jan Röhnert, *Kleine Poetik der Himmelsrichtungen*, Göttingen 2013, 48–52.
- 3 Reinhard Tghart (Hg.), *Oskar Loerke 1884-1964. Eine Gedächtnisausstellung zum 80. Geburtstag des Dichters im Schiller-Nationalmuseum in Marbach a.N.*, München 1969, 31.
- 4 Rudolf Kayser vertraute Loerke nach Einsteins Emigration 1933 dessen Flügelpiano an, auf dem Loerke an privaten Konzertabenden seine Lieblingskomponisten Bach und Bruckner anzustimmen pflegte. Vgl. Tghart (Hg.), *Oskar Loerke 1884-1964*, 70.
- 5 Oskar Loerke, *Tagebücher. 1903-1939*, hg. von Hermann Kasack, Frankfurt/Main 1986, 160 f.
- 6 Vgl. Oskar Loerke, *Meine sieben Gedichtbücher*, in: ders., *Sämtliche Gedichte*, Bd. 2, 947–975; im Folgenden zitiert mit der Sigle SG, Bandangabe und Seitenzahl direkt im Fließtext.
- 7 Vgl. Oskar Loerke, *Das Goldbergwerk. Erzählungen*, Stuttgart 1965, 3–28; vgl. dort die Anm. auf S. 69.
- 8 Vgl. 38–44; Anm. dazu auf S. 69.
- 9 Oskar Loerke, *Algerische Reise*, in: *Die neue Rundschau*, 12 (1916), 1653–1774.
- 10 Vgl. Oskar Loerke, *Reisetagebücher*, eingeleitet und bearbeitet von Heinrich Ringleb, Heidelberg–Darmstadt 1960, 111–219, Anm. 255–260.
- 11 Vgl. Edward Said, *Orientalismus*, Frankfurt/Main 2009 [im Original: *Orientalism*, zuerst London 1979], zur erotischen Komponente von Flauberts Orientalismus insbesondere 214–220. Loerke besprach Flauberts Reisetagebücher 1920 im *Berliner Börsen-Courier* mit zustimmender Euphorie: »Ein Abenteuerer der inneren und äußeren Sinne, voreingenommen für die Welt und unvoreingenommen von ihr, zieht hinaus. [...] Die Fülle des Realen breitet sich im Raume aus« (Oskar Loerke, *Der Bücherkarren. Besprechungen im Berliner Börsen-Courier 1920-1928*, hg. von Hermann Kasack unter Mitarbeit von Reinhard Tghart, Darmstadt 1965, 43–45, hier 44 f.).
- 12 Peter Sprengel, *Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1900-1918. Von der Jahrhundertwende bis zum Ende des Ersten Weltkriegs*, München 2004, 710.
- 13 Loerke, *Algerische Reise*, 1667.

- 14 Ebd., 1674.
- 15 Ebd., 1658 f. sowie 1671 f.
- 16 Ebd., 1653.
- 17 Ebd., 1674.
- 18 Hans Dieter Schäfer, *Oskar Loerkes Bilder aus Nordafrika*, in: Reinhard Tghart (Hg.), *Zeitgenosse vieler Zeiten. Zweites Marbacher Loerke-Kolloquium*, Mainz 1989, 203–222.
- 19 Gustave Flaubert, *Koseir*, in: ders., *Die Reise nach Ägypten 1849/50*, Berlin 2011, 220–232. [Übersetzung von Gustav Wilhelm Fischer, erschienen ursprünglich Potsdam 1918].
- 20 Oskar Loerke, *Meergedichte*, in: *Berliner Börsen-Courier*, 603, 25.12.1921, 7.
- 21 Oskar Loerke, *Fahrt in die Wüste (Sturmgespenst / Die Grundwasser)*, in: *Der Neue Merkur*, 5(1921)8/9, 552–565, hier 552.
- 22 Ebd., 555.
- 23 Ebd.
- 24 Ebd.
- 25 Ebd., 256.
- 26 Ebd., 557 f.
- 27 Oskar Loerke, *Im Automobil durch die Sahara*, in: ders., *Der Bücherkarren*, 272–275, hier 275.
- 28 Ernst Jünger, *Das Sanduhrbuch*, Frankfurt/Main 1954, 193. Vgl. hierzu auch Jünger über die Sanduhr: »Wir dürfen die Sanduhr betrachten als eine Hieroglyphe für ›Zeit‹. Als solche hat sie ihre feste Bedeutung, ihren bestimmten Ort. Kein anderer Zeitmesser, weder unter den Sonnen- noch unter den Elementar- noch unter den mechanischen Uhren hat diese Sinnfälligkeit erreicht.« (Ebd. besonders 93–198, hier 186).

Nadjib Sadikou

Textuelle Heiligkeit

Postmoderne Deutungen bei Fatou Diome und Rafik Schami¹

In seinem Buch *Die Verortung der Kultur* analysiert Homi Bhabha das Verhältnis zwischen Literatur, Blasphemie und dem Heiligen. Ihm zufolge ist Blasphemie nicht lediglich eine säkularisierte Fehldarstellung des Heiligen, sondern vielmehr ein Moment, in dem der Inhalt einer kulturellen Tradition im Akt der Übersetzung überwältigt oder verfremdet wird.² Bezugnehmend auf Salman Rushdies Roman *Die Satanischen Verse* stellt Bhabha fest, dass Rushdie einen Raum diskursiver Gegenüberstellung eröffne, der die Autorität des Korans in eine Perspektive des historischen und kulturellen Relativismus hineinstelle.³ Zwei Erkenntnisse möchte ich in diesem Ansatz herausheben: Erstens die Kategorie der *Übersetzung*, die darin besteht, andere artikulatorische Positionen und Möglichkeiten aufzuzeigen.⁴ Die zweite Erkenntnis betrifft den historischen und kulturellen Relativismus. Dieser Relativismus ist meines Erachtens für die Heilighkeitsdeutung von entscheidender Bedeutung, da er jegliche festgefahrene und absolute Deutung des Heiligen zunichte macht und die Polyphonie bzw. die Vielfalt der Heilighkeitsauffassungen zulässt. Insbesondere in einem Lebenskontext, der zunehmend von religiöser und kultureller Pluralität gekennzeichnet ist, ist eine solche Vielfalt entscheidend.

Meine Fragestellung lehnt sich unmittelbar an diese beiden Erkenntnisse: Es geht mir um die Frage nach den vielfältigen Auffassungen und Deutungen des »Heiligen« in literarischen Texten, um unterschiedliche artikulatorische Möglichkeiten eines solchen Heiligen, also um eine »textuelle Heiligkeit«. Meine These ist, dass ein Mehrwert literarischer Ausformungen des Heiligen darin liegt, einen »Raum diskursiver Gegenüberstellung« zu eröffnen, der verschiedene Umdeutungen des Heiligen ermöglicht. Ich möchte anhand von zwei Romanen, *Kétala* (2006) der senegalesischen Autorin Fatou Diome und *Das Geheimnis des Kalligraphen* (2008) des syrisch-deutschen Schriftstellers Rafik Schami beschreiben und analysieren, in wie weit Literatur auf eine einzigartige Weise vorführt, dass ein Diskurs über das Heilige seinen Sinn erst dann erlangt, wenn verschiedene, zum Teil kontrapunktische Positionen über das Heilige geltend gemacht werden können.

Zunächst aber möchte ich einen (sehr) kurzen Blick auf die Diskussionen über das Konzept des Heiligen werfen, wie sie seit den 80/90er Jahren des 20. Jahrhunderts von Religionssoziologen, Philosophen und Ethnologen betrieben wurden. Dieser Diskussionszusammenhang soll verdeutlichen, dass nicht nur die literarische Beschäftigung mit dem ›Heiligen‹ vielfältig ist, sondern auch seine theoretische Rahmung. Selten lässt sich eine klare Definition festhalten, Übereinstimmungen gibt es allenfalls bezogen auf den Doppelcharakter des Heiligen, also seine transgressive Eigenart des ›Sowohl-als-Auch‹ betreffend.⁵ So beschreibt René Girard in *Das Heilige und die Gewalt* (*La violence et le sacré*, 1972) eine untrennbare Verschränkung zwischen der Kategorie des Heiligen und derjenigen der Gewalt. Girard lehnt sich an den lateinischen Terminus *sacer* an, den er mit ›heilig‹ bzw. ›sakral‹ oder ›verflucht‹ übersetzt. Für ihn beinhaltet das Heilige sowohl Gutes wie Böses, Ordnung wie Chaos, Frieden wie Krieg, Schöpfung wie Zerstörung. Dies illustriert er mit dem religiösen Akt des Opferrituals. Denn ein solches vollziehe sich ausschließlich im Rahmen einer heiligen Handlung, das heißt in Funktion der auf das Opfer polarisierten bössartigen Gewalt, die durch die Opferung in gutartige Gewalt verwandelt oder nach außen verlagert werde.⁶ Aufgrund dieser Janusköpfigkeit bilanziert Girard: »Das Heilige umfasst offenbar so viele heterogene, gegensätzliche und widersprüchliche Dinge, daß die Spezialisten inzwischen darauf verzichtet haben, die Sache zu entwirren [...]«⁷ Einen ähnlichen Doppelcharakter attestiert Georges Bataille dem Begriff des Heiligen bzw. des Göttlichen in seiner *Theorie der Religion* (*Théorie de la religion*, 1973). »Das Heilige«, so Bataille, »ist in sich selbst geteilt: das finstere und unheilvolle bildet den Gegensatz zum lichten und heilvollen Heiligen [...]«⁸ Das Göttliche sei mit der Reinheit verbunden sowie das Profane mit der Unreinheit. Auf diese Weise gebe es eine Position des ›Dualismus‹, also ein ›Gleiten‹ zwischen dem Heiligen und dem Profanen.⁹ Dieses Gleiten zwischen dem Heiligen und dem Profanen untermauert Bataille mit dem Begriff der ›Immanenz‹ bzw. ›Intimität‹. Damit deutet er darauf hin, dass es keinen Unterschied gibt zwischen dem Menschen und der Welt, zwischen dem Heiligen und dem Profanen.¹⁰ Trotz begrifflicher Unterscheidungen ist den beiden Ansätzen von Bataille und Girard gemeinsam, dass dem Begriff des Heiligen eine Verschränkung oder Transzendenz innewohnt, die seine Vielfalt legitimiert, wie wir sie auch heutzutage erleben. In dieser Hinsicht betrachten Jean-Luc Nancy und Sergio Benvenuto das Heilige oder anders gesagt das Religiöse als »Ort einer gewissen Übergangshaftigkeit des Menschen [*transivité humaine*]«¹¹, also ein Moment sowohl der Endlichkeit als auch der Transzendenz, die unsere moderne Welt definieren. Der Raum des Heiligen sei demzufolge ein zweiseitiger: Man könne ihn einerseits

mit einer Reihe von regulativen Ideen, also mit etwas Heiligem ›füllen‹. Andererseits könne man ihn offenlassen, nichts in ihn hineinprojizieren, das heißt aufhören, ihn zu sakralisieren. Bei dieser zweiten Variante handelt es sich um »eine komplexe Dialektik eines nichtsakralen Heiligen [*sacré non sacré*]«¹².

Textuelle Heiligkeit

Diese kurz umrissenen Auffassungen über das ›Heilige‹ schlagen sich ebenfalls in vielen literarischen Texten nieder. Ich behaupte, dass literarische Texte eine *dichte Beschreibung* des Heiligen gestalten. Das Adjektiv *dicht* ist deswegen hier gewichtig, weil es einen Unterschied zwischen Literatur und Theologie markieren soll. Ich meine einen Unterschied zwischen dem Heiligen im theologisch-dogmatischen Sinne einerseits und der ästhetisch-poetischen Konturierung des Heiligen mit all den dazugehörigen kulturellen Transformationen sowie Adaptationen andererseits. Gerade hier ließe sich das Heilige – im Sinne Clifford Geertz’ – als eine kulturelle Ausdrucksform und somit als ein selbstgesponnenes Bedeutungsnetz betrachten, innerhalb dessen sich soziales Handeln vollzieht.¹³ Geertz’ Ansatz ist für meine Fragestellung anschlussfähig, weil die textuelle Deutung von ›Heiligkeit‹ kulturabhängig ist, und Kultur wiederum kein System von festgefahrenen Dogmen, Gesetzen und Normen darstellt, sondern als »Gewebe«¹⁴ begriffen werden muss, das auf den jeweiligen religiösen und kulturellen Deutungen basiert. Wenn man das Heilige als eine dichte Beschreibung deutet, so stützt sich dies auf die Metapher vom »selbstgesponnenen Gewebe«. Ausgangspunkt ist die Erkenntnis, dass die Apperzeption von (De-)Sakralisierung immer von der Autorposition abhängt oder anders gesagt von den Autoren in ihren jeweiligen Texten kontextabhängig konstruiert wird. Es ist diese Kontextabhängigkeit sowie dieser kulturelle Relativismus (wie ich sie oben bei Homi Bhabha skizziert habe), die die literarischen Ausformungen des Heiligen bedingen und die Polyphonie textueller Heiligkeit legitimieren. Zu Recht definiert Doris Bachmann-Medick den Begriff der Textualität in den Kultur- und Literaturwissenschaften als eine detailbewusste Kontextualisierung der religiösen und kulturellen Vorstellungen und Verhaltensmuster.¹⁵

Nun kann oder muss man sich die Frage stellen, weswegen die literarische Textualität des ›Heiligen‹ dicht sein soll. Hierzu will ich zwei Antwortmöglichkeiten skizzieren: Meines Erachtens muss sie dicht sein, weil sie erstens eine heilige Einfalt bzw. eine *sainte ignorance*, wie der französische Religionswissenschaftler Olivier Roy es formulierte, überwinden will, um somit die Vielfalt der Deutungen des Heiligkeitskonzeptes zu Tage zu fördern. Als ein Beispiel dieser *sainte ignorance* nennt Roy die »Dekulturation der heiligen Texte«¹⁶.

Damit meint er die paradoxe Absicht, die Bibel oder den Koran ›wortwörtlich‹ lesen zu wollen, obwohl man weiß, wie sehr diese Texte kulturell geprägt sind. Zweitens: Literarische Textualität des Heiligen operiert mit einer Überschreitung (*dépassement*), also einer Strategie, die darauf abzielt, die menschliche Koexistenz zu organisieren, insbesondere darauf, die Anwesenheit verschiedener Religionen und religiöser Deutungen möglich zu machen.¹⁷ Patrick Roth, in dessen Schreiben biblische Heilsgeschehen wiederkehrende Motive sind, hat einmal in einem Interview bei der Frage nach dem Stellenwert des Religiösen in der Literatur das Moment der Grenzüberschreitung als überzeitliches Konstitutivum von Kunst hervorgehoben: »Die Funktion der Literatur ... ist, so sehe ich es, die *coniunctio oppositorum*, das heißt die Vereinigung oder Zusammenkunft der Gegensätze.«¹⁸ In dieser Hinsicht merkt Daniel Weidner an, poetische Texte bestünden in einer besonderen Verdichtung von Bedeutung, die sich in ihre einzelnen Komponenten niemals vollständig zerlegen lasse, sondern nur in einem *close reading* nachvollzogen werden könnten.¹⁹

Bezüglich dieser Dichte literarischer Darbietung des Heiligen möchte ich von einer textuellen *Überheiligkeit* sprechen. Ich meine eine durch den Text konstruierte *Metaebene*, auf der verschiedene, zum Teil kontrapunktische Deutungen des Heiligkeitsbegriffes zusammen kommen. Demzufolge wäre der poetische Text, so möchte ich in Anlehnung an Michail Bachtin formulieren, ein »Mikrokosmos der Redevielfalt«²⁰ über das Heilige. Im Lichte dieser Redevielfalt basiert textuelle (Über-)Heiligkeit auf dreierlei Punkten: Erstens auf einer Polyphonie, das heißt einer Vielzahl von divergenten Heiligkeitsdeutungen, -perspektiven sowie Weltanschauungen, die sich in der Orchestrierung des Autors brechen und ergänzen. Dies impliziert keineswegs das Verschwinden von Heiligkeit, sondern ermöglicht neue Deutungen des Begriffes – insbesondere in der gegenwärtigen plurikulturellen und plurireligiösen Weltgesellschaft. Zweitens: Ein Mehrwert dieser textuellen (Über-)Heiligkeit liegt darin, dass postmoderne und postkoloniale Literatur sich gerade gegen religiöse und kulturelle Vorstellungen von dogmatischer Homogenität wenden.²¹ Insofern entsteht, mit Michael Hofmann gesprochen, eine »Ästhetik des Überschreitens«²², also eine neue Weltliteratur, die den Herausforderungen der Globalisierung entgegentritt und sich jeder engen nationalen, kulturellen sowie religiösen Zuschreibung definitiv entzieht. Meine Behauptung der Überheiligkeit oder anders gesagt der textuellen Redevielfalt über das Heilige ließe sich drittens und schließlich mit einer Beobachtung begründen: Viele Arbeiten über die Darstellung von ›Heiligen Texten‹ in der Literatur durchspiegeln das Heiligkeitskonzept mit einem Fokus auf die Buchreligionen (Christentum, Islam, Judentum, etc.). Dabei wird oft übersehen, dass es auch Praktiken des Heiligen gibt, die

nicht über eine Buchreligion entstehen und die jenseits von Buchreligionen ihren Bestand haben. Es ist gerade diese Überschreitung von gewohnten Apperzeptionen des Heiligen, nämlich die Vorstellung des Heiligen mit und ohne Buchreligion, die ich im Folgenden aufzeigen werde.

Fatou Diomes »Ketala« oder Heiligkeit ohne Buchreligion

Eine solche Überschreitung ist roter Faden des zweiten Romans der senegalesischen Autorin Fatou Diome, der den Titel *Ketala*²³ trägt. Das titelgebende Wort bezeichnet im westafrikanischen Land Senegal die traditionelle Erbteilung acht Tage nach dem Tod einer Person. An diesem Tag werden die Habseligkeiten des Verstorbenen unter den Verwandten aufgeteilt. Das Kunstvolle des Buches liegt in seiner magischen Ding-Belebung, die in der ungewöhnlichen Erzählperspektive materialisiert wird: Das Puzzle um das Leben der Protagonistin Memoria wird aus Perspektive der Gegenstände erzählt, die sie zu Lebzeiten besaß. In der Konferenz der Erinnerungen sprechen Habseligkeiten wie Maske, Matratze, Sofa, Tür und Tisch, Bluse, Armbanduhr und Perlenkette. Sie beharren darauf, Memoria Leben nicht erfinden zu wollen, sondern es zu »erzählen«, eine »Archäologie« (K, 195) ihrer Biographie ans Licht zu bringen. Diese Dinge sind, mit Hartmut Böhme gesprochen, »letzte Dinge«²⁴, das heißt Dinge, die einen Toten charakterisieren und den Fortbestand der Identität des Toten garantieren wollen. Entsprechend berichten die Dinge von den persönlichen Erinnerungen an ihre ehemalige Herrin und dies geschieht in den verbleibenden fünf Tagen und sechs Nächten bis zur geplanten Erbteilung, also bis zum *Ketala*.

Diomes Roman ist gerahmt von einer Frage, die man sowohl im ersten als auch im letzten Satz findet, nämlich: »Wen kümmert die Trauer der Dinge, wenn jemand stirbt?« (K, 7; 253) Die Autorin spiegelt mit dieser Frage »die Fragwürdigkeit des menschlichen Ding-Umgangs«²⁵ und erinnert somit an eine afrikanische Tradition, wonach Dinge eine Seele und somit eine real-sakrale Funktion haben. Bereits auf den ersten Seiten deutet die Auswahl der Wörter wie Glaube, Jenseits, Engel, Reue, Barmherzigkeit, Seele oder Begräbnis darauf hin, dass der Text religiös grundiert ist. Bei der Erinnerungskonferenz flammt ein Streit zwischen den Gegenständen auf, wer denn den Vorsitz übernehmen solle. Der weiße Gebetsmantel reklamiert diese Funktion mit folgendem Argument: »Memoria hat mich stets sorgfältig verwahrt und zum Gebet getragen. Bei allen Zwiegesprächen mit ihrem Herrn war ich ihr treuer Begleiter. Ich bin der Heiligste von allen, müßt ihr zugeben, und daher der rechtmäßige Imam dieser Gemeinde. Also gebührt mir der Vorsitz.« (K, 21) Hier wird die Kon-

ferenz als eine religiöse Gemeinde verstanden. Das Wortpaar »rechtmäßiger Imam« erinnert an einen theologischen Grundsatz der islamischen Religion im 7. Jahrhundert, nämlich an die Frage nach dem rechtmäßigen Nachfolger des Propheten Mohammeds, einen Streit, der zur Spaltung der Gläubiger in Schiiten und Sunniten führte.

Bezüglich meiner Behauptung der textuellen (*Über-Heiligkeit*) ist der Roman deswegen lehrreich, weil der Leser eine Heiligkeitsdeutung aus afrikanischer Sicht vermittelt bekommt. Ich meine die Lehre, dass das Heilige nicht nur auf die monotheistischen Religionen und ihre »heiligen Texte« beschränkt wird, sondern ihren festen Bestand auch in nicht Buch-basierten Religionen hat. Im Text wird diese Sachlage wie folgt beschrieben: Die Uhr berichtet, dass Memoria zur Sicherheit sämtliche Heilige beschwor und fügt hinzu: »Ich habe eine geschlagene Stunde ihres Lebens oder zwei in der Kathedrale von Amiens verbracht.« Daraufhin fragt der Tisch mit ungläubigem Staunen: »Wie, eine Moslemin in der Kathedrale von Amiens?« »Auf mir lag immer nur der Koran.« (K, 157) Und die Uhr pariert: »Den las sie auch. Wenn Makhou (Memorias Ehemann) bei der Arbeit war, hat sie manchmal zu Gott gebetet, dass er ihr Eheleben verbessert und ihnen ein, zwei Kinder schenkt. Wer es mit der Trennung zwischen den Religionen nicht so genau nimmt, kann an alle göttlichen Pforten gleichzeitig klopfen. Sie sagte dazu: Doppelt hält besser.« (K, 158) Daraufhin sagt der Tisch: »Nun ja, einer Moslemin, die in eine Kirche beten geht, ist auch zuzutrauen, dass sie die Muttergottes von Fatima anruft, sich in Jerusalem an die Klagemauer wirft oder im buddhistischen Tempel von Bangkok ein Dutzend Räucherstäbchen abbrennt.« (K, 158) Über die Frage, woher diese Art synkretistische Heiligkeitsdeutung durch die Protagonistin Memoria kommen mag, klärt die Holzmaske folgendermaßen auf: »Erst einmal solltest du wissen, daß Memories Vorfahren weder Moslems noch Christen waren, sondern Heiden, die alles für göttlich hielten und frei ihren Glauben ausübten, wo immer es ihnen gefiel.« (K, 158) Mit dieser Textstelle wird klar, dass es eine Heiligkeitsdeutung gibt, die jenseits von Kirchen und Moscheen und somit ohne die Präsenz einer Buchreligion existiert, zumal Memories Vorfahren »weder Moslems noch Christen waren«. Im Text liest man weiterführend: »Lange vor den anmaßenden Kultstätten aus Beton wußten sie in vollkommener Schlichtheit die Gemeinschaft zu pflegen und der schützenden Stimme der Natur im dichten Blattwerk des heiligen Haines zu lauschen.« (K, 158) Hier liegt ein entscheidender Punkt, nämlich die Erkenntnis einer religiösen Gemeinschaftspflege, die darauf abzielt, verschiedene Deutungen von Heiligkeit zuzulassen. Dieses Streben nach Gemeinschaftspflege korrespondiert mit dem Begriff des *dépassement*, den ich oben skizziert habe; es geht hier um eine Politik, die die

Anwesenheit verschiedener Religionen in einem Raum ermöglicht. Somit wird eine heilige Einfalt konterkariert, um die Vielfalt religiöser Zugehörigkeit bzw. der Deutungspositionen über das Heilige zu fördern.

Rafik Schamis »Das Geheimnis des Kalligraphen«

Um eine ähnliche Vielfalt der Heiligkeitsdeutung geht es in Rafiks Schamis Roman *Das Geheimnis des Kalligraphen*²⁶. Konkret handelt es sich um die Geschichte einer Reform der heiligen Schrift, die vom Kalligraphen und Hauptprotagonisten Hamid Farsi unternommen wird. Dieser hat den großen Traum, die Schrift des Korans, also die arabische Schrift, zu reformieren. Er erläutert die drei Gründe, weswegen die Sprache des Korans reformiert und erneuert werden müsse, wie folgt. Ersten: »Die arabischen Buchstaben werden auf vier verschiedene Weisen geschrieben, abhängig davon, ob sie am Anfang eines Wortes, in der Mitte, am Ende oder frei stehen.« (G, 437) Die Konsequenz daraus ist, dass ein Schüler hundert verschiedene Formen von Buchstaben lernen muss. Der zweite Grund: »Viele arabische Buchstaben sehen einander ähnlich und unterscheiden sich nur durch einen, zwei oder drei Punkte. Man müsste eine neue Schrift erfinden, in der jeder Buchstabe nur einmal geschrieben wird und mit keinem verwechselbar ist.« (G, 437) Der dritte und letzte Grund, warum er seinen von ihm genannten Vorschlag »Das effektive Alphabet« glühend vertritt, liegt in einer schlichten Feststellung: »Einige Buchstaben sind überflüssig, andere fehlen.« (G, 437) Um dieses Problem anzugehen, beabsichtigen er und seine Mitkombattanten die Gründung von Kalligraphenschulen, deren Funktion wie folgt erläutert wird: »Diese Schulen werden der Keim für eine neue Zukunft der Kalligraphie sein. Wir werden hier die Tradition bewahren und auf der Suche nach Neuem experimentieren und weiterentwickeln, bis wir ein dynamisches Alphabet entwickelt haben« (G, 272). Die erste dieser Schulen soll »Ibn-Muqla Schule für Kalligraphie« (G, 271) heißen. Der Name *Ibn Muqla* ist deswegen Programm, weil damit eine Parallele zu dem Begründer der arabischen Proportionslehre gezogen wird. Der Plan Ibn Muqlas war es, »die Buchstaben des alten Alphabets beizubehalten und zusätzlich vier neue Buchstaben aufzunehmen, nämlich P, O, W und E, mit denen persische, japanische, chinesische, lateinische Wörter und viele Sprachen Afrikas und Asiens besser hätten wiedergegeben werden können.« (G, 294) Einen ähnlichen Plan hat auch der Protagonist Hamid Farsi. Er bekundet: »Mein Traum wäre eine arabische Sprache, die alle Töne und Laute der Erde vom Nord- bis zum Südpol ausdrücken kann.« (G, 272) Spätestens hier merkt man, dass diese kalligraphische Reform auf eine Überschreitung abzielt, insofern sie nicht nur

den Fokus auf die reine Wiedergabe der arabischen Schrift legt, sondern auch andere Sprachfamilien miteinbezieht.

Aufgrund dieses Unterfangens entstehen in der Stadt Damaskus zwei Lager: eine reformorientierte Allianz, der sogenannte »Bund der Wissenden« (G, 207) und deren Gegner, die erbitterten Widerstand gegen die Wegbereiter des Vorhabens leisten. Diese Gegner sind im Roman in einem »obskuren Bund« (G, 207), genannt »die Reinen«, versammelt. Die Benennung der beiden Bünde macht eine Opposition deutlich, nämlich zwischen der Kategorie des *Wissens*, der Zivilisation einerseits und der puristischen, exkludierenden *Reinheit* andererseits. Meiner Ansicht nach wird diese Reinheit hier deswegen mit Wissen in Opposition gesetzt, weil sie einer Ignoranz gleicht. Nicht zu Unrecht werden die Mitglieder dieses Kreises »bärtig | Dummköpfe« (G, 272) genannt. Die oppositionelle Konstruktion zwischen »Wissen« und »Reinheit«, die Gegensätzlichkeit zwischen »bärtigen Dummköpfeln« und »Soldaten der Zivilisation« (G, 272) geschieht nicht ohne Grund, sondern kann als ästhetische Kritik gegenwärtiger religiöser Vorstellungen betrachtet werden. Diese Kritik der religiösen Ignoranz findet ihr Pendant in dem oben skizzierten Ansatz der Heiligen Einfalt bzw. der heiligen Ignoranz (Olivier Roy). In der Beschreibung der Figur Badris, einer der Hauptakteure der Reinen, wird diese heilige Einfalt deutlich: »Badri war ziemlich einfältig und fanatisch religiös, er verkörperte diese gefährliche Mischung aus Ignoranz und Gewissheit.« (G, 120) Die Gefahr einer solchen Reinheit oder eben Ignoranz liegt in Schamis Text darin, dass der »Bund der Reinheit« auf einer Unantastbarkeit der Schrift des Korans beharrt. Aufgrund dessen erhebt er den schwerwiegenden Vorwurf, eine solche Reform der arabischen Schrift gleiche einer blasphemischen Missachtung der Religion wie Hamid Farsi feststellt: »Der Angriff der bärtigen Dummköpfe, die sich »die Reinen« nennen, besteht darin, uns vorzuwerfen, die Religion zu missachten, weil wir Schrift und Sprache reformieren wollen.« (G, 272)

Bezüglich dieser Auslegung des Korans prägte der ägyptische Literaturwissenschaftler Nasr Abu Zaid die These der *Historizität des Korans*. Diese These beruht im Grunde auf einer Theorie der Mu'taziliten, wonach der Koran zeitlich und erschaffen sei, also nicht zu den Attributen des ewigen göttlichen Wesens gehöre.²⁷ Nasr Hamid Abu Zaid zufolge müsse das, was Muhammad im 7. Jahrhundert in arabischer Sprache geoffenbart wurde, als ein historischer Text gelten, weil der Koran die Manifestation des Gotteswortes zu einer bestimmten Zeit und an einem bestimmten Ort sei. Aufgrund dessen plädiert er für eine humanistische Auslegung des heiligen Textes. Gemeint ist hier ein Verständnis des Koran zum einen als eine von Gott an den Menschen gerichtete, von ihm auf indirekte Weise mitgestaltete und insofern mit menschlichen

Zügen ausgestaltete Rede; zum anderen als eine vom Menschen gehörte, gedeutete und in diesseitiges Handeln umgesetzte Rede göttlichen Ursprungs.²⁸ Aus diesem Grund sei für das Verständnis des Textes eine sozio-historische Analyse vonnöten.²⁹ Diese These der Historizität ist für die Vielfalt der Heiligkeitsdeutung aus zwei Gründen interessant. Erstens, weil sie die Deutung sowie Dekodierung des Korans als eines ›heiligen Textes‹ aus dem Verstehenskontext des 7. Jahrhunderts herauslöst und seine Bedeutungen in für die heutige Zeit angemessene Aussagen überführt.³⁰ Zweitens und mit dem ersten Grund einhergehend, verbietet eine solche Historizität eine zeitliche Fixierung bei der Interpretation von heiligen Texten. Denn sie ermöglicht im Gegenteil eine zeitliche Überschreitung, ein Fortschreiten vom 7. hin zum 21. Jahrhundert.

Anmerkungen

- 1 Der vorliegende Beitrag ist die überarbeitete Version eines gleich betitelten Aufsatzes, der in der Online Publikationsreihe »Interjekte« des ZfL Berlin erscheinen wird.
- 2 Homi Bhabha, *Die Verortung der Kultur*, Tübingen 2007, 337.
- 3 Vgl. ebd., 337 f.
- 4 Vgl. ebd., 338.
- 5 Vgl. Andreas Hammer, *Erzählen vom Heiligen. Narrative Inszenierungen von Heiligkeit im Passional*, Berlin–Boston 2015, 10.
- 6 René Girard, *Das Heilige und die Gewalt*, Frankfurt/Main 1992, 378.
- 7 Ebd., 379.
- 8 Georges Bataille, *Theorie der Religion*, München 1997, 62.
- 9 Vgl. ebd., 60.
- 10 Vgl. Schamma Schahadath, *Einführung zu »Das Heilige und das Profane«*, in: Dorothee Kimmich u.a. (Hg.), *Kulturtheorie*, Bielefeld 2010, 17–27, hier 21.
- 11 Jean-Luc Nancy, Sergio Benvenuto, *Das Heilige, die Religion. Verlangen nach Unendlichkeit - Monotheismen. Riten, Weisheitslehren*, in: *Lettre International*, 114 (2016), 103–108, hier 104.
- 12 Ebd.
- 13 Clifford Geertz, *Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme*, Frankfurt/Main 1983, 9.
- 14 Ebd.: »Der Kulturbegriff, den ich vertrete [...] ist wesentlich ein semiotischer. Ich meine mit Max Weber, dass der Mensch ein Wesen ist, das in selbstgesponnene Bedeutungsgewebe verstrickt ist, wobei ich Kultur als dieses Gewebe ansehe. Ihre Untersuchung ist daher keine experimentelle Wissenschaft, die nach Gesetzen sucht, sondern eine interpretierende, die nach Bedeutungen sucht. Mir geht es um Erläuterungen, um das Deuten gesellschaftlicher Ausdrucksformen, die zunächst rätselhaft scheinen.«
- 15 Vgl. Doris Bachmann-Medick, *Textualität in den Kultur- und Literaturwissenschaften. Grenzen und Herausforderungen*, in: dies. (Hg.), *Kultur als Text*, Tübingen–Basel 2004, 298–330, hier 304. Bachmann-Medick zufolge ist vor allem die Praxis der »Kontextualisierung« zur methodischen Grundeinstellung einer kulturwissenschaftlichen Literaturwissenschaft geworden.

- 16 Olivier Roy, *Heilige Einfalt. Über die politischen Gefahren entwurzelter Religionen*, München 2010, 31.
- 17 Vgl. Antoine Garapont, *Rächer des Propheten. Die Attentate von Paris, die Raumrevolution und der souveräne Staat*, in: *Lettre International*, 108 (2015), 21–24.
- 18 Rita Anna Tüpper, Patrick Roth, »Das Ästhetische muss zunächst einmal dienen«. Fragen an einen Solitär der deutschen Literatur, in: *Die politische Meinung*, 58(2013)519, 116–123, hier 118.
- 19 Vgl. Daniel Weidner, *Zugänge zum Buch der Bücher*, in: ders., Hans-Peter Schmidt (Hg.), *Bibel als Literatur*, München 2008, 7–28, hier 24.
- 20 Michail M. Bachtin, *Die Ästhetik des Wortes*, Frankfurt/Main 1979, 290.
- 21 Vgl. Michael Hofmann, *Sympathy for the Devil. Literarische Religionskritik in Günter Grass' »Blechtrommel« und Salman Rushdies »Satanischen Versen«*, in: Klaus von Stosch u.a. (Hg.), *Kultur und Religion*, Bielefeld 2016, 13–35, hier 14.
- 22 Vgl. ebd., 27.
- 23 Fatou Diome, *Ketala*, aus dem Französischen von Brigitte Große, Zürich 2007; Nachweise im Folgenden unter Angabe der Sigle *K* mit Seitenzahl direkt im Fließtext.
- 24 Vgl. Hartmut Böhme, *Fetischismus und Kultur. Eine andere Theorie der Moderne*, Hamburg 2006, 121.
- 25 Hartmut Böhme, *Fetischismus und Kultur*, 47.
- 26 Rafik Schami, *Das Geheimnis des Kalligraphen*, München 2010. Nachweise im Folgenden unter Angabe der Sigle *G* mit Seitenzahl direkt im Fließtext.
- 27 Vgl. Nasr Hamid Abu Zaid, *Gottes Menschenwort. Für ein humanistisches Verständnis des Korans*, Freiburg 2008, 92.
- 28 Vgl. ebd., 13–14.
- 29 Vgl. ebd., 86. Nasr Hamid Abu Zaid stellt seine Argumentation vereinfacht wie folgt dar: »Wenn der Koran nicht ewig ist, dann ist er in einem ganz bestimmten Kontext erschaffen worden, und die Botschaft, die er enthält, muss in diesem Kontext verstanden werden.« (Ebd.).
- 30 Vgl. Thomas Hildebrandt, *Einleitung*, in: Nasr Hamid Abu Zaid, *Gottes Menschenwort*, 11–37, hier 24.

Johannes D. Kaminski

Die Leerstelle in Schillers »Wallenstein«

Wie verfährt man mit einem kanonisierten Text, auf den die Selbstaussagen des Autors ein schiefes Licht werfen? Wenn dies auf Werke eines Autors zutrifft, dessen Briefwechsel ebenso Teil des Kanons ist, steht der Leser vor einer besonders heiklen Aufgabe. Man fühlt sich dazu aufgerufen, den Text gegenüber jener Instanz in Schutz zu nehmen, welche innerhalb der historischen Hermeneutik das letzte Wort hat: dem von Roland Barthes als Gott identifizierten Autor.¹

Während Tragödien für gewöhnlich mit der Größe des Helden stehen und fallen, drückt sich Friedrich Schiller betont distanziert über den Titelhelden aus *Wallenstein* aus: »Er hat nichts Edles, er erscheint in keinem einzelnen LebensAkt [sic] groß, er hat wenig Würde und dergleichen.« Doch Schiller schiebt sogleich eine Erklärung hinterher, weshalb er das dramatische Projekt trotzdem nicht aufzugeben gedenke. Er plane »auf rein realistischem Wege einen dramatisch großen Character in ihm aufzustellen, der ein ächtes Lebensprincip in sich hat.« Ohne Verklärung (wie in der *Jungfrau von Orleans*) oder idealistische Überformung (wie im *Don Carlos*) solle Wallenstein groß erscheinen, was umso schwerer fällt, weil nichts für den Protagonisten einnimmt: »Seine Unternehmung ist moralisch schlecht, und sie verunglückt physisch. Er ist im Einzelnen nie groß, und im Ganzen kommt er um seinen Zweck. Er berechnet alles auf die Wirkung, und diese mißlingt.«² Die Beantwortung der Frage aber, wie es Schiller angestellt hätte, die »bloße Wahrheit«³ des Charakters für sich sprechen zu lassen, blieb zuletzt der Literaturwissenschaft überlassen, die im Laufe der Zeit ein breites Spektrum an Antwortmöglichkeiten zur Verfügung gestellt hat. Seit den 1990er Jahren hat sich der Ansatz verfestigt, dass es sich bei solchen Selbstaussagen nicht um Geburtsschmerzen, sondern um das Eingeständnis eines scheiternden Dramatikers handle. Wenn er Goethe gegenüber erwähnt, dass es ihm »fast zu arg [sic], wie der Wallenstein mir anschwillt«⁴ und dennoch bei der großzügigen Organisation des Textes bleibt, weckt er Erinnerungen an den Zauberlehrling, der sich eine Aufgabe stellt, der er letztendlich nicht Herr werden kann.

In diesem Licht wirkt die Charakterdarstellung Wallensteins, des Herzogs von Friedland, unmäßig und wird kaum der langen Spieldauer des Stücks ge-

recht; die einseitige Verkenning, der er sich schuldig macht, mündet in einer mörderischen Katharsis, die der Anagnorisis ermangelt. Wenn man diese Diagnose so stehen ließe, würde sich das Komische als Beschreibungskategorie für *Wallenstein* anbieten. Besteht das Komische doch stets in einer Übertreibung, so müsste man die Unverhältnismäßigkeit des Dramas mit der Performance des Clowns vergleichen: So wie dieser mit der Größe seiner Schuhe hadert, tritt die Einfältigkeit des Feldherrn mit der Länge des Stücks in Konflikt.

Dieser Beitrag möchte Vorbehalte gegenüber dieser Interpretationslinie anmelden. Im Rückgriff auf ein *Wallenstein*-Paradigma des frühen 20. Jahrhunderts und gegenwärtige Ansätze der Schiller-Forschung wird eine metakritische Perspektive entwickelt, die Erik Schilling unlängst im Zusammenhang mit den widersprüchlichen Positionen der Goethe-Forschung erprobte. Anhand der Hymnen-Forschung möchte Schilling »die Ergebnisse zahlreicher Deutungskontroversen zusammenführen und erklären [...], welche Ambiguitäten der Gedichte kausal für die Kontroversen sind.«⁵ Ganz in diesem Sinne wird in der vorliegenden Analyse die Wechselbeziehung zwischen einander entgegengesetzten Forschungspositionen und der ludischen Dynamik des Originaltexts nachgewiesen, die im Jupiter-Dialog (*Wallensteins Tod*, 5. Akt, 3. Szene) kulminiert. Räumt man nun dem Jupiter-Dialog einen ähnlichen Rang zu, wie er beispielsweise dem Achsen-Monolog zugestanden wird, kann der Deutungskonflikt als entscheidende Eigenschaft des Textes begriffen werden, der durch ganz konkrete grammatikalische Kunstgriffe ins Werk gesetzt wird. In diesem Sinne stellt sich dieser Beitrag auf die Seite der jüngeren Dramenforschung,⁶ die sich über das methodologische Tabu hinwegsetzt, dass die Instrumente der Narratologie nicht für die Analyse dramatische Texte einsetzbar seien.⁷

Dieser Aufsatz folgt einem Dreischritt: Auf die grammatikalisch-semiotischen Analyse des Jupiter-Monologs folgt ein Exkurs zu zwei Positionen innerhalb der *Wallenstein*-Forschung. Das Oszillieren des Textes zwischen beiden Positionen wird zuletzt für eine neue Lesart fruchtbar gemacht, in welcher Leser und Protagonist miteinander verschmelzen.

Wallenstein als ›homo ludens‹

Die Impulse der Literaturtheorie des Spiels haben der Schiller-Forschung neuen Schwung verliehen. Wollte man die Wirkungsästhetik des Dramatikers in seiner ganzen Bandbreite anerkennen, heißt es, müsse auch seine charakteristische Lust am Text und die Eigendynamik seiner Sprache zur Kenntnis genommen werden.⁸ Entgegen der hermeneutischen Praxis der Wahrheitsfindung zielt eine ludische Literaturwissenschaft auf die Lektüre selbst ab, die als

Spielanordnung verstanden wird. In einem beachtenswerten Beitrag zu einer ›Literaturtheorie des Spiels‹ unternimmt Peter Brandes den Brückenschlag von romantischer Poetik zur Dekonstruktion. Ihm zufolge kulminiert die Aufgabe des Interpreten in der Beschreibung des folgenden Prozesses: »Das Spiel der Literatur ist [...] durch die Generierungen im und durch den Text gekennzeichnet. Indem der Interpret spielt, setzt er sich zunächst zu dem Text in Beziehung. Er sucht Regelmäßigkeiten bzw. Unregelmäßigkeiten zu erfassen und in ein System der Bedeutungsgenerierung einzufügen.«⁹ Diesen Vorschlag zu einem »seher deskriptivem| Verfahren der theoretischen Lektüre«¹⁰ aufgreifend, widmet sich mein Beitrag der Frage nach »Regelmäßigkeiten bzw. Unregelmäßigkeiten« in Wallensteins Redeanteilen. Das Ludische in der Literaturwissenschaft hervorzukehren bedeutet, auch eine neue Aufmerksamkeit auf die Ergebnisse der Sekundärliteratur zu richten. Als Leseexperimente dokumentieren sie den mæutischen Prozess der Lektüregenerierung, welcher den Originaltext nicht ersetzt, sondern fortspinnt. In diesem Verständnis verweist die Koexistenz zweier Lektüren nicht länger auf die Falsifizierbarkeit einer dieser Lesarten, sondern auf die ergebnisoffene Semantik des interpretierten Texts, der damit auch seine Objekthaftigkeit hinter sich lässt und als *agens* auftritt.

Hiermit wird eine Eigenschaft des Textes weiter herausdestilliert, die auf Figurenebene bereits einige Aufmerksamkeit auf sich gezogen hat. Den Dramenkomplex nach seiner historiographischen Relevanz abklopfend, geht Alexander Honold der Frage nach der Unberechenbarkeit und Illoyalität Wallensteins nach, dessen »undurchsichtige Größe von Entschluss und Tat«¹¹ einen Fremdkörper innerhalb der geschichtsphilosophischen Logik darstelle. Die Entscheidung für eine dramatische Behandlung habe weitreichende Folgen: Während der Erzähler in einer Prosa-Behandlung entweder vollständig vor Friedlands Dunkelheit kapitulieren oder »noch über die hintersinnigsten Kalkulationen und geheimsten Schliche seiner Hauptfigur Aufschluss geben«¹² müsse, erlaube die Bühnensituation die Schaffung von Uneindeutigkeit. Figuren werden selektiv Äußerungen in den Mund gelegt, deren Wahrheitsgehalt zudem von verhandelbarem Wert seien. In Zuge dieser Beobachtung lotet Honold die Folgen dieser Beobachtung für Schillers Historiographie aus. Darüber hinaus stellt sich jedoch auch die Frage nach der spezifischen Grammatik, die Friedlands semiotischen Finten zu Grunde liegt.

Wallensteins Sprechakte sind mit Signalen angereichert, die in die eine oder andere Richtung gelesen werden können und stets auf eine Sprechweise verweisen, über die sich der Feldherr bei einem seiner ersten Auftritte (*Piccolomini*, 2. Akt, 5. Szene) freimütig äußert. Als ihm Terzky eine eindeutige Haltung gegenüber den Schweden abverlangt, poltert er:

Und woher weißt du, daß ich ihn nicht wirklich
Zum Besten habe? Daß ich nicht euch alle
Zum Besten habe? Kennst du mich so gut?
Ich wüßte nicht, daß ich mein Innerstes
Dir aufgethan.¹³

Die Undurchlässigkeit seiner Aussagen und Gesten zwingt selbst Personen in seinem engsten Umkreis in eine subalterne Position. Karl Guthkes Verständnis von Wallenstein als Spieler, von dem unten noch die Rede sein wird, setzt hier an: »Seine Äußerungen sind auf den Gesprächspartner hin formuliert: Was er meint, sagt er nicht, und was er sagt, meint er nicht.«¹⁴ Romanfiguren, deren Aussagen opak bleiben, können dem Leser noch durch die Ausführungen eines auktorialen Erzählers erschlossen werden. Charaktere, die rätselhaft bleiben sollen, setzen indessen seine explizite Kapitulation voraus, wie es vorzüglich in Romanen der Nachkriegszeit der Fall ist. In Anbetracht der dramatischen Situation ereilt den Leser (oder Zuschauer) jedoch das Dilemma, in dem sich auch die Nebenpersonen befinden: Sie sind gezwungen, aus einem Wallenstein klug zu werden, der auch noch im Selbstgespräch Rollen einnimmt.

Als Anhaltspunkte zu seiner Charakteranalyse können auf der einen Seite optimistische Aussagen und Beschwichtigungsstrategien herangezogen werden. Angesprochen auf die Unabsehbarkeit der näheren Zukunft, wird er ungehalten: »Wer spricht von Unglück? Bessere deine Rede. / Ich hab ganz andere Hoffnungen.« (W, 259) Noch kurz vor seiner Ermordung treten Gräfin Terzky, Gordon und Seni vor ihn hin, werden aber mit beißender Ironie abgespeist. Ihren Warnungen lägen falsche, ja niedrige Intentionen zu Grunde: Die Gräfin habe bloß von der roten Decke geträumt, weil ein roter Teppich in seinem Zimmer hänge. Gordon fürchte allein um sein Kärntner Landgut. Seni muss sich den Vorwurf gefallen lassen, katholisch zu sein.

Achtet man indessen auf Wallensteins Melancholie, wird Defätismus erkennbar. Diese Schwermut kommt im solitären Zustand zum Ausdruck, und sobald jemand den Raum betritt, weiß sie Friedland schnell zu kaschieren. In den Regieanweisungen heißt es: »Schwedischer Hauptmann geht ab. Wallenstein sitzt in tiefen Gedanken, starr vor sich hinsehend, den Kopf in die Hand gesenkt. Gräfin Terzky tritt herein, und steht eine Zeitlang vor ihm unbemerkt, endlich macht er eine rasche Bewegung, erblickt sie und faßt sich schnell.« (W, 175) Um die brütende Pose mit den wohlgemuten Reden, die er an seine Umgebung richtet, in Übereinstimmung zu bringen, bedarf es einer narrativen Einordnung solcher Regiebemerkungen. Versteht man diese als bedeutungstragende narrative Instanz, welche die Organisation des Dramas maßgeblich

mitbestimmt,¹⁵ müssen solche Signale als Eingeständnis von Friedlands auswegloser Lage gedeutet werden. Da jedoch bekannt ist, dass selbst seine Monologe nicht frei »vom falschen Schein des politischen Maskenspiels«¹⁶ sind, muss der Leser vor raschen Urteilen auf der Hut sein.

Die Entkopplung von Regiebemerkung und Sprechakt unterschlägt die Information, die zur Behebung von Ambiguität notwendig wäre. Damit entspricht diese Zäsur jener Leerstelle, die im Zentrum der Rezeptionsästhetik Wolfgang Iser steht. Ihm zufolge ergeben sich solche Leerstellen innerhalb der Romanästhetik zunächst auf Grund der Kapiteleinteilungen: Sofern die Handlung nicht justament dort anschließt, wo sie zuvor aufgehört hat, trenne dieser Hiatus die vorangehende von der nachfolgenden Handlung. Es handle sich um eine »ausgesparte Anschließbarkeit der Textsegmente«, die »eine Möglichkeitsvielfalt leröffnet, wodurch die Anschließbarkeit der Schemata zu einer Selektionsentscheidung des Lesers wird.«¹⁷ Die Leseerfahrung dürfe jedoch nicht auf die »Bildung subjektiver Willkür« hinauslaufen, sondern verlange nach der Extrapolation jenes eindeutigen Sinns, der hinter solchen Leerstellen steht. Es gelte, »das »Archisem« zu entdecken, das den unverbundenen Segmenten unterliegt und das diese zu einer neuen Sinneinheit zusammenschließt, sobald es »gefunden« ist.«¹⁸ Indessen lehnt selbst Iser das *tertium comparationis* ab, das in *Wallenstein*-Analysen stets zur Schaffung von Eindeutigkeit ins Feld geführt wird, schließlich müsse Eindeutigkeit aus der Struktur des Textes heraus gebildet werden.¹⁹

Auch Gérard Genettes Begriff der Auslassung, der Paralipse, hilft in diesem Fall nicht weiter. Sie unterstreicht den Zensurcharakter des Erzählvorgangs: »Le type classique de la paralipse [...] c'est, dans le code de la focalisation interne, l'omission de telle action ou pensée importante du héros focal, qui ni le héros ni le narrateur ne peuvent ignorer, mais que le narrateur choisit de dissimuler au lecteur.«²⁰ (Bei der internen Fokalisierung besteht die klassische Paralipse in der Auslassung einer Handlung oder eines wichtigen Gedankens des fokalierten Helden, über die weder Held noch Erzähler hinwegsehen können, die der Erzähler dem Leser aber vorenthält.) Sobald die Erzählerintention nicht eruiert werden könne, würde es sich entweder um einen Regelverstoß und damit eine Art narrative Pathologie, wie sich Genette ausdrückt,²¹ oder – im Fall des modernen Romans – um die ästhetische Umsetzung komplexer Ideen von Persönlichkeit handeln. Beide Lösungen sind im Fall *Wallenstein* nicht zielführend: Gegen die Pathologie sprechen die zehnjährige Entstehungszeit der Trilogie und vielleicht auch der kanonische Status des Texts, andererseits sollte Schiller nicht vorsehnell zum Vorläufer von Marcel Proust erklärt werden.

Gewinnbringender ist es, hier jenes Konzept der postmodernen Literaturwissenschaft anzubringen, mit dem seit den 1970er Jahren Vorbehalte gegen die

Praxis der Vereindeutigung literarischer Produkte angemeldet werden. Roland Barthes' Plädoyer für den *texte lisible* nimmt die Zerlesenheit, die unweigerliche Interpretiertheit klassischer Texte zum Anlass, um eine Lesart zu vermeiden, die sich mit dem Text selbst verwechselt: »Interpréter un texte, ce n'est pas lui donner un sens [...], c'est au contraire apprécier de quel pluriel il est fait.«²² (Einen Text zu interpretieren, bedeutet nicht, ihm eine Bedeutung zu verleihen, sondern im Gegenteil, anzuerkennen, aus welcher Pluralität er besteht.) Gegenüber der Denotation, die einen singulären, wahren Sinn rekonstruiert, wird die Konnotation aufgewertet, die den Leser für die ludische Eigendynamik des Textes sensibilisiert: »La connotation est la voie d'accès à la polysémie du texte classique, à ce pluriel limité qui fonde le texte classique.«²³ (Die Konnotation ist der Zugang zur Polysemie des klassischen Textes, zum begrenzten Plural, der den klassischen Text begründet.) Entgegen der ephemeren Leerstelle, die sich gegenüber der Versprachlichung verweigert, macht Barthes in seiner semiotischen Analyse von Honoré de Balzacs Novelle *Sarrasine* ambivalente Signale am konkreten Einzelbeispiel fest. Eine solche Herangehensweise bietet sich auch für den Jupiter-Dialog an, in dem der Protagonist einen seiner letzten großen Auftritte vor seiner Ermordung hat. Sie weist eine Leerstelle auf, die durchaus jene »Möglichkeitsvielfalt« eröffnet, die den Leser in die Verlegenheit bringt, sich für eine Lesart entscheiden zu müssen. Ganz im Gegensatz zu Isers ephemeren Leerstellen, kommen diese jedoch auf ganz konkrete Weise zum Ausdruck: in der besonderen Grammatik des Dialogs.

Die Grammatik des brütenden Wallenstein

Der Jupiter-Dialog zwischen Wallenstein und der Gräfin Terzky wird von der Forschung stark vernachlässigt, und mit der Ausnahme von Mario Zanucchi findet er kaum Erwähnung.²⁴ Hier verdichten sich jedoch die ambigen Signale zu einer Kaskade an unterschiedlichen Konnotationen, die Friedlands Rede tatsächlich zum Vexierbild werden lassen. In enger Abfolge lassen sie ganz unterschiedliche Rückschlüsse auf seinen Bewusstseinszustand zu. Anlass des Gesprächs ist eine für sich genommen harmlose Beobachtung am Nachthimmel, die der Feldherr mit ungewöhnlicher Bewegung paraphrasiert. Er verfolgt das plötzliche Abtauchen Jupiters hinter der Wolkenwand, dann »versinkt [er] in Tiefsinn und sieht starr hinaus«. Auf das besorgte Nachfragen der Gräfin antwortet er:

Mir deucht, wenn ich *ihn* [*] sähe, wär' mir wohl.
Es [*] ist der Stern, der meinem Leben strahlt,
Und wunderbar oft stärkte mich *sein* Anblick. (W, 275; meine Hervorhebungen)

Das männliche Personalpronomen bleibt erst unbestimmt [♫], wird dann durch ein neutrales Expletivum substituiert [♫*]. Friedlands Aussage läse sich damit als: »Sähe ich den Stern, dann wäre mir wohl«, was naheliegt, da der Aussage die Kontemplation des Himmelsgeschehens vorangeht. Der Feldherr möchte jenen Planeten sehen, den er zuvor schon als seinen Segensstern identifizierte, vermutlich um von diesem Symbol an eine glorreiche Zukunft erinnert zu werden. Hiermit würde das Cäsar-Modell bekräftigt, denn es zeigt einen Wallenstein, der an sein gutes Glück glauben möchte.

Als ihn die Gräfin jedoch daran erinnert, dass er »ihn«, also den Planeten, schon bald wiedersehen würde, verfällt er erneut »in eine tiefe Zerstreung« und antwortet endlich: »*Ihn* wiedersehn? – O niemals wieder!« Der Leser ist an dieser Stelle nicht minder perplex als die Gräfin, dazu bekräftigt ihr Dialogpartner auch noch: »*Er* ist dahin – ist Staub!« (W, 276) Da die Pulverisierung des Planeten unwahrscheinlich ist, beginnt man zu ahnen, dass Jupiter hier nicht bloß Identifikationsobjekt ist, sondern als *pars pro toto* für die Person Wallenstein steht. Da diese Interpretation jedoch schon zwei Stufen auf einen Schritt nimmt, bohrt die Gräfin nach:

Gräfin. Wen meinst du denn?
Wallenstein. *Er* ist der Glückliche. *Er* hat vollendet.
Für *ihn* ist keine Zukunft mehr, *ihm* spinnt
Das Schicksal keine Tücke mehr – *sein* Leben
Liegt faltenlos und leuchtend ausgebreitet,
Kein dunkler Flecken blieb darin zurück,
Und unglückbringend pocht *ihm* keine Stunde.
Weg ist *er* über Wunsch und Furcht, gehört
Nicht mehr den trüglich wankenden Planeten –
O *ihm* ist wohl! (W, 275; meine Hervorhebungen)

Nicht länger fungiert Jupiter als Glücksbringer, sondern als Stellvertreter für Wallenstein. Dieser schaut auf sein Leben zurück, dessen Zeit ausgelaufen ist und zwar genau mit jener stoischen Haltung, die Schiller – in einer ganz ähnlichen Phrasierung – mit seinem Konzept des Pathetisch-Erhabenen fasst. In der Spätschrift *Vom Erhabenen* (1801) heißt es: »Wohl ihm also, wenn er gelernt hat, zu ertragen, was er nicht ändern kann, und preiszugeben mit Würde, was er nicht retten kann!«²⁵ Es sind nicht nur die positiven Helden, die sich für den Ausdruck des Erhabenen eignen, schließlich führt Schiller in der Spätschrift *Über das Pathetische* (1793) Miltons Lucifer und Medea als Kronzeugen an.²⁶

Von sich selbst in der dritten Person sprechend, entzieht sich Wallenstein der Anteilnahme, welche das direkte Eingeständnis des Scheiterns evozieren

würde. Seine Rede nimmt nun abermals eine neue Wendung: »Wer aber weiß, was *uns* / Die nächste Stunde schwarz verschleiert bringt!« (W, 276; Hervorhebung von mir) Das plötzliche Kippen von dritter Person Singular in erste Person Plural kommt ebenso überraschend wie der Wechsel vom männliche Personalpronomen zum Neutrum. Die Gräfin fällt erleichtert ein: »Du sprichst von Piccolomini. Wie starb er?« Ob durchwegs von seinem Schützling die Rede war oder ob Friedland nach dieser Konfession bloß Max vorschiebt, um von seinem eigenen Leid abzulenken, ist nicht mit Sicherheit feststellbar. Zanicchi liest den Dialog indessen als weiteres Symptom für Wallensteins Verknennung der Tatsachen: »Wallenstein vermag Jupiter nicht zu erblicken, er ist von schwarzen Gewitterwolken verhüllt. Aus diesem Unglückszeichen zieht Wallenstein dennoch keine Konsequenz in Hinblick auf die bevorstehenden Ereignisse.«²⁷ Hier bedarf es schon der interpretativen Manipulation, um Ambiguität aus der Textrealität zu tilgen. Die konsequente Verwendung des Personalpronomens bietet der Schwester eine Leerstelle, die sie mit ihrer eigenen Erwartung füllen kann. Schließlich ergreift sie die Gelegenheit »Max Piccolomini« einzufügen, wohl um sich die Vorstellung des nahenden Untergangs zu ersparen. So nachvollziehbar ihre Beweggründe auch sein mögen, der Wahrheitswert ihres Dafürhaltens ist genauso prekär wie der Versuch des Interpretens, greifbare Denotation herzustellen.

Die Verwirrung entsteht durch die – man ist verführt zu sagen: gezielte – Verwendung des Personalpronomens der dritten Person Singular. Als Ersatz für die konkrete Person kommt dieser grammatikalischen Form die Rolle einer »Nicht-Person«²⁸ zu, die außerhalb der Beziehung der Sprechenden steht und sich mit jedem beliebigen Referenz-Gegenstand verbinden kann. In unserem Kontext kann die Nicht-Person abwechselnd für vier Variablen stehen: »Jupiter, der Planet«, »Jupiter, der Segensstern Wallensteins«, »Jupiter *qua* Wallenstein« oder »Max Piccolomini«. Als Reaktion auf die Leerstelle folgt gleichsam ein Moiré-Muster der Denotationen.

Lässt man die Pluralität der Sinnangebote für sich stehen und erkennt die Eigendynamik der Sprache an, mit welcher Wallensteins undurchsichtige Größe in Szene gesetzt wird, bedeutet das jedoch keinen Sprung bis hin zu den Avantgarden des 20. Jahrhunderts. Das oft bemühte Diktum der »Modernität der Klassiker« sollte uns nicht dazu verführen, den fundamentalen Unterschied ästhetischer Produktionen des 18. und des 20. Jahrhunderts zu unterschlagen. Iser zufolge hat das 18. Jahrhundert noch relativ eindeutige Lektüren produziert, während Texte des 19. und 20. in ein gebrochenes Verhältnis mit dem Leser getreten sind.²⁹ Um die ästhetische Relevanz von Ambiguität auch für die Klassik zu betonen, genügt allerdings der Rückgriff auf das Werk jenes

Autors, der nicht nur Pate für das Schiller'sche Frühwerk steht, sondern auch in seiner Relevanz für das Spätwerk nicht unterschätzt werden darf. Die Klage über die Eigenschaft von Shakespeares Dramen, völlig unterschiedlichen Interpretationen Vorschub zu leisten, gehört zu den Gemeinplätzen der Forschung. Gary Taylor bringt die Chamäleonhaftigkeit seiner Dramatik auf den Punkt: »we bring to Shakespeare only what we bring to him or what others have left behind; he gives us back our own values.«³⁰ Zwar steht die Schiller-Forschung nicht vor dem (Leerstellen-generierenden) Problem der fehlerhaften Überlieferung der Shakespeare'schen Werke, wie zum Beispiel durch die schon früh als problematisch eingestufte Folio-Edition von 1623,³¹ dennoch kann die Ambivalenz Wallensteins sehr wohl mit Shakespeares Figurenzeichnung in Verbindung gebracht werden.

Statt eindeutige Aussagen zu treffen, suggerieren und deuten auch die Figuren Shakespeares bloß an und entwickeln eine Bildsprache, die auffallend häufig den konnotativen Bezug wechselt. Wolfgang Clemen bezeichnet die Umgehung eindeutiger Redehalte als Haupteigenschaft von *Julius Caesar* – ein Stilmittel, das in Cassius' metaphorisch aufgeladener Rede von der Sonne Roms besonders signifikant zum Ausdruck komme.³² Auch Albert R. Braummüller stellt für *Macbeth* fest: »the play's language moves rapidly among many images and many linguistic possibilities.«³³ Während in *Macbeth* die Schlechtheit des Protagonisten ausgewiesen sei, gäbe sich *Julius Caesar* sehr unentschlossen hinsichtlich eines moralischen Urteiles. Es scheint gerade diese Tragödie zu sein, die die Literaturwissenschaft in eine außerordentliche Verlegenheit bringt: »Commentators have been quite unable to agree on who is its principal character or whether it has one; on whether it is a tragedy and, if so, of what kind; on whether Shakespeare wants us to consider assassination as damnable or praiseworthy; while of all the chief characters in the play contradictory interpretations have been given.«³⁴

Dieser ästhetische Effekt trifft nicht minder auf *Wallenstein* zu und ist das greifbare Ergebnis von Schillers Entscheidung für den Blankvers, die in der Textgenese vielleicht den wichtigsten Einschnitt darstellt. Durch Goethe angeregt, der seine *Iphigenie auf Tauris* bereits in diese Versform umschrieb, fühlt sich Schiller durch den hohen Ton dazu gezwungen »in mehreren meiner Motive poetischer [zu] werden.« Sei erst das Zufällige und Willkürliche aus der realistischen Handlung getilgt, würde der Leser nach Idealisierung verlangen: »Alles soll sich in dem Geschlechtsbegriff des Poetischen vereinigen.« (G, 450) Barbara Lange stellt fest, dass diese Hinwendung zum Poetisch-Allgemeinen den Charakteren eine neue Vielschichtigkeit verleihe.³⁵ Diese Eigenschaft verwehrt Lange jedoch dem Protagonisten, »denn er selbst weiß nicht um die

tiefere Bedeutung seiner Rede; seine völlige Ahnungslosigkeit und die innere Ruhe, die er bereits gegenüber allen Warnungen an den Tag gelegt hat, erscheinen damit noch einmal im grellsten Licht.«³⁶

Wo die Sprechakte Wallensteins dem etablierten Bild der Forschung widersprechen, verlässt man sich auf Schiller, den Stilisten. Der Bildsprache, die so eklatant vom Metaphern-Überreichtum der frühen Stücke abweicht, räumt Lesley Sharpe eine motivische Funktion ein: »His choice of images is not so much original in each instance as skillfully extended through the play to emphasize the central themes and create a density of texture.«³⁷ Verknüpft man beide Argumente, so lässt sich die Gleichung aufstellen: Die entindividualisierte Bildmetaphorik schafft in Hinblick auf die ganze Trilogie poetische Dichte, aber innerhalb der einzelnen Szenen semantische Offenheit. In der Tat, die motivische Homogenität des Jupiter-Dialogs ist außerordentlich: Nicht nur wird darin Friedlands erster Auftritt in *Wallensteins Tod* herbeizitiert, als er sein Jupiter-lastiges Horoskop stellt, sondern auch das verhinderte Liebespaar Max und Thekla angesprochen, das sich ihrerseits gerne des Sternenmotivs bedient. Die unbestreitbare Ökonomie in der Bildverwendung unterwandert jedoch die Fähigkeit des Textes, denotativen Sinn zu schaffen und öffnet ihn für das freie Spiel der Konnotationen. Schillers Poetik des Allgemein-Poetischen findet in *Wilhelm Tell* wahrscheinlich ihren breitenwirksamen Höhepunkt: Zahlreiche Sentenzen sind vom Bildungsbürgertum des 19. Jahrhunderts für den täglichen Sprachgebrauch kanonisiert worden.³⁸

Der ludische Imperativ, der in dem vorliegenden Ansatz stark gemacht wird, steht in scheinbarem Gegensatz zur Interpretationsgeschichte von *Wallenstein*. Im Lauf des 20. Jahrhunderts hat der Text sehr unterschiedliche Interpretationen erzeugt, die sich nicht um seine Pluralität kümmern, sondern ganz im Gegenteil auf der Singularität der herausdestillierten Textbedeutung bestehen. Diese unterschiedlichen Lesarten können jedoch ihrerseits auf das Oszillieren des Textes zurückgeführt werden. Schillers Lust am Text dringt als sorgfältig in Szene gesetzter »Lärm« bis zu dem Leser hindurch und entfacht einen innigen Dialog jenseits der Zeitläufte.³⁹ Die nächsten beiden Abschnitte lesen sich zwar wie ein Forschungsabriss, sollen hier jedoch als aufeinander abgestimmte Lese- und Spielanweisungen verstanden werden. Indem der Experimentalcharakter individueller Forschungsbeiträge hervorgekehrt wird, kann das »System der Bedeutungsgenerierung« erfasst werden, das für Brandes im Zentrum der ludischen Literaturwissenschaft steht.

Jupiter qua Wallenstein

Die unter dieser Rubrik verbuchten Deutungsansätze entstammen einer vergangenen Epoche der Schiller-Forschung, von der sich ein Großteil der zeitgenössischen Forschung absetzt. Auch wenn der Jupiter-Dialog kaum Erwähnung findet, nehmen Hermann August Korff und zu einem gewissen Grad auch Benno von Wiese die Leerstelle als Stellvertreter für die Person Wallenstein, der somit wissend in seinen Untergang geht.

Als bedeutender Vertreter der Germanistik der 1930er Jahre spricht sich Korff für eine Zwei-Stufen-Entwicklung Friedlands aus, in welcher Schillers Poetik des Erhabenen in die Praxis umgesetzt werde. Sei in *Die Piccolomini* noch Unentschlossenheit das Hauptmerkmal des Protagonisten, führe *Wallensteins Tod* die Denkfigur »Größe im Unglück« vor. Nach der Zurkenntnisnahme der unausweichlichen Folgen, die Octavios Abfall für sein Unternehmen hat, »erhebt sich nach Schillers Intention ein neuer Wallenstein. Nicht im Glück, sondern in der Erhabenheit über das Unglück soll sich die wahre Größe des Mannes zeigen.« In der »bewunderungswürdigen Fassung, mit der er sein tragisches Geschick erträgt, und in dem ungebrochenen Mute, mit dem er ihm entgegentrotzt«,⁴⁰ läge die Wiederherstellung seiner alten Heldengröße. Aus heutiger Perspektive wirkt es, als ob die Opernwelt des 19. Jahrhunderts für diesen Wallenstein Pate stünde, allen voran die mehrfach bearbeitete Heldenwelt der todgeweihten Nibelungen.

Benno von Wiese, dessen Wirkung sich weit in die Nachkriegszeit erstreckte, der sich jedoch bereits während der Zeit des Nationalsozialismus als Germanist hervortat, schließt nahtlos an Korffs Verständnis an. Ihm zufolge kann sich Friedland immer weniger der Erkenntnis verschließen, dass seine Position an der Spitze des Heeres auf wackeligen Füßen steht. Ja, ihm kündige sich die Nemesis an: »Illo und Terzky wissen davon nichts, Wallenstein vermag es immerhin zu ahnen.« Damit besitze er den »Rang eines Eingeweihten, eines Mitwissenden, der das Geschehen [...] als großen, bedeutenden, für den Menschen niemals ganz durchschaubaren Zusammenhang erlebt.«⁴¹ Während Walter Hinderer diese Einschätzung nicht völlig teilt, hält er sie für relevant genug, um daraus Rückschlüsse auf Wallensteins auffälliges Verhalten im Bürgermeisterhaus zu Eger zuzulassen: Gordon erstaunt darüber, dass sich der Feldherr, ungeachtet des Autoritätsverlustes, das Gefühl der Erniedrigung nicht anmerken lässt. Ob es sich dabei schlichtweg um Blindheit, Todesmut oder ein neues Rollenmanöver handle, möchte Hinderer jedoch nicht entscheiden.⁴²

In diesen Deutungen wird eine überlebensgroße Untergeher-Figur geschaffen, deren Prototyp von Shakespeare bereitgestellt wurde: Macbeth. Für Pro-

phezeiungen ist dieser nicht minder anfällig als Friedland, man denke etwa an die Erscheinung der drei Hexen, die dem künftigen König von Schottland die Zukunft voraussagen. Als Macbeth seine Fehlinterpretation zuletzt einsieht, gerät er in die fatale Lage, im völligen Bewusstsein seines eigenen Untergangs vor Macduff, den Rächer, zu treten. Nun legt Macbeth jedoch nicht Hand an sich selbst oder verfällt in Panik, sondern stellt sich dem Kampf in einer Façon, die über seinen Defätismus hinwegsehen lässt:

Yet I will try the last. Before my body
I throw my warlike shield: lay on Macduff,
And damned be him that first cries ›Hold, enough!‹⁴³

In Schillers Übersetzung wird Macbeths Defätismus sogar imperativisch ausformuliert und Macduffs Sieg vorweggenommen:

Idlenoch sei
Das Äußerste versucht! Hier halt' ich
Den kriegerischen Schild vor meinen Leib,
Fall aus, triff, und verdammt sei, wer zuerst
Ruft: Halt, genug!⁴⁴

In der Korff'schen Lesart spiegelt Wallenstein diese heroische Haltung wieder, bloß lässt er sich zu keiner Durchhalteparole hinreißen, an der man diese Angstfreiheit festmachen könnte. Stattdessen sublimiert Friedland seinen Mut in einem geheimnisvollen Schweigen, das von Uneingeweihten als Ignoranz, von dem erlesenen Kreis im Gefolge Korffs jedoch für »bewunderungswürdige Fassung« gehalten werden kann. Dieser Schwierigkeit eingedenk, weist Korff auf die schauspielerische Schwierigkeit der Repräsentation dieses sublimierten Heldentums hin: »Diese Tragik schauspielerisch darzustellen ist allerdings eine überaus schwere Aufgabe. Denn sie verlangt sowohl die Sichtbarmachung der einstigen Größe Wallensteins als auch die Sichtbarmachung der heimlichen Aushöhlung dieser Größe, die sich um so mehr nach oben reckt, je tiefer sie bereits gesunken ist.«⁴⁵ Dieser Interpretation zufolge gelingt Schiller die Aufstellung des, wie er sich Humboldt gegenüber ausdrückt, »dramatisch großen Characters« mit »ächtelml Lebensprincip«,⁴⁶ sie müsse bloß mit einer ungewöhnlichen Ökonomie des Ausdrucks in Szene gesetzt werden.

Doch melden sich hier dramaturgische Vorbehalte gegenüber dem Vergleich mit Shakespeares Helden an. Die Diskrepanz zwischen Macbeths Vertrauen in seine vermeintliche Unbesiegbarkeit und den eklatanten Verbrechen, die er sich auf dem Weg zum Thron Schottlands zu Schulden kommen lässt, führt

etwa zu jener Vision, die das Herzstück der Tragödie ausmacht: die Erscheinung von Banquos Geist beim Festmahl. In Anbetracht von Wallensteins erhabener Standhaftigkeit bleibt für solche Phantasmagorien indessen kein Platz. Sein Konflikt bleibt ein innerlicher, der nur durch Mimik und Gestik, nicht durch große bühnenwirksame Bilder angedeutet werden kann.

Jupiter qua Max Piccolomini

Seit den 1990er Jahren hat sich, sehr im Gegensatz zu den obigen Ansätzen, das Paradigma von Wallensteins unverbesserlicher Verblendung durchgesetzt. Auch hier findet der Jupiter-Dialog nur selten Erwähnung und wird unbeirrbar dem neuen Interpretationsparadigma untergeordnet. In Anlehnung an Gräfin Terzky wird die Nicht-Person automatisch mit Max Piccolomini gleichgesetzt. Der Ton der Beiträge reicht von Mitgefühl mit dem Protagonisten, insbesondere wenn von der tragischen Ironie seines Schicksals die Rede ist, über Unverständnis bis hin zu Spott.

Korffs Zwei-Stufen-Modell wird jetzt auf den Kopf gestellt: Wallensteins Verhältnis zum objektiven Geschehen geht zunehmend verloren. Der Topos der tragischen Ironie wurde nachhaltig durch Dieter Borchmeyers Aufmerksamkeit auf Wallensteins mehrstufige Hamartia geprägt. Vertraue er zuerst übermäßig den Sternen, verwerfe er nach Octavios Verrat deren Erkenntniskraft gänzlich, womit er für die Auspizien seines Untergangs blind werde: »Wurde er zuvor durch den Glauben an die Botschaft der Sterne getäuscht, so wird er es jetzt durch deren Mißachtung. Die tragische Ironie tritt hier also unter genau umgekehrten Vorzeichen in Erscheinung«⁴⁷. Als *homo melancholicus* wider Willen entsprechen ihm die Unglückssterne Saturn und Mars.⁴⁸

Der epistemologische Status der Sternbilder kann auch anders gedeutet werden, zum Beispiel wenn Peter-André Alt den Irrtum in der Methode begründet sieht, mit welcher das Horoskop erstellt wird: »In einseitiger Verkennung des eigenen (historisch überlieferten) Horoskops nimmt er an, daß die am Himmel zu beobachtende Verdrängung des »alten Schadensstifters« Mars und die Schwächung des Saturn [...] den »Segensstern« Jupiter begünstige und damit seinem riskanten Vorhaben glückliche Hilfe verschaffe.«⁴⁹ Mario Zanucchi nimmt ebenfalls die Astrologie in Schutz: »Nicht die Planetenkonstellation, sondern ihre Deutung durch Wallenstein erweist sich als falsch und wird zum Gegenstand der tragischen Ironie.«⁵⁰

Woran auch immer Friedlands Fehler liegen mag, auf der Bühne wird ein Held vorgeführt, dessen Bewusstsein mit der objektiven Situation in einem Missverhältnis steht. Monika Ritzer zufolge wird damit Pathos erzeugt, wo-

durch der Rezipient sympathetisch am Schicksal des Helden partizipiert.⁵¹ Auf Schillers Konzept des Erhabenen-Pathetischen rekurrierend, weist Hartmut Reinhardt zwar darauf hin, dass Wallenstein kein überzeugender Repräsentant des pathetischen Bewusstseinszustands sei, ganz im Gegensatz zu anderen Dramenfiguren wie Maria Stuart, wie auch Michael Hofmann und Karl Guthke betonen. Als schöne Seele würde die Königin von Schottland nämlich jene Läuterung erfahren, die der Feldherren gebricht.⁵² Reinhardt gesteht Wallenstein immerhin zu, als negatives Exemplum das Publikum in jene moralische Kultur einzutüben, die auch im *Schaubühnen*-Aufsatz als Telos der Dramatik gilt. Am Generalissimus würde demonstriert, »wohin jemand geraten kann, der bloß eine ›physische‹ Kultur kennt und ihr bis in astrologische Strategien hinein vertraut.«⁵³

Lesley Sharpe zeigt indessen wenig Verständnis für Wallensteins Blindheit. Angesichts der eklatanten Verkennung seiner Lage würde der Feldherr nicht nur den Leser, sondern auch Schiller selbst befremden. Dieser sei »struck by the irony of the general's position as the would-be usurper, whose own power is usurped by one of his men.« Auch der spätere Fortgang der Handlung ändere nichts an seiner Position als »seeing yet blind, a manipulator manipulated, a betrayer betrayed.«⁵⁴ Karl Guthke begreift Friedland zwar als großen Hasardeur, doch ist es genau dieser Charakterzug, der ihm zuletzt abgeht. Am Ende sei er »blind für das Spiel der anderen«, zumal er sich in den Spielsteinen vergreift: »Die Sterne sind ein Faktor in Wallensteins Spiel, aber einer, der nicht mit sich spielen läßt, vielleicht seinerseits falsch spielt.«⁵⁵ Norbert Oellers verschärft den Blick auf die Inkompetenzen des Feldherrn: Er verstricke sich in haarsträubenden Widersprüchen, die ihm sogar den Vorwurf der Willkürlichkeit, ja Intelligenzschwäche einbringen. Vehement versperre sich Oellers gegenüber der Bekundung von Empathie im Zuschauerraum. Seine Analyse kulminiert im spöttischen Ausspruch: »[S]ein Ende wäre nicht weniger banal, wenn ihn ein fallender Baum erschlagen hätte.«⁵⁶ Die Frage, ob es Schiller gelungen sei, »auf rein realistischem Wege einen dramatisch großen Character [...] aufzustellen«⁵⁷, lassen diese Forschungsbeiträge zwar unbeantwortet, es entsteht jedoch der Eindruck, das Stück sei dem Autor über den Kopf gewachsen.

Diese cursorische Darstellung unterschlägt freilich die gewichtigen Differenzen, die sich zwischen den genannten Forschungspositionen ergeben und auf die innerhalb der Beiträge deutlich verwiesen wird.⁵⁸ Auch wenn hier eine Gruppenkonformität unterstellt wird, mit welcher sich die Interpreten von sich aus kaum identifizieren würden, sind sie durch das übergreifende Paradigma der ›Hamartia bis zum bitteren Ende‹ doch vereinigt.

Mit der Figur von Julius Cäsar kann abermals ein für Schiller vorbildlicher

Prototyp Shakespeares herangezogen werden,⁵⁹ um diesen blinden Wallenstein näher zu verorten. Wallenstein und Cäsar stehen sich in ihrem Hang zum Aberglauben nahe: So schenkt der römische Staatsmann den Warnungen des Wahrsagers und den prophetischen Träumen seiner Frau zunächst Glauben. Andererseits ähneln sich Wallenstein und Cäsar in ihrer Unverbesserlichkeit. Friedland legt sich trotz wiederholter Warnungen schlafen, und der Römer tritt ungeachtet der Gerüchte um das mörderische Komplott vor den Senat. Hält man nun beide Tragödien nebeneinander, so fällt ein erheblicher Unterschied ins Auge: Während Schillers Tragödie mit Wallensteins abruptem Tod und Octavio Piccolominis Erhebung in den Fürstenstand endet, stellt Cäsars Überhöhung lediglich das Peripetie-Moment dar, der den bis dahin ungestörten Handlungsverlauf in neue Bahnen lenkt und im fünften Akt in der Auseinandersetzung zwischen Antonius und Brutus eskaliert. Folgt man der Lesart des ahnungslosen Friedland, kann sich ein Gefühl des Ungenügens einstellen: Schiller betrügt sein Publikum um das Moment der Anagnorisis.

Macbeth oder Julius Cäsar? Hase oder Ente!

Indem die Ergebnisse unterschiedlicher Paradigmen der *Wallenstein*-Forschung als Versuchsanordnungen aufgefasst werden, die mit der Leerstelle des Jupiter-Dialogs produktiv umgehen, kann der ludische Charakter von Schillers Schreiben veranschaulicht werden. Sowohl das *Macbeth*- als auch das *Cäsar*-Modell basieren auf Vereindeutigungsstrategien, die Wahrheit im Sinne einer hermeneutischen Lektüre erzeugen. Die Anerkennung des Spiels im Text, der dieser Wahrheit zuwiderläuft, muss indessen nicht vor der Diagnose flottierender Signifikate stehen bleiben. Zwar steht auch für Brandes »der gleichsam epistemologische wie ästhetische Mehrwert, den die durch eine Publikation ins Offene gebrachte Lektüre mit sich bringt«⁶⁰, im Zentrum der ludischen Literaturwissenschaft, im vorliegenden Fall hat die Anerkennung des Spielcharakters jedoch auch ganz konkrete Konsequenzen für das Verhältnis zwischen Protagonist und Leser. Die Nicht-Person setzt nämlich »Aspektwechsel« ins Werk, eine Perzeptionserfahrung, die der Leser mit dem Protagonisten teilt.

Mit dieser sprachkritischen Kategorie behandelt Ludwig Wittgenstein Sonderformen der Wahrnehmung, die außerhalb des deiktischen Bezugs liegen. Anhand eines optischen Beispiels, des schematisch gezeichneten Hasen-Enten-Kopfs,⁶¹ kehrt Wittgenstein den stets sehr konkreten Effekt dieses Phänomens hervor: Aus einem mit Knopfaugen versehenen Tierkopf wachsen seitlich zwei Extensionen heraus, die abwechselnd als Entenschnabel oder Hasenlöffel wahrgenommen werden können. Eine gleichzeitige Wahrnehmung beider

Schemata ist ausgeschlossen, stattdessen ›leuchtet‹ immer nur ein Aspekt auf, der im Anschluss wieder in den anderen umkippt. Das Ambivalenzphänomen des Hasen-Enten-Kopfes liegt in der Übersetzungsleistung begründet, die eine zweidimensionale Zeichnung mit der Realität zweier dreidimensionaler Objekte in Verbindung bringt. Dieselbe Übersetzungsleistung darf für das sprachliche Nicht-Objekt der dritten Person Singular behauptet werden: Es lässt sich mit den beiden Variablen verbinden, die interpretativ ins Gewicht fallen: ›Jupiter *qua* Wallenstein‹ und ›Jupiter *qua* Max‹.

Dass sich der Aspektwechsel nicht auf Phänomene aus der Optik beschränkt, erläutert Wittgenstein anhand der kuriosen Formel ›Weiche Wotan, weiche!‹⁶² Sie kann einerseits als Aufforderung aufgefasst werden, dass Wotan zurückweichen solle, andererseits als Befehl an Wotan, weiche Eier zu bringen. Stets rufe der Aspektwechsel im Betrachter eine spezifische Reaktion hervor: ›Das Seltsame ist eigentlich das Staunen; das Fragen ›Wie ist es möglich!‹ Der Ausdruck davon ist etwa: ›*Dasselbe* – und *doch* nicht dasselbe.‹⁶³ Ist die erste Reaktion auf den erlebten Aspektwechsel ein Lachen, besteht die nächste in einer Bewusstwerdung des Perzeptionsvorgangs, die für sich genommen bereits als Gewinn für die ästhetische Erfahrung verbucht werden kann. Die Musikwissenschaftlerin Ingrid Monson wendet das Konzept des Aspektwechsels etwa an, um die Fähigkeit des Gehörs zu fassen, gezielt einzelne Stimmen zu hören. Das wiederholte Hören desselben Stücks bei verändertem Fokus erzeuge grundverschiedene Hörerlebnisse, die fundamental zum ästhetischen Verständnis beitragen.⁶⁴ Gesteht man Macbeth- und Cäsar-Modell dieselbe Gleichwertigkeit zu wie es in Wittgensteins Zeichnung bei Hasen- und Entenkopf der Fall ist, darf man die vereindeutigenden Interpretationen nicht länger als gordischen Knoten der Hermeneutik, sondern getrost als Beispiele für partielle ›Aspektblindheit‹ verstehen.⁶⁵ Hieraus kann eine neue Aufmerksamkeit auf den Zusammenhang von Form und Inhalt sowie Text und Leser entwickelt werden.

Diese Unsicherheit katapultiert den Leser nämlich in eine epistemologische Situation, die derjenigen Wallensteins ähnelt. Es tut sich ein *Mise en abyme* auf: Der Leser steht genauso vor Friedlands Aussagen, aus welchen er eine Bedeutung herausfiltern will, wie dieser seinerseits vor der Sternenkonstellation, aus welcher er seine Zukunft ablesen möchte. Als Friedland und Seni das Horoskop stellen und mittels eines *Speculum Astrologicums* die Stellung der Planeten skizzieren, macht jener folgende Beobachtung:

[...] So stellt sich endlich
Die große Drey verhängnisvoll zusammen,

Und beyde Segenssterne, Jupiter
Und Venus, nehmen den verderblichen
Den tück'schen Mars in ihre Mitte, zwingen
Den alten Schadenstifter mir [*] zu dienen. (W, 155)

Tatsächlich handelt es sich um keine Beobachtung mehr, sondern bereits um eine Interpretation des Himmelsgeschehens: Die Konstellation der drei Planeten erhält durch das Personalpronomen im Dativ [*] seine optimistische Ausdeutung, schließlich sieht sich Friedland als Joviskind. Mit großer Beruhigung nimmt er auch zur Kenntnis, dass der andere Unglücksstern, Saturn, im fallenden Haus steht, also in seiner Einflussnahme auf die Dreierkonstellation gehindert wird. Es ist vorgebracht worden, dass dieser Deutung ein Irrtum zu Grunde liege: Wallensteins Planet sei eben nicht Jupiter, sondern Saturn, dessen Impotenz von der Sternkonstellation bekräftigt wird.⁶⁶ Liegt Wallenstein nun falsch, und ist er deswegen dem Untergang geweiht? Oder liegt er richtig, doch bedenkt er nicht, dass die Sterne auch lügen können? Jedenfalls steht er vor einem Bild, das auf mehrfache Weise ausgedeutet werden kann und dessen Interpretation von weitreichenden Folgen ist. Dabei fühlt sich Wallenstein genauso zur Interpretation und Vereindeutigung gedrängt wie der Leser, der mit der Nicht-Person im besagten Jupiter-Monolog konfrontiert wird. Für den Feldherrn hat diese interpretatorische Zwangslage jedoch weitreichendere Folgen als für den Leser. Während jener sein Leben lassen muss, nachdem er sich zur Vereindeutigung durchgerungen hat, wird der Leser, der sich von Wallensteins Unverbesserlichkeit überzeugen lässt, lediglich um die Sichtung von dessen »dramatisch großem Character« betrogen.

Schiller nannte das astrologische Motiv eine »Fratze«, die eine »Mischung des Törrigten und abgeschmackten mit dem Ernsthaften und Verständigen« vornehme. Da das Horoskop jedoch maßgeblich zur Motivierung von Wallensteins »augenblicklichem Schwung« (Schiller am 04.12.1798; *G*, 652) beiträgt, der dazu nötig ist, den kaiserlichen Treuebruch in die Tat umzusetzen, hält Schiller an dieser Idiosynkrasie fest. Selbst Goethe, der sich deutlich für das Astrologie-Motiv ausspricht, meint noch in seiner *Piccolomini*-Rezension: »Wer die Sterne fragt, was er thun soll, ist gewiß nicht klar über das, was zu thun ist.« (Goethe am 08.12.1798; *W*, 829) Was auf der Inhaltsebene als Zugeständnis an die historische Person Wallenstein und als dramatische Ingredienz toleriert, doch moralisch abgelehnt wird, ist indessen tiefer in die Formgebung des Textes eingeschrieben als dem Autor vielleicht lieb war. Wallensteins »dunkle[s] Gefühl eines ungeheuren Weltganzen« (*G*, 655) entspricht der unentscheidbaren narratologischen Situation, die den Leser nach Anhaltspunkten suchen

lässt, die ihm das so genannte Textganze erschließen sollen. In diesem Prozess kann er sich zu einer partiellen Aspektblindheit durchringen und Friedland wahlweise als Macbeth oder Cäsar verstehen.

Wittgensteins Konklusion zum Hasen-Enten-Kopf-Problem überrascht durch ihre Einfachheit: »Wer den H-E. Kopf zuerst immer als H gesehen hat und ihn dann einmal als E sieht, der mag dadurch lernen, daß ein H-Kopf und ein E-Kopf die gleiche Kontur haben können.«⁶⁷ Diese Formulierung aufgreifend, kann die gleichwertige Wahrnehmung der antagonistischen Forschungspositionen als Königsweg zu einer Barthes'schen Interpretation verstanden werden: »Wer Wallenstein zuerst immer als Cäsar gesehen hat und ihn dann einmal als Macbeth sieht, der mag dadurch lernen, dass beide dieselbe Kontur haben können.« Damit eröffnet sich für den Leser die Möglichkeit, sich dem Wahlzwang zu verweigern und Wallensteins brütende Denkerpose einzunehmen. Jäh stellt sich die grundsätzliche Frage nach der Möglichkeit von Interpretation jenseits hermeneutischer Versuchsanordnungen.

Während die Ergebnisse solcher Meditationen ungewisse Resultate erzielen, kann diese epistemologische Rückzugsposition immerhin einen wesentlichen Gewinn verzeichnen. Das im Eingang angesprochene Missverhältnis zwischen der Einfältigkeit des Protagonisten und der Monumentalität des Stücks, die nahezu komisch wirkt, kann getrost als eine Beobachtung abgetan werden, die über den Spielcharakter des Textes hinwegsieht. Die semiotische Komplexität des Dramas rechtfertigt sowohl seine Überlänge als auch seine elaborierte Form.

In der Schiller-Forschung der letzten hundert Jahre lassen sich zwei sehr unterschiedliche *Wallenstein*-Bilder herauskristallisieren, die durch eine Leerstelle im Textes ermöglicht werden; diese übersehen in ihrer Einseitigkeit jedoch wesentliche Textsignale. Man muss es nicht bei einem Entweder-Oder bewenden lassen. Die Engführung der Leserposition mit derjenigen Wallensteins, der sein Schicksal von den Sternen ablesen möchte, inszeniert eines der signifikantesten Momente von Literatur: Hier wird die Handlung nicht länger von Protagonisten, sondern von den Leserschaften selbst bevölkert. Sie finden sich in die astrologische Kammer versetzt und staunen über die Pluralität der Sinnentwürfe, die aus grammatikalischen Kippbildern ableitbar sind.

Und dennoch meldet sich ein intuitiver Einwand gegen diese neue, offene Lesart: Während den Werken Shakespeares durchaus zugestanden werden kann, dass sie die Anschließbarkeit der Textsegmente offenhalten, irritiert dieselbe Diagnose beim deutschen Dramatiker. Selbst im Kontext des ohnehin schon zu Eindeutigkeit neigenden 18. Jahrhunderts gilt Schiller als vergleichsweise rigider Fürsprecher ausdrücklicher Botschaften. Im Briefwechsel mit

Goethe unterstrich er seine Forderung nach Deutlichkeit. Als das achte Buch von *Wilhelm Meisters Lehrjahre* diese nicht einlöst, fordert er Goethe dazu auf, von seinem »realistischen Tic« Abstand zu nehmen: »Es kommt also [...] darauf an, aus dieser subjektiven Eigenheit einen objektiven Gewinn für das Werk zu ziehen, welches gewiß gelingt, sobald Sie wollen« (Schiller am 09.07.1796; *G*, 211). In dieser Forderung sieht Manfred Engel Schillers Rückkehr zur Aufklärungspoetik der moralischen Erzählungen dokumentiert.⁶⁸

Die Schiller-Forschung hat allerdings schon oft Vorbehalte gegen die Triffigkeit solcher Selbstzeugnisse angemeldet. Wenn *Wallenstein* laut Honold das singuläre Erscheinen des *Jetzt* in seiner Unvorhersehbarkeit vorführt, das von einer Figur gelenkt wird, »die sich zum Urheber dessen aufschwingt, was geschieht, weil es muss«⁶⁹, kann nicht mehr sicher gestellt werden, dass das Notwendige auch mit dem historisch Richtigen identisch bleibt.⁷⁰ Die Diskrepanz zwischen Schillers idealistischem Anspruch an Geschichte und der fatalistischen Realität seiner Charaktere wird bereits in Michael Hoffmanns Formel der »Aporien der Humanität«⁷¹ angesprochen. Bedenken gegenüber der unkritischen Übernahme von klassischen Topoi meldet auch Wolfgang Riedel an, indem er auf die seltsame Ironie in Schillers *Geschichte des Abfalls der vereinigten Niederlande* hinweist: »Denn das Werk blieb Fragment, und es bricht ab an einer Stelle, die dem optimistischen Impetus jener Einleitungssätze direkt zuwiderläuft, ja ihn unfreiwillig auf den Kopf stellt (so daß man fast geneigt ist, von einer Art »Fehlleistung« zu sprechen).«⁷² Dieser Pessimismus käme schließlich auch im Aufsatz über das Erhabene zum Ausdruck, den Riedel als Dokument der »universalhistorischen Enttäuschung«⁷³ des vermeintlichen Geschichtsoptimisten versteht. Wo schon Schillers historisches Werk den denotativen Interpretationshorizont sprengt, muss dem literarischen Werk zuerkannt werden, mindestens genauso viel Raum für Selbstwiderspruch und Pluralität zuzulassen.

Die Einsichten des vorliegenden Beitrags können mit diesen Ansätzen in Übereinstimmung gebracht werden. In *Wallenstein* besteht die spezifische Fehlleistung in der Wahl der Sprache: Werden Blankvers und Poetizität der Sprache zunächst als stilistische Mittel der Klarheit eingeführt, hält damit eine bedenkliche Unschärfe Eingang ins Werk. Im Anschluss an die »Aporien der Humanität« kann hier eine »Aporie des hohen Tons« diagnostiziert werden. Gehört die Unbestimmtheit von Bildern und Sprache zu den Merkmalen, die dazu beigetragen haben, dass nicht nur Shakespeares, sondern auch die Werke der Weimarer Klassik ihren kanonischen Status erhielten, so öffnet sich damit ein neues Forschungsfeld für eine ludische Textwissenschaft: Die häufigen Aufschreie der Literaturwissenschaft über so genannte Fehlinterpretationen oder

Vereinnahmungen insbesondere der Klassiker wären damit als Hinweise auf textimmanente Phänomene zu werten, die unsere geschärfte Aufmerksamkeit verdienen. Gerade wo am vehementesten Hasenköpfe postuliert werden, handelt es sich am Ende um Enten- oder vielmehr Hasen-Enten-Köpfe.

Anmerkungen

- 1 Vgl. Roland Barthes, *La mort de l'auteur*, in: *Œuvres complètes*, hg. von Éric Marty, Paris 1994, Bd. 2, 493.
- 2 Schiller an Humboldt am 21.03.1796; Friedrich Schiller, *Werke und Briefe. Frankfurter Ausgabe*, Bd. 12: *Briefe 1795-1805*, hg. von Norbert Oellers, Frankfurt/Main 2002, 161.
- 3 Ebd.
- 4 Schiller an Goethe am 01.12.1797; Johann Wolfgang Goethe, *Sämtliche Werke. Münchner Ausgabe*, Band 8.1: *Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe in den Jahren 1794 bis 1805*, hg. von Manfred Beetz, München 1990, 456. Nachweise im Folgenden unter Angabe der Sigle *G* mit Seitenzahl direkt im Fließtext.
- 5 Erik Schilling, *Goethes Hymnen als liminale Lyrik*, in: *Euphorion*, 108 (2014), 135–156, hier 154.
- 6 Vgl. Michaela Calore, *Enter out. Perplexing Signals in Some Elizabethan Stage Directions*, in: *Medieval & Renaissance Drama in England*, 13 (2001), 117–135, hier 118.
- 7 Käte Hamburger zufolge verschwindet die Erzählfunktion im Drama vollkommen. Vgl. Käte Hamburger, *Die Logik der Dichtung*, Stuttgart 1977, 174.
- 8 Vgl. Peter-André Alt, *Einführung*, in: ders., *Schiller, der Spieler*, Göttingen 2013, 7–18, hier 7 f.
- 9 Peter Brandes, *Das Spiel der Bedeutungen im Prozess der Lektüre. Überlegungen zur Möglichkeit einer Literaturtheorie des Spiels*, in: Thomas Anz, Heinrich Kaulen (Hg.), *Literatur als Spiel. Evolutionsbiologische, ästhetische und pädagogische Konzepte*, Berlin 2009, 115–134, hier 128.
- 10 Ebd.
- 11 Alexander Honold, *Das »Handeln« des Verräters als dramaturgische Problemstellung. Schillers »Wallenstein«*, in: Hans Richard Brittnacher (Hg.), *Verräter*, München 2015, 110–136, hier 114.
- 12 Honold, *Das »Handeln« des Verräters*, 121.
- 13 Friedrich Schiller, *Werke und Briefe. Frankfurter Ausgabe*, Bd. 4: *Wallenstein, ein dramatisches Gedicht*, hg. von Frithjof Stock, Frankfurt/Main 2000, 86. Nachweise im Folgenden unter Angabe der Sigle *W* mit Seitenzahl direkt im Fließtext.
- 14 Karl Guthke, *Schillers Dramen. Idealismus und Skepsis*, Tübingen 2005, 159.
- 15 Vgl. Anke Detken, *Im Nebenraum des Textes. Regiebemerkungen in Dramen des 18. Jahrhunderts*, Tübingen 2010, 22–25.
- 16 Walter Hinderer, *Schillers Dramen. Neue Interpretationen*, Stuttgart 1979, 153.
- 17 Wolfgang Iser, *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*, München 1976, 286.
- 18 Ebd., 287.
- 19 Vgl. ebd., 303.
- 20 Gérard Genette, *Figures III*, Paris 1972, 212; Übersetzungen hier und im Folgenden von mir.

- 21 Vgl. ebd., 253 f.
22 Roland Barthes, *S/Z*, Paris 1970, 11.
23 Ebd., 14.
24 Vgl. Mario Zanucchi, *Die »Inokulation« des unvermeidlichen Schicksals. Schicksal und Tragik in Schillers »Wallenstein«*, in: *Schiller Jahrbuch*, 50 (2006), 150–175, 168.
25 Friedrich Schiller, *Werke und Briefe*, Bd. 8: *Theoretische Schriften*, hg. von Rolf-Peter Janz u.a., Frankfurt/Main 1992, 836.
26 Ebd., 440.
27 Zanucchi, *Die Inokulation*, 168.
28 Vgl. Émile Benveniste, *Probleme der allgemeinen Sprachwissenschaft*, München 1974, 284 f.
29 Vgl. Iser, *Der Akt des Lesens*, 318 f.
30 Gary Taylor, *Reinventing Shakespeare. A Cultural History*, New York 1989, 411.
31 Vgl. Emma Smith, *The Critical Reception of Shakespeare*, in: Margreta de Grazia (Hg.), *New Cambridge Companion to Shakespeare*, Cambridge 2010, 253–269, hier 253.
32 Vgl. Wolfgang Clemen, »Introductory« *Chapter About the Tragedies*, in: Russ McDonald (Hg.), *Shakespeare. An Anthology of Criticism and Theory 1945-2000*, Oxford 2004, 50–62, hier 50 f.
33 Albert R. Braunmuller, *Macbeth*, Cambridge 2008, 45.
34 Ernest Schanzer, *The Problem Plays of Shakespeare. A Study of »Julius Caesar«, »Measure for Measure«, »Anthony and Cleopatra«*, London 1963, 10.
35 Vgl. Barbara Lange, *Die Sprache von Schillers »Wallenstein«*, Berlin 1973, 24.
36 Ebd., 189.
37 Lesley Sharpe, *Friedrich Schiller. Drama, Thought, and Politics*, Cambridge 1991, 246.
38 Vgl. Peter Utz, »Hier ist keine Heimat.« *Zur aktuellen Befremdlichkeit von Schillers »Tell«*, in: *Schiller Jahrbuch*, 48 (2008), 409–416, hier 409.
39 Vgl. Barthes, *S/Z*, 15.
40 Hermann August Korff, *Der Geist der Goethezeit. Versuch einer ideellen Entwicklung der klassisch-romantischen Literaturgeschichte*, Bd. 2: *Klassik*, Leipzig 1923, 246.
41 Benno von Wiese, *Friedrich Schiller*, Stuttgart 1959, 649.
42 Vgl. Hinderer, *Schillers Dramen*, 152.
43 William Shakespeare, *Macbeth*, Oxford 2008, 209.
44 Friedrich Schiller, *Werke und Briefe*, Bd. 9: *Übersetzungen und Bearbeitungen*, hg. von Heinz Gerd Ingeknamp, Frankfurt/Main 1995, 252.
45 Korff, *Der Geist der Goethezeit*, 259.
46 Vgl. Anm. 2.
47 Dieter Borchmeyer, *Macht und Melancholie. Schillers »Wallenstein«*, Frankfurt/Main 1988, 34.
48 Vgl. Dieter Borchmeyer, *Das Alte und das Neue auf eine überschwengliche Weise verbunden. Schiller und Shakespeare im Lichte Goethes*, in: *Shakespeare-Jahrbuch*, 141 (2005), 17–33, hier 23.
49 Peter-André Alt, *Schiller. Leben - Werk - Zeit*, Bd. 2: *1791-1808*, München 2000, 446 f.
50 Zanucchi, *Die Inokulation*, 165.
51 Vgl. Monika Ritzer, *Schillers dramatischer Stil*, in: Helmut Koopmann (Hg.), *Schiller-Handbuch*, Stuttgart 1998, 240–269, 255.
52 Vgl. Michael Hofmann, *Schiller*, München 2003, 165 f.; Guthke, *Schillers Dramen*, 263.

- 53 Hartmut Reinhardt, *Wallenstein*, in: Koopmann, *Schiller-Handbuch*, 395–414, hier 408.
- 54 Sharpe, *Friedrich Schiller*, 227.
- 55 Guthke, *Schillers Dramen*, 178 f.
- 56 Norbert Oellers, *Friedrich Schiller. Zur Modernität eines Klassikers*, Frankfurt/Main 1996, 242.
- 57 Vgl. Anm. 2.
- 58 Genannt seien hier nur zwei Beispiele: Oellers verwehrt sich gegenüber Reinhardts rezeptionsästhetischer Deutung und deren Vereinnahmung von Schillers ästhetischer Theorie für *Wallenstein*, vgl. Norbert Oellers, *Wallenstein*, in: Matthias Luserke-Jaqui (Hg.), *Schiller-Handbuch. Leben - Werk - Wirkung*, Stuttgart 2011, 113–153, hier 149. Zanucchi widersetzt sich seinerseits der Deutungstradition von Wallensteins Verblendung, um im Anschluss an Borchmeyer den Topos der Fehlinterpretation zu bekräftigen, vgl. Zanucchi, *Die Inokulation*, 150 f.
- 59 Vgl. Helmut Koopmann, *Schiller und die dramatische Tradition*, in: Koopmann, *Schiller-Handbuch*, 137–154, hier 152.
- 60 Brandes, *Das Spiel*, 128.
- 61 Wittgenstein hat das Bild des Hasen-Enten-Kopfs dem humoristischen Magazin *Fliegende Blätter* entnommen. Weitere Beispiele für multistabile Wahrnehmung sind die Rubinsche Vase, der Necker-Würfel und zahlreiche Vanitas-Bilder aus der Kunstgeschichte. Vgl. den Wikipedia-Eintrag zu *Rabbit-duck illusion*, https://en.wikipedia.org/wiki/Rabbit%E2%80%93duck_illusion (letzter Zugriff 11.03.2017).
- 62 Ludwig Wittgenstein, *Werkausgabe*, Bd. 8: *Bemerkungen über die Farben*, hg. von Elizabeth Anscombe u.a., Frankfurt/Main 1989, 23.
- 63 Ludwig Wittgenstein, *Werkausgabe*, Bd. 7: *Bemerkungen über die Philosophie der Psychologie*, 376.
- 64 Vgl. Ingrid Monson, *Hearing, Seeing, and Perceptual Agency*, in: *Critical Inquiry*, 34(2008)5, 36–58.
- 65 Ludwig Wittgenstein, *Werkausgabe*, Bd. 1: *Traktatus logico-philosophicus - Tagebücher - Philosophische Untersuchungen*, hg. von Joachim Schulte, Frankfurt/Main 1989, 552.
- 66 Vgl. Borchmeyer, *Macht und Melancholie*, 70 f.
- 67 Wittgenstein, *Werkausgabe*, Bd. 7, 415.
- 68 Vgl. Manfred Engel, *Der Roman der Goethezeit. Anfänge in Klassik und Frühromantik*, Stuttgart 1993, 242.
- 69 Honold, *Das »Handeln« des Verräters*, 130.
- 70 Vgl. Johannes Süßmann, *Geschichtsschreibung oder Roman. Zur Konstitutionslogik von Geschichtserzählungen zwischen Schiller und Ranke (1780-1824)*, Stuttgart 2000, 85.
- 71 Vgl. Michael Hoffmann, *Die Wege der Humanität. Krise und Erneuerung des Humanitäts-Paradigmas im Werk Goethes und Schillers*, in: Volker C. Dörr u.a. (Hg.), *»Verteufelt human«? Zum Humanitätsideal der Weimarer Klassik*, Berlin 2008, 141–160, hier 149 ff.
- 72 Wolfgang Riedel, *»Weltgeschichte ein erhabenes Object«*. *Zur Modernität von Schillers Geschichtsdenken*, in: Peter-André Alt u.a. (Hg.), *Prägnanter Moment. Studien zur deutschen Literatur der Aufklärung und Klassik*, Würzburg 2002, 193–214, hier 203.
- 73 Ebd., 206 f.

WEIMARER BEITRÄGE

ZEITSCHRIFT FÜR LITERATURWISSENSCHAFT, ÄSTHETIK
UND KULTURWISSENSCHAFTEN

3

2017

63. Jahrgang

Christopher Busch Überlegungen zur Mediengeschichte der Philosophie ■

Dietmar Voss Hölderlin und die Triebstruktur des Menschen ■

Renata Gambino, Grazia Pulvirenti Zur politischen Bedeutung

der Tiere in Kleists »Penthesilea« ■ *Ewart Reder* Wie Clemens

Brentano zum »Schreiber« Gottes wurde ■ *Martin Kölbl* Literarische

Strategien der Vergangenheitspolitik bei Günter Grass ■ *Jörn Glasenapp*

Architekturen der Macht in Zhang Yimous früherer Film-Trilogie

Passagen Verlag

WEIMARER BEITRÄGE

ZEITSCHRIFT FÜR LITERATURWISSENSCHAFT, ÄSTHETIK
UND KULTURWISSENSCHAFTEN

3

2017

63. Jahrgang

Herausgegeben von *Peter Engelmann* (Wien)
gemeinsam mit *Michael Franz* (Berlin) und *Daniel Weidner* (Berlin)
Redaktion *Claudia Hein*

Passagen Verlag

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

ISSN 0043-2199

Herausgegeben von Peter Engelmann
gemeinsam mit Michael Franz und
Daniel Weidner

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

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

Verlag: Passagen Verlag GmbH, Wien;
Walfischgasse 15/14, A-1010 Wien,
Telefon: +43 (1) 513 77 61,
Telefax: +43 (1) 512 63 27.
E-Mail: office@passagen.at
<http://www.passagen.at>

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

Redaktion: Claudia Hein
Redaktionsanschrift:
Weimarer Beiträge
c/o Zentrum für Literatur- und
Kulturforschung
Schützenstraße 18
D-10117 Berlin
Telefon: +49 (30) 20192-460
Telefax: +49 (30) 20192-154
E-Mail: weimarer.beitraege@passagen.at

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

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

Inhalt

Aufsätze

<i>Christopher Busch</i> Ideen in Büchern. Überlegungen zur Medien- geschichte der Philosophie – Hobbes und Blumenberg zum Beispiel ...	325
<i>Dietmar Voss</i> Hölderlin und die Triebstruktur des Menschen	347
<i>Renata Gambino, Grazia Pulvirenti</i> Vom Zweikampf zur Hetzjagd. Die politische Bedeutung der Tiere in Heinrich von Kleists »Penthesilea« ...	367
<i>Ewart Reder</i> Wesentliche Wandlung. Wie Clemens Brentano vor 200 Jahren zum »Schreiber« Gottes wurde und dabei ein romantischer Dichter blieb	389
<i>Martin Kölbl</i> Redlichkeit als Hybris? Literarische Strategien der Vergangenheitspolitik in Günter Grass' Autobiographie »Beim Häuten der Zwiebel«	410
<i>Jörn Glasenapp</i> Gebäudebesichtigungen. Architekturen der Macht in Zhang Yimous früherer Trilogie (»Rotes Kornfeld«, »Judou«, »Rote Laterne«)	424

Miszelle - Rezensionen

<i>Eberhard Geisler</i> Goethe und Jean Paul in wechselseitiger Beleuchtung	450
<i>Volker Riedel</i> Hubert Cancik, Horst Groschopp und Frieder Otto Wolf (Hg.): Humanismus: Grundbegriffe	466
<i>Sebastian Lübcke</i> Wolfgang Braungart (Hg.): Stefan George und die Religion	470
<i>Markus Joch</i> Torsten Hoffmann, Gerhard Kaiser (Hg.): Echt inszeniert. Interviews in Literatur und Literaturbetrieb	474

Herausgeber

Peter Engelmann (Wien)
gemeinsam mit *Michael Franz* (Berlin) und *Daniel Weidner* (Berlin)

Wissenschaftlicher Beirat

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

Autoren dieses Heftes

Busch, Christopher – Universität Siegen, Germanistisches Seminar, Hölderlinstraße 3, 57068 Siegen, Deutschland

Gambino, Renata, Prof. Dr. – Università degli Studi di Catania, Dipartimento di Scienze Umanistiche, Piazza Dante 32, 95124 Catania, Italien

Geisler, Eberhard, Prof. Dr. – In der Meielache 15, 55122 Mainz, Deutschland

Glaserapp, Jörn, Prof. Dr. – Otto-Friedrich-Universität Bamberg, Lehrstuhl für Literatur und Medien, Markusstraße 12b, 96047 Bamberg, Deutschland

Joch, Markus, Prof. Dr. – Keio University, Department of German Literature, 2-15-45 Mita, Minato-ku, 108-8345 Tokyo, Japan

Kölbel, Martin, Dr. – Akademie der Künste, Bertolt-Brecht-Archiv, Chausseestraße 125, 10115 Berlin, Deutschland

Lübcke, Sebastian. – Hofhausstraße 25, 60389 Frankfurt am Main, Deutschland

Pulvirenti, Grazia, Prof. Dr. – Università degli Studi di Catania, Dipartimento di Scienze Umanistiche, Piazza Dante 32, 95124 Catania, Italien

Reder, Ewart – Breulgasse 5, 63477 Maintal, Deutschland

Riedel, Volker, Prof. Dr. – Mellenseestraße 59, 10319 Berlin, Deutschland

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

Redaktionsschluss: 25. September 2017

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

ISSN 0043-2199

Herausgegeben von Peter Engelmann
gemeinsam mit Michael Franz und
Daniel Weidner

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

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

Verlag: Passagen Verlag GmbH, Wien;
Walfischgasse 15/14, A-1010 Wien,
Telefon: +43 (1) 513 77 61,
Telefax: +43 (1) 512 63 27.
E-Mail: office@passagen.at
<http://www.passagen.at>

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

Redaktion: Claudia Hein
Redaktionsanschrift:
Weimarer Beiträge
c/o Zentrum für Literatur- und
Kulturforschung
Schützenstraße 18
D-10117 Berlin
Telefon: +49 (30) 20192-460
Telefax: +49 (30) 20192-154
E-Mail: weimarer.beitraege@passagen.at

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

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

Christopher Busch

Ideen in Büchern

*Überlegungen zur Mediengeschichte der Philosophie -
Hobbes und Blumenberg zum Beispiel*

Frankfurt am Main im Oktober 1981. Jacob Taubes spaziert über die Buchmesse. Am Stand des Verlages, dem er schon lange Zeit als wissenschaftlicher Berater dient, macht der Berliner Religionswissenschaftler eine Entdeckung. Sein Freund, der Philosoph Hans Blumenberg, hat bei Suhrkamp ein neues Buch veröffentlicht. Es trägt den Titel *Die Lesbarkeit der Welt* und es handelt von dem Buch, das alle Bücher der Buchmesse, ja alle vergangenen, gegenwärtigen und zukünftigen Bücher umfasst, es handelt vom Buch der Welt als Metapher »für das Ganze der Erfahrbarkeit«. ¹ Taubes wird neugierig. Er blättert, liest sich fest, kommt bis Seite 19. Dann: ein Druckfehler. Taubes, dem Blumenberg über Jahre die kalte Schulter gezeigt hat, denkt nach, schmunzelt vielleicht, macht sich Notizen. Zu Hause greift er sich eine Postkarte und schreibt nach Altenberge bei Münster, sein, Blumenbergs, neues Buch sei »|s|pannend wie ein Roman«. Er philosophiere *historice und critice*, dies gegen den Kollegen Henrich in Heidelberg. Und, ach ja, sein Buch enthalte einen Druckfehler, auf Seite 19 steht: »Boch«; die ganze Passage bei Blumenberg lautet: »Die Frage, wie denn in diesem Buch der Natur gelesen werden könne, in welcher Sprache es geschrieben sei und wie man ihre Grammatik herauszufinden hätte, schiebt sich erst über die metaphorische Grundschrift der Bücherkonkurrenz, in der primär Buch *neben* Boch, sekundär Buch *gegen* Buch steht.« ²

Blumenberg hat dieses Schreiben, das letzte Zeugnis eines über 20 Jahre währenden Briefwechsels, nicht beantwortet. Der Treffer saß. Taubes war offensichtlich bekannt, dass Blumenberg ein heiliger Zorn überkommen konnte, wenn der Philosoph in seinen Texten einen Druckfehler entdeckte. Dass sich ein solcher ausgerechnet auch in dem Buch finden musste, das vom Buch als Metapher für Erfahrbarkeit überhaupt handelt, dass so ein Lapsus ausgerechnet das Wort »Buch« betreffen musste, ist in seiner Selbstbezüglichkeit bemerkenswert und fast scheint es, als widerfahre Blumenberg im Jahr 1981 selber ein Missgeschick, dessen epistemische Konsequenzen er zuvor bereits mit Blick auf die Philosophie der Frühaufklärung seinen Lesern vor Augen geführt hatte. Im siebten Kapitel des ersten Teils der zuerst im Jahr 1966 publizierten Studie *Die Legitimität der Neuzeit* behandelt Blumenberg die zwischen

Spätmittelalter und Früher Neuzeit stattfindende Umbesetzung des ehemals göttlichen Attributs der Unendlichkeit. Im Kontext der Frage, ob es sich dabei um einen säkularisierenden Vorgang handelt, diskutiert Blumenberg die epistolare Kontroverse zwischen Samuel Clarke und Gottfried Wilhelm Leibniz – beide streiten sich darüber, ob Isaac Newtons Begriff *sensorium dei*, mit dem er in seiner *Optik* (1706) den absoluten Raum identifiziert, eine gegenständliche oder metaphorische Bedeutung habe. Unter Rückgriff auf einen Aufsatz Alexandre Koyrés und I. B. Cohens, der 1961 in *Isis* erschienen war, kann Blumenberg die Kontroverse lakonisch kommentieren:

Übrigens hatten beide, Clarke und Leibniz, in ihrem Streit um die Formel Newtons vom *sensorium dei* recht. Jeder der beiden hatte ein Exemplar der ersten Auflage von Newtons ›Optik‹ aus dem Jahre 1706 in der Hand und dennoch hatten sie an der umstrittenen Stelle über den Raum nicht den identischen Text vor sich. Wie wir erst seit kurzem wissen, hatte Newton noch während der Herstellung oder Auslieferung der ersten Auflage das Blatt mit der Seite 315 auswechseln lassen und in den Text die metaphorische Abschwächung des ›göttlichen Sinnesorgans‹ durch ein vorangestelltes *stanquam* eingefügt.³

Stellt man Blumenbergs Analyse eines Streites, der aufgrund textueller Korruption und Varianz entsteht, an die Seite des Druckfehlers, der das eigene Werk betrifft und den Jacob Taubes für mitteilenswert hält, so lässt sich sehen, dass es die Philosophie nicht nur mit der Übermittlung von phänomenologischen und näherhin theoretischer Interpretationen von Welt zu tun hat. Denn insofern sie dafür lange Zeit auf das Medium Buch angewiesen war und es immer noch ist, tritt neben die Geschichte der philosophischen Probleme die Geschichte einer Auseinandersetzung philosophischer Autoren mit der Vorgängigkeit und Widerständigkeit des Mediums Buch, dessen Fehleranfälligkeit die Konsistenz und Korrektheit philosophischer Argumentation mitunter bedrohen kann. Ob dabei der philosophische Text von Hand gesetzt oder aber maschinell bzw. computerisiert erzeugt wird, spielt dabei zunächst eine nachgeordnete Rolle. Zwischen Idee, Druck und Verbreitung gibt es, unabhängig von der Mikrotechnologie, vielfältige Fehlerquellen. Die Geschichte des Verhältnisses von Philosophie und Druckmedien ist bisher nicht geschrieben. Die folgenden Überlegungen verstehen sich als Erkundungen auf ihrem Gebiet. In einem ersten Schritt wird, ausgehend von einer Kritik an der bisherigen philosophiehistorischen Perspektivierung des Buchdrucks, die Eigensinnigkeit des Mediums Buch näher bestimmt. Im Anschluss daran erfolgt die Lektüre eines einschlägigen Textes der neuzeitlichen Philosophie, der sich zum Problem textueller Varianz und Defizienz des Druckes auf bemerkenswerte Weise verhält:

Thomas Hobbes inkorporiert Korrekturmechanismen in sein philosophisches Werk. Auf Grundlage dieser Interpretation werde ich abschließend dafür plädieren, dass eine im Entstehen begriffene Literaturgeschichte der Philosophie mediengeschichtlich sensibel verfahren sollte.

Die Eigenschwingung des Buchdrucks: Varianz und Defizienz

Glaukt man Friedrich Nietzsche, so ist es »alter Philosophen-Brauch, *wesentlich* unhistorisch [zu denken]«. ⁴ Nicht zuletzt wohl betrifft diese Geschichtsvergessenheit das spezifisch historische Verhältnis philosophischer Propositionen zu deren Speicher- und Verbreitungsmedien. Noch im Jahr 2000 fragt Kurt Flasch unter der Überschrift *Ideen und Medien*: »Gehört Gutenberg in die Geschichte der Philosophie?« ⁵ Zu seiner Verwunderung stellt Flasch fest, dass die Erfindung des Buchdrucks mit beweglichen Lettern in vielen Enzyklopädien zur Frühen Neuzeit nicht verzeichnet ist; in genuin philosophischen Lexika spielt sie gar keine Rolle. Als bedeutender Philosophiehistoriker muss der Verfasser selbst Abbitte leisten; nie hatte Flasch den Buchdruck in seinen Texten zuvor auch nur erwähnt. Die Art und Weise, in der er dies nachzuholen gedenkt, ist ihrerseits bezeichnend für eine Sicht auf den Buchdruck, die diesen einseitig als Standardisierer und erfolgreichen Verbreiter des Wissens feiert. Denn die Bejahung der Titelfrage verknüpft Flasch mit der Darstellung dreier korrelierter Aspekte der Druckkultur. *Erstens* entstehe um 1500 eine neuer »Typus« von Autor, der sich in Abkehr von universitären Anstellungen seinen Lebensunterhalt publizistisch verdienen könne. Diesem Typus sichere »der Buchdruck eine neue Existenzform.« ⁶ *Zweitens* habe die größere distributive Reichweite des Buchdrucks zu einer neuen Schicht Lesender und Lernender geführt. Humanismus und Buchdruck hätten es den Lesern »um 1560« ermöglicht »sich ein wesentlich besseres Bild von den großen philosophischen Kontroversen der Vorzeit zu machen.« Flasch verschweigt allerdings auch nicht, dass die daraus resultierenden »großen metaphysischen Entwürfe« ⁷ einerseits Verfolgung und Zensur ausgesetzt waren (Giordano Bruno) und andererseits häufig einfach ignoriert wurden. Einen Effekt des Buchdrucks auf die Ideenevolution nachzuweisen und genau lokalisierbar zu machen, ist unter solchen Voraussetzungen ein schwieriges Geschäft – hätte nicht die Kombination von Humanismus und optimierter skriptographischer Verarbeitung die gleichen Effekte erzielen können? Wie immer man hier votieren möchte, sowohl Kommerzialisierung als auch die Verbreitung humanistischer Bildung sind eng mit dem *dritten* Aspekt einer Druckkultur nach Kurt Flasch verknüpft: der Möglichkeit umfassender Textvergleiche. Sie begünstigen die Herausbildung einer professionalisierten

Philologie, die sowohl die Bibel als auch antike Texte zu ihren Gegenständen zählt. Welches Textmodell legt Flasch dieser Hypothese zugrunde? »Indem der Buchdruck identische (oder fast-identische) Textkopien über ganz Europa verbreitete, ermöglichte er Vergleiche der Texte und der Theorien«⁸ und damit die Möglichkeit einer Zurechnung von Theorien auf Autoren und deren materieller und ideeller Gratifikation.

Aber: Identische Texte, verbreitet in ganz Europa? Gerade der Satzteil in Parenthese wirft hier entscheidende Fragen auf, die nicht weiter problematisiert werden. Denn der Vergleich von Ideen und Theorien wie die Gratifikation ihrer Urheber sind nachgerade darauf angewiesen, dass der Leser in Bologna weiß, dass der Text, den er vor Augen hat, tatsächlich mit anderen Exemplaren in Paris, Rotterdam und London übereinstimmt – eine, wie zu zeigen sein wird, höchst unwahrscheinliche Annahme. Orientieren kann sich diese, die Identität gedruckter Texte als weitgehend gesichert voraussetzende Sicht an zwei buchhistorischen Großstudien, Elizabeth L. Eisensteins *The Printing Press as an Agent of Change* und – im deutschen Sprachraum einschlägig – Michael Gieseckes *Der Buchdruck in der frühen Neuzeit*. In beiden Publikationen argumentieren die Autoren für die These, dass der Buchdruck standardisierend und fixierend gewirkt habe: seit dem späten 15. Jahrhundert habe sich eine Kultur des Druckens ausgebildet, die sich durch die massenhafte Verbreitung identischer Texte auszeichne. Textuelle Korruption wird damit zu einem Makel, den man der skripturalen Kultur des Mittelalters zuschreiben kann.⁹ Die Folgen sind – für Eisenstein – die Herausbildung einer frühneuzeitlichen Wissenskultur, die sich auf die textuell verlässliche Konservierung ihrer Wissensbestände berufen kann¹⁰ und – für Giesecke – die Durchsetzung einer Technologie, die mithilfe »identische[r] Ausdrücke«¹¹ Dialekte zu Hochsprachen standardisiert und Formen oraler Kommunikation verdrängt.

Demgegenüber betonen Forscher aus unterschiedlichen und zum Teil voneinander isolierten Fachkontexten schon seit geraumer Zeit, dass textuelle Identität im Zeitalter von Hand gesetzter Drucke zwar durchaus ein Telos der Buchdrucker darstellte, oft aber bloß notwendige Fiktion blieb. Mindestens drei solcher Kontexte lassen sich unterscheiden. Da wäre zunächst die Literaturwissenschaftliche Mediävistik: Bernard Cerquiglinis Monographie *Éloge de la variante* zeichnet die Genese einer philologischen Ideologie nach, deren Blick auf das Mittelalter vom Textbegriff des 19. Jahrhunderts abhängt. Text werde erst seitdem verstanden als »l'immuable multiple«,¹² als das unveränderliche Vielfältige. Demgegenüber betont Cerquiglini unter Rückgriff auf Überlegungen Paul Zumthors die Varianzaffinität mittelalterlicher Handschriften, die in ihrer Faktizität als unfest und prinzipiell nicht-identisch wahrgenommen

und beschrieben werden müssten. Teil seiner Argumentationsstrategie ist es, auch für die Zeit vom 15. bis zum frühen 19. Jahrhundert daran zu erinnern, dass unter den Auspizien des Buchdrucks Varianz der Normalfall, keineswegs die Ausnahme war. Gestützt auf die Forschungen Percy Simpsons zur Praxis der Textkorrektoren in frühneuzeitlichen Offizinen,¹³ die während und kurz nach dem Druck den ausgeschossenen Text in wesentlichen Teilen noch verändern konnten (ohne dass dies den späteren Lesern hätte angezeigt werden müssen), kann er zeigen, dass eine moderne Auffassung von Text als eines innerhalb der Zweidimensionalität der Buchseite fixierten Gegenstandes die Folge einer späten und unter keinen Umständen für die Zeit vor 1800 voraussetzenden Entwicklung darstellt.¹⁴

Weitgehend unabhängig von einer literaturwissenschaftlich orientierten Mediävistik gelangt die Analytische Druckforschung zu Ergebnissen, die Eisensteins und Gieseckes Thesen relativieren. In aufwendigen Analysen ganzer Chargen gedruckter Buchexemplare der Werke Melanchthons, Luthers, Lessings, Goethes und anderer hat Martin Boghardt mit Bezug auf die im anglo-amerikanischen Raum prominente *analytical bibliography* seit den 1970er Jahren Cerquiglinis Ideologiekritik empirisch fundiert.¹⁵ Ausgehend vom »Prinzip des typographischen Kreislaufs«, einer idealtypischen Rekonstruktion der Druckpraxis im Handsatz, differenziert er das Phänomen in zwei Hinsichten. »Varianz« meint zunächst »Satzungleichheit«, meint den Umstand, dass zwei in Typenmaterial, Typenaggregation, verbalsprachlichen wie interpunktionellen Elementen identische Exemplare voneinander abweichen, sofern sie zwei Mal gesetzt worden sind.¹⁶ »Satzinterne Varianz« meint demgegenüber die Varianz in ein- und demselben Satz, die durch Korrektoreingriffe nicht behoben bzw. verursacht worden ist. Ein markantes Beispiel hierfür bietet ein später Druck von Klopstocks Trauerspiel *Das Leben Adams*, der 1775 besorgt wurde; Verlagsorte sind Frankfurt und Leipzig. Allerdings beginnen hier schon die Probleme, denn die zwei noch existenten Exemplare stammen von demselben Satz, wobei eines die Jahreszahl 1776 aufweist. Aufgrund satzinterner Varianz ist nicht zu klären, wann der Druck tatsächlich erfolgt ist.

Schließlich interessiert sich auch die Wissenschaftsgeschichte für das Phänomen. Sie gelangt zu einem eindeutigen Schluss: »No two copies were identical.«¹⁷ Adrian Johns hat sich explizit mit den Thesen Elisabeth L. Eisensteins auseinandergesetzt und die Materialanalysen von analytischer Druckforschung bzw. *analytical bibliography* wissenschaftsgeschichtlich operationalisiert. In seiner Studie *The Nature of the Book* fragt Johns nach den epistemischen Konsequenzen einer ubiquitären Konfrontation frühneuzeitlicher Leser mit textueller Varianz. Wie lässt sich auf der Basis destabilisierter, intrinsisch va-

rianter Trägermedien das Gebäude einer Wissenskultur errichten, zu dessen Ausstattungsmerkmalen Objektivität, Wahrhaftigkeit und zeitliche Invarianz gehören? Johns empfiehlt einen Perspektivwechsel: statt vorauszusetzen (und etwa am Beispiel der Astronomen Tycho Brahe und Galileo Galilei widerlegt zu finden¹⁸), dass gedruckte Bücher per se Autorität durch typographische wie illustratorische »Fixiertheit« und Standardisierung beanspruchen können, wäre allererst zu zeigen, welche Praktiken diese Zuschreibungen wahrscheinlich machen. Die Druckkultur wird greifbar als Set komplexer Überlagerungen von (prä-)szientifischem Anspruchsdenken mit klerikaler (Inquisition), politischer (Patronage) und ökonomischer (Buchmarkt) Einflussnahme: »Veracity in particular is [...] extrinsic to the press itself, and has had to be grafted onto it.«¹⁹

Tatsächlich muss ein Aspekt, den Boghardt, Cerquiglini und Johns in ihren Texten hin und wieder andeuten, noch deutlicher exponiert werden: nicht nur Varianz, also satz- oder druckinterne Abweichung ist ein Problem der Druckerpresse, sondern auch Defizienz, Fehlerhaftigkeit. Bis ins Jahr 1760, kolportiert Johns, sei kein Buch ohne Errata gedruckt worden.²⁰ Auskunft über eine Zeit, in der man die Leser erst davon zu überzeugen hatte, dass ein Buch vertrauenswürdig ist, geben die überlieferten Fehlerverzeichnisse frühneuzeitlicher Drucke. Auf ihrer Grundlage lassen sich ganze Fehlertypologien erstellen. Vor dem Kolophon eines Textes, der im Jahr 1505 bei Johann Prüß in Straßburg gedruckt wurde, findet sich folgender Hinweis des Korrektors Matthias Schürer:

Wenn etwas in diesem Buch verkehrt (*inuersum*), verstellt (*transpositum*), verändert (*immutatum*), ausgelassen (*obmissum*) ist, so wundere Dich nicht, ärgere Dich auch nicht: wer könnte alles sehen? Ich bin ein Mensch mit zwei Augen, nicht ein Argus, dessen Kopf, wie das Altertum in seinen Sagen erzählt, mit hundert Augen ringsum versehen war. Glaube mir, der ich Erfahrung habe: auf nichts konnte (bei der Korrekturarbeit) mit den Augen so geachtet werden, daß jeder Fehler vermieden wäre. Nimm dazu, daß die Textvorlage durch die Schuld des Abschreibers verstümmelt, entstellt und voller Fehler war. Zudem waren wir genötigt, dieses Werk wegen der bevorstehenden Frankfurter Messe in kürzester Frist zu drucken. Wir werden uns trotzdem nach Kräften Mühe geben, damit das Werk später sauberer und schöner in die Hand des Publikums gelange. Du, beflissener Leser, begnüge dich in der Zwischenzeit mit vorliegender Ausgabe und sei glücklich damit!²¹

Man könnte also im Anschluss an Matthias Schürer von inversiver, transpositiver, immutativer und obmissiver Defizienz sprechen, je nachdem, welcher Fall gerade vorliegt. Blumenbergs »Boch« wäre wohl ein immutativer Defekt: das Morphem ist bedeutungsentstellend verändert. Darüber hinaus wird im Zei-

chen der Defizienz der Buchdruck zum gesellschaftlichen Ereignis: Nicht nur verweist Schürer darauf, dass am Druck auch ein Abschreiber (wie selbstverständlich auch ein erster Schreiber: ein Autor) beteiligt war, er fordert zudem die Leser auf, sich mit dem Ergebnis der Bemühungen zu bescheiden. Diese auf passives Rezipientenverhalten abzielende Rhetorik deutet implizit darauf hin, dass es auch anders geht. Bereits im Jahr 1486 findet sich im Eichstätter Missale Michael Reysers folgender Hinweis:

Wer Du auch seist, der Du den Aufwand für dieses Meßbuch auf dich genommen hast: bevor du es in Gebrauch nimmst, achte darauf, dass Du – um beim Lesen recht zu verstehen und keinen Irrtümern zu unterliegen – den Text an den nachstehend verzeichneten Stellen ausbesserst. Denn es ist nicht möglich, jede Kleinigkeit bis zum letzten Buchstaben im Auge zu behalten. Unterlasse es darum, den Vorwurf der Unwissenheit zu erheben. Im übrigen wird da, wo nur ein Buchstabe oder ein Punkt anders, als es sein muss, angetroffen wird und es geboten ist, diesen – bei gleichbleibendem Wortsinn – nach vorn oder hinten umzustellen, der freundliche Leser von sich aus die richtige Form einsetzen.²²

Leser sollen zu Korrektoren werden. Bevor Lektüren Zustimmung oder Ablehnung, Andacht oder Zerstreuung hervorrufen können, sind die vorliegenden Texte auf Fehler zu überprüfen. Noch im Jahr 1696 ergeht eine kurfürstliche Ermahnung an den Rat der Buchhandelsmetropole Leipzig. Es wird festgestellt, »daß in den Druckereien [...] bei Euch allerlei Mißbräuche eingerissen, der Druck nicht fleißig corrigirt; [...] auch ein großer Übelstand ist, wenn die gedruckten Scripta mit so vielen Erratis unter die Leute kommen, so ist es Uns etc. Unser Begehren, Ihr wollet mit ganzem Ernst daran sein, damit der Unfleiß der Druckereien abgeschafft und fleißig gelehrte Correctors gehalten werden.«²³

An Erklärungen dafür, warum es um die Korrektheit der Drucke so schlecht steht, mangelt es nicht. Schon im Jahr 1608 publiziert ein hauptamtlicher Korrektor, der promovierte Mediziner Hieronymus Hornschuch, ein Handbuch, in welchem er die Gründe für die Missstände benennt: mangelnde Gelehrsamkeit der Drucker, diätetisches Fehlverhalten und fehlende Kenntnis des Setzvorgangs sind seiner Ansicht nach ausschlaggebend für die Fehlerhaftigkeit der Drucke.²⁴

Kombiniert man nun die in unterschiedlichen Kontexten generierten Diagnosen, so lässt sich sehen, dass Kurt Flasch Bestimmungen der Druckkultur zu kurz greifen und nicht zum eigentlichen Problem vordringen. Eine Verquickung von Buch- und Ideengeschichte hätte Auskunft zu geben über das Verhältnis philosophischer oder poetischer Ideen zur »Eigenschwingung«²⁵ und

das heißt hier der Varianz- und Defizienzaffinität des Mediums Buchdruck. Die Kritik an Flaschs Interpretation des Zusammenhangs von Ideen und Medien führt dann zu einer neuen Problemstellung: Inwiefern wird die skizzierte Varianz- und Defizienzaffinität des Buchdrucks zur Herausforderung für Autoren, die in ihren Texten Ideen, Theorien, Philosopheme, Interpretationen oder kurz: Propositionen transportieren wollen? Lassen sich in den Texten dieser Autoren selbst Spuren von Auseinandersetzungen mit den Umständen der medialen Produktion finden? Haben diese also Einfluss auf die Emergenz philosophischer oder theoretischer Propositionen?

Das philosophische Buch: Hobbes' »Leviathan«

Im Jahr 1651 publiziert Thomas Hobbes aus Malmesbury einen Text, der zu den Gründungsdokumenten europäischer politischer Philosophie zählt. Seinen Anlass findet er in einer Reihe von politischen Umwälzungen im England des 17. Jahrhunderts, die den Philosophen zur Flucht nach Frankreich zwingen.

Hobbes' Leitfrage nach der Möglichkeit einer institutionalisierten Friedensordnung sucht ihre Beantwortung in einer rationalistisch wie sensualistisch grundierten Anthropologie. Deshalb beginnt die Abhandlung *Leviathan or The Matter, Forme, & Power of a Common-Wealth Ecclesiasticall and Civill* mit einem Abschnitt, der *Of Man* überschrieben ist.²⁶ Hier wird dem Leser der Mensch als Relaisstation streng kausal determinierter Reizketten vorgeführt: Äußere Körper treffen auf die Sinnesorgane des Menschen, sie verursachen Empfindungen und Vorstellungen, die ihrerseits Gedankenfolgen nach sich ziehen, welche durch Verbalisierung mittels Sprache wahrheitsfähig werden. Sprache und Denken sind eng aufeinander bezogen: »The generall use of Speech is to transferre our Mentall Discourse, into Verbal; or the Trayne of our Thoughts, into a Trayne of Words« (L II, 50). Tatsächlich räumt Hobbes der Sprache eine in der Forschung lange unterschätzte Bedeutung auch bei der Konstitution menschlicher Sozialität und Wissenschaft ein.²⁷ Letztere kann nach Hobbes nur erlangen, wer seiner Vernunft folgt; diese gründet sich auf richtigen Sprachgebrauch, denn Wahrheit, das Ziel wissenschaftlicher Forschung, ist eine exklusive Eigenschaft der Sprache: »Wwhere Speech is not, there is neither *Truth* nor *Falshood*« (L II, 54). Aber natürlich verbürgt der bloße Sprachgebrauch noch nicht die Wahrheit einer Äußerung. Sprache steht dem Missbrauch offen, sie kann demagogisch und ideologisch instrumentalisiert, aber auch beratend und strategisch eingesetzt werden.²⁸ Grundlage von Sätzen sind den Vorstellungen angeheftete Namen und Benennungen, die Hobbes zufolge einer Definition bedürfen:

Seeing then that *truth* consisteth in the right ordering of names in our affirmations, a man that seeketh precise *truth*, had need to remember what every name he uses stands for; and to place it accordingly; or else he will find himself entangled in words, as a bird in lime-twiggs; the more he struggles, the more belimed. And therefore in Geometry [...] men begin at settling the significations of their words; which settling of significations, they call *Definitions*; and place them in the beginning of their reckoning (L II, 56).

Der Vergleich mit der Geometrie wird nicht zufällig angestellt; Denken funktioniert nach Hobbes wie Rechnen: »By [...] imposition of Names, some of larger, some of stricter signification, we turn the reckoning of the consequences of things imagined in mind, into a reckoning of the consequences of Appellations« (L II, 52). Paradigmen der verbal-kognitiven Verarbeitung von Gedanken sind arithmetische Verfahren, nämlich Addition und Subtraktion. Wie verhält sich die rational-maschinelle Hälfte des Menschen zu seiner emotionalen Seite?

Hobbes' Staatsphilosophie gründet auf einer Theorie der Leidenschaften, in deren Kern eine nicht-normative Bestimmung der ethischen Prädikate »gut« und »schlecht« siedelt: »Gut« heißt, was der Mensch begehrt, »schlecht«, was er meidet. »Glück« bedeutet das Erreichen einer möglichst großen Anzahl begehrtter Gegenstände. Welche Gegenstände das sind, bleibt dem Subjekt überlassen. Definiert ist die Freiheit im hobbeschen Sinne gerade dadurch, dass der Einzelne nicht gehindert wird zu erlangen, was er begehrt: »By *liberty*, is understood, according to the proper signification of the word, the absence of externall Impediments« (L II, 198).²⁹ Die Freiheit bestimmt Hobbes ferner als natürliches Recht (*jus naturale*), mit der Folge, dass das natürliche Recht des Subjekts demjenigen aller anderen Subjekte entgegensteht. Um nun trotzdem die eigene Glückseligkeit zu sichern, bedarf es solcher Mittel, die es dem Einzelnen erlauben, eigene Ziele durchzusetzen; diese Mittel nennt Hobbes Macht. Hier nun spätestens wird die Fragilität menschlichen Zusammenlebens deutlich, das Hobbes zufolge einer permanenten Kollapsgefahr ausgesetzt ist. Die Lösung dieses Problems ist einschlägig: die Subjekte übertragen die ihnen qua Natur zukommenden Rechte an einen Souverän; diese Übertragung wird durch einen Vertrag ratifiziert. Tatsächlich gilt Hobbes die Fähigkeit, Verträge abschließen zu können, als Mensch und Tier sondernde *differentia specifica*. Die Bedingung ihrer Möglichkeit ist – Sprache, »without which, there had been amongst men, neither Common-wealth, nor Society, nor Contract, nor Peace, no more than amongst Lyons, Bears and Wolves.«³⁰ Zu beachten ist, dass es sich bei der Übertragung um einen rationalen Akt handelt, dem ein konsistenter »Trayne of Words« vorausgegangen ist. Das aber heißt, dass die sprachliche Vernunft des Menschen in direkter Relation zur sprachlichen Abfassung des

Vertrags steht.³¹ Sprache wird nun auch auf einer dritten Stufe virulent: Fortan hat der Souverän die Definitionsmacht über die Bedeutung von Worten.³²

Aus dieser linguistisch-rational-maschinellen Bestimmung des Menschen und der ihm möglichen Wissenschaft wie Sozialkontrolle folgt zwangsläufig ein gesteigertes Interesse an Sprachreinheit als der Grundlage des Denkens. Denn dort, wo keine Sorgfalt verwendet wird auf Definition und logische Verknüpfung, entstehen bestenfalls »Signes [...] to please and delight our selves, and others, by playing with our words, for pleasure or ornament, innocently« (L II, 50), ungünstigenfalls aber »insignificant words« (L II, 48) oder schlimmstenfalls sogar Konstruktionen wie der Begriff ›Tyrannenmord‹, der die Tötung eines Königs rechtfertigen soll. Hier ist deutlich zu sehen, wie eng Hobbes Sprache und Politik zusammendenkt: Nur wenn Begriffe wie Macht, Freiheit, Gemeinwesen usw. klar definiert sind, lässt sich dafür argumentieren, dass die Menschen ihre Rechte partiell an einen Souverän abtreten sollen, der ihnen im Gegenzug gesellschaftlichen Frieden garantiert. Denn es gehört zu den Eigenarten des menschlichen Umgangs mit Sprache, dass Subjekte je für sich die Rechte eines Bedeutungsgebers reklamieren, mit fatalen Folgen für das Gemeinwesen: »Yet they want that art of words, by which some men can represent to others, that which is Good, in the likeness of Evil; and Evil, in the likeness of Good; and augment, or diminish the apparent greatness of Good and Evil; discontenting men, and troubling their Peace at their pleasure« (L II, 258).

In dieser Konstellation ist bislang eine Funktionsstelle nicht thematisiert worden, die aber doch unhintergebar das sprachliche Denken des Menschen mit den sozialen Sphären von Politik und Wissenschaft verknüpft: das Medium Buch. In der Tat erfährt der Leser an einer frühen Stelle des Textes, dass »the Invention of *Printing* [...] ingenious« (L II, 48) gewesen sei, obwohl der Buchdruck im Vergleich zur Erfindung der Buchstaben und der Sprache nur eine nachgeordnete Bedeutung beanspruchen könne. Wie wichtig das Medium Buch dann aber vor allem für die wissenschaftliche Betätigung des Menschen ist, zeigt das neunte Kapitel des *Leviathan*: seine Überschrift lautet *Of the Several Subjects of Knowledge*. Hobbes zufolge gibt es zwei Arten des Wissens, »Knowledge of Fact« und »Knowledge of the Consequence of one Affirmation to another«, ersteres ist gekoppelt an Zeugenschaft (jemand sieht, dass eine Handlung vollzogen wird oder erinnert sich daran) und wird von Hobbes absolutes Wissen genannt, letzteres nennt Hobbes »Science«, bedingtes Wissen, und sein Beispiel entstammt abermals der Sphäre der Geometrie: Wenn wir wissen, dass eine gegebene Figur ein Kreis ist, dann wissen wir auch, dass eine Gerade durch seinen Mittelpunkt diesen in zwei gleich große Hälften teilt (L II, 124). Solches Wissen ist das Ergebnis von Denkprozessen, die sprachlich-

komputational organisiert sind: Addiert man zum Begriff des Kreismittelpunkts den Begriff der Geraden, dann erhält man als Ergebnis zwei gleich große Kreishälften – »[a]nd this is the Knowledge required in a Philosopher« (L II, 124). Die beiden Arten des Wissens unterscheiden sich aber nicht nur hinsichtlich ihrer Struktur, sondern auch hinsichtlich ihrer Archivierung oder medialen Speicherung. Das absolute Wissen findet Hobbes zufolge seinen Ort in einem Verzeichnis namens »History«; es teilt sich dort auf in eine Naturgeschichte, das heißt eine Geschichte von Ereignissen, die dem menschlichen Willen entzogen sind und eine bürgerliche Geschichte, »Civill History«, hier finden sich die volatilen Akte »of men in Common-wealths« archiviert. »Science«, das bedingte Wissen hingegen ist gespeichert in – Büchern. Und zwar in solchen »as contain the Demonstrations of Consequences of one Affirmation, to another.« Diese Bücher nennt Hobbes »books of philosophy« (L II, 124). Das aber heißt: Denken funktioniert nach Hobbes maschinell und ist sprachlich encodiert, wobei maschinell hier bedeutet, dass die gedanklichen Folgen (*consequences*) der Wahrnehmung (*affirmation*) wiederum die Ursache für neue Gedanken sind. Philosophische Bücher bilden diesen Vorgang ab; sie sind nachgerade dadurch definiert, dass sie genau jenen, sich im Medium der Sprache vollziehenden Prozess repräsentieren, der Hobbes zufolge im Geist des Menschen während des Denkens abläuft.³³

An dieser Stelle stößt der Leser auf die autologische Dimension des hobbeschen Diskurses. Es drängt sich die Frage auf, welche Art Buch der *Leviathan* eigentlich ist. Zweifellos soll er sich als philosophisches Buch behaupten, das nichts anderes als die Demonstration der Folgen einer Affirmation auf eine andere enthält (vgl. L II, 124). Voraussetzung dafür aber ist eine Sprache, deren Namen und Benennungen klar definiert sind, die aber doch beständig vom Anderen der widersinnigen Rede bedroht bleibt: »[W]ords whereby we conceive nothing but the sound, are those we call *Absurd, Insignificant, and Non-sense*« (L II, 68). Wie stellt der Autor des *Leviathan* sicher, dass sein Text nicht ins Absurde, Bedeutungslose und Unsinnige abgeleitet? Offensichtlich kommt es darauf an, einen stringent formulierten, »klaren« Text an den Drucker zu geben.³⁴ Aber dort ist seine Verarbeitung der direkten Einflussnahme des Autors entzogen. Wie bekommt also Hobbes die Eigenschwingung des Buchdrucks, Varianz und Defizienz, unter Kontrolle?

Um zu verstehen, warum Kontrollstrategien im Fall des *Leviathan* überhaupt nötig waren, bedarf es eines Blicks in die Druckgeschichte des Textes, die in konziser Form Richard Tuck in der Einleitung zur englischen, bei Cambridge University Press erschienenen Studienausgabe des *Leviathan* geliefert hat.³⁵ Ergänzende Hinweise finden sich in der Bibliographie von Macdonald und

Hargreaves³⁶ sowie im ersten Band der Edition von Malcolm. Demnach gibt es drei voneinander abweichende Fassungen, die alle den Hinweis »London, Printed for Andrew Crooke, at the Green Dragon in St. Pauls Church-yard, 1651« in der Titellei tragen. Sie unterscheiden sich aber hinsichtlich ihrer Zierelemente (*printer's ornaments*) und werden demgemäß als *Head*, *Bear* und *25 Ornaments* bezeichnet. *Bear* und *25 Ornaments* sind auf Neusatz beruhende Reprints von *Head*, wie sich an der modernisierten Orthographie und an den zahlreichen verbesserten Druckfehlern erkennen lässt: *Head* wurde tatsächlich im Jahr 1651 in London gedruckt, *Bear* vermutlich um 1670 in Amsterdam,³⁷ *25 Ornaments* im Jahrzehnt von 1670 bis 1680 oder um 1700³⁸ wiederum in London.³⁹ Die Produktionsbedingungen für *Head* waren prekär, sodass der Erstdruck nicht den besten Text enthält: Hobbes war 1640 nach Paris ins Exil gegangen, weil er im Konflikt zwischen Parlament und König Charles I. Partei für die Royalisten ergriffen hatte.⁴⁰ In Paris erstellte er vermutlich von Januar 1649 bis zur Jahreswende 1650/51 das Manuskript des *Leviathan* und sandte von hier die fertigen Bögen nach London.⁴¹ Die vom Verleger Andrew Crooke beauftragten Drucker schickten Hobbes Korrekturbögen zur Durchsicht.⁴² Der Postverkehr nahm Wochen in Anspruch; der Drucker musste den fertigen Satz so lange in der Druckform belassen, bis Hobbes' Korrekturen eintrafen. Auf der Basis dieser Befunde gelangt Tuck zu der folgenden Einschätzung:

It would be natural, therefore, if he [der Drucker] had printed off quite a lot of copies before he received the author's corrections and had incorporated those corrections only into a late stage of the print run; and there are indeed such striking variations between different surviving copies of the same sheet of text to show that this must have been the printer's practice.⁴³

Man könne, so Tuck weiter, im Fall des *Leviathan* daher gar nicht von korrekten Exemplaren, sondern bloß von korrekten Bögen sprechen. Wie lässt sich unter solchen Bedingungen ein guter, möglichst fehlerfreier und der Autorintention entsprechender Text konstituieren? Dem heutigen Editor kommt an dieser Stelle eine buchmarktstrategische Differenzierung entgegen. Weil der Verleger davon ausging, dass der *Leviathan* ein finanzieller Erfolg werden würde, kam der Text damaligen Gepflogenheiten entsprechend nicht bloß als reguläre Standardausgabe (Blattlänge 29–30 cm), sondern auch als sogenannte *large-paper copy* (Blattlänge 35 cm) heraus. Einige Exemplare einer solchen Sonderausgabe haben sich erhalten.⁴⁴ Da sie zu einem späteren Zeitpunkt ausgeschossen wurden als die Standardausgaben, dauerte der Korrekturvorgang länger; Errata konnten mit größerer Sicherheit entdeckt und Autorkorrekturen

eingearbeitet werden. Wie gravierend waren nun die Fehler in den Standardausgaben? Tucks Bemerkung, man könne gar nicht von korrekten Exemplaren sprechen, lässt aufhorchen. Tatsächlich beschränken sich die Fehler nicht auf marginale Stellen, vielmehr sind sie auch in Kernpassagen der politischen Philosophie Thomas Hobbes' anzutreffen. So etwa im zentralen 21. Kapitel, das sich im zweiten Buch (*Of Common-wealth*) befindet. Es ist betitelt *The Liberty of Subjects* und greift die Freiheitsdefinition wieder auf, die Hobbes im ersten Buch mit anthropologischer Akzentuierung diskutiert hatte. Im zweiten Buch möchte der Philosoph nun demonstrieren, dass Freiheit, verstanden als Abwesenheit äußerer Hindernisse, mit Notwendigkeit vereinbar ist:

*Liberty and necessity are consistent; as in the water, that hath not only liberty, but a necessity of descending by the Channel; so likewise in the Actions which men voluntarily doe: which because they proceed from their will, proceed from liberty; and yet, because every act of mans will, and every desire, and inclination proceedeth from some cause, and that from another cause, in a continuall chaine, (whose first link is in the hand of God the first of all causes), they proceed from necessity (L II, 326).*⁴⁵

In einigen Standardausgaben findet sich der zweite Teil der Passage entsprechend der handschriftlichen Vorlage wie folgt abgedruckt:

which, because they proceed from their will, proceed from liberty; and yet, because every act of mans will, and every desire, and inclination proceedeth from some cause, and that from another cause, which causes in a continuall chaine, (whose first link is in the hand of God the first of all causes) proceed from necessity.⁴⁶

Die Konstruktion ist, wie Tuck bemerkt, ungrammatisch: Der mit »because every act« beginnende Teilsatz bleibt offen, ihm fehlt eine *final clause*, da das Verb »proceed« Prädikat ist zu »which causes«. Daher ist der Fehler in einigen Exemplaren bereinigt worden, indem ein Korrektor »which causes« ausgestrichen hat: ein Fall von omissiver Varianz. Aber der Satz bleibt prekär: »proceed« ist jetzt Prädikat zu »Actions which men voluntarily doe«, der Korrektor nimmt eine syntaktische Spreizstellung in Kauf, die das Verständnis der Passage erschwert. Erst die Hinzufügung des Pronomens »they« für die *large-paper copy* rettet die Konstruktion.⁴⁷

Tuck diskutiert ein zweites Beispiel. Im ersten Kapitel des zweiten Buches, das den Titel *Of the Cause, Generation, and Definition of a Common-wealth* trägt, erörtert Hobbes die Entstehung des mächtigen Souveräns, des Leviathan, »to which wee owe [...] our peace and defence«:

For by this Authoritie, given him by every particular man in the Common-Wealth, he hath the use of so much Power and Strength conferred on him, that by terror thereof, he is inabled to conforme the wills of them all, to Peace at home, and mutuall ayd against their enemies abroad (*L II*, 260).⁴⁸

In einigen Standardausgaben steht an Stelle von ›conforme‹ das verwandte Verb ›performe‹. Nachdem der Fehler von einem Korrektor bemerkt worden war, platzierte dieser einen Vermerk in einer Errata-Liste, die dem Text als Karton vorgebunden wurde. Die Empfehlung lautete, das Präfix ›per-‹ zu streichen und stattdessen ›forme‹ zu lesen. In der Sonderausgabe wie im Manuskript findet sich dann die wohl intendierte Version ›conforme‹.⁴⁹

Vergleicht man nun die beiden korrumpierten Stellen, so wird an ihnen exemplarisch deutlich, wie massiv der Text des *Leviathan* als Transporteur propositionaler Gehalte durch Varianz und Defizienz bedroht ist. Fehler bei der Drucklegung, die teilweise vom Autor, teilweise vom Korrektor und teilweise gar nicht verbessert wurden, sind Bestandteile eines Textes, der aus systematischen Gründen größten Wert auf sprachliche ›Reinheit‹ und Absenz von Fehlern legt. Tatsächlich gibt es Exemplare des *Leviathan*, die keine konsistenten ›Trayne of Words‹ enthalten, weil bestimmte Worte, so wie sie gedruckt sind, in Hobbes Terminologie als ›absurd‹, ›insignificant‹ und ›nonsense‹ zu gelten haben. Man könnte diesen Spannungscharakter von materieller Form und propositionalem Gehalt gegen die linguistischen Kontrollphantasien ausspielen, doch das hieße, das komplexe Ineinander von Problem und Lösungsstrategie zu verkennen.

Denn der Philosoph ist sich des Problems durchaus bewusst. Im letzten Kapitel des Buches findet sich eine kritische Revision der humanistischen Tradition, die auch Hobbes geprägt hat:⁵⁰ »There is nothing I distrust more than my Elocution; which nevertheesse I am confident (excepting the Mischances of the Presse) is not obscure« (*L II*, 1139). Diese Formulierung hat symptomatischen Wert. Der Philosoph, ein Kenner der griechisch-römischen Überlieferung, bewunderter Stilist und Rhetor, verknüpft die ideologiefällige figurative Ausgestaltung des Textes mit den Defizienzen seiner materiellen Produktion. Die gefürchtete *obscuritas* entsteht nicht durch den Redner, der sich im Register des *ornatus* vergreift, sondern durch die Kontingenzen des Druckvorgangs. Um ihnen entgegenzuwirken, implementiert Hobbes Korrekturmechanismen in den Text des *Leviathan*; sie folgen einem bereits bekannten Muster:

Itt appears how necessary it is for any man that aspires to true Knowledge, to examine the Definitions of former Authors; and either to correct them, where they are negligently set down; or to make them himselfe. For the errours of Definition multiply themselves, according as the reckoning proceeds; and lead men into absurdities,

which at last they see, but cannot avoyd, without reckoning anew from the beginning; in which lyes the foundation of their errours. From whence it happens, that they which trust to books, do as they that cast up many little summs into a greater, without considering whether those little summes were rightly cast up or not; and at last finding the errour visible, and not mistrusting their first grounds, know not which way to cleere themselves; but spend time in fluttering over their bookes; as birds that entring by the chimney, and finding themselves enclosed in a chamber, flutter at the false light of glasse window, for want of wit to consider which way they came in. So that in the right Definition of Names, lyes the first use of Speech; which is the Acquisition of Science: And in wrong, or no Definitions, lyes the first abuse; from which proceed all false and senslesse Tenets, which make those men that take their instruction from the authority of books, and not from their own meditation, to be as much below the condition of ignorant men, as men endued with true Science are above it. For between true Science, and erroneous Doctrines, Ignorance is in the middle. Naturall sense and imagination, are not subject to absurdity. Nature it selfe cannot erre: and as man abound in copiousnesse of language; so they become more wise, or more mad than ordinary. Nor is it possible without Letters for any man to become either excellently wise, or (unless his memory be hurt by disease, or ill constitution of organs) excellently foolish. For words are wise mens counters, they do but reckon by them: but they are the mony of fooles, that value them by the authority of an *Aristotle*, a *Cicero*, or a *Thomas*, or any other Doctor whatsoever, if but a man (*L II*, 56 f.).

Unter Berufung auf das Wissen um die Varianz- und Defizienzaffinität des Mediums Buch lässt sich in dieser Passage eine Bedeutungsdimension entdecken, die nicht identisch ist mit der philosophiegeschichtlichen Perspektive einer rationalistisch-szientifischen Kritik am scholastischen Autoritätsglauben. Die These lautet, dass Hobbes die Druckerpraxis des Korrigierens auf den Prozess der Wissensgewinnung überträgt: Weil Bücher *per se* den Gefahren von Varianz und Defizienz ausgesetzt sind, sollen sich die Leser dem Text *grundsätzlich* im Modus des Korrektors nähern, stets bereit, das Gedruckte zu verbessern. Den Optimalfall verschweigt Hobbes freilich auch nicht; das Beste wäre es, wenn die Leser Definitionen ohne Umweg über das Medium Buch zustande brächten, denn die Natur könne nicht irren. Damit ist der Appell an die Leser aus den Kolophonen der Frühdrucke in den Text eingewandert. Und der *Leviathan* wird verstehbar als philosophisches Buch, das sich gegen die häufig unreglementierten, kontingenzanfälligen Druckpraktiken immunisieren muss, weil diese Vorgänge den propositionalen Gehalt des Textes gefährden:⁵¹ Nur eine korrekte Benennung von Vorstellungen ermöglicht rationales Denken und nur eine ›reine‹ Sprache mit allgemein geteilten Bedeutungen kann als Grundlage für ein Vertragswerk gelten, das den Frieden garantiert.

Diese Implementierungsstrategie ist in nuce keine hobbesche Innovation; das Modell findet sich auch bei Francis Bacon.⁵² Bacon wird in buchhistorischen Studien darum gerne zitiert, weil er den Topos geprägt hat, der Buchdruck gehöre neben dem Schießpulver und dem Kompass zu den größten Erfindungen der Neuzeit: »Diese drei haben nämlich die Gestalt und das Antlitz der Dinge auf der Erde verändert.«⁵³ An dieser Stelle interessiert mich ein anderer, ephemerer Aphorismus aus jenem Teil der *Instauratio magna*, den Bacon in selbstbewusster Wendung gegen die Aristoteles-Rezeption seiner Zeit *Novum Organum* getauft hat. Er koordiniert wissenschaftliche Erkenntnis und biblionomes Nutzerwissen:

Sicherlich wird gar mancher beim Durchlesen meiner Geschichte und der Tafeln der Erfindungen auf einzelnes nicht ganz Sicheres oder auf Falsches in den Versuchen selbst stoßen. Deshalb wird er vielleicht vermuten, meine Entdeckungen stützten sich auf falsche und schwankende Prinzipien und Grundlagen. Dies besagt aber nichts. Dergleichen ist am Anfang unvermeidlich. Es ist ebenso, wenn in der Schrift und im Druck der eine oder der andere Buchstabe zufällig falsch gestellt oder eingeordnet ist. Dies pflegt den Leser wenig zu stören, da ja die Irrtümer durch den Sinn selbst leicht berichtigt werden.⁵⁴

Bacon verlässt sich also darauf, dass seine Leser anfängliche Irrtümer bei der Registrierung eines experimentell zu bestimmenden Phänomens als Errata behandeln; im Modus des Korrektors werden sie dem Ziel gesicherter Erkenntnis näherkommen können. Diese Sicht arbeitet mit der Annahme, dass Wissenschaftler wie Leser ad hoc die Evidenz eines Fehlers einsehen werden. Häufig aber liegt das Gegenteil nahe (wie im Fall der Verben *conforme/performe/forme*). Ein weiterer Unterschied zu Hobbes ist bemerkenswert: Während Bacon der Sprache generell misstraut,⁵⁵ den Buchdruck aber als nützliches Instrument zur Distribution des Wissens feiert, sieht Hobbes die prekäre Verbindung beider Bereiche: Der Buchdruck kann an der Korrumpierung der Sprache mitwirken und tut das de facto auch häufig; einige Exemplare des *Leviathan* zeigen beispielhaft, wie die Druckpraxis die Sprache und den Verstand verwirren kann.

Diese Deutung führt in den Kern der paratextuellen Programmierung des hobbeschen Textes: die berühmte Einleitung des *Leviathan*. Hier schafft Hobbes einen argumentativen Rahmen für die mechanistisch-deterministische Anthropologie des Buches. Die menschliche Kunstfertigkeit könne die göttliche Kunstfertigkeit, die Natur, insofern nachahmen als sie ein »Artificial Animal« schaffen könne. Dieses Tier wäre ein Automat, aber darum nicht weniger lebendig: »For what is the *Heart*, but a *Spring*; and the *Nerves*, but so many

*Strings; and the Joynts, but so many Wheelles, giving Motion to the whole Body, such as was intended by the Artificer?» (L II, 16) Wendet der Mensch diese Kunstfertigkeit auf sich selbst an, so entsteht der Leviathan, das Gemeinwesen, dessen Souveränität dann als »Artificiall Soul« verstehbar wird. Grundlage der Staatsgründung sind Verträge und Abkommen; sie gleichen dem »Fiat, or the Let us make man, pronounced by God in the Creation« (L II, 16). Um diesen Prozess beschreiben zu können, setzt Hobbes, wie gesehen, beim Menschen an und er legt großen Wert auf die Benennung der epistemologischen Operation, die sein theoretisches Vorhaben ermöglicht: »Wisedome is acquired, not by reading of Books, but of Men.« Der Leviathan ist die Ausfaltung einer Lektürefiktion: Erst die Lektüre in Menschen und nicht etwa in Büchern erlaubt die Formulierung einer mächtigen, friedensstiftenden Staatstheorie. Dabei geht es Hobbes explizit nicht um jene Form der Menschenlektüre wie sie in der Oberschichtenkommunikation des 17. Jahrhunderts üblich war und etwa in Baltasar Graciáns *Oráculo manual* von 1647 exemplarisch reflektiert ist. Vielmehr reaktiviert Hobbes die humanistische Tradition, wenn er das delphische *Nosce teipsum* mit »Read thyself« übersetzt und daran erinnert, dass die Formel dazu gedacht sei, die Ähnlichkeit eigener und fremder Gedanken und Gemütsbewegungen erkennen und das heißt lesen zu können. Diese Praxis umgeht ein methodisches Problem: Weil der Mensch dazu neigt, sich zu verstellen, zu lügen und zu täuschen, fußt eine noch so regelgeleitete Fremdlektüre in der Regel auf Fehlinformation. Das Gegenmittel heißt Introspektion: »He that is to govern a whole Nation, must read in himself, not this, or that particular man; but Man-kind: which though it be hard to do, harder than to learn any language, or Science; yet, when I shall have set down my own reading orderly, and perspicuously, the pains left another, will be only to consider, if he also find not the same in himself« (L II, 20).*

Selbstlektüre vor Fremdlektüre: Der Text des Leviathan schützt sich gegen textuelle Korruption, indem seine Vorrede einen Lektüremodus installiert, der vor aller Wahrnehmung von Welt, seien das nun die simulierten Charakterzüge von Menschen oder die defizienten »characters« (L II, 18) auf dem Papier, den Blick nach innen empfiehlt. Hobbes' stellvertretende Lektüre ließe sich als medienskeptische Medienpolitik bezeichnen: Wohl wissend, dass eine Verbreitung der neuen politischen Theorie nicht auf das Medium Buch verzichten kann, muss der Text selbst versuchen, Buchvarianz und -defizienz weitgehend auszugleichen. Auf diese Art wirkt das Medium auf die Ausgestaltung der im Text artikulierten Propositionen zurück. Weil die Bedrohung einer auf Sprachreinheit fußenden Vertragstheorie akut ist, darf die Leserschaft entweder gar nicht im Buch, sondern nur in sich selbst, oder beständig im Modus des Kor-

rektors lesen. Dieser Immunisierungsversuch ist das Prozessieren eines Paradoxons: Um den Menschen zu erklären, dass sie auf Bücher verzichten sollen, braucht es – Bücher.

Literatur- und Mediengeschichte der Philosophie

Die Beispiele Thomas Hobbes und Hans Blumenberg zeigen, dass die Geschichte der Verquickung von Philosophie und ihren Trägermedien nicht ohne weiteres als Erfolgsgeschichte der sicheren Verbreitung philosophischer Propositionen erzählt werden kann. Vielmehr geht es darum, den Zusammenhang problemgeschichtlich zu rekonstruieren. Dann rücken Verfahren der Aushandlung zwischen dem Autor und anderen Materialisierungsagenturen des Textes ins Zentrum des Interesses. Von der philosophischen Idee zu ihrem Druck und schließlich zu ihrer Verbreitung führt kein gerader Weg. Das ist Philosophen und Philosophinnen bewusst und darum bilden sich Reaktionsweisen heraus, deren Beschreibung dann angezeigt ist, wenn dadurch Werkaspekte erhellt werden können. Blumenbergs philosophischer Habitus, der Zorn über Druckfehler, ist ein solcher Fall, das philosophische *Buch* des Thomas Hobbes, der *Leviathan*, ein anderer. Die Beobachtung dieser Verfahren ist darum wichtig, weil sie mitunter Aufschluss verspricht über die literarische Form des philosophischen Werkes.

Noch in einer rezenten Arbeit zu einer (bisher nur in Ansätzen realisierten) »Literaturgeschichte der Philosophie« findet man die Überzeugung ausgedrückt, dass »in philosophischen Konzeptionen Grundlegungsgedanken mit einer Orientierung für die Lebensführung zusammengeführt sind.« Von hier aus sei dann die Form des philosophischen Werkes in den Blick zu nehmen. Sie werde »zuerst von dem Gehalt und Aufbau der Konzeption her entworfen.«⁵⁶ Die vorangehenden Überlegungen sollen diese Beobachtung um ein zentrales Moment ergänzen. Mitunter ist es die Eigenschwingung des Buchdrucks, die auf die Form des Werkes einwirkt. Philosophie als Literatur ist nicht unabhängig von den Medien, die zu ihrer Verbreitung beitragen.

Anmerkungen

- 1 Hans Blumenberg, *Die Lesbarkeit der Welt*, Frankfurt/Main 1981, 9.
- 2 Blumenberg, *Die Lesbarkeit der Welt*, 18 f. Für den Brief vgl. Hans Blumenberg, Jacob Taubes, *Briefwechsel 1961-1981*, hg. von Herbert Kopp-Oberstebrink und Martin Tremml, Berlin 2013, 206 f.
- 3 Hans Blumenberg, *Die Legitimität der Neuzeit*, erneuerte Ausgabe, 6. Aufl., Frank-

- furt/Main 2012, 92; vgl. Alexander Koyré, I. Bernard Cohen, *The Case of the Missing »Tanquam«, Leibniz, Newton & Clarke*, in: *Isis*, 52 (1961), 555–566.
- 4 Friedrich Nietzsche, *Zur Genealogie der Moral. Eine Streitschrift*, in: ders., *Kritische Studienausgabe*, hg. von Giorgio Colli, Mazzino Montinari, München 1988, Bd. 5, 245–412, hier 258.
 - 5 Kurt Flasch, *Ideen und Medien. Oder: Gehört Gutenberg in die Geschichte der Philosophie?*, in: *Gutenberg-Jahrbuch* (2000), 27–41.
 - 6 Ebd., 37.
 - 7 Ebd., 39.
 - 8 Ebd., 40.
 - 9 Vgl. Elizabeth L. Eisenstein, *The Printing Press as an Agent of Change. Communications and Cultural Transformations in Early-Modern Europe*, 2 Bde., Cambridge 1979, Bd. 1, 113 ff. und Michael Giesecke, *Der Buchdruck in der frühen Neuzeit. Eine historische Fallstudie über die Durchsetzung neuer Informations- und Kommunikationstechnologien*, 4., durchges. und um ein Nachwort ergänzte Aufl., Frankfurt/Main 2006 [1991], 146 ff. u.ö.
 - 10 Vgl. Eisenstein, *The Printing Press as an Agent of Change*, 80 ff.
 - 11 Giesecke, *Der Buchdruck in der frühen Neuzeit*, 153.
 - 12 Bernard Cerquiglini, *Éloge de la variante. Histoire critique de la philologie*, Paris 1989, 19.
 - 13 Vgl. Percy Simpson, *Proof-Reading in the Sixteenth, Seventeenth and Eighteenth Centuries*. London 1930, vgl. neuerdings auch Anthony Grafton, *The Culture of Correction in Renaissance Europe. Panizzi Lectures*, London 2011.
 - 14 Vgl. Cerquiglini, *Éloge de la variante*, 18.
 - 15 Dies freilich ohne dass Cerquiglini und Boghardt ihre Arbeiten gegenseitig zur Kenntnis genommen hätten. Boghardts Forschungen sind seit 2008 gebündelt in dem Band Martin Boghardt, *Archäologie des gedruckten Buches*, hg. von Paul Needham in Verbindung mit Julie Boghardt, Wiesbaden 2008. Eine Einführung in die für die Shakespearephilologie essentielle *analytical bibliography* bietet Philip Gaskell, *A New Introduction to Bibliography*, Oxford 1972.
 - 16 Vgl. Martin Boghardt, *Der Buchdruck und das Prinzip des typographischen Kreislaufs. Modell einer Erfindung* [1990], in: Boghardt, *Archäologie*, 50–74, hier: 55 ff.; vgl. auch Martin Boghardt, *Druckanalyse und Druckbeschreibung. Zur Ermittlung und Bezeichnung von Satzidentität und satzinterner Varianz* [1995], in: Boghardt, *Archäologie*, 104–129.
 - 17 Adrian Johns, *The Nature of the Book. Print and Knowledge in the Making*. Chicago–London 1998, 31.
 - 18 Vgl. ebd., 6–28.
 - 19 Ebd., 2.
 - 20 Ebd., 31.
 - 21 Jacob Wimpfeling, *Epithoma rerum Germanicarum*, Straßburg 1505, Übers. zit. nach Hans Widmann, *Die Lektüre unendlicher Korrekturen*, in: *AGB*, 5 (1964), 777–826, hier 785, dort auch ein Faksimile des Blattes.
 - 22 Übers. zit. nach Widmann, *Die Lektüre unendlicher Korrekturen*, 786 f.
 - 23 Zit. nach Albert Kapr (Hg.), *Traditionen Leipziger Buchkunst*, Leipzig 1989, 25.
 - 24 Vgl. Hieronymus Hornschuch, *Orthotypographia [1608/1634]. Nachdruck*, hg. von Martin Boghardt, Frans A. Janssen und Walter Wilkes, Pinneberg 1983, 9 f.
 - 25 Terminus nach Fritz Heider, *Ding und Medium*, in: Claus Pias u.a. (Hg.), *Karsbuch Medienkultur*, Stuttgart 1999, 319–333, hier 324 f.

- 26 Der Text wird nach folgenden Ausgaben zitiert: Thomas Hobbes, *Leviathan*, 3 Bde., hg. von Noel Malcolm, Oxford 2012 [1651] (= The Clarendon Edition of the Works of Thomas Hobbes, vols. 4–5), im Folgenden im Fließtext mit der Sigle *L* zitiert, und Thomas Hobbes, *Leviathan*, übers. von Jutta Schlösser, hg. von Hermann Klenner, Hamburg 1996 [1651], im Folgenden mit der Sigle *LÜ* zitiert. Hervorhebungen stets im Original.
- 27 Vgl. John W. Danford, *The Problem of Language in Hobbes's Political Science*, in: *The Journal of Politics*, 42 (1980), 102–124; Terence Ball, *Hobbes' Linguistic Turn*, in: *Polity*, 17 (1985), 739–760; Klaus-Michael Kodalle, *Thomas Hobbes (1588–1679)*, in: Tilman Borsche (Hg.), *Klassiker der Sprachphilosophie. Von Platon bis Noam Chomsky*, München 1996, 111–131; neuerdings Philip Pettit, *Made with Words. Hobbes on Language, Mind and Politics*, Princeton 2008; vgl. mit Fokus auf die epistemologischen Potenziale sprachlicher Praktiken schon Gary Shapiro, *Reading and Writing in the Text of Hobbes's Leviathan*, in: *Journal of the History of Philosophy*, 18 (1980), 147–158.
- 28 Dadurch erklärt sich das Misstrauen, das Hobbes ab einem gewissen Punkt seines Lebens der Rhetorik entgegengebracht hat, obwohl er der figurativen Sprache bis in die späten Texte hinein nicht enträt, vgl. Quentin Skinner, *Reason and Rhetoric in the Philosophy of Hobbes*, Cambridge 1996. Explizit als einen Versuch politischer Einflussnahme mittels literarischer Strategien liest den *Leviathan* David Johnston, *The Rhetoric of »Leviathan«*, *Thomas Hobbes and the Politics of Cultural Transformation*, New Jersey 1986; vgl. ferner Tom Sorell, *Hobbes's Persuasive Civil Science*, in: *The Philosophical Quarterly*, 40 (1990), 342–351 und Raia Prokhovnik, *Rhetoric and Philosophy in Hobbes's Leviathan*, New York 1991.
- 29 Vgl. hierzu Quentin Skinner, *Thomas Hobbes on the Proper Signification of Liberty*, in: *Transactions of the Royal Historical Society*, 40 (1990), 121–151.
- 30 Hobbes, *Leviathan*, 24. Vgl. hierzu Ball, *Hobbes' Linguistic Turn*, der argumentiert, dass Hobbes durch seine frühe Beschäftigung mit Thukydides zu der Auffassung gelangt sei, »that polities are the collective communicative creations of their members« (747).
- 31 Am prägnantesten formuliert Hobbes das in der Schrift *De homine* (1658): »Die größte Wohltat der Sprache ist, daß wir befehlen und Befehle verstehen können« um gleich hinzuzufügen, warum die Kontrolle notwendig sei: »Endlich verführt die Mühseligkeit des Sprechens den Menschen auch dazu, zu reden, wenn er überhaupt nichts denkt, und indem er, was er redet, für wahr hält, sich selbst zu täuschen. So wird der Mensch durch die Sprache nicht besser, sondern nur mächtiger« (Thomas Hobbes, *Vom Menschen/Vom Bürger*, eingel. und hg. von Günter Gawlick, Hamburg 1994, 17 f.).
- 32 Vgl. hierzu Kodalle, *Thomas Hobbes (1588–1679)*: »Die souverän festgelegte politisch-rechtliche Semantik schreibt einen verbindlichen Deutungsrahmen vor, innerhalb dessen erst das auf vernünftige Selbstkontrolle angewiesene Ich anerkannt seine Selbst-Verwirklichung betreiben kann, ohne ein permanentes Scheitern befürchten zu müssen – das Scheitern am Antagonismus der individuellen Definition dessen, was je für mich »gut« ist« (120).
- 33 Vgl. hierzu Shapiro, *Reading and Writing*, der das ausdrücklich als Konsequenz des hobbeschen Materialismus identifiziert: »If all thought is *really* bodily motion, how better suggest this than by referring to instances of thought by indicating their obviously material embodiments in written texts and the physical operation of scanning lines of black and white characters and turning pages?« (150); vgl. ferner Karl

- A. E. Enenkel, Wolfgang Neuber (Hg.), *Cognition and the Book. Typologies of Formal Organisation of Knowledge in the Printed Book of the Early Modern Period*, Leiden 2005.
- 34 Zu Hobbes als einem Stilisten der Vernakulärsprache vgl. William Sacksteder, *Hobbes. Teaching Philosophy to Speak English*, in: *Journal of the History of Philosophy*, 16 (1978), 33–45.
- 35 Richard Tuck, *A note on the text*, in: Thomas Hobbes, *Leviathan. Revised Student Edition*, Cambridge 1996 [1651], XLVI–LVI.
- 36 Hugh Macdonald, Joan M. Hargreaves, *Thomas Hobbes. A Bibliography*, London 1952, 27–37.
- 37 Vgl. schon ebd., *Thomas Hobbes*, 28.
- 38 Diese Terminierung ist wohl die umstrittenste. Während Karl Schuhmann für das frühere Datum argumentiert, versucht Malcolm L I (= Editorial Introduction) zu zeigen, dass der Druck zwischen 1695 und 1702 von John Darby veranlasst wurde.
- 39 Erhellend in diesem Zusammenhang ist auch die einlässlichste deutschsprachige Behandlung der Druckgeschichte mit Fokus auf der Ikonographie des berühmten Frontispiz bei Horst Bredekamp, *Thomas Hobbes visuelle Strategien. Der Leviathan. Urbild des modernen Staates. Werkillustrationen und Porträts*, Berlin 1999, 18 ff.
- 40 Vgl. Richard Tuck, *Introduction*, in: *Hobbes* [1996a/1651], IX–XLV, hier X f. Zur Biographie vgl. Noel Malcolm, *A summary biography of Hobbes*, in: Tom Sorell (Hg.), *The Cambridge Companion to Hobbes*, Cambridge 1996, 13–44.
- 41 Die Druckvorlage hat sich nicht erhalten, dafür aber eine Abschrift, die Hobbes König Charles II. gegen Ende des Jahres 1651 präsentiert hat. Vgl. Tuck, *Introduction*, XLVIII.
- 42 Der Verleger beauftragte für die Teile I und II sowie III und IV des Textes jeweils andere Drucker, wie sich an divergenten Satzkonventionen und Zierelementen erkennen lässt, vgl. Tuck, *Introduction*, XLIX und L I, 213.
- 43 Tuck, *Introduction*, XLIX. Zur selben Einschätzung kommt L I, 216.
- 44 Vgl. Tuck, *Introduction*, XLIX und L I, 222 f.
- 45 Vgl. Jutta Schlössers Übersetzung von Hobbes [1996/1651]: »Freiheit und Notwendigkeit sind miteinander vereinbar. Wie bei dem Wasser, das nicht nur die Freiheit hat, sondern für das auch die Notwendigkeit besteht, durch das Flußbett hinabzufließen, so ist es gleichermaßen bei den Willenshandlungen der Menschen: weil diese aus dem Willen entspringen und diese einer anderen Ursache, in einer kontinuierlichen Kette (deren erstes Glied in der Hand Gottes als der ersten aller Ursachen besteht), entspringen sie dennoch aus Notwendigkeit« (*LÜ*, 178).
- 46 Zit. nach Tuck, *Introduction*, L.
- 47 Vgl. Tuck, *Introduction*, L f.
- 48 Jutta Schlössers Übersetzung in Hobbes [1996/1651] lautet: »Denn durch diese Ermächtigung, die er von jedem einzelnen im Gemeinwesen erhält, steht ihm so viel verliehene Macht und Stärke zur Verfügung, daß er durch den Schrecken von ihr befähigt wird, den Willen aller auf Frieden daheim und auf gegenseitige Hilfe gegen ihre auswärtigen Feinde zu lenken« (*LÜ*, 145).
- 49 Vgl. Tuck, *Introduction*, LI und L I, 217 f.
- 50 Vgl. zum ideengeschichtlichen Kontext der elisabethanischen Rhetorik und ihrem Einfluss auf den Bildungsgang des jungen Hobbes Skinner, *Reason and Rhetoric*, 19–211.
- 51 Vgl. hierzu den klassischen Aufsatz von Donald F. McKenzie, *Printers of the Mind. Some Notes on Bibliographical Theories and Printing-House Practices* [1969], in:

- ders., *Making Meaning. »Printers of the Mind« and Other Essays*, hg. von Peter D. McDonald und Michael F. Suarez, Amherst-Boston 2002, 13-85.
- 52 Die Frage der intellektuellen Abhängigkeit von Francis Bacon, dessen Sekretär Hobbes vermutlich eine Zeit lang war, ist ein Spezialproblem der Hobbes-Forschung (vgl. für einen Überblick Robin Bunce, *Thomas Hobbes Relationship with Francis Bacon. An Introduction*, in: *Hobbes Studies*, 16 [2003], 41-83).
- 53 Francis Bacon, *Neues Organon. Lateinisch - Deutsch*, hg. und eingel. von Wolfgang Krohn, Hamburg 1990 [1620], Bd. 1., 270 f.
- 54 Ebd., 244 f.
- 55 Ebd., 102 f.: »Die Worte tun dem Verstand offensichtlich Gewalt an und verwirren alles.«
- 56 Dieter Henrich, *Werke im Werden. Über die Genesis philosophischer Einsichten*, München 2011, 189.

Dietmar Voss

Hölderlin und die Triebstruktur des Menschen

Hölderlins Modell konfligierender Triebstrebungen

»Von Ihnen dependier' ich unüberwindlich«, schrieb Hölderlin am 26. Juni 1797 an Schiller. Zwei, drei Jahre zuvor hatte er in Jena Schillers Nähe gesucht, sich an Hymnen mit abstraktem Ideen-Pathos nach Schiller'schem Vorbild versucht – deprimierende Erfahrungen. Nicht zuletzt, weil, wie er an Neuffer schrieb, »meine Hymnen mir doch selten in dem Geschlecht, wo doch die Herzen schöner sind, ein Herz gewinnen werden.«¹ Bei aller Begeisterung für den »griechischen Himmel«, das antike Griechenland als Traumort göttlicher Schönheit, nimmt Hölderlin die Übermacht des Überliefert-Mustergültigen als »Sieg des [...] Toten über das Leben« wahr.² Anders als Herder, Hegel oder Friedrich Schlegel protestiert er gegen den Nachahmungsklassizismus à la Winckelmann, gegen »Knechtschaft« durch »das Altertum« nicht im Namen der Historie oder der Geschichtsphilosophie, sondern im Namen der »lebendigen Kraft«, des »ursprünglichen Trieb[s]« lebendiger Bildung.³ »Als bloße Nachahmung eines antiken Musters wäre das Kunstwerk ein Totes; gerade damit es, gleich den Werken der Antike, ein *lebendiges Verhältniß* habe, muß es darauf verzichten, zu sein wie sie.«⁴

Um ein solch »lebendiges« Produktionsverhältnis der Poesie in der Gegenwart zu erreichen, müsste allerdings die bürgerliche Prosa der Verhältnisse überwunden werden, worin der Dichter »vereinzelt«, »ausgeworfen list[s] aus dem Garten der Natur«,⁵ sowie abgeschnitten von jenem »gemeinschaftlichen ursprünglichen Grund«, das heißt vom mythischen Grund,⁶ der kollektiven Basis-Organisation der Phantasie, die einst die Blüte der griechischen Dichtung und Kunst ermöglichte. Doch der Jakobiner Hölderlin versteift sich nicht darauf, die Mängel der modernen, durch die Französische Revolution entfesselten Wirklichkeit zu beklagen. Er geht vielmehr den Verzweigungen nach, denen jener *lebendige Trieb* im modernen Weltzustand unterliegt. Als moderne Geschäfts- und Arbeitswesen sind die Menschen der mythischen Welt ebenso entfremdet wie der Natur; sind sie »ausgenommen vom schönen Kreislauf der Natur«: Alles »schleppen die Menschen« aus der Natur »heraus«, »daß es, wie

sie, im Schweiß des Angesichts sich *abarbeite*« (H, 51, 44; Hvh. D.V). Zugleich werden sie jedoch von einer neuen Triebkraft erfasst: von der »Lust«, sich »in die Nacht des Unbekannten, in die kalte Fremde irgendeiner andern Welt zu stürzen«, vom titanischen »ungeheuren Streben, *alles zu sein*« (H, 50, 51). Genauer gesagt, entfaltet Hölderlin (in verschiedenen Stufen, Fassungen seines *Hyperion*-Romanprojekts) ein »anthropologisches« Struktur-Modell moderner Subjektivität als Konflikt einander entgegengesetzter Triebstrebungen: der »Trieb/Unendlich fortzuschreiten, uns [...] zu befreien«, steht gegen den »Trieb, beschränkt zu werden, zu empfangen«; eine »Kraft sträubt ungeduldig/Sich gegen ihre Fesseln«, doch gleichzeitig wirkt in uns ein Impuls, »etwas, das/Die Fesseln gern behält«. Daraus entsteht ein »*Widerstreit der Triebe*, deren keiner/entbehrlich ist.«⁷ Der – dionysische – Trieb zur Hingabe an Endliches (Hinfälliges) ringt unversöhnlich mit dem »Trieb, Unendliches gegen alle Schranken zu realisieren«.⁸

Als wollte die schulgelehrte Germanistik Hölderlins quälende Abhängigkeit von Schiller posthum wiederholen, behauptet sie unbeirrt, Hölderlin folge damit der »von Kant entwickelten, dann von Schiller aufgegriffenen Dichotomie von Natur und Vernunft«.⁹ Gemeint ist genauer: der Modell-Gegensatz von Vernunft und Sinnlichkeit, moralischer Pflicht und Neigung, um dessen »Versöhnung« Schillers Denken ständig kreist. Dieser zum kanonischen Arsenal bildungsbürgerlicher Topoi aufgestiegene Gegensatz ist jedoch dem von Hölderlin entfalteten Grundkonflikt von »Lebenstendenzen« (wie Henrich sagt) strikt inkompatibel. Komplexität und heuristischer Wert von Hölderlins Modell sind im Übrigen deutlich höher als affirmativ an Schiller anknüpfende philosophische Diskurse zum Thema Triebstruktur und Moderne, welche die moderne Zivilisation etwa einer »Unterjochung der sinnlichen Fähigkeiten unter die Vernunft« bezichtigen und aus Schillers Ästhetik »die Befreiung« oder wenigstens eine »Stärkung der Sinnlichkeit gegen die Tyrannei der Vernunft«, herauslesen wollen.¹⁰ Abgesehen davon, dass Schiller das Thema Eros/Sinnlichkeit gar nicht in seinem eigenen Sinn fasst, es auf ein auf das Ich-Prinzip zugeschnittenes Vermögen (sinnliche Kognition, Neigung zu Harmonien und so fort) reduziert:¹¹ Die Glieder von Hölderlins Gegensatz-Modell haben weder mit gnoseologischen Hierarchien noch mit moralischen Konflikten (etwa zwischen Sittengesetz und Begierde) zu tun. Sie wären hingegen – diese These sei hier entfaltet und untermauert – als das ernst zu nehmen, als was Hölderlin sie bezeichnet: entgegengesetzte Bahnungen, Strukturen der menschlichen Triebnatur. Im Lichte der Psychoanalyse unterscheidet sich der Trieb dadurch vom animalischen Instinkt, dass er an phantasmatische Repräsentanzen, an symbolische Systeme gebunden ist, welche die körperlichen Regungen von

vornherein organisieren, in bestimmte Bahnen lenken. Im menschlichen Trieb ist der tierische Drang sprachbildhaft verformt, »zur Sprache gedrängt«,¹² weshalb Freud resümierte: »Die Triblehre ist sozusagen unsere Mythologie.«¹³

Vermittels symbolischer Netzwerke gelangt die Triebenergie auch in sublimierte Bereiche wie Wissenschaft oder Dichtung, wo sie als belebende Naturkraft, spezifische Lust wirkt. Daher machen sich die von Hölderlin beschriebenen Triebstrebungen des Subjekts in verschiedenen Bereichen des modernen Lebens geltend: So wirkt zum Beispiel in neugieriger Forschungstätigkeit sowohl ein Trieb, sich an Bestimmtes, Endliches (kognitiv, experimentell) hinzugeben, als auch ein Trieb, alle Grenzen (etwa von Vorurteilen, Lehrmeinungen) zu überschreiten, der Arbeit eine Richtung ins Unendliche zu geben; so wirkt etwa im erotischen Erleben sowohl ein Trieb, sich einem endlichen, hinfälligen Körper hinzugeben, als auch ein Trieb, alle Grenzen (von Moral, Scham, Ekel) zu überschreiten, den Genuss unendlich (gegebenenfalls mit andern Körpern) auszudehnen. In der Perspektive einer entfesselten Marktgesellschaft und Kapitalwirtschaft wäre Hölderlins triebenergetisches Modell sogar auf die *menschliche Arbeit* als solche zu beziehen: Diese strebt dahin, die Grenzen technologischer Naturaneignung, die Grenzen der Bedürfnisse und Genüsse, ihre »Naturschranken« (wie Marx sagt) unaufhörlich zu übertreten; und die Arbeit enthält doch zugleich »das Mich-zum-Dingemachen«, also Hingabe und Demut als »notwendiges Moment«.¹⁴ Der Mensch muss sich – wenigstens vorübergehend – der Natur untertan machen, sich ihr im Ausspähen und Erforschen ihrer Zusammenhänge anverwandeln, hingeben, um sie in der für die Moderne charakteristischen maßlosen, grenzüberschreitenden Dynamik zu beherrschen.

Exkurs zum ideengeschichtlichen Kontext: Fichte, Schelling, Bruno, Spinoza

Nicht nur der Drang, sich von allen Fesseln zu befreien, auch die selbstvergesene Hingabe ans Endliche bedarf der – wenigstens latenten – Anwesenheit des Ich-Bewusstseins. Wenn mit der Genese des modernen Selbstbewusstseins »der Mensch der Teilung, der Entgegensetzung und Zerrissenheit ausgesetzt« ist,¹⁵ liegt der Grund dafür zunächst im Selbstbewusstsein selbst, das heißt in seinen inneren Aporien. Seiner Struktur nach ist ein selbstbewusster Mensch »immer in einer doppelten Relation [zu] verstehen: als einer unter vielen und als einer gegenüber allem«; er nimmt sich mit den Augen der Anderen als Person unter anderen wahr, aber, insofern er sich als Subjekt sieht, nimmt er sich als einen wahr, der verschieden ist von allem, wovon er weiß. Dieser innere Widerspruch von »Personsinn und Subjektsinn« des Selbstbewusstseins¹⁶

– oder in der Terminologie Husserls: zwischen noematischer und noetischer Perspektive des Subjekts – war zuerst Fichte aufgegangen, indem er erkannte, dass Selbstbewusstsein durch eine ›Reflexionstheorie des Ich‹ nicht wirklich erklärbar ist: Es bedarf vielmehr einer von ihm unabhängigen »ursprüngliche[n] Wechselwirkung zwischen dem Ich und irgend einem Etwas ausser demselben«, das es, ihm selbst unverfügbar, »in Bewegung« setzt.¹⁷ Zwischen dem, was das Ich sich selbst ist, und dem, woraus es verständlich zu machen wäre, klappt eine Leere, ein unvordenklicher Bereich, der »völlig im Dunkeln« liegt.¹⁸ Eine für Hölderlin, der 1794 auf Fichte stieß und ihn »als einen *Titanen*« bewunderte,¹⁹ besonders folgenreiche Wendung dieser inneren Widersprüchlichkeit: Selbstbewusstsein »strebt *unendlich* zu seyn«, schließt aber, damit unvereinbar, die Vorstellung seiner »*Endlichkeit*« ein.²⁰ Fichtes »unendliches Streben« des Ich ist deutlich eine der Wurzeln von Hölderlins Modell: Das entfesselte Ich weiß zwar – in der Perspektive seines *personalen* Sinns – um sein endliches »Daseyn«, ist aber in seiner Tätigkeit auf Unendlichkeit programmiert.

Hölderlin gibt allerdings dem Fichte'schen Aporiebewusstsein eine kulturphilosophische Dimension: Das »ungeheure Streben, *alles* zu sein«, ist ihm ein anthropologisch verwurzelter Triebimpuls, der »wie der Titan des Ätna, heraufzürnt aus den *Tiefen unsers Wesens*« (*H*, 51; Hvh. D.V.). Der titanische Drang nach unendlicher Grenzüberschreitung spielt kulturgeschichtlich auf den imperialen Kolonialismus der westlichen Großmächte des 18. Jahrhunderts an, antizipiert die industrielle Fortschrittsdynamik der Moderne des 19. und 20. Jahrhunderts: »Wir haben unsere Lust daran, uns in die Nacht des Unbekannten [...] zu stürzen, und wäre es möglich, wir verließen der Sonne Gebiet und stürmten über des Irrsterns Grenzen hinaus« (*H*, 50). Das Streben nach Freiheit und Unendlichem gewinnt, verbunden mit Abenteuer- und Eroberungslust, das Pathos eines »überwallenden heroischen Lebens«, »wo uns ist, als kehre der entfesselte Geist, vergessen der Leiden, der Knechtsgestalt, im Triumphe zurück in die Hallen der Sonne« (*H*, 134, 89). Die heroischen Unendlichkeits-Ekstasen im *Hyperion* hat Hölderlin freilich nicht erfunden. Sie sind bereits in Giordano Brunos kosmischem *furor eroico* (heroische Begeisterung/Feuer) vorgeprägt. Brunos »ekstatischer Unendlichkeitsbegriff«²¹ zeigt sich emphatisch in der Rede von der »Macht« des »Geistes«, »den Flug ins Unendliche zu wagen, da er zuvor im engsten Kerker eingesperrt war«: Er schwingt »sich dem Äther zu, [...] besucht die Gestirne und überfliegt die eingebildeten Grenzen des Alls.«²² Hölderlin, durch Schelling auf Bruno aufmerksam geworden,²³ stellt jedoch – knapp zweihundert Jahre später – Brunos kosmisches heroisches Pathos zugleich modernitätskritisch infrage: »Was soll denn die Unendlichkeit in seiner Ides Menschen Brust? Unendlichkeit? Wo ist sie denn?« (*H*, 76)

Als »Söhne der Sonne« sind Hölderlins titanische Heroen (Hyperion, Alabanda) weniger patriarchalische Halbgötter wie Perseus oder Herakles, die mit Hilfe der Olympier die chthonischen Mächte listig bekämpfen, als vielmehr – gleich den ebenso maßlosen Titanen – trotzig, widerspenstige Erdsöhne, die das »Glück der Erde« verachten und »in kolossalischen Entwürfen« ins Unendliche hinausdrängen (*H*, 64, 62). Im »heldenmütigen Sonnenlicht« (*H*, 91) strahlt bei Hölderlin nicht mehr der sich mit gleißendem Licht verhüllende Zeus, sondern die »göttliche Natur«, der pantheistische Naturgott Giordano Brunos: »In sich gleichbleibend, erfüllt er das All, erleuchtet das Universum und leitet die Natur an, ihre Arten hervorzubringen.«²⁴ Die »Weltseele« hat dabei kein transzendentes Sein, sondern ist ganz in die Materie eingelassen, ihr immanent, sodass (wie er gegen Platon und Aristoteles präzisiert) »alle Formen der Natur aus der Materie entspringen und auch wieder in sie zurückkehren; [...] kein Sein ohne die Materie haben.«²⁵ Dabei rezipierte Hölderlin Bruno offenbar durchs Prisma der Naturphilosophie des jungen Schelling, der »organische Natur« als dialektisches »Ganzes« begriff, worin »Form und Materie unzertrennlich« sind, worin das »Ich« eine strukturelle und genetische Heimat findet, sodass sich in ihr die »Vereinigung von Natur und Freyheit« vollzieht.²⁶

Aus Brunos metaphorischer Rede von »dieser Mutter-Natur, die uns in ihrem Schoße hervorbringt, erhält und wieder aufnimmt«, die man nicht der Lüge aussetzen dürfe, dass sie »nicht anderes sei als eine Jauchegrube chemischer Stoffe«,²⁷ geht hervor, dass Brunos pantheistische Philosophie das – christlich untergetauchte – Erbe tellurischer Mythologie aufhebt. Dabei macht Bruno in seiner Kritik an Aristoteles, der, um zu zeigen, »was die *prima materia* sei [...] zum Vergleich das weibliche Geschlecht nimmt«,²⁸ deutlich, dass sein Materiebegriff keineswegs mit dem mythischen Bild der Erdgöttin zu verwechseln ist, worin die Erde und der sie personifizierende weibliche Körper einander überblenden. Wenn die Aristoteliker behaupten, die Materie habe ein »natürliches Verlangen« nach der Form, die sich »in der Rolle des Mannes« mit ihr »vermischt«,²⁹ unterstellen sie *via negationis*, in patriarchalisch dämonisierter, misogyner Form das Bild einer mythischen Erd-, Fruchtbarkeitsgöttin, von dem sich Brunos Materiebegriff gerade emanzipierte. Ähnliches gilt für Hölderlin, wenn er durch den Mund von Diotima Hyperions Berufung zum »Priester [...] der göttlichen Natur« erklärt (*H*, 193).

Dennoch bleibt das Erbe chthonischer Mythen für Hölderlin in vielerlei Hinsicht bedeutsam. So schließen die Triebstrebungen moderner Subjektivität – nach unendlicher Grenzüberschreitung, nach begrenzender Hingabe ans Endliche – einander aus. Sie sind nicht à la Hegel als versöhnbare Einheit der Gegensätze zu denken. Hölderlin denkt ihre mögliche Vereinigung nach dem

tellurischen Modell eines rhythmischen Wechsels: »Wir stellen im Wechsel das Vollendete dar«, »im Wechsel des Entfaltens und Verschließens, in Ausflug und Rückkehr zu sich selbst« (H, 192, 73). Der tellurische Natur-Kreislauf ist das Vorbild, weshalb Diotima die Jahreszeiten heilig sind.³⁰ So entsteht – mit Blick auf Keplers Astronomie³¹ – das Bild der »exzentrischen Bahn«, deren zwei Brennpunkte die triebhaften Extreme des menschlichen Daseins bilden. Dabei muss die exzentrische »Bahn des individuellen Lebens durch die Gegensätze seiner Tendenzen« hindurchgehen, und zwar in einem »Wechsel von Akten, in denen jede dieser Lebenstendenzen für einen Augenblick freigesetzt wird.«³² Im Übrigen korrespondiert das Feuer der Jakobiner mit dem »freundlichen Feuergeist« im Innern der Erde, den Hölderlin in seiner Ode *Der Vulkan* besingt: Er »reinigt, er beseitigt, er tötet und verzehrt das Erstarrete, das Gesetzte, daß es lebendig werde.«³³

Um – hundert Jahre vor Freud – ein Konflikt-Modell der menschlichen Triebnatur zu entwickeln, bedurfte Hölderlin eines weiteren »materialistischen« Impulses: Spinoza, den er nahezu gleichzeitig mit Fichte rezipierte.³⁴ Auch hier fungierte Schelling als vermittelnde Inspirationskraft – nicht zuletzt, wenn er bei aller Hochschätzung moniert, Spinoza habe es versäumt, »aus unserer Natur zu erklären, wie Endliches und Unendliches ursprünglich in uns vereinigt« sind.³⁵ Genau das machte sich Hölderlin zur Aufgabe, wobei er im Anschluss an Spinoza bzw. Schelling den »Begriff Trieb« verwandte.³⁶

Spinoza hatte von Bruno den Begriff einer *natura naturans* übernommen und ihm philosophische Kontur verliehen: Außer umfassende Totalität alles Seienden (*natura naturata*) ist die Natur wesentlich auch Quelle, ungeheure, hervorbringende Kraft ihres eigenen Seins (*natura naturans*). Die Teilhabe des Menschen an der *natura naturans* zeigt sich in ihm wesentlich als Triebwesen. Der Trieb ist das Wesen des Menschen: »Appetitus [...] est [...] hominis essentia.«³⁷ Eine besonders ausgezeichnete Art der Affekte nennt Spinoza »Libido«: »Libido est etiam Cupiditas, & Amor in commiscendis corporibus« [Begierde und Liebe zur Vereinigung der Körper].³⁸ Libido bedeutet in Spinozas Denken eine ontologische Erscheinungsweise der dynamischen Natur-Kraft, ein Modus, wie sich die *natura naturans* in uns Menschen manifestiert. Man sieht hier – so von Uslar – »wie Freuds Trieblehre in der Philosophie Spinozas ihre ontologische Begründung finden kann.«³⁹ Freuds Begriff der »Libido«, womit »die gesamte verfügbare Energie des Eros« gemeint ist,⁴⁰ hat bei Spinoza seinen Ursprung.

Umgekehrt erfährt Spinozas Begriff der »unbegrenzten Potentia« der menschlichen Natur bei Freud eine wesentliche Ausdifferenzierung: Die erotische Triebenergie ist nämlich stets mit der »Energie des Destruktionstriebes«

verbunden, die Triebe sind aus »Eros« und »Destruktionstrieb« zusammengesetzt. Während die erotische Triebenergie darauf ausgeht, verbindende Zusammenhänge, »immer grössere Einheiten herzustellen und so zu erhalten«, zielt die andere darauf ab, »Zusammenhänge aufzulösen und so die Dinge zu zerstören«. ⁴¹ Sie führt nicht in ein obskures Reich dämonischen Todesstrebens, sondern wirkt, da sie eine ständige Komponente des menschlichen Trieblebens ist und mit der Libido variantenreich verschmilzt, im gewöhnlichen Alltag des menschlichen Lebens. In dessen triebgesteuerten Praktiken – des Essens, Ausscheidens, der Sexualität, der Arbeit, des Sammelns oder Verschwendens von Gütern und so weiter – macht sich ein bestimmtes »Mischungsverhältnis der Triebe« geltend, ein »Mit- und Gegeneinanderwirken« der beiden Grundformen der Triebenergie. ⁴² Der von Freud herausgestellte Kompositionscharakter der menschlichen Triebenergien ist keineswegs mit dem Hölderlin'schen Modell von konfligierenden Triebstrebungen zur Deckung zu bringen: erotische und zerstörerische Kräfte wirken, wie wir später sehen, sowohl im Trieb, vom Endlichen gefesselt zu werden, als auch in seinem Gegenspieler: dem Trieb zur unendlichen Grenzüberschreitung.

Menschliche Trieb-Muster im Lichte ästhetischer Symbolsprache

Hölderlins Dichtung entfaltet besagten Triebkonflikt in symbolischen Oppositionen einer ästhetischen Bildersprache, die vor allem auf imaginatives Material der griechischen Mythologie (und dem durch sie gefilterten ekstatischen Naturerleben) zurückgreift. Das *Fragment von Hyperion* endet mit der Parabel von einem Jungen, der seiner besorgten Mutter zum Trotz nicht aufhören kann, immer wieder in die blendende »Sonne« zu schauen, »bis ihm das Auge schmerzte und er weinend sein Gesicht zur Erde kehrte.« ⁴³ Wie die Mutter, deren Sorge es ist, »daß er sanft schlummre im Schatten«, glaubt auch Hyperion, bekannt mit dem »magischen Dämmerlichte der Grotte« Homers, ⁴⁴ dass die »Dämmerung [...] unser Element« sei, worin er Augenblicke selbstvergessener Hingabe genießt: »Verloren ins weite Blau« der »unergründlichen Natur«, weint er »selige Tränen« und ihm ist, als »verginge lichts mit allem, was um mich ist«. Und doch geht es ihm schließlich wie dem kleinen Jungen: Er nimmt sich vor, »abzulassen von dieser verwegnen Neugier. Aber ich kann nicht! ich soll nicht!« ⁴⁵ Die Parabel führt die beiden symbolischen Bilderreihen aufs engste zusammen, in denen Hölderlins Dichtung jene entgegengesetzten Grundtriebe entfaltet: ein titanischer Symbolkomplex von *Sonne, Feuer, Adler* ringt mit einem widerstreitenden dionysischen von *Dämmerung, Erde, sanft Strömendem*.

Die Sonne symbolisiert zunächst noch in platonistischer Traditionslinie die revolutionäre Vernunft, was Hegel späterhin die Französische Revolution als »herrliche[n] Sonnenaufgang« feiern ließ.⁴⁶ Die Sonne ist der erklärte Totem der jakobinistischen Revolutionsfreunde, die die Sonne als ihre Erzieherin preisen (vgl. *H*, 148), die das totemistische Ritual einer »Abkunftprobe«, eines »Ordale« wiederbeleben, indem sie das »wahnhaft[e] Vorrecht« für sich reklamieren, (wie ein Adler) »ungeblendet in die Sonne schauen zu können«.⁴⁷ Denn als »Söhne der Sonne« identifizieren sich Hyperion und Alabanda (ein »junger Titan«) mit dem Sonnenvogel: »ein Chor von Adlern um die Bergwipfel« lässt das Bild Alabandas lebendig werden; »wie ein Adler«, so Hyperion, »regte mein Geist sich im Freien«; und als Hyperion seinem Freund später wiederbegegnet, heißt es: »Wie die Mittagssonne vom bleichen Himmel, funkelte sein großes ewiglebendes Auge« (*H*, 61, 102, 147). Die platonistische Symbolik erhält bei Hölderlin von vornherein eine »revolutionäre« Konnotation: »Es war, als träte die Sonne hervor im freundlichen Äther [...], wenn das *Selbständige* [...] sichtbar ward.«⁴⁸ Dabei verschränkt sich »die Sonne« zugleich mit dem Fluidum des Feuers: »Das gibt dem Golde die Farbe der Sonne, daß man es ins Feuer wirft! Das gibt dem Menschen seine ganze Jugend, daß er Fesseln zerreißt« (*H*, 137). Der signifikante Sog Richtung »Feuer« gibt der Sonnensymbolik eine Konnotation von – zunächst noch: revolutionärer – Gewalt. Er sei, gesteht Hyperion, »gehärtet und geläutert in seinem [Alabandas] Feuer, wie Stahl« (*H*, 71). Wobei die Semantik des Gewaltsamen schon in den Bildern von Sonne und Adler verborgen war: »wie der Adler seinen Ganymed« will Hyperion seine Diotima mit sich reißen (*H*, 91 f.).

Mit dem Erscheinen Diotimas, deren Name Platon entlehnt ist,⁴⁹ eine Epiphanie des pantheistischen Naturgottes, entsteht der *schöne Schein*, als wären die entgegengesetzten Triebstrebungen des Menschen versöhnbar, als vereinige sich, was »wir hinauschieben bis ans Ende der Zeit«: der Widerstreit zwischen dem »ungeheure[n] Streben, *alles zu sein*« (*H*, 89, 51), und dem Trieb, sich einem Wesen liebend hinzugeben, von ihm gefesselt zu sein. Doch bei aller Emphase, allem Pathos (»die Vollendung«, »das Höchste [...] ich frage nicht mehr, wo es sei«), hat »die Schönheit« bei Hölderlin keineswegs – wie dann bei Goethe – die Kraft, jenes »ungeheure Streben«, jene »titanische« Dynamik der Moderne zu kompensieren. Was der schöne Schein verspricht, gehört in Hölderlins Dichtung vielmehr ins Reich einer geschichtsphilosophischen Utopie: Die Vision einer »neuen Kirche« (die Hölderlin mit seinen Stiftsfreunden Schelling und Hegel verband), wo »wir uns versammeln und vereinen in den Armen unserer Gottheit, der Natur« (*H*, 67, 50),⁵⁰ eine Vision, die sich während der Französischen Revolution in den jakobinistisch organi-

sierten Massenkulten der Vernunft, des Vaterlands, der Natur kurzzeitig realisierte,⁵¹ findet in Diotima vorübergehend ihre Priesterin.

Am Rand eines Berggipfels wenden sich die Liebenden dem »unendlichen Osten« (*H*, 91) zu – eine mythische Orientierung, die auf die legendäre Herkunft des Dionysos aus den Tiefen Asiens anspielt. Entsprechend versammeln sich um Diotima die imaginativen Werte des Dionysischen: von der »Lust daran, die schreckende Tiefe zu messen, und sich hinab zu verlieren in die Nacht der Wälder«, über »Taumel und Toben [...] in allen Sinnen«, Berührungen in »zitterndehl Wonne«, Hingabe an »alle Lust und Trauer des Lebens«, das Streifen durch Wiesen und Wälder in »seliger« Zerstreutheit und »Demut«, über die »Schwalbe«, die den Adler verdrängt wie »die Dämmerung« das grelle Sonnenlicht, bis hin zur Geliebten als »heiliger Lethe, woraus ich die Vergessenheit des Daseins trank«, sowie zum »Gestade seliger Inseln«, ein Bild, womit Diotima gleich Aphrodite mit dem Element des Wassers, des Strömenden, Schäumenden verbunden wird (*H*, 92–96) – all das wiederbelebt die Atmosphäre des dionysischen Schwarms (Thiasos), der im befreienden Taumel mit Satyrn, Nymphen, Selenen und Mänaden durch die griechische Bergwelt streifte. Dabei dienen die imaginativen und atmosphärischen Elemente statt klassizistischer Nostalgie vielmehr dazu, dem Trieb zur Hingabe an Endliches, zur intimen Teilnahme am Lebendigen eine bildhaft-plastische Sprache zu geben.

Gebannt von der dionysischen Symbolwelt Diotimas, verändert sich die Triebstruktur Hyperions: vor ihrem »Bilde [...] hat sich das übermütige Leben und der strebende Geist besänftigt« (*H*, 96). Wie nachhaltig diese »dionysische Infektion« durch Diotima ist, zeigt Hyperions Brief nach dem katastrophalen Scheitern des titanischen Revolutionsprojekts im russisch-türkischen Krieg: Er beschwört »das Glück der Erde«, des Dämmrig-Schattigen: »o komm, o bleib in dieser Dämmerung! Dies Schattenland ist ja das Element der Liebe!« (*H*, 177) Und er bereut seinen »Übermut«, er habe »sehr undankbar an der mütterlichen Erde gehandelt«, »mein Blut und alle Liebesgaben [...] weggeworfen« (*H*, 175). Die symbolischen Oppositionen, mit denen die Dichtung das menschliche Trieb-Muster ästhetisch zur Sprache bringt, sind den Hauptakteuren des Romans also keineswegs fest zugeordnet. Sie entfalten ihre triebdynamische Bedeutung vielmehr in einer intersubjektiven Dialektik: Während die Triebkomponente dionysischer Hingabe und Verschmelzung sich von Diotima auf Hyperion übertrug, griff dessen titanischer Impuls, den Alabanda in ihm geweckt hatte, auf Diotima über: »Dein Feuer lebt' in mir, dein Geist war in mich übergegangen; [...] Du entzogst mein Leben der Erde, du hättest auch Macht gehabt, mich an die Erde zu fesseln«, doch so hat »das Feuer in mir [...] mählich mich verzehrt« (*H*, 190, 188). Dies »unterirdische Feuer«, das tief in uns schlafte, hatte Diotima

in Hyperion wieder entfacht, als es schon beinahe verloschen war: »mit Feuer« ergreift sie seine Hand und beschwört ihn, »Erzieher unsers Volks«, »ein großer Mann« zu werden, auf den sie »stolz« sein könne (*H*, 128 f.). Das Feuer der Grenzüberschreitung, dem Diotima letztlich zum Opfer fällt, hatte auch sie selbst geschürt und übertragen.

Hölderlins Bilder von Sonne und Feuer wandeln sich unmerklich von Symbolen des »Gott[es] in uns, dem die Unendlichkeit zur Bahn sich öffnet« (*H*, 63), zu Allegorien eines Trieb*schicksals* – ein Freud'scher Begriff, der schon bei Spinoza vorgezeichnet ist.⁵² Die »Sonne« zu »mittäglicher Stunde« ist bei Hölderlin gerade nicht mehr als »Symbol der Freiheit, des ›Lichts‹ im aufklärerischen Sinne des Wortes« zu verstehen.⁵³ Denn Hölderlins Platonismus wird durch seine Affinität zum griechischen Mythos der Mittagsgeisterstunde, der Stunde Pans und anderer *demoni meridiani* erheblich eingeschränkt: Es ist das Licht der *aufgehenden* Sonne, die »goldne Flut« der »Morgenwonne« (*H*, 176), worin »das Licht [...] des göttlichen Prinzips in der Natur« durchbricht,⁵⁴ worin sich die zusammenhangstiftende Kraft der Natur (Spinoza) verdichtet und das entfesselte Ich, der moderne Freiheitsgeist spiegelt. Dagegen wird das gleißende *Mittagslicht*, das – die Atmosphäre der griechischen Mittagsdämonen aufnehmend⁵⁵ – verführerisch, wahnhaft und gefährlich zugleich ist, zum imaginativen Medium des Schicksals des modernen Lebens: »Vernünftig geworden«, schreibt Hyperion, bin ich »vereinzelt«, »ausgeworfen aus dem Garten der Natur [...] und vertrockne an der Mittagssonne« (*H*, 42 f.). Die mythologisch höchst ambivalente Mittagssonne mit ihrer wollüstigen Verführungs- und Vernichtungskraft macht Hölderlin zur Allegorie einer zerstörerischen Dynamik der Moderne: »Ach! für des Menschen wilde Brust ist keine Heimat möglich; und wie der Sonne Strahl die Pflanzen der Erde, die er entfaltete, wieder versengt, so tötet der Mensch die süßen Blumen, die an seiner Brust gedeihen« (*H*, 50). Das auflösende, ekstatische Mittagslicht des Pan wird in der Moderne seines lebendigen Sinns entleert und zur Allegorie einer ekstatischen, zerstörerischen Dynamik der Moderne. Wie die lebensspendende Kraft der Sonne ins zerstörerische Gegenteil umschlagen kann, so der lustvolle Freiheitsdrang nach Unendlichem in ein zwanghaftes Tun ohne Maß und Ziel – in Größen- und Produktionswahn der Moderne.

Der Mensch als Platzhalter des Nichts - Ausblick auf Heidegger

In Hölderlins Modell unterhalten die einander widerstreitenden Triebstrebungen des Menschen Beziehungen zum Nichts. Die beiden Grundtriebe führen jeweils, *für sich* festgehalten, isoliert gegeneinander, ins Nichts.⁵⁶

Herrscht der Trieb vor, an Endliches sich hinzugeben, entsteht die Angst, »mich selbst an das Geliebte zu verlieren«, sich wegzuerwerfen »für einen Schatten von Liebe«, was ein »Gefühl der Zernichtung«, das niederdrückende Gefühl hervorruft, »daß das Herrliche, was ich liebte, so herrlich war, daß es mein nicht bedurfte.«⁵⁷ Herrscht umgekehrt der Trieb vor, Grenzen zu überschreiten, ins Unendliche zu streben, kann sich herausstellen, dass das innere Telos solch grenzüberschreitenden Lebens eine Leere ist. »Kühn frohlockend drangen auch unsere Geister aufwärts und durchbrachen die Schranke, und wie sie sich umsah, wehe, da war es eine unendliche Leere« (*H*, 81). Der Trieb nach begrenzender Hingabe birgt Angst und Gefahr des Selbstverlustes, was oft destruktive Gegenreaktionen auslöst wie den »unseligeln! Stolz«, der »jeden Laut der Liebe« erstickt; der Trieb nach Entgrenzung, Unendlichem birgt die Angst vor dem »Nichts, das über uns waltet«, und die Gefahr des Größenwahns, der oft mit latenter, destruktiver Todessehnsucht verbunden ist, wie sie auch Hyperion ergreift (im Krieg »gewaltsam meinen Tod gesucht«) (*H*, 72, 81, 170).⁵⁸

Die Erfahrung der Leere in der modernen Prosa der Welt, wo »der Himmel [...] ausgestorben, entvölkert« ist, wo »Haine« und »Tempel« zu »Stein und Holz« wurden, wo jeder »ans eigene Treiben [...] geschmiedet« ist (*H*, 126 f., 49, 47),⁵⁹ spiegelt zum einen den Prozess der »Entmythologisierung« (Bultmann); zum andern die moderne Erfindung eines sachlichen und abstrakten Todes – ein Prozess, den Hölderlin erahnen, aber in seinem ganzen Umfang noch nicht absehen konnte. Allerdings registrierte schon Hegel, dass im prosaischen Weltzustand Eintritt und »Gefahr des Todes« zwangsläufig eine »abstrakte Form« annimmt, »der Tod kalt empfangen und gegeben« wird, »leer« und »unpersönlich.«⁶⁰ Mit seiner Versachlichung beginnt die im 19. Jahrhundert einsetzende »Ausbürgerung des Todes« (Philipp Ariès) aus dem sozialen und affektiven Leben, aus den kulturellen Ordnungen des Sinns und der Subjektivität.

Die kulturelle Sinn-Entleerung des Himmels und des Todes (»nichtig und leer, wie Gefängniswände, der / Himmel«⁶¹) korrespondiert in der modernen Welt mit einer mythologischen Entleerung und realen Ausbeutung der Erde. Was »göttliche Natur« war, »schleppen die Menschen« (so Hölderlin) aus der Erde »heraus, [...] daß es, wie sie, im Schweiß des Angesichts sich abarbeite« (*H*, 44). Solch anthropologische und kulturphilosophische Erfahrung, mit denen Hölderlins Poesie gesättigt ist, inspirierte wesentlich das Denken Heideggers. Es entdeckte den Menschen »als das Wesen, [...] das dem Nichts benachbart ist. Es gibt das Nichts nirgends im Seienden. Es bedarf, um sich zu zeigen, des Menschen.«⁶² Von Hölderlin (und im Übrigen von Rilke) angeregt, spricht Heidegger von der »hellen Nacht des Nichts der Angst.«⁶³ In der Grundstimmung der Angst, wo es einem, unbestimmt weswegen, unheimlich

ist, wird der Mensch in das Nichts »hineingehalten«. Dabei *öffnet* sich dem Menschen virtuell der Ring des »Seienden«, die einschließende Welt der vor- und hergestellten Gegenstände und Identitäten, lichtet sich das Seiende in die »Weiträumigkeit« und »Offenheit des Seins«. ⁶⁴

Diesen anthropologischen Lernprozess vollzieht bei Hölderlin exemplarisch der Dichter der Moderne, den Hölderlin – ebenso paradox wie prophetisch für die Avantgarde-Poetik à la Baudelaire, Rimbaud, Bataille – als eine Art dionysischen Heroen entwirft: Wie Dionysos im Gewitterfeuer gezeugt wurde, habe diesem sich der Dichter »mit entblößtem Haupte« auszusetzen (*Feiertagshymne*). Damit unterzieht er sich gleichsam einer heroischen Prüfung, worin sich entscheidet, »ob der Dichter, ob er selbst überhaupt instande ist, das himmlische Feuer zu ertragen«, oder nicht vielmehr, wie Semele, unter dem göttlichen Blitzstrahl verglüht. ⁶⁵ Der Dichter avanciert zum dionysischen Helden dann und insofern, als er selbst – ungeachtet der prosaischen Zustände einer bürgerlichen Arbeits- und Reflexionskultur – ein existentielles Wagnis eingeht und, obwohl vereinzelt, mythisch enturzelt, dionysische Qualitäten entwickelt, *außer sich* gerät. ⁶⁶ Damit steht er quasi von vornherein auf der Schwelle zum Antihelden. Denn wenn er sich rauschhaft, in intimer Partizipation dem Universum – der »hellen Nacht des Nichts« – öffnet (»Göttliches Feuer auch treibet, bei Tag und bei Nacht, / Aufzubrechen. So komm! daß wir das Offene schauen« ⁶⁷), setzt er sich der existentiellen Gefahr aus, sich selbst und seine lebendige, poetische Energie unwiderruflich zu verlieren. Wie es in *Brot und Wein* heißt: »Nur zurzeiten erträgt göttliche Fülle der Mensch, / Traum von ihnen Iden Himmlischen! ist drauf das Leben«. ⁶⁸

Wer sich solchen Augenblicken, ihrem Aufblitzen öffnet, hat – in der Terminologie Heideggers – das Hineingehaltensein ins Nichts, das den Menschen zum »Platzhalter des Nichts« macht, durchschritten und »auf dem Grunde der verborgenen Angst« für flüchtige Momente »das *Sein* im Nichts erfahren«, eine »geheimnisvolle Möglichkeit der Erfahrung des Seins« gewonnen. ⁶⁹ Solch lichtende, mythisierende Transzendenz und mithin das »ekstatische Wesen« des Menschen ⁷⁰ erschließt sich in der Welt der Moderne, wo es »mit dem Sein eigentlich nichts ist«, ⁷¹ paradigmatisch in Dichtung, Kunst. Diese paktiert dabei unwillkürlich mit der sinn- und ziellosen Dynamik der Entgrenzung des modernen Lebens: Entfesselte Kapitalwirtschaft, exakte Wissenschaften und Technik oder wie Heidegger sagen würde: das *Ge-Stell*, ⁷² machen zu gesellschaftlicher Wirklichkeit, was zuvor vornehmlich in ekstatischen Köpfen von Schamanen, Yogis und Philosophen geschah: die fortwährende Transzendenz des Seienden zu einem Unbegrenzten, Offenen hin, auch wenn die Lichtung zunächst als Sog der Vernichtung erscheint. ⁷³

Poetische Aufklärung des Mythischen

Im Übrigen sperrt sich Hölderlins textuelle Strategie unverkennbar gegen Heideggers vereinnahmende Deutung, die in seiner Lyrik das Orakel eines sich selbst verstellenden Seins-Geschicks vernimmt.⁷⁴ Statt das Mythische zu mystifizieren, versucht Hölderlin – im Bewusstsein des unwiederbringlichen Verlusts der mythischen Welt als gesellschaftlich gelebter Wirklichkeit – Grundelemente des mythischen Welterlebens, anthropologisch aufklärend, in Strukturen der menschlichen Triebnatur zu übersetzen. Dabei spaltet er auf, was in der mythischen Weltstruktur als paradoxe Einheit zusammengehalten wurde: das Unendliche und das Bergende, das Offene und das Begrenzende,⁷⁵ um ein der Moderne angemessenes Modell von Triebstrebungen zu entfalten, das vom besagten Gegensatz zwischen dem Trieb zur unendlichen Grenzüberschreitung und demjenigen zur Hingabe ans Endliche geprägt ist. Jeder dieser komplexen Triebbahnungen ist aus erotischen und destruktiven, aus sadistischen und masochistischen Triebenergien zusammengesetzt.

Im Rausch ihres Verliebtseins steigern Hyperion und Diotima den Trieb zur Hingabe zu einer »Explosion« erotischer, konstruktiver Triebenergien, die auf die ganze Welt ausstrahlen wollen – auf »die Erde« als »ein herrlich lebend Wesen«, stets »gleich göttlich«, als ein »Vollendetes!«, das »keinen Verlust in sich« und »keinen Zusatz leidet« (H, 91, 95). Dies Element der mythischen Weltstruktur – Natur als sympathetische *Society of Life*⁷⁶ – dient den Akteuren jedoch hier dazu, einen transitorischen Trieb-Zustand, die ihm entsprechenden Triebphantasien, zu organisieren. Später dient dasselbe Dispositiv Diotima dazu, destruktive, masochistische Triebenergien, das heißt ihren Todeswunsch zu rechtfertigen: »Wie sollt ich mich verlieren aus der Sphäre des Lebens, worin die ewige Liebe [...] die Naturen zusammenhält? [...] Wir trennen uns nur, um inniger einig zu sein [...]. Wir sterben, um zu leben« (H, 192).

In der »feurigen« Begierde der Grenzüberschreitung, im Trieb zum »übermütigen Leben« tritt die im Mythischen vielfältig aufgehobene, besänftigte gewaltsame Trieb lust auf moderner Stufe schonungslos hervor. Hyperions revolutionärer Freiheitskampf erstickt in »Raubgier«, barbarischer Mordlust, »an deren Spitze ich war«, ohne dergleichen jedoch sadistisch genießen zu können, sodass in Hyperions Triebhaushalt masochistische Energien, die auf Selbstbestrafung, Trennung, Abschied vom »Glück der Erde« und Tod ausgehen, die Oberhand gewinnen (H, 159, 161, 177).⁷⁷ Darunter verblasst, dass der Trieb zur unendlichen Grenzüberschreitung auch konstruktive, libidinöse Funktionen hat, ohne die die Entwicklung von Individualität, Selbstbewusstsein, »Freiheit« nicht

möglich wäre: des Verrats von familialen und traditionellen Autoritäten, von naturwüchsigen und überlieferten Sozial-Bindungen.⁷⁸

Ausblick auf eine kritische Anthropologie

Die sich von Spinoza über Hölderlin zu Freud abzeichnende Trieblehre hat vor allem anthropologische Bedeutung. Das menschliche Gattungsprojekt, sich durch instrumentelle Arbeit und Zeichenpraxis zu erhalten, ist von erotischen und zerstörerischen Triebenergien getragen, in Bewegung gehalten. Die libidinösen Energien sind dabei stets darauf aus, Zusammenhänge von Zeichen zu erschließen, wie dies zum Beispiel in der Semiotik des Jägerwissens geschieht. Der Jäger steht, vermittelt über tellurische Mythen und die induktive Praxis des Spurenlesens, am Ursprung des Erzählens.⁷⁹ Er aktiviert erotische Triebenergie, um semiotische Zusammenhänge herzustellen.

Gleichursprünglich wirken in Arbeit und Zeichenpraxis destruktive Triebenergien, die darauf ausgehen, »naturwüchsige« Zusammenhänge zu zerstören. In instrumenteller Arbeit wird »die List zwischen mich und die äußere Dingheit hineingestellt«, was sich daran zeigt, »daß die eigne Tätigkeit der Natur, Elastizität der Uhrfeder, Wasser, Wind angewendet wird, um in ihrem sinnlichen Dasein etwas ganz Anderes zu tun, als sie tun wollten.«⁸⁰ Der »Trieb [...] läßt die Natur sich abreiben [...] regiert nur mit leichter Mühe das Ganze: List. Die breite Seite der Gewalt wird von der Spitze der List angegriffen. [...] [Der] Mensch ist so das Schicksal des Einzelnen«, »Meister« der Natur, indem er bewirkt, »daß das Andre in seinem Tun sich selbst verkehrt.«⁸¹ Wenngleich Hegel dazu tendiert, menschliche Natur-Ausbeutung idealistisch zu verharmlosen, bringt er deren Grausamkeit und List zur Sprache. Was man von Marx, obgleich direkt an Hegel anknüpfend, schon nicht mehr sagen kann: »Wie die Erde seine [des Menschen] ursprüngliche Proviandkammer, ist sie sein ursprüngliches Arsenal von Arbeitsmitteln.«⁸² »Zerstörende Gewalt« scheint die Natur nur zu ergreifen, wenn sie sich selbst überlassen ist, wenn Eisen rostet, Holz fault. Die Natur verlangt nach »Kontakt« mit dem »Feuer der Arbeit«. Aristotelisch heißt es: »Die lebendige Arbeit muß diese Dinge ergreifen, sie von den Toten erwecken, sie aus nur möglichen in wirkliche [...] Gebrauchswerte verwandeln.«⁸³

Das menschliche Gattungsprojekt von instrumenteller Arbeit und Zeichenpraxis negiert die Natur, indem es die rhythmisch strömende Materie in Zeichen, Gegenstände, Instrumente, Klassen, taxonomische Systeme verwandelt, sie – nicht erst durch Schriftsprache, auch schon durch totemistische Mythen, Rituale, Praktiken – semiotisiert, zu Bedeutungsträgern macht.⁸⁴ Dies

lustvoll Gewaltsame ihres naturaneignenden Tuns nahmen die Kulturen der Jäger- und Hirtennomaden noch wahr und wichtig: Sie erspürten es im Erlegen und Schlachten von Tieren, im Überlisten der Beutetiere durch Köder und Fallen, im Pflügen der Erde. Und sie erlebten es noch als unheimlich, als schuldhaftes Tun gegenüber einer mütterlichen Natur, deren selbstregulativer Organisation. Das dieser Negativität entspringende Schuldgefühl ist *die* Quelle naturreligiöser Mythen und Rituale, die ein »Bewußtsein des Verschuldetseins gegenüber dem Sein« (Kolakowski) beschwichtigen (und schüren), die – etwa in der Erfindung dämonischer Natur- und Arbeitsgeister – die Menschen projektiv, durch »Naturalisierung menschlichen Tuns« (Lévi-Strauss) entschulden. Rituale wie Opfer, Beschwörung sind Elemente einer anderen, kompensatorischen Zeichenpraxis, welche die herausgeforderten, überlisteten Naturkräfte – bzw. rachelustige Naturdämonen, Ahnengeister – dazu verführt, in einen versöhnenden Dialog zu treten, der die Herausforderung besänftigt, von Schuld entlastet. Diese ausbalancierende Kulturleistung der mythischen Welt zeigt, dass der »Grundtrieb des Mythos« erotischer Natur ist, »ein Trieb zur Belebung der Welt.«⁸⁵ Er arbeitet daran, dass im Wechselspiel von Eros und Thanatos ersterer die Oberhand gewinnt. Oder, um es mit einem philosophierenden Dichter zu sagen: »Sein ist Erotik.«⁸⁶ Heideggers Diagnose der modernen Seinsvergessenheit⁸⁷ ist in diesem Kontext begreifbar. Was die alte Mythenwelt kulturell behandelte und wieder gutmachen wollte: das ursprünglich Schuldhafte, die destruktive Triebtäterschaft der Menschen, gerät in der Welt der Moderne, die, »in das Rasende des Bestellens« verfallend, die ganze Natur herausfordernd *stellt*, objektiv aus dem Blick.⁸⁸

Aber um auf Hölderlins Modell eines notwendigen Widerstreits menschlicher Triebkräfte zurückzukommen: Die gewaltsame, mitunter katastrophale Erfolgsgeschichte des menschlichen Gattungsprojekts beruht auf einem Zusammenspiel von Extremen. Die Unruhe, Maßlosigkeit des Triebes zur Grenzüberschreitung, das titanische Feuer,⁸⁹ ist hier durch seinen unversöhnlichen Gegenspieler vermittelt: den dionysischen Trieb, sich Anderem hinzugeben, die Grenzen zwischen dem Eigenen und Fremden zu verflüssigen. Der dionysische Trieb zeigt sich auf phylogenetischer Stufe als Trieb zur Metamorphose, wie denn Dionysos »im Unterschied zu den olympischen Göttern [...] ein Gott [...] der beständigen Veränderung und Verwandlung ist.«⁹⁰ Der Mensch ist das einzige Tier, dessen Wesen nicht in seiner Gattung oder Art und deren ökologischer Nische liegt, sondern dessen »Wesen immer brennendes Verlangen ist, ein »anderer« zu sein«, das sein eigenes Wesen nicht vorfindet, sondern von der aktiven »Fähigkeit zur Metamorphose« in Andere und Anderes abhängt.⁹¹ Der Mensch ist also ein exzentrisches Tier, das – wie

archetypisch Perseus der Medusa – anderen den Spiegel vorhält, um sich in sie zu verwandeln. Der Mensch ist nur, indem er nicht er selbst ist, sondern etwa Adler *und* Maulwurf, Zugvogel *und* Dachs. Er ist Vogelwesen, indem er zum Beispiel beim Segel- oder Drachenflug oder in der Drohnentechnologie wie die großen Greifvögel die Thermik der Aufwinde nutzen lernt, mit geringem Energieaufwand aufzusteigen und weite Strecken zu fliegen versteht. Er ist ein Maulwurfswesen, das – wie im Bergbau – die Erde mit einem System von Stollen und Schächten durchwühlt, um Kohle und edle Mineralien aus der Erde herauszuschlagen. »Das Tier ist nur und will sein, was es ist. Der Mensch will aus sich heraus – er ist immer ›außer sich‹. Der Mensch will Löwe, Adler, Krake, Ameise, Spottdrossel sein. [...] Der Mensch will Löwe sein, ohne aufzuhören, Mensch zu sein.«⁹² Das gilt nicht nur für Zeichenpraxen der Magie oder der Erotik, welche die Vielfalt animalischer Sexualität nachahmt. Es gilt auch und grundlegend für die menschliche Arbeit an und in der Natur.

Anmerkungen

- 1 Friedrich Hölderlin, *Briefe 1788-1793*, in: ders., *Sämtliche Werke* (= Grosse Stuttgarter Ausgabe), Stuttgart 1954, Bd. 6, 86.
- 2 Peter Szondi, *Poetik und Geschichtsphilosophie I. Antike und Moderne in der Ästhetik der Goethezeit*, Frankfurt/Main 1974, 192.
- 3 Friedrich Hölderlin, *Der Gesichtspunkt aus dem wir das Altertum anzusehen haben*, in: ders., *Sämtliche Werke* (= Grosse Stuttgarter Ausgabe), Stuttgart 1961, Bd. 4, 221.
- 4 Szondi, *Poetik und Geschichtsphilosophie I*, 211.
- 5 Friedrich Hölderlin, *Hyperion oder der Eremit in Griechenland*, in: ders., *Werke*, Berlin-Weimar 1989, Bd. 2, 42 f.; im Folgenden zitiert mit der Sigle *H* und Seitenzahl.
- 6 Hölderlin, *Der Gesichtspunkt*, 222.
- 7 Friedrich Hölderlin, *Metrische Fassung [des Hyperion]*, in: Michael Knaupp (Hg.), *Erläuterungen und Dokumente. Friedrich Hölderlin. Hyperion*, Stuttgart 1997, 114.
- 8 Dieter Henrich, *Der Grund im Bewußtsein. Untersuchungen zu Hölderlins Denken (1794-1795)*, Stuttgart 1992, 257.
- 9 Alexander Honold, *Hyperions Raum. Zur Topographie des Exzentrischen*, in: Hansjörg Bay (Hg.), *›Hyperion‹ - Terra incognita. Expeditionen in Hölderlins Roman*, Opladen-Wiesbaden 1998, 46. Gerechterweise muss man hinzufügen, dass Honold damit nur (in gewisser Distanz) die herrschende Lehrmeinung referiert, für die etwa Gerhard Kurz, *Mittelbarkeit und Vereinigung. Zum Verhältnis von Poesie, Reflexion und Revolution bei Hölderlin*, Stuttgart 1975, oder Lawrence Ryan, *Hölderlins ›Hyperion‹. Exzentrische Bahn und Dichterberuf*, Stuttgart 1965, stehen.
- 10 Herbert Marcuse, *Triebstruktur und Gesellschaft. Ein philosophischer Beitrag zu Sigmund Freud*, Frankfurt/Main 1973, 178.
- 11 Siehe dazu Dietmar Voss, *Schönheit, Liebe und Verlangen. Versuch mit Rücksicht auf Kant, Schiller, Freud*, in: *ANNALI* [dell'Università degli Studi di Napoli ›L'Orientale‹, Sez. Germ. N.S. XII.2, Napoli 2002, 141-164, bes. 146-155. Vgl. zu

- Hölderlins vielschichtiger Schillerrezeption Henrich, *Der Grund im Bewußtsein*, 308–329.
- 12 Paul Ricoeur, *Die Interpretation. Ein Versuch über Freud*, Frankfurt/Main 1974, 464.
- 13 Sigmund Freud, *Neue Folgen der Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*, in: ders., *Gesammelte Werke*, hg. von Anna Freud u.a., Frankfurt/Main 1966, Bd. 15, 101.
- 14 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Jenaer Realphilosophie*, Hamburg 1969, 198.
- 15 Pierre Bertaux, *Friedrich Hölderlin. Eine Biographie*, Frankfurt/Main–Leipzig 2000, 293.
- 16 Siehe hierzu Dieter Henrich, *Fluchtlinien. Philosophische Essays*, Frankfurt/Main 1982, 20 f. »Daß er gerade diese Person ist, muß von ihm aus der Perspektive seiner Subjektivität als zufällig erscheinen« (ebd., 21).
- 17 Johann Gottlieb Fichte, *Grundlagen der gesamten Wissenschaftslehre* [1794], in: *Fichtes Werke*, hg. von Immanuel Hermann Fichte, Berlin 1971, Bd. 1, 279.
- 18 Ebd., 143. Das Ich ist »Licht und Finsternis zugleich« (ebd., 145). Der dunkle und unverfügbare Grund zum Ich ist insofern »mythischer« Art, als er ein Urvertrauen in die letztendliche Einheit von Selbst und Welt, Wunsch und Erfüllung einschließt.
- 19 So schrieb Hegel Ende Januar 1795 an Schelling über den gemeinsamen Stiftsfreund: »Hölderlin [...] hört Fichte'n und spricht mit Begeisterung von ihm als einem Titanen, der für die Menschheit kämpfe« (*Briefe von und an Hegel*, hg. von Johannes Hoffmeister, Hamburg 1969, Bd. 1, 18).
- 20 Fichte, *Grundlagen*, 270; Hvh. D.V.
- 21 Ernst Bloch, *Vorlesungen zur Philosophie der Renaissance*, Frankfurt/Main 1972, 33.
- 22 *Der Erwecker oder Eine Verteidigung von Thesen des Nolaners*, zit. nach Bloch, *Vorlesungen*, 38.
- 23 Schelling spielt zuerst 1797 auf Bruno an, wenn er konstruktiv dessen »alte« Idee in Erinnerung bringt, dass »die ganze Welt von einem belebenden Princip, Weltseele genannt, durchdrungen« wird (Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, *Ideen zu einer Philosophie der Natur* [1797], in: ders., *Werke*, Historisch-kritische Ausgabe, hg. von Manfred Durner, Stuttgart 1994, Bd. 5, 99). Schellings Schrift gehörte nachweislich zu Hölderlins Buchbestand (vgl. Manfred Durner, *Editorischer Bericht*, in: ebd., 58).
- 24 Giordano Bruno, *Über die Ursache, das Prinzip und das Eine* [*De la causa, principio, et Uno*, Venetia 1583], Stuttgart 1986, 56.
- 25 Ebd., 137, 91.
- 26 Schelling, *Philosophie der Natur*, 93, 94, 105, 101. Die »organisierte Natur« ist dabei insofern eine dialektische Totalität, als in ihr »das Einzelne [...] weder ohne das Ganze, noch das Ganze ohne das Einzelne *wirklich* werden« kann (ebd., 106). Solcherart avanciert »Natur« zum Inbegriff der das Ich ermöglichenden Bedingungen. Vgl. auch Wolfgang Wieland, *Die Anfänge der Philosophie Schellings und die Frage nach der Natur*, in: Manfred Frank, Gerhard Kurz (Hg.), *Materialien zu Schellings philosophischen Anfängen*, Frankfurt/Main 1975, bes. 254–261.
- 27 Bruno, *Der Erwecker*, zit. nach Bloch, *Vorlesungen*, 39.
- 28 Bruno, *Über die Ursache*, 107. Dabei läuft der »Vergleich zwischen Weib und Materie« darauf hinaus, dass »das Weib so wenig genug an Männern habe wie die Materie an Formen« (ebd., 127); oder wie es in Anspielung auf die biblischen Sprüche Salomos (Kap. 30, 16) heißt: »Et os vulvae nunquam dicit, sufficit« (ebd., 105).

- 29 Ebd., 107.
- 30 »Es sind heilige Namen, Winter und Frühling und Sommer und Herbst! wir aber kennen sie nicht« (H, 151).
- 31 Siehe hierzu Pierre Bertaux, *Hölderlin und die Französische Revolution*, Frankfurt/Main 1969, 156 ff.
- 32 Dieter Henrich, *Hegel und Hölderlin*, in: ders., *Hegel im Kontext*, Frankfurt/Main 1971, 30 f. Damit löst sich im Übrigen die von Honold benannte Aporie, wie »exzentrische Bahnfiguren« und »zyklische Wiederholungsfiguren« zusammenzudenken wären (Honold, *Hyperions Raum*, 46 f).
- 33 Bertaux, *Friedrich Hölderlin*, 293.
- 34 So schrieb Hölderlin am 26.1.1795 an Hegel, er habe »Fichtens spekulative Blätter [...] unmittelbar nach der Lektüre des Spinoza« gelesen (*Briefe von und an Hegel*, 19, 20).
- 35 Schelling, *Philosophie der Natur*, 90.
- 36 Der »Begriff Trieb«, auch »Bildungstrieb« der Natur soll nach Schelling die »Vereinigung von Freiheit und Gesetzmäßigkeit« bezeichnen, welche die Natur be-seelt, soweit sie »zu einem allgemeinen Organismus verknüpft« werden kann (F.W.J. Schelling, *Von der Weltseele, eine Hypothese der höheren Physik zur Erklärung des allgemeinen Organismus* [1798], in: ders., *Werke*, hg. von Otto Weiß, Leipzig 1907, Bd. 1, 623, 665).
- 37 Benedictus de Spinoza, *Die Ethik*, Lateinisch/Deutsch, Stuttgart 2007, 276.
- 38 Ebd., 426.
- 39 Detlev von Uslar, *Die Welt als Ort des Menschen (Spinoza, Leibniz, Schelling, Heidegger)*, in: Hans-Georg Gadamer, Paul Vogler (Hg.), *Neue Anthropologie*, Stuttgart-München 1974, Bd.7: *Philosophische Anthropologie*, 2. Teil, 308.
- 40 Sigmund Freud, *Abriss der Psychoanalyse*, in: ders., *Gesammelte Werke*, hg. von Anna Freud u.a., Frankfurt/Main 1966, Bd. 17, 72.
- 41 Ebd., 71 f.
- 42 Ebd., 71.
- 43 Friedrich Hölderlin, *Fragment von Hyperion*, in: ders., *Werke*, Bd. 2, Berlin-Weimar 1989, 30.
- 44 Ebd., 23.
- 45 Ebd., 30.
- 46 Vgl. G.W.F. Hegel, *Philosophie der Geschichte*, in: ders., *Werke*, Frankfurt/Main 1970, Bd. 12, 529.
- 47 Sigmund Freud, *Psychoanalytische Bemerkungen über einen autobiographisch beschriebenen Fall von Paranoia*, in: ders., *Gesammelte Werke*, hg. von Anna Freud u.a., Frankfurt/Main 1969, Bd. 8, 318 f.
- 48 Hölderlin, *Fragment von Hyperion*, 16 (Hvh. D.V).
- 49 Siehe Platon, *Das Gastmahl oder Von der Liebe*, Stuttgart 1979, 72-77. Diotima wird die »Rede über den Eros« in den Mund gelegt, über einen »Dämon«, der der Sohn sei von Poros (Überfluss) und Penia (Armut).
- 50 So schreibt Hegel 1795 an Schelling: »Das Reich Gottes komme [...] Vernunft und Freiheit bleiben unsre Losung und unser Vereinigungspunkt die unsichtbare Kirche« (*Briefe von und an Hegel*, 18).
- 51 Siehe dazu Bertaux, *Hölderlin und die Französische Revolution*, 75 f.
- 52 »Der den Affekten unterworfen Mensch steht nicht unter seinen eigenen Gesetzen, sondern unter denen des Schicksals, dessen Macht er dermaßen unterworfen ist l'homme enim affectibus obnoxius sui iuris non est, sed fortunae, in cuius potestate ita est!« (Spinoza, *Ethik*, 435, 434).

- 53 Bertaux, *Hölderlin und die Französische Revolution*, 136.
- 54 F.W.J. Schelling, *Über das Verhältnis der Naturphilosophie zur Philosophie überhaupt* [1802], in: F.W.J. Schelling, G.W.F. Hegel, *Kritisches Journal der Philosophie*, hg. von Steffen Dietzsch, Leipzig 1981, 170.
- 55 Diese Atmosphäre ist Hölderlin stets gegenwärtig: »Meer und Erde schläft in der Schwüle des Mittags, und selbst die Quelle, die sonst hinter mir rieselte, ist vertrocknet. Kein Lüftchen säuselt durch die Zweige. Ein leises Ächzen der Erde, wenn der brennende Strahl den Boden spaltet« (*Fragment von Hyperion*, 16). Der »brennende Strahl der Mittagssonne (oder des Blitzes) ist die Erscheinungsform des Zeus: die gleißende Helligkeit dient keinesfalls der Aufklärung, sondern im Gegenteil der *Verhüllung* ekstatischer Lust; »mit dem Licht zu verbergen: eine griechische Eigentümlichkeit« (Roberto Calasso, *Die Hochzeit von Kadmos und Harmonia*, Frankfurt/Main 1990, 305). Zu den Mittagsdämonen der Antike siehe Roger Caillois, *I demoni meridiani*, Torino 1988, 9 ff., 28 ff., 45 ff. Zur Rezeption der antiken Mittagsdämonen in der Moderne siehe Dietmar Voss, *Das Licht und die Worte. Aspekte des Kosmischen in der ästhetischen Moderne*, in: *Akzente*, 1 (2013), 82 ff.
- 56 »Wenn ich hinsehe ins Leben, was ist das letzte von allem? Nichts. Wenn ich aufsteige im Geiste, was ist das Höchste von allem? Nichts« (*H*, 82).
- 57 Hölderlin, *Fragment von Hyperion*, 8, 15.
- 58 Zum latenten Größenwahn: »wie ein Adler [...] regte mein Geist sich im Freien, und dehnt', als wäre sie sein, über die sichtbare Welt sich aus« (*H*, 102).
- 59 Sowie Hölderlin, *Der Archipegalus*, in: ders., *Werke*, Bd. 1, 180.
- 60 Hegel, *Jenaer Realphilosophie*, 261 f.
- 61 Hölderlin, *Menons Klage um Diotima*, in: ders., *Werke*, Bd. 1, 185.
- 62 Von Uslar, *Die Welt als Ort des Menschen*, 324.
- 63 Martin Heidegger, *Was ist Metaphysik?* [1929/1943], Frankfurt/Main 2007, 37.
- 64 Ebd., 37, 34 f., 49 f.
- 65 Peter Szondi, *Hölderlin-Studien*, in: ders., *Schriften I*, Frankfurt/Main 1978, 296. Der oft wandernd dichtende Hölderlin hat sich nicht nur metaphorisch dieser Prüfung unterzogen; so schrieb er nach einem seiner Gewaltmärsche durch Frankreich: »Das gewaltige Element, das Feuer des Himmels [...] hat mich beständig ergriffen, und wie man Helden nachspricht, kann ich wohl sagen, daß mich Apollon geschlagen« (Brief an Böhlendorff, November 1802, in: Hölderlin, *Sämtliche Werke* [= Grosse Stuttgarter Ausgabe], Stuttgart 1954, Bd. 6, 432).
- 66 Das heißt, wenn er eine »Empfänglichkeit lentwickelt[, die vom Ich absieht«, wenn er die Erstarrung des Ich überwindet, welche den Menschen »aus dem kosmisch-göttlichen Zusammenhang ausgeschlossen hat« (Szondi, *Hölderlin-Studien*, 300).
- 67 Hölderlin, *Brot und Wein*, in: ders., *Werke*, Bd. 1, 202.
- 68 Ebd., 204.
- 69 Heidegger, *Metaphysik*, 41, 50.
- 70 Ebd., 16.
- 71 Ebd., 24.
- 72 Siehe Martin Heidegger, *Die Technik und die Kehre*, Pfullingen 1962, 17 ff., 25 ff.
- 73 Zur »nihilistischen« Dimension von Heideggers Philosophie siehe Gianni Vattimo, *Das Ende der Moderne*, Stuttgart 1990, 23–35.
- 74 Siehe Martin Heidegger, *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung* [1951], Frankfurt/Main 1971, 152–181.
- 75 Siehe hierzu Dietmar Voss, *Das Offene, das Einschließende und die Negativität des Menschlichen*, in: *Akzente*, 2 (2010), 147 ff.

- 76 Siehe Ernst Cassirer, *Versuch über den Menschen [Essay on Man]*, Frankfurt/Main 1990, 131 ff.
- 77 Historischer Hintergrund ist die Verwandlung der revolutionären Jakobinerarmee unter der Direktoriumsherrschaft zu einer systematisch plündernden, raubmorden- den Truppe, die 1796 in Süddeutschland einfiel, während Hölderlin am Roman arbeitete. Vgl. Bertaux, *Hölderlin und die französische Revolution*, 92–96.
- 78 Vgl. dazu Aldo Carotenuto, *Amare Tradire*, Milano 1991, bes. 33–45.
- 79 Siehe dazu Carlo Ginsburg, *Spurensicherungen. Über verborgene Geschichte, Kunst und soziales Gedächtnis*, Berlin (West) 1983, 70 f.
- 80 Hegel, *Jenaer Realphilosophie*, 198.
- 81 Ebd., 199.
- 82 Karl Marx, *Das Kapital*, 1. Bd., in: Marx, Engels, *Werke*, Bd. 23, 1974, 194.
- 83 Ebd., 198.
- 84 Siehe dazu Claude Lévi-Strauss, *Das wilde Denken* [1962], Frankfurt/Main 1997, 97, 122 ff., 257 f.
- 85 Ernst Cassirer, *Philosophie der symbolischen Formen, Zweiter Teil: Das mythische Denken* [1923], Darmstadt 1953, 31.
- 86 Octavio Paz, *Essays 2*, München 1984, 42.
- 87 Siehe Heidegger, *Die Technik und die Kehre*, 42.
- 88 Siehe ebd., 33, 14 f.
- 89 »Jenes Feuer, das ihn [den Titanen] durchdringt, ist auch in den Menschen. In ihnen ist alle Unruhe des Werdens, alle Schaffenslust, die der Titan in seiner eignen Brust empfindet.« (Friedrich Georg Jünger, *Die Titanen*, Frankfurt/Main 1944, 85).
- 90 Ebd., 60.
- 91 Paz, *Essays 2*, 283.
- 92 Octavio Paz, *Essays 1*, München 1984, 153.

Renata Gambino, Grazia Pulvirenti
Vom Zweikampf zur Hetzjagd

Die politische Bedeutung der Tiere in Heinrich von Kleists »Penthesilea«

Heinrich von Kleists »Penthesilea« als politische Camouflage

In Kleists Drama *Penthesilea* (1806–1808) kämpfen wilde Amazonen gegen griechische Helden mit Hilfe verschiedenartiger Tiere. Als die Handlung ihren Höhepunkt erreicht und Achilles die Königin der Amazonen zum Zweikampf stellt, stürzt sie sich, begleitet von Jagdhunden, Pferden und Elefanten, auf ihn. So beschreibt der Herold die Szene:

Der Herold.
Sie stellt sich, ja, Neridensohn, sie naht schon;
Jedoch mit Hunden auch und Elephanten,
Und einem ganzen wilden Reutertroß:
Was die beim Zweikampf sollen, weiß ich nicht.¹ (2535–2539)

Genau auf diese indirekte Frage des Herolds, welche die ungewohnte Rolle der Jagdtiere in einem angeblichen Duell hervorhebt, richtet sich diese Untersuchung, die Kleists Drama im Lichte der Animal Studies zu interpretieren versucht und der Anwesenheit der Jagdtiere dabei eine politische Bedeutung zuschreibt. Unsere Hypothese ist folgende: Kleist inszeniert in *Penthesilea* die Kämpfe der Amazonen als Jagdpartien und zwar als Hetzjagden, eine Jagdform (auch Prunkjagd oder Parforcejagd genannt), die zu seiner Zeit bei der Hofaristokratie sehr beliebt war. Die Darstellung der Hetzjagd bildet nicht zufällig den Höhepunkt des Werkes. Hinter der mythologischen Draperie verbergen sich verwickelte politische Ereignisse der Zeit der preußischen Kapitulation gegen Napoleon im Jahre 1806 und der daraus entstehenden konfliktreichen politischen Krise der Monarchie. Die Eroberung Preußens seitens der napoleonischen Truppen bedeutete für die Monarchie nicht nur eine militärische Niederlage, eine politische Reduzierung der Macht und gravierende ökonomische Einbußen, sondern auch die Zuspitzung des Konfliktes zwischen der konservativen Politik der königlichen Minister und der dagegen revoltierenden Front junger aristokratischer Reformisten und Patrioten.

Anhand unserer Erörterung der Jagdtierdarstellung und der Inszenierung der Hetzjagd im Text und deren Kontextualisierung in Kleists Epoche werden wir die »politische Frage«² ans Licht bringen, die *Penthesilea* hinter ihrer antiken Fassade aufwirft. Die Erörterung der Funktion der Tiere im Text³ und jener der Jagdszenen, in denen sie erscheinen, wird eine neue Deutung ermöglichen, die sich von den traditionellen Interpretationen distanziert. Unserer Meinung nach impliziert die Hetzjagd und ihre kulturelle, geschichtliche und politische Einbettung eine verdeckte tiefgreifende Kritik des Autors an den politischen Entscheidungen des Hofes nach Napoleons Eroberung Preußens und an der starren aristokratischen Position des Ancien Régime. Zugleich impliziert diese Kritik ein Plädoyer für die von den politischen Reformisten befürwortete Modernisierung Preußens. Wie wir in dieser Studie herausarbeiten werden, zeigen die Jagdtiere in *Penthesilea* wie sehr ästhetische und literarische Fragen mit politischen und materiellen verwoben sind und wie »die politische Theoriebildung und literarische Formfindung unlösbar ineinander verschlungen sind.«⁴

Das besondere Verhältnis zwischen Amazonen und Tieren hebt im Drama den Gegensatz zwischen der »wildem« naturgemäßen Frauenkultur, die das harmonische Zusammenleben von Mensch und Tier (»cross-species-community«⁵) signiert, und der »zivilisierten« Welt der Griechen hervor. Dieser Gegensatz spitzt sich im Kampf auf Leben und Tod zwischen Penthesilea und Achilles zu, der in eine regelrechte Hetzjagd umgewandelt wird. Die ideologischen Verwicklungen, die in Kleists Zeit im anthropologischen und politischen Diskurs und hinter der Motivgestaltung der Jagd stehen, werden im Folgenden erörtert. Die genaue Betrachtung der komplexen Dynamik zwischen Mensch und Tier, die in Kleists Drama herrscht, wird uns zunächst zur Fokussierung der verschiedenen Rollen der Tiere im Text führen. Daraufhin folgt eine Rekonstruktion der Jagdpraxis und ihrer politischen Bedeutung um 1800 in Preußen. Die Aufdeckung der allegorischen Funktion der Jagd in Kleists Epoche wird schließlich die geschichtlichen Implikationen des Dramas in Bezug auf den Hofkonflikt erhellen und eine Analogie zwischen Penthesileas Verhalten und der politischen Rolle der damaligen preußischen Königin Luise ermöglichen.

Metaphorische und diegetische Tiere

Die Anzahl der Tiere in Kleists Drama ist bemerkenswert. Schon der berühmte Kritiker Karl August Böttiger äußerte sich in seiner Rezension zu Kleists Stück (*Der Freimütige*, Berlin 5./6. Februar 1808) ironisch, was die Anzahl der Tiere in dem Text betrifft: »Außer Scharen von Griechen und Amazonen, Mädchen und Müttern – Weibern kann man doch nicht sagen – treten im 19. Auftritt

Amazonen mit Meuten gekoppelter Hunde und Elefanten, mit Sichelwagen und Fackeln auf.«⁶ Hierauf gab Kleist eine bissige Antwort in einem Epigramm, das er in der von ihm und Adam Müller herausgegebenen Zeitschrift *Phöbus* (Nr. 4/5) veröffentlichte: »Komödienzettel: / Heute zum ersten Mal mit Vergunst: die Penthesilea. / Hundekomödie; Acteurs: Helden und Köter und Fraun.«⁷

In Kleists Drama, soviel ist offensichtlich, kommen Tiere vor, denen ein metaphorischer Wert zugeschrieben werden kann: die kämpfenden Armeen der Griechen und Amazonen sind beispielsweise »erboste Wölfe« (5); wie Heuschrecken lassen sich die Amazonen auf dem Schlachtfeld nieder (544–545); die blinde unmenschliche Wut der Königin der Amazonen wird mit der einer Hyäne verglichen (331); ihre geschmeidige Beweglichkeit gleicht derjenigen eines Leoparden (346); ihre Unverwundbarkeit ist die einer Katze (455); wie ein »stör'rger Leun in Fesseln« ist der Liebende (766) und frei wie ein Vogel ist Achilles nach seinem Tode (2918), während Penthesilea mit weit gespreizten Flügeln die Luft zerteilt, als sie das Schlachtfeld durchquert (1338).

Keine metaphorische Bedeutung hingegen tragen in *Penthesilea*s Jagdpartien Hundemeuten, Reitpferde, Zelter, persische Pferde, Elefanten und das Wild. Sie zeichnen keine menschlichen Stärken und Schwächen aus, sondern wirken als »handelnde Akteure« (*acting agents*),⁸ die durch eine »Handlungsmacht der Tiere«⁹ oder *Animal Agency*¹⁰ gekennzeichnet sind. Hunde, Pferde und Elefanten spielen eine prominente Rolle als nicht-menschliche Akteure mit einer erstaunlichen Wirkungs- und Handlungsmacht und können als »diegetische Tiere«,¹¹ »als Lebewesen, als fassbare Elemente der erzählten Welt« verstanden werden.¹² In Anlehnung an Genettes narratologische Begriffe, bezeichnet die »diegetische« Welt mehr als die bloße Handlung: Sie ist »das Universum in dem die Geschichte spielt.«¹³ In diesem Universum sind die Tiere Akteure, welche die Handlung mitbestimmen. Ihre Funktion hebt, laut der »Akteur-Netzwerk-Theorie«,¹⁴ Kleists Versuch hervor, die politische und anthropologische Situation seiner Zeit kritisch zu betrachten.

Wenn man die Rolle solcher Tiere in der Handlung als bedeutsam anerkennt und genauer betrachtet, führt dies – unter Rückgriff auf Latours, Borgards und McHugh's theoretische Ansätze im Rahmen der Cultural und der Literary Animal Studies – zu einer neuen Perspektive auf bekannte Interpretationen von Kleists Text. Tiere, wie beispielsweise die Jagdhunde, die Penthesilea zu Hilfe ruft, sind Akteure; sie agieren zwar nicht wie Menschen, aber ihre Aktionen und ihr Verhalten gibt Anlass zu relevanten Veränderungen in der Entwicklung der Geschichte: »Ein Akteur ist einerseits kein passives Objekt, insofern als ihm Handlungsmacht zukommt; ein Akteur ist aber andererseits auch kein autonomes Subjekt, da seine Handlungsmacht sich immer nur in

Netzwerken, d. h. in Abhängigkeit von einer Vielzahl anderer Akteure entfalten kann.«¹⁵

Die jeweilige Beziehung zu den Tieren bestimmt auch die unterschiedlichen Kulturen näher, die miteinander im Kampf liegen. Kleist stellt die Welt der Amazonen als eine naturgemäße Gesellschaft dar, in der die Kriegerinnen mit ihren Jagdhunden in einer Art von »cross-species-community« leben,¹⁶ also in einem ständigen gegenseitigen Austausch. Wenn wir, nach Borgards, »the literary as a kind of container for animal content« denken,¹⁷ eröffnet sich uns ein Blick auf die tiefgreifende Verbindung zwischen literarischer Darstellung der hybridisierten Gemeinschaft von Amazonen/Hunden und Kleists Kritik an der sozialen Struktur seiner Epoche.¹⁸ Die von Amazonen und Hunden gebildete »cross-species-community« ist in der gemeinsamen Natur des *Bios* verwurzelt: Dieser Zustand dekonstruiert, was Giorgio Agamben als die »anthropologische Maschine« bezeichnet hat,¹⁹ die auf einer Abgrenzung zwischen Mensch und Tier beruht.

Die »cross-species-community« schafft einen Zwischenraum, in dem ein natürliches Gleichgewicht regiert, eine Ambiguität²⁰ vorherrscht und Grenzen und Unterscheidungen verschwinden. Die Art und Weise, wie Amazonen das Leben im Austausch mit Tieren verbringen, dekonstruiert den traditionellen »anthropologischen Unterschied« zwischen Mensch und Tier.²¹ Das erlaubt uns, die »politische Frage« ans Licht zu bringen,²² die in der Darstellung von »companion species« beinhaltet ist. Diese zwischen Amazonen und Hunden existierende Gesellschaft hält eine Möglichkeit der »Artikulation und Verhandlung zwischen Menschen und Tieren« bereit²³ und erlaubt dem Menschen, sich im Nichtmenschen, in der gemeinschaftlichen tierischen Natur aller Lebewesen, also in der gemeinsamen organischen Natur des *Bios*, zu erkennen. Die gemeinsame biologische Existenz kann nicht als eine Summe von Teilen beschrieben werden, sondern, nach dem Biologen und Biosemiotiker Jacob von Uexküll,²⁴ als ein Ganzes und als universaler Prozess, der in einem komplexen Zeichensystem dargestellt wird. Dabei teilen Amazonen und Jagdhunde ein Zeichensystem, das in der Natur und in der Umwelt seinen Ursprung findet: Sie können einander verstehen, zusammenarbeiten, das gleiche Ziel der Jagd verfolgen und darin erfolgreich sein. Hingegen sind Amazonen und Griechen, bzw. Penthesilea und Achilles gehindert, einander zu verstehen: Sie teilen weder die gleiche Sprache noch die performativen Ausdrücke ihrer Körper, da sie zwei entgegengesetzte Formen von Sozialität und Geselligkeit verkörpern. Die Frauengemeinschaft stellt eine archaische Form der Gesellschaft dar, die den Naturgesetzen oder anders gesagt den Bedürfnissen der autarken Selbstorganisation und Reproduktion entspringt. Die griechischen Krieger hingegen leben eine Form der männlichen Stereotypengesellschaft, die leeren formalen

Gesetzen gehorcht, ohne Beziehungen zu den wirklichen natürlichen Werten des Lebens zu pflegen. Tiere als Co-Akteure der Amazonen veranlassen die Notwendigkeit einer erneuten Aneignung der authentischen und grundlegenden Werte des Lebens als *Bios*, während die Griechen, als »nicht-menschliche« Helden der epischen Welt, in Sprachformeln und vorhersagbaren Verhaltensweisen erstarrt sind.

Vom Zweikampf zur Hetzjagd

Borgards deutet die Rolle der Jagd im 18. Jahrhundert bis zur französischen Revolution als Ausdruck der politischen Macht des Königs: »In der politischen Theorie von Aristoteles bis zu Machiavelli und Hobbes sowie in der politischen Praxis vom Ancien Régime bis zu den Revolutionen in Frankreich und Deutschland, die Jagd ist überall mit im Spiel: bei Entstehung politischer Herrschaft wie bei ihrer Sicherung, bei ihrer Repräsentation wie bei ihrer Perversion.«²⁵

Auch Foucault befasst sich mit der politischen Funktion der Jagd, und erklärt sie im Hinblick auf die Opposition zwischen zwei verschiedenen Formen von »Regierungstechnologien«:²⁶ die eine auf der Rolle des Hirten beruhend, die andere auf der des Jägers. Diese beiden repräsentativen Gestalten verkörpern die »Pastoralmacht«²⁷ und die absolutistische Macht. Die Jagd ist in der modernen Zeit als eine zeremonielle Darstellung der Hegemonie des Königs zu betrachten, der in der absolutistischen Monarchie über das Leben seiner Bürger bestimmen konnte, wie der Jäger über seine Jagdhunde: »Die Jagd galt als eines der Regalien, als ein exklusives Hoheitsrecht, das ausschließlich dem Souverän zukommt.«²⁸ Die Krone und die Grundherren hatten daher ein exklusives gesetzliches Privileg gegenüber ihren Untertanen, die ihrerseits für die Jagd der Herrschaften Lohnarbeit leisten mussten. In dieser Hinsicht ist die Jagd Teil des Diskurses über die politische Macht mit ihren asymmetrischen Beziehungen und Perversionen. Elemente der Hetzjagd kommen in Kleists Drama an verschiedenen Stellen vor. So wird beispielsweise im Zusammenhang mit dem Kampfstil der Königin der Amazonen mehrfach auf Hundemeuten und Jagd-Dynamiken verwiesen.

In Bezug auf die klassischen Quellen, die Kleist verwendet hat, wird das hochinnovative Merkmal nicht nur durch den die klassische Handlung umkehrenden Epilog betont – im Mythos tötet Achilles Penthesilea – sondern auch durch die Verwandlung der Amazonen-Königin in eine von Tieren umgebene Jägerin: In den entscheidenden Szenen des Dramas tritt sie zusammen mit Hunden, Pferden und Elefanten auf. Seit der Antike waren Pferde in jeder Art

von Schlacht anwesend, während Elefanten meist der östlichen Tradition angehörten. In Kleists Text stürzt sich Penthesilea auf die griechischen Krieger mit ihrem Reitpferd in Begleitung von Elefanten. Die überraschende Gegenwart dieser Tiere schafft eine archaisch-orientalische Atmosphäre, die nicht nur an die Tradition der mythologischen Kämpfe erinnert, sondern auch eine nichtmilitärische Nutzung dieser Tiere einführt und den Handlungsschwerpunkt auf die Jagd verlagert. Zu diesem Zweck erscheinen nicht nur Pferde, sondern auch Elefanten als Reittiere.²⁹ So ist die Verwendung von Elefanten innerhalb der Jagd etwa in den alten orientalischen Reliefs aus der Epoche des Sassanidenreiches im persischen Taq-e Bostan bezeugt, wobei durch die Anwesenheit der Jagdhunde deutlich wird, dass es sich um Jagdszenen handelt und nicht um die Darstellungen militärischer Aktionen. Tatsächlich sind in Kleists Drama die Elefanten von Jagdhunden umgeben, die als elementare Begleiter von Jägern gelten. Hunde wurden vor jeder anderen tierischen Spezies domestiziert, erschienen zu allen Zeiten und in allen Kulturen als Begleittiere der Jäger und spielten insofern eine wichtige Rolle in der menschlichen Evolution.³⁰

Hundemeuten begleiten Penthesilea im 20. Auftritt, in dem Penthesilea Achilles angreift, und im 22. und 23. Auftritt, in welchen die Amazonen als Augenzeugen über die eigentliche Hetzjagd berichten. Eine relevante semantische Verschiebung findet statt, als der Rezipient von Kleists Drama plötzlich von einer Duellsituation in diejenige einer wilden Jagd versetzt wird. Dadurch ist auch ein plötzlicher Wechsel der Atmosphäre erzeugt:

Penthesilea mit *schwacher Stimme*
Hetzt alle Hund' auf ihn! Mit Feuerbränden
Die Elephanten peitschet auf ihn los!
Mit Sichelwagen schmettert auf ihn ein,
Und mähet seine üpp'gen Glieder nieder! (1170–1173)

In einem unaufhaltbaren Crescendo entwickelt das Stück sein dramatisches Ende, das Reiz und Ekel bei Kleists zeitgenössischen Lesern hervorrief:

Die Oberpriesterin
Jetzt unter ihren Hunden wütet sie,
Mit schaumbedeckter Lipp', und nennt sie Schwestern,
Die heulenden, und der Mänade gleich,
Mit ihrem Bogen durch die Felder tanzend,
Hetzt sie die Meute, die mordatmende,
Die sie umringt, das schönste Wild zu fangen,
Das je die Erde, wie sie sagt, durchschweifft. (2567–2573)

Im 20. Auftritt, in dem Achilles den Amazonen naht, um Penthesilea zum Zweikampf zu rufen, wandelt sich das, was als Duell angekündigt worden war, in eine rücksichtslose blutige Jagd. Die unerwartete Verwandlung der Kampfdynamik verändert das Ergebnis des Zusammenstoßes der beiden Helden grundlegend: Die Handlung des Mythos wird zersetzt, indem Penthesilea Achilles tötet und der angekündigte Kampf zwischen zwei Kriegerern sich in eine Prunkjagd verwandelt.

Das Motiv des Zweikampfs geht zurück auf die epische Tradition und wird bereits in Homers *Odysee* erwähnt. Später wird es zum Merkmal des epischen Genres und findet seine paradigmatische Darstellung im Duell zwischen Tancréd und Clorinda in *Das befreite Jerusalem* (XII, V. 48–70) von Torquato Tasso. In Kleists Schauspiel bereitet sich die Königin der Amazonen hingegen zu einer tödlichen Jagd gegen ihren Feind vor, indem sie jeden ihrer Jagdhunde beim Namen zu Hilfe ruft und die mächtige Kraft der Elefanten ins Spiel bringt:

Amazonen Mit Meuten gekoppelter Hunde. Späterhin Elefanten [...]
Penthesilea *sich zu den Hunden wendend*
Auf, Tigris, jetzt, dich brauch' ich! Auf Leäne!
Auf, mit der Zodelmähne du, Melampus!
Auf, Akle, die den Fuchs erhascht, auf Sphynx,
Und der die Hirschkuh übereilt, Alektor,
Auf, Oxus, der den Eber niederreißt,
Und der dem Leuen nicht erbebt, Hyrkaon! (2421–2426)

Die Hunde sind zur Tat aufgehetzt und als spezifische Jäger verschiedener Tiere definiert: Füchse, Hirsche, Wildschweine, die alle zur regulären Beute der Parforcejagd gehörten. Das Jagdritual der Amazonen schreibt vor, dass sie auf dem Feld Männer wählen: diese werden gefangen und als Beute zu Dianas Tempel geführt. Dort werden sie rituell auf die nun folgende Paarung vorbereitet, um sie danach wieder frei zu lassen. Penthesilea nähert sich dem »Lager der Auserwählten« (2006) mit ihrem ganzen »Troß«, bzw., in der Jägersprache, dem lauten Gefolge der Jägerinnen, Pagen, Diener und Knechte, die zur höheren Jagd erforderlich waren. Das Jagdritual der Amazonen ist des Weiteren durch den Gebrauch der dazu bestimmten Blasinstrumente (Trompeten und Cymbeln) und Waffen gekennzeichnet. Penthesilea wird als erfahrene von Hunden umgebene Jägerin dargestellt, sie überschaut »Gebirg' und Wald«, um dem Hirsch bzw. Achilles aufzulauern. Als sie ihre Beute lokalisiert, spannt sie den Bogen, »daß sich die Enden küssen«, und jagt dem Achilles einen Pfeil in den Hals (2640–2650). Die Hirschjagd ist mehrfach als »Sinnbild einer Kriegsfüh-

«gedeutet worden.³¹ Die Überlappungen zwischen Jäger- und Kriegerwelt finden sich schon in den Höhlenmalereien der Steinzeit wieder. Krieger und Jäger waren lange Zeit ein und dieselbe Person: Der Jäger wurde zum Krieger bei drohender Gefahr. Erst Mitte des 17. Jahrhunderts werden eigenständige Jägerverbände militärisch aufgestellt, um die entwickelten Jagdtechniken auf das Schlachtfeld anzuwenden.³²

Das semantische und ikonographische Feld der Jagd charakterisiert Kleists Drama, und wie von Gerhard Neumann hervorgehoben, entwickelt sich das Geschehen vor diesem Hintergrund, welches das »ganze Drama als fluktuierendes Netzwerk« überzieht.³³ Auch Campe hebt den Themenkomplex der Jagd als besonders wichtig hervor: »Wie man später erfährt, ist der Krieg der Amazonen ein Beutezug, in dem es um die Jagd, das Einfangen der Opfer für die Reproduktion des Staates, geht.«³⁴ Aber beide Wissenschaftler gehen diesem Thema nicht im Detail nach.

Die Hetzjagd als »Divertissements des Grands Seigneurs«

Die Jagd, die mit dem 20. Auftritt beginnt, ist auf die Praxis der Hetzjagd hin modelliert. Sie war ein typischer Zeitvertreib des adeligen Ancien Régime mit höchst ritualisierten Techniken, der sehr beliebt war, trotz der negativen ökologischen und sozialen Folgen, die er mit sich brachte. Die Parforcejagd war eine zeremonielle Praxis der höfischen Aristokratie, die ihre Macht und ihre politische Hegemonie über alle anderen sozialen Klassen ausübte.³⁵ Dieses höfische Zeremoniell diente nicht in erster Linie der Fleischbeschaffung, sondern der Repräsentation.³⁶

Seit dem Mittelalter wurde die Jagd als fürstliches Vergnügen angesehen, gehörte zu den Privilegien des Landadels und wurde bis in das 19. Jahrhundert als zentrales Element höfischen Lebens und adeliger Repräsentation betrachtet. Die aufwändig inszenierte Jagd war ein Vorrecht der Mächtigen und bedeutete für die Landbevölkerung schwere Frondienste. Die Bauern waren das ganze Jahr hindurch mit den notwendigen Vorbereitungen belastet. Sie selbst durften nicht jagen. Das Recht zur Jagd war Teil der Gesetze, welche das Landeigentum regelten und die sich in einer »höheren Jagd« und einer »niederen Jagd« artikulierten: Die eine konnte nur von adeligen Landeigentümern durchgeführt werden, die mit dem königlichen Hof verbunden waren und wurde auf große Beute wie Hirsche, Damwild und Wildschweine, bezogen. Die andere war ein Privileg, das auch der weniger bedeutenden Landaristokratie gewährt wurde und bezog sich auf die Jagd von Füchsen, Hasen, Eichhörnchen und kleineren Vogelarten.³⁷

Die spektakuläre höfische Jagd mit vielen Jägern und Jägerinnen zu Pferde, denen Hundemeuten vorausliefen, erreichte während des 17. Jahrhunderts in Versailles große Popularität, doch schon in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts geriet sie in einen immer schärferen Widerspruch zur zunehmenden Not der Bevölkerung. Die zahlreichen Hofgesellschaften, die zur Jagd in den Wald zogen und dann hunderte von Tieren erlegten, konnten die Bauern kaum ertragen. Sie litten unter den schweren Jagdfronen, welche folgende Leistungen erforderten: Aufzucht der Jagdhunde, Fütterung der Pferde, Kontrolle des Jagdreviers, Errichtung von Zäunen oder Barrieren, um das Wild zum richtigen Endpunkt zu führen, die Herstellung von bequemen Pfaden sowie die Verköstigung der reichen Gesellschaft.³⁸ Von den großen Treibjagden wurden beträchtliche Schäden an den Feldern verursacht und die Landbewohner mussten jederzeit bereit sein, einer solchen Jagdpartie zur Verfügung zu stehen, auch zur Erntezeit oder im tiefsten Winter. Tatsächlich dauerte eine Parforcejagd mehrere Tage oder sogar Wochen und betraf eine große Anzahl von Jägern, Hunden und Bauern. Für diesen gesellschaftspolitisch wichtigen Sport war die reichste Beute der Hirsch: Traditionell wurde dieser erst *par force de chiens* gehetzt, durch das mit künstlichen Hecken und gespannten Netzen begrenzte Revier gejagt und schließlich mit Pfeil und Bogen vom Pferd aus getötet. Verfang sich der Hirsch in einem Netz oder in einem Strauch, wurden die Hunde eingesetzt, damit das Tier zur Erschöpfung gebracht wurde, um dann vom Hauptjäger getötet zu werden. Dank der zu jener Zeit sehr bekannten Bücher des Kupferstechers Johann Elias Ridinger können wir uns heute noch ein Bild davon machen, wie die Parforcejagd im 18. Jahrhundert erfolgte. Das erste Werk erschien 1729 in deutscher und französischer Sprache unter dem Titel *Parfaite et exacte représentation des divertissements des Grands Seigneurs*³⁹ und ist eine Sammlung von Radierungen, welche die wichtigsten Regeln und Techniken dieses exklusiven höfischen Sports darstellten.⁴⁰ Das zweite Buch wurde 1756 unter dem Titel *Die par force Jagd des Hirschen und deren ganzer Vorgang*⁴¹ veröffentlicht und enthält 16 Radierungen mit einem Text, der jede Phase des komplexen Jagdrituals im Detail erklärt.⁴² Dieser elegante Zeitvertreib für Adlige hat viele Künstler inspiriert, besonders in der Malerei und im Kunstgewerbe: zahlreiche Teppiche, Vasen (siehe *Jagdvasen mit gelbem Fond*, Meissen 1739⁴³), Polsterungen und Stoffe wurden mit Jagdmotiven dekoriert.

Obwohl die Prunkjagd als Repräsentation der Macht und der Grandeur des Ancien Régime dienen sollte, verursachten die vielen Demütigungen, die das fürstliche Vergnügen für die alltägliche Arbeit der Bauern bedeutete, doch vor allem Spannungen und Konflikte, die nicht selten zu Handgreiflichkeiten, Gerichtsverfahren und großen Verlusten an Menschen und Gütern führten.⁴⁴

Tatsächlich hatte die Revolution in Frankreich das Jagdrecht zusammen mit anderen Feudallasten abgeschafft, und dadurch die Unfreiheit der Bauern gemildert. Der Siegeszug Napoleons durch Europa, die Reformen die er durch seinen Code Napoleon einführte, zwangen fast alle deutschen Staaten, sich mit der Notwendigkeit grundlegender Reformen auseinanderzusetzen. Doch in manchen Staaten, wie etwa Preußen, in denen die Aristokratie zu Beginn des 19. Jahrhunderts ihre Macht noch beweisen wollte, wurde die Prunkjagd demonstrativ weiter betrieben. In vielen von Kleists Texten finden wir Hinweise auf die Jagd in einem politischen Diskurs, der in der Tat dem lebenslangen politischen Engagement des Autors entspricht.

Kleists politisches Engagement

Kleists politisches Engagement ist voller Inkongruenzen und diesbezüglich ist die Forschung noch heute in mehrfacher Hinsicht gespalten. Lange Zeit galt sein Denken als von der konservativen patriotischen Haltung der altpreußischen Aristokratie gekennzeichnet. So wird zum Beispiel behauptet, »daß Kleist im Herzen sein Lebtage preußischer Offizier der alten Schule blieb.«⁴⁵ Sein politisches Interesse wurde dann und vor allem in den Jahren 1810–1811 und in Verbindung mit der Veröffentlichung der *Berliner Abendblätter* untersucht. Kleists *Politische Schriften* aus den Jahren 1809, herausgegeben im Jahre 1862 von Rudolf Köpke, hatten zahlreiche Untersuchungen zur Folge, die sich aber jeweils nur mit einzelnen Aspekten und Fragestellungen befassen. Erst die Studie von Richard Samuel – *Heinrich von Kleists Teilnahme an den politischen Bewegungen der Jahre 1805–1809*⁴⁶ – lieferte eine übergreifende Analyse des zentralen Zeitraums zwischen den französisch-österreichischen Kriegen von 1805 und 1809.

Die Lücken in Kleists Biographie (etwa die Würzburger Zeit, die Pariser Reisen, die Zeit zwischen der Schlacht von Wagram und seinem Umzug nach Berlin im Jahre 1810), die besondere oft absichtlich stilisierte und gefälschte Natur seiner Briefe, so wie zahlreiche Rätsel (wie zum Beispiel die Reise von Königsberg nach Berlin, wo er 1806 verhaftet wurde; seine Dresdner Aktivitäten im Jahre 1808 und seine Anwesenheit auf dem Kriegsschauplatz im Jahre 1809) führen zu weiteren Unklarheiten. Nicht bewiesen bleibt die Hypothese, dass Kleist für Preußen Industriespionage betrieben habe und dass seine französische Gefangenschaft auf die Spionagetätigkeit zurückzuführen sei.

Mehrere Lebensereignisse und schriftliche Äußerungen scheinen nahe zu legen, dass Kleist kein neutraler Zuschauer war. Er nahm, zum Teil wegen seines adeligen und militärischen Ranges und seiner Beziehung zu wichtigen

Politikern und Mitgliedern des Hofes, aber auch wegen seines persönlichen Interesses, an der Zukunft der Nation Anteil, wie er in einem Brief an Marie von Kleist vom Juni 1807 darlegt. In diesem Schreiben betont er seine innige Verbundenheit mit Preußen, trotz der anscheinenden »Zurückgezogenheit«⁴⁷ seiner Lebensart.

Während seines ganzen Lebens war Kleist in Kontakt mit wichtigen Politikern, arbeitete mit ihnen zusammen und teilte Ideale mit den reformfreudigen Anhängern der anti-napoleonischen Bewegung. Unter diesen finden sich einige seiner engsten Freunde, wie zum Beispiel Rühle von Lilienstern und Ernst von Pfuel. Kleist hatte genaue Kenntnisse politischer Ereignisse, die nicht aus der Presse oder aus dem allgemein verbreiteten Wissen stammen konnten⁴⁸ und zeigte, besonders in den letzten Jahren seines Lebens, patriotisches Engagement.⁴⁹

Ohne auf dieses umstrittene Thema im Detail einzugehen, werden wir nun einige Aspekte von Kleists politischem Werdegang in den frühen Jahren seiner Tätigkeit in Betracht ziehen, insbesondere was die Zeitspanne zwischen 1805 und 1808 betrifft, welche die Entstehung von *Penthesilea* umfasst. In seiner gut informierten Kleist-Biographie weist Günter Blamberger darauf hin, dass Kleist das Drama gerade in den Monaten von Preußens Niederlage und Napoleons Eintritt in Berlin schrieb. Die erste Auskunft über das Stück erscheint in einem Brief vom 31. August 1806 an seinen Freund Rühle von Lilienstern: »Jetzt habe ich ein Trauerspiel unter der Feder«. Die Ankündigung des fertig geschriebenen Spiels bekommt die Cousine und Hofdame Marie von Kleist im Herbst 1807: »Ich habe die *Penthesilea* beendet«. Ein Fragment des Spiels wird in der ersten Ausgabe des Journals *Phöbus* (Januar 1808) gedruckt. In Buchform wird das vollständige Drama einen Monat später bei Cotta veröffentlicht. Die letzten Arbeiten an dem Text erfolgen wahrscheinlich zwischen Dezember 1807 (Brief an Ulrike von Kleist, 17. Dezember 1807) und Januar 1808. Und genau in diesen Monaten, wie Blamberger hervorhebt, fanden viele der dramatischsten politischen Ereignisse Preußens statt: »Dazwischen liegt die Niederlage Preußens bei Jena und Auerstedt, die Flucht des Königshofes nach Königsberg, Kleists Kriegsgefangenschaft in Frankreich [...]«⁵⁰

Kleists antinapoleonisches Engagement beginnt zur Zeit seiner Teilnahme an dem Koalitionskrieg im Jahre 1793 als Gefreiter-Korporal, wie sein Brief vom 13. März bezeugt: »Die Franzosen oder vielmehr das Räubergesindel wird jetzt allerwärts geklopft« (Brief an Massow, 13. März 1793). Es folgt eine kurze Phase der Entpolitisierung, die Richard auf Kleists Versuch, Goethes Freundschaft zu gewinnen, zurückführt. Ab 1805 war Kleist als »Agent und Verbindungsmann für eine geheime Organisation preußischer Offiziere tätig, an de-

ren Spitze Leo von Lützow stand«, sowie als »Mitarbeiter der österreichischen Kriegspartei gegen die preußische Regierung.«⁵¹ Doch noch im Jahre 1805 teilt er seinem Freund Rühle von Lilienstern mit: »Die Zeit scheint eine neue Ordnung der Dinge herbeiführen zu wollen, und wir werden davon nichts, als bloß den Umsturz der alten erleben.« Und in einem Brief vom 24. Oktober 1806, zehn Tage nach der Kapitulation der preußischen Armee, schreibt er an seine Schwester Ulrike, wie schrecklich es wäre, wenn »dieser Wüterich sein Reich gründete« (Brief an Ulrike, 24. Oktober 1806).

In der für uns wichtigen Zeit der Niederschrift *Penthesileas*, erlebt Kleist zunächst – in den Monaten von November 1806 bis Januar 1807 in Königsberg – die politischen Ereignisse, die dem militärischen Debakel nach der Niederlage folgten. Anfang November 1806 wurde, als Folge der Flucht des Königs aus Berlin, die Regierung in Königsberg neu gebildet. Zunächst flohen König Friedrich Wilhelm III. und Königin Luise nach Osterode, um am 9. und 10. Dezember in Königsberg einzutreffen. Dort ist Kleist Zeuge von geheimen Verhandlungen zwecks Wiederaufnahme der antinapoleonischen Politik und bewegt sich in den Kreisen von Verfechtern eines politischen und ökonomischen Liberalismus mit Reformansichten. So weist Kleist auf die wichtigen Ereignisse in Königsberg hin: »Von dem, was man hier sonst hoffen mag, oder nicht; und was man für Anstalten trifft; kann ich dir, weil es verboten sein mag, nichts schreiben« (Brief an Ulrike, 6. Dezember 1806).

Königin Luise leitete den Widerstand gegen Frankreich: Eine Gruppe von Ministern – darunter von Stein, Voß und Beyme – lehnte am 16. November den in Potsdam von Minister Lucchesini und General Zastrow unterzeichneten Vertrag ab. Sie weigerten sich auch, die Elbe als preußische Grenze zu erklären und ein Bündnis mit Frankreich gegen Russland abzuschließen. In Königsberg versammelten sich jene Persönlichkeiten, welche am Staatsumbau und an der Erneuerung der Nation arbeiteten: die Minister von Stein, Hardenberg und Niebuhr, der Präsident der Kriegs- und Domänenkammer Hans Jacob von Auerswald, der an der Bauernreform beteiligte Friedrich August von Stägemann, der Staatsmann Theodor von Schön, General Scharnhorst, General Clausewitz und Major von Gneisenau versuchten, die Armee neu zu organisieren und zu modernisieren und ein Freiwilligenheer von Jägern zu schaffen. Eine »Prinzenschrift« wurde als Dokument für die Weiterführung des Krieges gegen Napoleon unterschrieben: Unter den Unterzeichnenden waren Prinz Wilhelm von Preußen, Prinz Wilhelm von Oranien und Prinz August, der Bruder von Prinz Louis Ferdinand. Auch andere Aristokraten waren in jener Zeit in Königsberg tätig, wie zum Beispiel Fürst Anton Radziwill, der mit Luise, der Schwester des Prinzen Louis Ferdinand verheiratet war und in dessen Kreis die widerstän-

digen Politiker und manche Intellektuellen der Romantik verkehrten, darunter Fichte, Achim von Arnim, Wilhelm von Humboldt und Johann Friedrich Reichardt. Ludwig von der Marwitz gab den Ideen der Patrioten Ausdruck, mit dem Ziel, durch ein Freiwilligenkorps und durch irreguläre Armeen einen Volksaufstand vorzubereiten, um Berlin zu befreien. Letzterer verkehrte im Kreis um Radziwill und hatte Kontakt mit dem im Januar 1807 vom König entlassenen Minister von Stein, mit Gneisenau, Niebuhr und anderen Offizieren und Patrioten sowie mit Fichte und Kleist. Während andere Offiziere, wie der Major Ferdinand von Schill mit seiner irregulären Einheit von Jägern und Graf von Götzen mit Hilfe von freiwilligen Truppen, einen Volksaufstand anzubahnen versuchten, reiste am 6. Januar 1807 das Königspaar nach Memel und Mitte Januar Kleist mit den Offizieren Pfuel, Gauvin und Ehrenberg nach Berlin. Über den Grund und das Ziel dieser Reise gibt es keine Gewissheit, es wurde aber angenommen, dass das Ziel der Reise Dresden war. Diese Hypothese scheint aber unwahrscheinlich, da eine direkte kürzere Poststraße zwischen Königsberg und Dresden existierte. Offen bleibt die Frage nach dem Ziel von Kleists Reise, die mit seiner Verhaftung endete. In Berlin wurde er am 30. Januar 1807 festgenommen, erst in Fort de Joux und danach in Châlons-sur-Marne eingesperrt. Auch der Grund der Gefangenschaft ist nicht mit Sicherheit geklärt und es wurde behauptet, er sei der Spionage verdächtigt worden. Erst am 13. Juli, nach dem Frieden von Tilsit, wurde er wieder freigelassen. In den Monaten der Verhaftung arbeitete Kleist höchstwahrscheinlich an *Penthesilea*. Die Briefe, die er in dieser Zeit mit Freunden und Verwandten austauschte, berichten von der Abneigung des Autors gegenüber Napoleons Machtgier und über seine Sorgen bezüglich Preußens im Falle eines Sieges der französischen Truppen, wie er an Marie von Kleist im Juni 1807 schreibt.

Später wurde Kleist durch den Bruder Marie von Kleists im Reformkreis von Christian von Massenbach eingeführt und wurde ein begeisterter Mitarbeiter von Altensteins, der ihn zu schätzen schien und ihm die Chance gab, seine Ausbildung als Verwalter in Königsberg zu beginnen. In diesem Zusammenhang entstand der Plan der antinapoleonischen *Hermannsschlacht* und laut Richard auch die Idee für den *Prinzen von Homburg*, das Drama, welches sowohl auf den Tod des sich gegen die Obrigkeit widersetzenden Prinzen Louis Ferdinand bei Saalfeld anspielte, als auch auf die »Bestrafung« des Ministers von Stein seitens des Königs. Aber hauptsächlich ging es in diesem Werk um Kleists Bestandsaufnahme gegen das erstarrte Herrschaftssystem und, wie auch im *Guiskard*-Fragment, um die Beseitigung des Obrigkeitsstaates zugunsten einer volksbestimmten Regierungsform. In dieser Zeit arbeitete Kleist auch an *Penthesilea*: Dieses Werk, wie die vorher genannten, enthüllt und verarbeitet

in Form der Camouflage brisante politische Inhalte und Ereignisse jener kritischen Jahren.

Tradition und Modernität im Zweikampf

Napoleons Bedrohung verschärfte innerhalb des Hofes den schon angedeuteten politischen Konflikt zwischen den Anhängern des »unentschlossenen Zauderers« König Friedrich Wilhelm III. und einer reformbegeisterten Gruppe von Aristokraten: Die um den König versammelten Politiker standen für eine konservative Verteidigungsstrategie, für den Erhalt aller alten korporativen Strukturen und Privilegien und versuchten, den Kampf gegen Frankreich mit allen Mitteln zu vermeiden. Reformen und Patrioten dagegen betrachteten den Krieg gegen Napoleon als unentbehrlich für den Erhalt des Staates inklusive seiner lang etablierten »kulturellen Ehre«. Diese anti-napoleonische Front, genannt auch »Kriegspartei«, wurde politisch von den Ministern von Stein und Gneisenau geleitet, von Königin Luise inspiriert und militärisch von Prinz Louis Ferdinand und General Fürst Friedrich Ludwig von Hohenlohe geführt. Trotz ihres Engagements auf diplomatischer und militärischer Ebene triumphierten die napoleonischen Truppen gegen die nun veraltete preußische Armee. Die Niederlage wurde durch das unerwartete Opfer des Prinzen Louis Ferdinand im Kampf bei Saalfeld herbeigeführt und gipfelte in der Flucht des Hofes nach Königsberg und in der Besetzung Berlins durch die napoleonischen Truppen.

Der König hatte die Regierung einigen Ministern überlassen, unter anderem Haugwitz, Lombard und Beyme und vor allem Karl Leopold von Köckeritz (den Kleist in seinem Brief an Ulrike vom 24. Juni 1804 satirisch beschrieb). Der patriotische Fürst Louis Ferdinand nannte das königliche Kabinett eine »Favoriten-Regierung«⁵² und verurteilte die mangelnde Erfahrung der Minister, vor allem im militärischen Wissen und in ihrer Moral (vgl. Brief von Louis Ferdinand an Christian von Massenbach, September 1806).

Der weit verbreitete Glaube an die militärische Vorherrschaft der vom »Soldatenkönig« gegründeten preußischen Armee wurde am 14. Oktober 1806 von der Katastrophe bei Jena und Auerstedt jäh enttäuscht. Einige der reformatorischen Befürworter hatten den tragischen Untergang der arroganten und korrupten preußischen Armee und ihres konservativen Adels frühzeitig vorhergesehen, so auch Kleist. Wie schon erwähnt, war er in direktem Kontakt mit Minister Karl August von Hardenberg, Hauptförderer der neuen demokratischen Prinzipien in Preußen. Hardenberg befürwortete eine Erneuerung der starren sozialen politischen Organisation, die noch auf dem Preußischen

Allgemeinen Landrecht⁵³ basierte und nur der Aristokratie der Grundbesitzer politische und administrative Regierungspositionen sowie auch höhere militärische Hierarchieposten zuschrieb. Trotz seiner modernisierenden Haltung war Hardenberg gegen jegliche radikale Beseitigung der traditionellen korporativen und sozialen Organisation. Seiner Meinung nach würde dadurch jedes vorhandene kulturelle und soziale System zerstört werden, jede Stabilität in Frage gestellt und ein möglichst friedliches Wachstum der Nation verhindert.

Im politischen Debakel jener Jahre und in der anti-napoleonischen Bewegung spielte die politisch engagierte Königin Luise eine zentrale Rolle. Nach Königin Luises Tod erinnerte sich ihr Mann ihres besonderen Interesses für politische Angelegenheiten. Sie registrierte die politischen Veränderungen in Europa und plädierte mit Leidenschaft für die Ideen der Reformpolitiker. Die preußische Königin hasste Napoleon und machte in der Öffentlichkeit keinen Hehl daraus. Sie behauptete im Einklang mit einigen Ministern wie Hardenberg, von Stein und Gneisenau, dass Preußen nur dann, wenn es gegen Frankreich kämpfen würde, vermeiden könne, von Napoleon annektiert zu werden. Der darauffolgende interne Zusammenstoß ist in der internationalen Politik bekannt. Im ersten *Bulletin de la Grande Armée* vom 8. Oktober 1806 wird der innere Konflikt Preußens zwischen den Kriegsbefürwortern und den konservativen Aristokraten verspottet und die politische Lage als intrigenreich und von einer exaltierten Frau (Königin Luise) geleitet beschrieben.⁵⁴

Der Kaiser der Franzosen betrachtete Königin Luise als gefährlich und initiierte eine öffentliche verunglimpfende Pressekampagne in den berühmten Zeitschriften *Moniteur* und *Telegraph*. Er verleumdete sie wegen der Rolle, die sie einnahm, indem sie als erste Frau zum Chef des Regiments der Dragoner ernannt worden war, und wegen ihrer Anwesenheit unter den Truppen auf dem Schlachtfeld bei Jena, Naumburg und Erfurt. Er beschrieb sie in seinem *Bulletin* als »kriegswütige Amazone« in der Uniform des Dragoner-Regiments, damit beschäftigt, »von allen Seiten den Brand zu schüren«. Napoleon vergleicht sie mit Armide, die in ihrer Verblendung den eigenen Palast in Brand setzte, während der König und seine Räte (Haugwitz, Lombard, Beyme, Köckeritz und Lucchesini) als arme Opfer ihrer Exaltation beschrieben wurden.⁵⁵

Napoleon ging weiter mit seinen Verunglimpfungen gegen die Königin, wie wir im *Neuvième Bulletin* vom 17. Oktober 1806 sehen können. Hier ist Louise als eine Frau mit einem hübschen Gesicht, aber mit wenig Geist beschrieben. Er betrachtet sie als unfähig, die Folgen ihrer Handlungen vorauszusehen, und argwöhnt, dass sie bald von Gewissensbissen wegen der von ihr dem Lande zugefügten Leiden geplagt sein werde.⁵⁶ Im *Bulletin* vom 27. Oktober erreichte diese schriftliche Offensive ihren Gipfel; Napoleon gab hier ein angebliches

intimes Verhältnis der Königin Luise zum russischen Zaren und den Inhalt ihrer Briefe an den Zaren der Öffentlichkeit wieder.⁵⁷

Kleist war ein Anhänger von Königin Luise. Er betrachtete sie als die einzige Person, die den Staat in jenen katastrophalen Monaten hätte regieren können, als die einzige, die militärische und politische Entscheidungen zu treffen wisse. Er schrieb an seine Schwester Ulrike (6. Dezember 1806), dass er an die Königin nicht ohne Rührung denken könne, und dass er ihren »königlichen Charakter« bewundere und glaube, dass von ihr »allein Rettung kommen« könne. Auch in dem Gedicht, das Kleist ihr zum letzten Geburtstag widmete, feiert er sie als einen Stern von »Strahlen [...] umschimmert«, der »durch finstere Wetterwolken bricht«.⁵⁸

Die Figur der Königin Luise wurde zur Ikone eines neuen politischen Panoramas, das weiterhin für die Befreiung und Reformierung Preußens bis ins nächste Jahrhundert hinein weiterwirkte, so dass »ihre Stilisierung zur bürgerlichen Mustergattin und patriotischen Ikone [...] dem Hof des 18. Jahrhunderts diskursiv ein Ende« setzte.⁵⁹ Als Symbol des preußischen Stolzes war Königin Luise zur »grausamen Farce« der Begegnung mit Napoleon in Tilsit am 7. Juli 1807 gezwungen. Sie wurde gebeten, anstelle des Königs persönlich mit Napoleon zu verhandeln, um das Überleben von Preußen zu retten und Napoleon aufzuhalten, Preußen von Europas Landkarte zu löschen. Auch wenn diese Begegnung nicht zum gewünschten Erfolg führte, feierte Kleist doch ihren politischen Mut.⁶⁰

Die von Kleist gelobten Merkmale der Königin bezüglich ihrer politischen Kampfschlossenheit gegen die Franzosen sowie die berühmten Beschreibungen als »Amazone« und »Armide« durch Napoleon geben uns Anlass, eine Analogie zwischen der geschichtlichen Persönlichkeit der Königin und der Hauptfigur des Dramas *Penthesilea* zu entfalten. Beide Gestalten werden vor dem Hintergrund der Analogie zwischen Jagd und Monarchie als Jägerinnen und als Königinnen eines »modernen Staates« dargestellt. Die Jagdtraktate der Frühen Neuzeit weisen, wie bereits dargelegt, auf eine Analogie zwischen Jäger und Souverän und auf die Rolle der Jagd als Repräsentation souveräner Macht. Insofern sind die feudalen Jagdgesellschaften Bestandteil absolutistischer Machtdemonstration, wie Borgards argumentiert.⁶¹

Hinter der griechischen Draperie

Wie wir schon gezeigt haben, führt Penthesilea ihre Amazonen auf ihrer Jagd an, während Achilles zu einer Jagdbeute degradiert wird. Penthesilea verkör-

pert einen tiefen Widerspruch: Sie ist die Königin eines Staates, der im *Bios* wurzelt; und doch greift sie auf die hochritualisierte Praxis der Hetzjagd zurück, die dem alten monarchischen System angehört und es symbolisiert. Diese widersprüchliche Darstellung der Jagd repräsentiert den Kampf zwischen den Werten einer starren monarchischen Macht und einer im *Bios* gegründeten rousseauianischen Gesellschaft.

Die Hetzjagd dient der Darstellung der komplexen und unaufhaltsamen politischen, kulturellen und gesellschaftlichen Umwandlungen, die während der Koalitionskriege die aristokratische Kultur Preußens zum Eintritt in die Moderne zwangen, wie schon Rüdiger Campe hervorgehoben hat. »Geht man von einem solchen Nebeneinander von Naturrecht und Biopolitik aus, ließe sich die Form des Trauerspiels in *Penthesilea* auf den Einbruch des napoleonischen Staates und die Reaktion der preußischen Reformer hierauf gleichermaßen beziehen. Für einen Fanatiker des preußischen Widerstandes, der sich andererseits (wenn auch aus finanziellen Gründen) an der Herausgabe des *Code Napoléon* beteiligen wollte, kann das als eine plausible These gelten; jedenfalls ist es eine für die Moderne des 19. und 20. Jahrhunderts grundlegende Situation.«⁶²

Auf Grund eines Prozesses der symbolischen Verdichtung der historischen Ereignissen im dramatischen Stoff, ergibt sich unseren Erachtens eine Analogie zwischen der Amazonenkönigin und der historischen Gestalt der Königin Luise, die die politische Brisanz des Dramas beleuchtet.

Als Monarchin eines alten Regierungsstaates war die Königin Preußens den sozialen Regeln und Etiketten unterworfen, gleichzeitig glaubte sie aber, als Frau ihres Zeitalters, an eine in der Natur fundierte menschliche Ethik, an die Verjüngung der Menschheit und der Institutionen, an die Notwendigkeit eines neuen harmonischen Verhältnisses zur Natur. Wie manche junge Aristokraten war sie von den protorevolutionären Ideen Frankreichs beeinflusst, insbesondere von Rousseaus *Gesellschaftsvertrag* von 1759 und von seinem Motto »Zurück zur Natur!«, das die innovationsfreudige junge Aristokratie zu einer Reflexion in Richtung Demokratie und Ökologie führte. Als Anführerin der Opposition gegen Napoleon engagierte sich die Königin für den Kampf gegen die Eroberung und gegen die Korruption der alten Monarchie.

In *Penthesilea* werden ausdrücklich diese Aspekte des inneren Widerspruchs der Königin Luise poetisch verdichtet. Die Auseinandersetzung zwischen Penthesilea und Achilles verkörpert den Konflikt zwischen dem Ideal des ursprünglichen Naturzustandes, das sich in dem Motiv der spontanen leidenschaftlichen Liebe verdeutlicht, und der Korruption der Zivilisation, die zu Eroberung und Gewalt führt. Die in den Gesetzen der Natur eingebettete

»cross-species community« der Amazonen⁶³ nahm ihren Ursprung in einem Befreiungskrieg gegen die Invasion der Äthiopier, die den Skythen-Staat erobert hatten, wie Kleist im Drama in Versen voller Pathos berichtet (1915–1924). Die Amazonen rebellierten gegen die ausländischen Unterdrücker, indem sie dem natürlichen Anspruch auf Freiheit nachgingen (1934–1936). Königin Luise versucht ihrerseits mit der preußischen »Kriegspartei« der Eroberung Napoleons erhobenen Hauptes Widerstand zu leisten.

In Kleists Drama verbindet sich der Themenkomplex der Hetzjagd mit dem Amazonen-Motiv eines naturgemäßen Kampfes gegen eine fremde Machtausübung und gegen einen Hinterhalt. Penthesileas wilder Angriff gegen Achilles erscheint als ein letzter verzweifelter Versuch, den Stolz der Amazonenkultur vor der listigen Eroberungsstrategie der Griechen zu retten. Auch Königin Luise in ihrer Amazonen-Haltung kämpfte gegen die hinterlistigen Strategien Napoleons während der Okkupation Preußens. Ihr Kampfgeist wurde von der Kriegsstrategie des modernen Helden Napoleon besiegt, wie Penthesileas Verstand von der unweigerlichen Anziehungskraft des zivilisierten Helden Achilles.

Doch das Echo der Geschichte und ihr Widerhall in Kleists Dichtung verwandeln den Moment der tiefsten Erniedrigung in einen inneren schmerzvollen Sieg. Beide Königinnen, die mythologische und die historische, erliegen der Macht des listigen Helden, doch beide stehen fest und selbstbewusst vor der Niederlage. Daraus entwickelt sich die höhere Tragik: Penthesilea stürzt sich in ein Messer, das aus der Kraft ihrer Gefühle geschmiedet wird; Königin Luise trifft nach der Niederlage in Tilsit Napoleon gefasst, als gehe sie in ihren Tod. Sie ergibt sich dem Sieger im verzweifelten Bewusstsein, dass ihre Welt untergegangen ist (Brief an ihren Vater, Königsberg, April 1808).⁶⁴ Ihre politischen Irrtümer sind ihr klar wie ihre hartnäckige Blindheit im Kampf gegen Napoleon; sie gesteht ihre Hybris mit folgenden Worten: »und wer nicht Maß halten kann, verliert das Gleichgewicht und fällt.«⁶⁵ Gleiche Gefühle drücken die trauernde Oberpriesterin und Prothoe im Angesicht der toten Penthesilea aus:

Die Oberpriesterin

Ach! Wie gebrechlich ist der Mensch, ihr Götter!
Wie stolz, die hier gekniet liegt, noch vor Kurzem,
Hoch auf des Lebens Gipfeln, rauschte sie!
Prothoe – Sie sank, weil sie zu stolz und kräftig blühte!
Die abgestorbne Eiche steht im Sturm,
Doch die gesunde stürzt er schmetternd nieder,
Weil er in ihre Krone greifen kann. (3037–3043)

Die Analyse der Rolle der Tiere im Drama führte zu einer geschichtlichen, sozialen und kulturellen Kontextualisierung der versteckten politischen Bedeutung der Jagd, über die wir eine Analogie zwischen der Jägerin Penthesilea und der protomodernen »Amazone« Königin Luise entfalten konnten. Kleists Drama erscheint so als allegorische Darstellung des zusammenbrechenden Preußens. Aus der mythologischen Draperie lassen sich zeitpolitische Inhalte herauskristallisieren, die von Kleist damals nicht ausdrücklich ausgesprochen werden konnten; die Dichtung stößt mit der Wahrheit zusammen, die brutale Ausdruckskraft der Sprache enthüllt die leidende Innerlichkeit der Frauengestalt; die antike Fassade wird von den Idealen der vergangenen Revolution erschüttert, die noch den Traum der Freiheit, Unabhängigkeit und Verjüngung des alten Staates Preußen auf der Schwelle zur Moderne belebten.

Anmerkungen

- 1 Zitate aus *Penthesilea* werden in der Folge mit Angabe der Versanzahl in Klammern angegeben. Zitiert wird aus der Ausgabe Heinrich von Kleist, *Sämtliche Werke und Briefe in vier Bänden*, hg. von Ilse-Maria Barth u.a., Frankfurt/Main 1987–1999.
- 2 Vgl. Jacques Derrida, *Das Tier und der Sowerän* [2008], Wien 2015, 39.
- 3 Vgl. Bianca Theisen, »Helden und Köter und Fraun«. Kleists *Hundenkomödie*, in: Rüdiger Campe (Hg.), *Penthesileas Versprechen. Exemplarische Studien über die literarische Referenz*, Freiburg 2008, 53–164; Tim Mehigan, *Kleist und die Tiere. Zur Frage des ausgeschlossenen Dritten in dem Trauerspiel Penthesilea*, in: Campe (Hg.), *Penthesileas Versprechen*, 291–311.
- 4 Roland Borgards, *Tiere und Literatur*, in: ders. (Hg.), *Tiere. Kulturwissenschaftliches Handbuch*, Stuttgart 2016, 225–244, hier 232 sowie auch Roland Borgards, *Introduction. Cultural and Literary Animal Studies*, in: *Journal of Literary Theory*, 9(2015)2, 155–160, hier 156.
- 5 Vgl. dazu Donna Haraway, *The Companion Species Manifesto. Dogs, People, and Significant Otherness*, Chicago 2003, 11–14.
- 6 Helmut Sembdner (Hg.), *Heinrich von Kleists Lebensspuren. Dokumente und Berichte der Zeitgenossen*, München 1996, 7. erweiterte Neuauflage, hier 201 f.
- 7 Heinrich von Kleist, Adam Müller (Hg.), *Phöbus. Ein Journal für die Kunst* [1808], Nachdruck mit einem Nachwort und Kommentar von Helmut Sembdner, Hildesheim–Zürich–New York, 1987, hier 241.
- 8 Vgl. für diesen Begriff Susan McHugh, *Literary Animal Agents*, in: *PMLA*, 124(2009)2, 487–495.
- 9 Roland Borgards, *Tiere und Literatur*, in: ders. (Hg.), *Tiere*, 225–244, hier 236.
- 10 Vgl. Erica Fudge, *Perceiving Animals. Humans and Beasts in Early Modern English Culture*, London 2000; Susan McHugh, *Literary Animal Agents*, in: *PMLA*, 124(2009)2, 487–495, hier 491.
- 11 Borgards, *Tiere und Literatur*, 226.
- 12 Roland Borgards, *Tiere in der Literatur. Eine methodische Standortbestimmung*, in: Herwig Grimm, Carola Otterstedt (Hg.), *Das Tier an sich. Disziplinenübergreifende*

- Perspektiven für neue Wege im wissenschaftsbasierten Tierschutz*, Göttingen 2012, 87–118, hier 89–93.
- 13 Gerard Genette, *Die Erzählung*, Stuttgart 1998, 201.
- 14 Vgl. Bruno Latour, *Politiques de la nature. Comment faire entrer les sciences en démocratie*, Paris 2004.
- 15 Borgards, *Tiere und Literatur*, 234.
- 16 Donna Haraway, *When Species Meet*, Minneapolis–London 2008, 4.
- 17 Borgards, *Introduction. Cultural and Literary Animal Studies*, 158.
- 18 Vgl. Michel Foucault, *Abnormal. Lectures at the Collège de France 1974-1975*, London–New York 2003.
- 19 Vgl. Giorgio Agamben, *L'aperto. L'uomo e l'animale*, Torino 2002.
- 20 Vgl. Jacques Derrida, *Das Tier, das ich also bin* [2006], Wien 2010, 54.
- 21 Roland Borgards, *Einleitung. Cultural Animal Studies*, in: ders. (Hg.), *Tiere*, 1–5, hier 1.
- 22 Derrida, *Das Tier und der Sowerän*, 39.
- 23 Vgl. Agamben, *L'aperto*, 43.
- 24 Jakob von Uexküll, *A Foray into the Worlds of Animals and Humans, with a Theory of Meaning* [1934], Minneapolis 2011.
- 25 Roland Borgards, *Tiere jagen*, in: *TIERethik*, 5(2013)7, 7–11, hier 8.
- 26 Michel Foucault, *Freiheit und Selbstsorge. Gespräch mit Michel Foucault am 20. Januar 1984*, in: Helmut Becker, Alfred Gomez-Muller, Raul Fornet-Betancourt (Hg.), *Freiheit und Selbstsorge*, Frankfurt/Main 1985, 7–28, hier 26.
- 27 Michel Foucault, *Das Subjekt und die Macht*, in: Hubert L. Dreyfus, Paul Rabinow, *Michel Foucault. Jenseits von Strukturalismus und Hermeneutik*. Frankfurt/Main 1987, 243–261, hier 248.
- 28 Borgards, *Tiere jagen*, 9.
- 29 Vgl. Gesine Krüger, *Geschichte der Jagd*, in: Borgards (Hg.), *Tiere*, 111–150, hier 113.
- 30 Ebd.
- 31 Ebd., 117.
- 32 Vgl. Carl Alexander Krethlow (Hg.), *Hoffjagd-Weidwerk-Wilderei. Kulturgeschichte der Jagd im 19. Jahrhundert*, Paderborn 2015.
- 33 Gerhard Neumann, *Bildersturz. Metaphern als generative Kerne in Kleists »Penthesilea«*, in: Campe (Hg.), *Penthesileas Versprechen*, 93–124, hier 106.
- 34 Rüdiger Campe, *Zweierlei Gesetz in Kleists Penthesilea*, in: ders., *Penthesileas Versprechen*, 313–341, hier 318.
- 35 Simon Teuscher, *Hunde am Fürstenhof. Köter und »edle Wilde« als Medien sozialer Beziehungen vom 14. bis 16. Jahrhundert*, in: *Historische Anthropologie*, 6(1998)3, 347–369, hier 358.
- 36 Krüger, *Geschichte der Jagd*, 114.
- 37 Marcel Berni, *Das Goldene Zeitalter? Die europäische Jagd im 18. Jahrhundert*, in: Krethlow (Hg.), *Hoffjagd*, 9–27, hier 10.
- 38 Adam Schwappach, *Handbuch der Forst- Jagdgeschichte Deutschlands*, Berlin 1886–1888, Bd. 2, 862–868. Auch in: http://www.digitalis.uni-koeln.de/Schwapp/schwapp_index.html [letzter Zugriff 7.1.2017].
- 39 Johann Elias Rindinger, *Parfaite et exacte représentation des divertissements des Grands Seigneurs. ou parfaite description des chasses de toute sorte de bêtes, Augsburg 1729; Vollkommene und gründliche Vorstellungen der vortrefflichen Fürsten-Lust oder der Edlen Jagtbarkeit, wie solche Nach der wahren Beschaffenheit als*

auch rechten Gebrauch aller hierzu gehörigen Requisiten nach eines jeden Thiers Art und Manier erforderlich, in specie aber derer hierzu üblichen Waydmännischen Terminis ganz deutlich vorgestellt und nach dem Leben gezeichnet worden, Augsburg 1729.

- 40 Heiko Laß, Maja Schmidt, *Zur höfischen Jagd in Deutschland. Eine wahrhaft ritterliche Übung*, in: Jörg Jochen Berns (u.a.) (Hg.), *Erdengötter. Fürst und Hofstaat in der Frühen Neuzeit im Spiegel von Marburger Bibliotheks- und Archivbeständen*, Marburg 1997, 389–437.
- 41 Johann Elias Ridinger, *Die par force Jagd des Hirschen und deren ganzer Vorgang*, Augsburg 1756.
- 42 Ellen Spickernagel, *Dem Auge auf die Sprünge helfen. Jagdbare Tiere und Jagden bei Johann Elias Ridinger (1698-1767)*, in Annette Bühler-Dietrich, Michael Weingarten (Hg.), *Topos Tier. Neue Gestaltungen des Tier-Mensch Verhältnisses*, Bielefeld 2016, 103–123.
- 43 Staatliche Kunstsammlungen Dresden, PE 3503.
- 44 Werner Rösener, *Die Geschichte der Jagd. Kultur, Gesellschaft und Jagdwesen im Wandel der Zeit*, Düsseldorf–Zürich 2004, 254–347.
- 45 Dirk Grathoff, *Heinrich von Kleist und Napoleon Bonaparte*, in: ders., *Kleist. Geschichte, Politik, Sprache. Aufsätze zu Leben und Werk Heinrich von Kleists*, Wiesbaden 1999, 175–199, hier 178.
- 46 Richard Samuel, *Heinrich von Kleists Teilnahme an den politischen Bewegungen der Jahre 1805-1809* [1955], Frankfurt/Oder 1995.
- 47 Kleists Briefe werden nach der digitalen Ausgabe in *KLEIST.digital* zitiert: <http://www.heinrich-von-kleist.org/kleistdigital/> [letzter Zugriff 20.3.2017]. Im Laufe des Textes werden Empfänger und Datum angegeben ohne weiteren Verweis.
- 48 Richard belegt diese These anhand einiger Briefe – darunter jener vom 24. Oktober 1806. In diesem zehn Tage nach der Niederlage Preußens an die Schwester Ulrike geschriebenen Brief klagt Kleist über die bevorstehende »Ausplünderung von Europa« seitens des französischen »Wüterichs« und über die Feigheit des Königs, der »den Franzosen alle Hauptstädte zur Plünderung versprochen« habe. Dabei teilt Kleist der Schwester Details mit, die er aus direkten Kenntnissen der Ereignisse gewonnen haben muss, wie die Tatsache, dass nur noch drei Offiziere vom Regiment Möllendorf am Leben seien und dass General Schmettau gefallen sei. Er klagt auch, dass er, von dem in den Schlachten von Jena und Auerstedt anwesenden Bruder Leopold wie auch vom Schwager Wilhelm von Pannwitz noch keine Nachrichten habe. Im Brief vom 6. Dezember 1806 gibt Kleist weitere Auskünfte über politische, nicht allgemein bekannte Ereignisse: Er weiß von der zukünftigen Amtsniederlegung Hardenbergs, von der Entlassung wegen militärischer Unzuverlässigkeit des Generals Graf Kalckreuth, und von der Genesung des Generalleutnants Ernst von Rüchel.
- 49 Vgl. Georg Lukács, *Die Tragödie Heinrich von Kleists* [1936], in: ders., *Werke*, Neuwied–Berlin 1964, Bd. 7, 201–231; Richard Samuel, Hilda M. Brown, *Kleist's Lost Year and the Quest for Robert Guiskard*, Leamington Spa 1981; Grathoff, *Heinrich von Kleist und Napoleon Bonaparte*.
- 50 Günter Blumberger, *Heinrich von Kleist. Biographie*, Frankfurt/Main 2011, 325–326.
- 51 Richard, *Heinrich von Kleist's Teilnahme*, XI.
- 52 Zit. in Christian von Massenbach, *Historische Denkwürdigkeiten zur Geschichte des Verfalls des preußischen Staats seit dem Jahre 1794 nebst seinem Tagebuche über den Feldzug von 1806* [1809], Frankfurt/Main 1984, 782.
- 53 Vgl. <http://ra.smixx.de/Links-F-R/PrALR/pralr.html> [letzter Zugriff 7.1.2017]

- 54 Alexandre Goujon, *Bulletins officiels de la Grande Armée*, Paris 1820, 157.
55 Ebd., 160.
56 Ebd., 179.
57 Ebd., 211.
58 Heinrich von Kleist, *Sämtliche Werke und Briefe*, München 1977, Bd. 1, 35.
59 Monika Wienfort, *Selbstverständnis und Selbststilisierung des deutschen Adels um 1800*, in: *Kleist-Jahrbuch* (2012), 60–76, hier 75.
60 Kleist, *Sämtliche Werke*, 35.
61 Borgards, *Tiere jagen*, 9. Das Jagd-Motiv als Repräsentation der monarchischen Macht und als Symbol des Kampfes gegen Napoleon wird auch in anderen Werken von Kleist verwendet, wie es zum Beispiel aus dem satirischen Gedicht *Germania-Ode* ersichtlich wird. In diesem Gedicht wird der Eroberer Napoleon als Wolf dargestellt, der in einer »Treibjagd« von den Schützen« gejagt und totgeschlagen wird. (Zit. in Helmut Sembdner, *Kleists Kriegsliryk in unbekanntem Fassungen*, in: ders., *In Sachen Kleist. Beiträge zur Forschung*, München–Wien 1994, 88–98).
62 Campe, *Zweierlei Gesetz*, 317.
63 Über Kleist und Rousseau siehe Steven Howe, *Heinrich von Kleist and Jean-Jacques Rousseau. Violence, Identity, Nation*, Rochester–New York 1983, 12–55; Hans M. Wolff, *Heinrich von Kleist als politischer Dichter*, Berkeley–Los Angeles 1947, 437–458.
64 Zit. in Matthias Reiner, *Königin Luise. Bilder und Briefe*, Berlin 2016, 88.
65 Ebd.

Ewart Reder

Wesentliche Wandlung

*Wie Clemens Brentano vor 200 Jahren zum »Schreiber« Gottes wurde
und dabei ein romantischer Dichter blieb*

Früh- und Spätwerk eines Autors sind manchmal gegensätzlich. Hätte Fontane nur *Geschwisterliebe* und *Mathilde Möhring* hinterlassen, käme niemand auf die Idee, beides stamme aus derselben Feder. Auch die Beliebtheit verteilt sich oft unterschiedlich auf Werkteile, die zu unterschiedlicher Zeit entstanden sind. Der Fall Clemens Brentano ist allerdings speziell. Seine vor 1817 geschriebenen Werke haben ein anderes Publikum als die, die er nach 1817 schrieb. Zwei Leserschaften hat der Autor, beide ansehnlich, die des religiösen Spätwerks noch um ein Vielfaches größer als die des Romantik-Euvres. Und zwischen den beiden Gruppen: keine Berührung. Die einen kennen nichts von dem, was die anderen verehren, und umgekehrt.

Wie kommt das? Was ist 1817 mit Clemens Brentano passiert? Welche Veränderungen zeigen um diese Zeit die Lebensumstände, das Schreiben, die Welt- und Selbstreflexion des Autors?

Das vorweg: Brentano sorgte für die literaturhistorisch beispiellose Werkscheidung selbst, indem er seinen Nachlass zweiteilte. Die religiösen Manuskripte bekam der fromme Bruder Christian, die übrigen die freigeistige Schwester Bettine.¹ Entsprechend sollten die Werkteile sehr unterschiedliche Editionsverfahren durchlaufen. Schon am Wendepunkt sandte Brentano zudem das Signal, er werde in Zukunft anders schreiben als bisher. Nach dem Eindruck des Publikums, von Wolfgang Bunzel zusammengefasst, »gibt er 1817 seinen bisherigen Lebensinhalt, das Dichten, auf [...] Fortan entstehen scheinbar nurmehr religiöse Erbauungsschriften.«²

Als Richtungsänderndes Datum gilt, damals wie heute, das Jahr 1817. Am 24. und 27. Februar des Jahres legt Brentano in der Berliner St. Hedwigs-Kathedrale eine Generalbeichte ab, womit er zum Altarsakrament und zur Glaubenspraxis der katholischen Kirche zurückkehrt. Das Ereignis, obwohl nicht publik gemacht, verbreitet sich über den Kreis der persönlichen Zeugen bald literaturöffentlich. Einen ähnlichen Verbreitungsweg haben zuvor Aussagen des Autors über eine Sinn- und Sprachkrise gefunden, nach Konrad Feilchenfeldt beginnend mit dem Brief an Wilhelm Grimm vom 15. Februar 1815: »Mein ganzes Leben habe ich verloren«, schreibt Brentano, »theils in Irrtum, theils in Sünde,

theils in falschen Bestrebungen. Der Blick auf mich selbst vernichtet mich. Nur der Blick auf Christus gebe »seinigen Trost.«³ Während der Berliner Jahre 1815 bis 1818 reflektiert der Romantiker kontinuierlich sein Scheitern als Künstler und seine Verlorenheit als Mensch. Intensiv fragt er in Briefen und Gesprächen nach Gott und der Möglichkeit religiöser Gewissheit, worauf seine Freunde, vor allen der geistliche Ratgeber Johann Michael Sailer, späterer Bischof von Regensburg, ihm ebenso ausführlich antworten. Die Freunde sind wichtige Zeugen des Geschehens: Hier ist einer nicht nur literarisch, sondern auch existenziell in der Krise.

Eher skurril liest sich, was per *Stille Post* von Brentanos Lebenswende bei der Berliner Zeitung *Der Gesellschafter* ankommt, dort am 22. April 1817 gemeldet wird: »Ein berühmter Schriftsteller wird unverzüglich Berlin verlassen, um in sein Vaterland [...] zurück zu kehren, und sich daselbst in ein Kloster zu verschließen.« Dass Brentano gemeint ist, trägt das Blatt später nach. 1818 machen Gerüchte die Runde, Brentano wolle nach Rom gehen, dort Priester werden.⁴ Das »Vaterland« Brentanos scheint für den Berliner Redakteur Italien zu sein. Frankfurt am Main, die reichsfreie Geburts- und Vaterstadt, scheidet aus. Ein italienischer Migrationshintergrund, eine katholische Familie sollen das Katholischwerden eines Neu-Berliners erklären.

Preußens Gloria und Brentanos Luise

Die Fremdheit des Dichters im Berlin der ersten Restaurationsjahre war eine mehrfache. In der so genannten »Maikäferei«, einem Kreis junger, konservativer Kunstenthusiasten, dem der Zugereiste sich anschloss, stand er als Katholik am Rand. Zunächst entsprach das Interesse der Freunde für Erweckungsberichte und persönliche Gotteserlebnisse noch der eigenen Suchbewegung. Im Reformationsjahr 1817 drifteten die Kirchen jedoch auseinander, geradezu in ein »zweites konfessionelles Zeitalter.«⁵ In dem hatte Brentano fortan am falschen Ort den falschen Glauben. Zudem waren seine Freunde nicht nur pietistische Gottsucher, sondern vor allem junge Patrioten, siegreich aus den Befreiungskriegen heimgekehrt. Während Brentano an seinem letzten Wohnort, in Wien, erfolglos versucht hatte, schriftstellerisch auf der nationalen Welle zu reiten, waren seine neuen Freunde auf den Schlachtfeldern Europas die Sieger über Napoleon geworden.

Damit hatten sie einen Vorsprung, wie ihn der amerikanische Schriftsteller Scott-Fitzgerald vielfältig beschrieben hat, nach einem anderen Krieg (dem Ersten Weltkrieg) mit dem gleichen Ergebnis: Die Damenwelt feierte die Sieger. Ein Zuschauer des Krieges hatte es dagegen schwer. Nirgends war das so sicher

wie in der besseren Gesellschaft Berlins nach 1815, wo die Väter die Politik gemacht hatten, die die Töchter in Gestalt der jungen Sieger bejubelten. Wie konnte einer in dieser Stadt ein Bein aufs Parkett kriegen, der zwanzig Jahre älter war als die Helden und nur mit Worten, die ungehört verhallt waren, deren Waffen gerühmt hatte? Brentano fragte sich das inbrünstig, bei allem Ernst seiner religiösen Fragen. Denn nach einer kurzen, aber schmerzreichen (zweiten) Ehe, die erst 1814 geschieden wurde, war er ledig, latent damit auf Freiers Füßen.

Unter diesen Vorzeichen begegnet er 1816 zum ersten Mal der achtzehnjährigen Luise Hensel, auf einer Gesellschaft am 10. Oktober (nach Luisens Erinnerung bereits im September) bei Staatsrat von Stägemann. »Zu dem Poetenkreis, der sich um den »preußischen Tirtäus« Stägemann sammelte, hatte sie durch ihre Kriegs- und Freiheitslieder [...] Zutritt erhalten«, betont Wolfgang Frühwald,⁶ womit Brentanos Aufgabe formuliert ist: Das Mädchen, das ihm auf den ersten Blick gefällt, ist nur mit Trümpfen zu gewinnen, die den patriotischen Degen ausstechen. Diese Trümpfe sind zum einen das dichterische Können, das die ebenfalls dichtende junge Frau beeindruckt, zum anderen der Glaube, für den die Pfarrerstochter sich interessiert. Sie wird später behaupten, schon lange katholische Neigungen gehabt zu haben, wovon ihre Briefe der Jahre 1816/17 zunächst aber nicht zeugen.

Was wollte Brentano von der jungen Frau? Darüber herrscht noch immer Uneinigkeit, auch nach Jahrzehnten der Forschung und bei an sich guter Quellenlage. Das in Briefen und Gedichten Brentanos unüberhörbar erotische Interesse deutet zunächst auf ein Abenteuer, wie der Dichter es gelegentlich suchte. Nach Prag hatte ihm Achim von Arnim, der Schwager und Freund, vor Jahren geschrieben: »Mensch, was soll mit deinen ewigen Liebeleien aus dir werden [...]« Er solle sich »entweder kastrieren« oder »eine junge [...] und nimmer alt werdende Frau heirathen, die statt deiner die Schwanzsterne besieht, damit du ruhig schlafen kannst.«⁷ Hartwig Schultz vermutet, dass Brentano Luise Hensel zu seiner Geliebten machen wollte.⁸ Arnims Rat, die prude Zeit, nicht zuletzt Luise Hensels Charakter stehen der These entgegen, sodass eine andere Absicht wahrscheinlicher ist: die Heirat. Als sicher gilt mittlerweile, dass Brentano seiner Freundin am Weihnachtsabend 1816 einen Heiratsantrag machte, und dass Luise ihn zurückwies, jedenfalls für das Empfinden des eiligen Freiers. Zunächst spricht das für Kristina Hasenpflugs Vermutung, Brentano habe Luise nacheinander für eine Ehe und erst, als er damit abblitzte, für seine Kirche geworben.⁹ Eine Konversion Luisens hätte, so viel steht fest, ein zusätzliches Eehindernis geschaffen. Dem geschiedenen Katholiken Clemens war eine Wiederverheiratung in der eigenen Kirche unmöglich. Ebenso wenig hätte

Luise als Katholikin einen Geschiedenen noch heiraten dürfen. Eine Zivilehe hätten die beiden in Preußen frühestens 1874 eingehen können. Was blieb, worauf zu wenig in der Forschung geachtet worden ist, war die Möglichkeit einer evangelisch geschlossenen Mischehe.¹⁰ Einiges deutet darauf hin, dass Luise, wäre es nach Clemens gegangen, hätte *erst* ihn (evangelisch) heiraten und *dann* zum katholischen Glauben konvertieren sollen.

Die Überzeugungskraft des (Krypto-)Katholiken wurde dabei selbst zum Problem. Bis Weihnachten 1816 hatte er dem Mädchen so viel erzählt von seinem Glauben, dass sie ihm an Sylvester schrieb: »Ich werde um Sie nur ruhig sein, wenn Sie zum heiligen Abendmahl gegangen sind.«¹¹ Spätere Briefe unterstreichen, dass Sie damit die katholische Form meinte, den Freund also mahnte, zur Beichte zu gehen, woraus erhellt: Seine Generalbeichte legte Brentano im Auftrag der Frau ab, die er in einem psychologisch-logistisch komplizierten Verfahren zu heiraten beabsichtigte. Dazu passt der verstörende Umstand, dass er eine zehneitige schriftliche Auflistung seiner Sünden niemandem zeigte, außer dem Priester – *und Luise*. Die damals Achtzehnjährige wird später, im Rückblick auf ein langes, unverheiratetes Leben aussagen, Brentano habe sie mit seinem Sündenregister »verdorben«. Dasselbe ist zwar nicht erhalten, war aber sicher wichtig. Tatsache ist, dass Luise ihm im Februar 1817, genau zur Zeit der Beichtvorbereitung, einen Brief schrieb, den er fortan als Liebesgeständnis auffasste. Seit sie kurz vorher das Sorgerecht für einen Sohn der verstorbenen Schwester übernommen hatte, phantasierte Brentano von gemeinsamer Elternschaft. Lyrische Szenen spielen an einem Bett, in dem Luise sitzt und zu Maria betet, wobei Clemens ihr lauscht.¹² Luise behauptete viele Jahre später, Clemens habe ihr damals eine »Josephsbeichte« angetragen, keusch und kinderlos. Nur darin hätte sie eingewilligt, wenn überhaupt jemals. Dass so was mit Brentano schwierig würde, musste sie spätestens aus einem Gedicht wissen, das er im Januar 1817 geschickt hatte, in dem er in ihrem Schlafzimmer »Mäuschen spielt« und als solches zuerst ihr Schnürband aufzieht, mit beredter Begeisterung.¹³

Es lief vieles nach Plan, hat man den Eindruck, wenn man Brentanos Perspektive einnimmt, seine Absicht wie oben auffasst. Luisens Frömmigkeit aber war unberechenbar. Als Clemens 1818 schon in Dülmen wohnte, von da aus seine letzten Trümpfe nach Berlin ausspielte (wovon zu sprechen sein wird), trat Luise zum katholischen Bekenntnis über. »Eigenmächtig und unsere Arbeit ganz störend«,¹⁴ schimpfte Clemens. Seine Arbeit am Eheplan, für die er Unterstützer gefunden hatte, dürfte gemeint sein. Luisens Konversion, die Brentano immer gewollt hatte, genauer: das nicht mit ihm abgesprochene Datum derselben, löste einen Bruch zwischen beiden aus, dem weitere folgten.

Nähe hat es nie mehr gegeben zwischen ihnen. Die traurige Entwicklung ist am besten mit dem komplizierten, nunmehr gescheiterten, Heiratsprojekt und seiner Ablaufplanung erklärbar.

Kunst als verarbeitendes Gewerbe

Aber zurück nach Berlin, wo Brentanos Krise begann, wo sie zumindest offen ausbrach. Im Briefwechsel und lyrischen Dialog mit Luise Hensel steht das Motiv der verlorenen Seinsgewissheit im Mittelpunkt. Berühmt ist das Gedicht *Frühlingsschrei eines Knechtes aus der Tiefe*, dessen Titel bereits das Drängende der Fragen Brentanos anzeigt, sie zur Klage werden lässt. Brieflich schickte er der Freundin einen Kommentar zu dem Gedicht in Form einer Allegorie: Witz und Ironie graben gemeinsam nach Schätzen, fördern aber nur Schlacken zutage. Aus dem wertlosen Fund erbauen sie eine Kapelle, die jedoch ständig zusammenfällt. Erst die Begegnung mit einer freundlichen Jungfrau, Luise Hensel, beendet das Spiel. Der Dichter, soll das heißen, spricht mit einem neuen Ernst, zu dem sein poetisches Sprechen durch die Freundschaft mit der jungen Kollegin gefunden hat. Brief und Gedicht zusammen definieren die Krise Brentanos, wie Reinhard Mayer sagt: »Brentanos eigene Deutung des Gedichts in der Allegorie zeigt [...], wie eng seine »Glaubenskrise« mit einer allgemeinen »Sprachkrise« verschwistert war.«¹⁵

Das eingangs zitierte Briefwort an Wilhelm Grimm markiert einen Pol innerhalb von Brentanos Sprachreflexion. Da erscheinen ihm Poesie und Kunst nunmehr als verlogenes Spiel vor dem Abgrund ungeklärter Grundfragen der Existenz. Ein anderer Pol ist während der Berliner und Dülmener Jahre jedoch bemerkbar, von wo aus betrachtet die Kunst einen Weg zeigt, dem zu folgen sich lohnt. Lebenslange Bedeutung hatte für Brentano Hölderlins Elegie *Brot und Wein*. In einem frühen Brief an Luise schrieb er sie ab, kommentierte sie enthusiastisch. 1818 mahnte er die Freundin von Dülmen aus: »Deine Klagen über Aesthetik und Schriftstellerei kommen aus deiner eckelnden Übersättigung her [...]; alle wahre Kunst ist ein Vorläufer der Wiedergeburt, denn ihr Streben nach dem Ewigen strebt ohne es zu wissen nach dem Herrn.«¹⁶

Ein Beweis für das Brennen, sogar Aufblenden des Poesiefuers im Hauptkrisenjahr 1817 ist der Briefwechsel mit Luise, der etwa zur Hälfte aus Gedichten besteht, auf beiden Seiten im Übrigen. Luises liedhaft einfache, treffsicher berührende Texte inspirieren den Sprachartisten, bringen ihn als Lyriker zu sich selbst, lassen ihn die Texte der Freundin in Abschriften von Dutzenden Seiten Länge privat verbreiten. Auffallend ist zu dieser Zeit (und bleibt für länger) ein Spiel Brentanos mit der lyrischen Sprecherrolle, das einer-

seits die Freundin, andererseits Gott zu fiktiven Sendern von Textbotschaften macht, die Wunschaussagen über den Dichter und sein Liebesglück formulieren. Das berühmteste Beispiel, »Ich baute eine Mauer«, sollte Luise im Original unterschreiben – als von ihr gesprochen. Sie tat es. In *Pilger! All der Blumenschein* sollte Gott dem »Pilger« Clemens seine Luise als »Garten« zueignen, dessen Pflege er übernehmen wollte. Gott sprach, im Brentano-Text, die Rolle wunschgemäß.¹⁷

Die Bezeichnung »Pilger« wird Brentano in der Dülmener Zeit für sich verwenden. In seinen Aufzeichnungen über die Visionen der stigmatisierten Nonne Anna Katharina Emmerick, ja, in diesen Visionen selbst kommt er als »der Pilger« vor. Das entsprechende Rollenbild, in dem seine reaktivierte Gottesbeziehung sich ausdrückt, prägte Brentano, wie wir sehen, schon in Berlin aus, und zwar in einem literarischen Text. Ähnlich verhält es sich mit der anderen Bezeichnung, die er in Dülmen führen wird: »Schreiber«. Die Unterscheidung zwischen dem Dichter, der qua Erfindung sich selbst verherrlicht, und dem »Schreiber«, der als Medium religiöser Offenbarung Gott verherrlicht, benutzte Brentano selbst, um seine Wandlung zu kommunizieren und zu kommentieren. Auch der Begriff »Schreiber« entstammt dabei einem literarischen Werk, verfasst noch in Berlin, kurz vor oder während der Beichtvorbereitung des Autors. In der *Geschichte vom braven Kasperl und dem schönen Annerl* überlegt der Erzähler, ein Schriftsteller, zwei Seiten lang, mit welchem Wort er seinen Beruf bezeichnen soll. Nach diesem gefragt hat eine fromme alte Frau, um die es, gleichrangig mit den zwei Titelfiguren, in der Erzählung geht. Kern der Autor-Reflexion ist eine Absage an das Konzept des Berufsschriftstellers: »Einer, der von der Poesie lebt, hat das Gleichgewicht verloren, und eine übergroße Gänseleber, sie mag noch so gut schmecken, setzt doch immer eine kranke Gans voraus.« Für den Erzähler ist der gewerbliche Autor einer, »der mit freien und geistigen Gütern, mit unmittelbaren Geschenken des Himmels Handel treibt«. Weil er also kein »Schriftsteller« mehr sein will, entschließt er sich zu der Antwort: »Ich bin ein Schreiber.« Was die Alte ein durchaus ehrbares Gewerbe findet. Sie bittet den Erzähler, eine Petition für sie aufzusetzen, »die aber gewiß erhört wird und nicht bei den vielen anderen liegen bleibt«.¹⁸

Ein positives Bild von Literatur entsteht, sobald sie die Fesseln ihrer ökonomischen Verwertung sprengt. Sie empfängt und verteilt Gottesgeschenke, nimmt sich der Anliegen nicht privilegierter Menschen an – und erfüllt dabei Qualitätsansprüche. Sogar Armut lindert sie, wenn sie zu wohltätigen Zwecken verbreitet wird, wie Brentanos Kasper-Geschichte, die 1817 in Friedrich Wilhelm Gubitz' Reihe *Gaben der Milde* zum Vorteil von Kriegsinvaliden er-

scheint. Der Zweck entspricht hier besonders genau dem Inhalt, denn was der brave Kasper erlebt, liest sich wie eine Anklage gegen den Militarismus der Zeit, seine Leibstrafen, seinen Ehrbegriff, sein Zwangsregime. Zum Vorbild für Kasper wird ein französischer (!) Unteroffizier, der sich auf dem Paradeplatz selbst tötet, weil er zuvor unter Befehlsnotstand einem Rekruten zwölf Stockhiebe verabreicht hat. Brentano bezieht im patriotisch eingenebelten Berlin Stellung für Menschlichkeit und Gerechtigkeit, was nebenbei heißt: Er flickt den bewunderten Siegertypen am Zeug, sticht die Konkurrenz bei den Damen aus, mit literarischen Waffen. Dazu passt, woher er den Stoff für die Erzählung hat: von Frau Hensel, der Pfarrerswitwe, Luises Mutter.¹⁹ Deren Geschichte zu einem mildtätigen Zweck so fromm und zugleich unterhaltsam nacherzählen heißt nichts anderes als: literarisch um Luises Hand anhalten.

Und noch nicht genug mit der Macht der Literatur, an die Brentano in der Krise ungebrochen glaubte. Luise als Nachwuchspoetin erhielt von ihm die Einladung, sich an einer Anthologie namens »Sängerfahrt« zu beteiligen. »Will auch mit«, dichtete sie begeistert und lieferte Beiträge. Damit führte der anerkannte Autor sie in einen Literaturbetrieb ein, von dem er zu keinem Zeitpunkt so abhängig, in dem er auch selten so erfolgreich war wie 1817. Das Jahr ist geprägt von ambitionierten Projekten mit Arnim, von der größten Zahl an Einzelveröffentlichungen in seinem Leben sowie von zahlreichen Beiträgen für Periodika, darunter *Der Gesellschafter*, herausgegeben von dem schon genannten Friedrich Wilhelm Gubitz. »Brentano ist auf das Honorar finanziell angewiesen«, bemerkt Konrad Feilchenfeldt hierzu.²⁰ Ein Gegengeschäft könnte vorliegen: Garantiehonorare gegen Benefizband.

Aber halt, finanziell abhängig? Brentano? Kennen wir den Dichter nicht als den einen glücklichen, der nie mit seiner Kunst Geld verdienen musste, weil er von den Zinsen seines geerbten Vermögens leben konnte? Ja, so war es. Jedoch mit einer Ausnahme in der Mitte des Dichterlebens.

Von 1811 an steckte der Großteil von Clemens Brentanos Vermögen in einem Gutsbetrieb in Böhmen. Sein Bruder Christian hatte ihn gekauft und leitete ihn. Gut Bukowan, wo Clemens für längere Zeit auch lebte, produzierte im Wesentlichen Rüben und war von Anfang an defizitär. Bald begann Clemens in Briefen die Hilfe des Schwagers Arnim und der älteren Kaufmannsbrüder zu erleben, allererst die Absetzung Christians, eines ihm ebenbürtigen Phantasten ohne jeden Geschäftssinn. Es folgte die Bitte um finanzielle Rettung seiner selbst, Clemens, »den man mit *all seinem Hab und Gut* in diese leere Mausefalle gelockt«.²¹

Die prekäre Lage wurde noch verschlechtert durch den Umstand, dass die Brüder Franz und Georg, Doppelspitze des vom Vater geerbten Frankfurter

Handelsunternehmens, sich in einem geradezu welthistorischen Ausmaß verzoockt hatten, zumindest dem Anschein nach. Man hatte der französischen Königsfamilie Bourbon, insonderheit dem Bruder des Königs Ludwig XVI. und dessen Schatzmeister Deville, hohe Summen geliehen, die mit Napoleons Putsch und dessen zähem Nachspiel verloren schienen.

Das erste Berlin-Jahr 1815 muss für Brentano quälend gewesen sein. Am Ende des Jahres erst konnte Bukowan verkauft werden. Noch flossen die Bourbon-Kredite nicht zurück. Schultz resümiert, dass Brentano von 1815 bis 1817 wegen seiner finanziellen Misere zum ersten und einzigen Mal im Leben Berufsschriftsteller war.²² Die gute Nachricht erhielt er zwischendrin: Das auf dem Wiener Kongress restituierte französische Herrschergeschlecht zahlte den Kredit zurück. Aus dieser Masse bildeten die Kaufmannsbrüder Brentano 13 Erbteile, die sie ab 1816 an die erbberechtigten Nachkommen des Vaters Pietro Antonio ausreichten. Clemens hatte für immer ausgesorgt.

Auch wenn ihm dies Anfang 1817 klar gewesen sein muss, hängt er auf dem Höhepunkt seiner Glaubens- und Sprachkrise das Literaturgewerbe nicht etwa an den Nagel. Psychologisch wahrscheinlich ist, dass er die neue beziehungsweise aufgefrischte Kompetenz, schreibend Geld zu verdienen, nicht bei der ersten Lageberuhigung deaktivieren wollte. Die für ihn im Kern unangetastete Wertigkeit von Literatur wurde bereits angesprochen. Hinzu kommt, dass er in literarischen Texten das Neue, das 1817 in sein Leben trat, umfänglich reflektieren, es tiefenscharf verarbeiten konnte. Dieses Neue schloss, neben der Gottese Erfahrung und religiösen Wiederbeheimatung, auch eine soziale Erfahrung ein, die sich, wenngleich zögernd, mit neuen Gedanken über die Welt verband.

Was Brentano seit 1810 vor allem schrieb, was er – nach einer Pause zwischen 1812 und 1815 – in Berlin weiter schrieb und veröffentlichen wollte, sind seine Märchen. Unter ihnen nimmt *Gockel, Hinkel und Cackeleia* insofern eine Sonderstellung ein, als die Spätfassung dieses Märchens die einzige fiktional-literarische Einzelveröffentlichung ist, der Brentano nach seiner Lebenswende noch zugestimmt hat. Der Plot über die Erlebnisse der Familie Gockel entstand erwiesenermaßen 1816/17, das heißt während beziehungsweise nach der schlimmen Erfahrung des Autors mit dem Geld.²³ Und von dieser Erfahrung wird auch erzählt.

Als Erb-Hühner- und Fasanenminister des Königs Eifrasius von Gelnhausen muss Graf Gockel erleben, wie sein Herrscher durch unmäßigen Eiergenuss den Fortbestand der Haushuhnrasse gefährdet. Gockel hält eine kritische Rede, wird dafür vom Hof gejagt und muss mit Weib und Kind in eine Ruine ziehen, den einzigen Erbbesitz seiner Familie. Während er sich an den vie-

len Singvögeln als gleichberechtigten Ruinenbewohnern erfreut, warnt er davor, Raubvögel mit einziehen zu lassen. Was Frau Hinkel unter Verweis auf Beutegaben fordert, die von den Räubern zu erwarten seien, lehnt Gockel ab, weil diese zum einen die Singvögel, Spender seiner Freude, zum anderen die von ihm geplante Hühnerzucht, Grundlage seiner Existenz, bedrohen würden. Ironisch exakte Schilderungen sind dem Startup des geschassten Staatsbeamten gewidmet: einem Agrarbetrieb mit streng betriebswirtschaftlicher Zielsetzung. Vor dem Zeithintergrund der preußischen Reformen liest sich die Existenzgründung als Absage an einen bis zur Selbsterstörung gefräßigen Absolutismus ebenso wie an räuberisch-unproduktive Überbleibsel des Adels. Ehrliche Arbeit in friedlich gutgelaunter Gemeinschaft heißt das neue Ideal. Dass Bukowan es für Brentano nicht lange verkörperte, sahen wir. Das Ideal wird auch textimmanent scheitern, neuen Raubmördern zum Opfer fallen sowie der menschlichen Anfälligkeit, den Bösen zu willfahren. Das Alte jedoch lässt die Erzählung unwiderruflich zurück, wie wir noch sehen werden. Dass Gockel selbst adlig ist, wird mit der Bezeichnung »Raugraf von Hanau« ebenso ironisiert wie mit dem verfallenen Stammsitz, in dem es grünt, zwitschert und durch nicht vorhandene Decken regnet. Brentano als Spross einer Kaufmannsfamilie, die in Italien geadelt, mit dem Titel in Deutschland aber nicht anerkannt worden war, wusste besser als andere Schriftsteller, wie wenig das Standesprivileg nach den ökonomischen Regeln der bürgerlichen Gesellschaft noch zählte. Brentanos Gockelplot ist so modern wie gesellschaftskritisch. Gockels Unternehmerexistenz wird ökonomisch klar aufgefasst – und zurückgelassen von der Hoffnung auf ein glücklicheres Zusammenleben.

Communio Sanctorum

Als der Dichter im Herbst 1818 seinen Berliner Hausstand auflöste und nach Dülmen in Westfalen zog, änderte das nicht zuletzt seine soziale Situation. In bescheidensten Verhältnissen lebte er nun an der Seite einer etwa gleichaltrigen mittellosen Nonne, die nach Auflösung ihres Klosters von einem Pfarrer aufgenommen worden war und überwiegend krank im Bett lag: Anna Katharina Emmerick. Die fast ohne Bildung aufgewachsene Tochter eines Bauern sollte für Jahre seine engste Bezugsperson werden. Auch die Besucher, die die Nonne wegen ihrer Stigmata und ihrer visionären Erfahrungen in Dülmen aufsuchten, waren mehrheitlich ungebildete Menschen mit religiösem Lebensinhalt. Aus den Briefen des »Schreibers« spricht – außer der Faszination des als Wunder aufgefassten Geschehens, dessen Zeuge er wird – vor allem die Freude eines Gläubigen, der unter Gleichgesinnten lebt. Manche Schilderungen des

Beisammenseins mit Emmerick sind ausgelassen, ja kindlich albern. Was Brentano in Dülmen lebte, war unter anderem ein Teilausstieg aus seiner bürgerlichen Existenz, ein Bruch mit seiner Klasse (auf Widerruf), eine kleinräumige soziale Utopie. »Was es heißt, in der Kirche nach der Gemeinschaft der Heiligen streben, weiß ich erst jetzt«, schreibt er Luise Hensel nach Berlin. »Von der Kirche des Herrn ist außer den von ihm eingesetzten Geheimnissen wenig auf Erden.«²⁴ Ähnlich hat der Seelenführer, Johann Michael Sailer, es ihm erklärt: »Religion ist [...] unsichtbar.« Und hinzugefügt, das Geheimnis lüften könne vor allem »heilige Kunst«.²⁵

Auch diese Überzeugung Sailer's teilt Brentano weiterhin. Wenn er in Dülmen zum »Schreiber« dessen wird, was die Seherin sieht, ist darin kein *per se* unkünstlerisches, kein dokumentarisches Verfahren etwa der *oral history* zu sehen. Relativ gut erforscht ist heute, wie Brentano seine Texte während der Gespräche mit der Nonne skizzierte, sie anschließend ordnete und ergänzte und später, in einem viele Jahre umfassenden Prozess, mit religiösen Schriftquellen sowohl abglich als anreicherte. Unschätzbare Dienste leistete ihm seine Bibliothek, von der nach einer demonstrativ-spektakulären Versteigerung des Hauptbestands im Frühjahr 1819 vor allem geistliche Titel übrig blieben. Eine umfangreichere Bibliothek dieser Art von Literatur hat es in Deutschland vielleicht nie gegeben. Brentanos Redaktionstätigkeit beschreibt Wolfgang Bunzel zugleich »als korrigierende Durchsicht des bereits Geschriebenen und als visionäre Neupositionierung der Literatur«.²⁶ Form und Gattung des meisten, was nach 1817 entstand, waren neu für Brentano. Das heißt aber nicht, dass etwas im Kontext der Künstlerbiografie Neues oder gar Fremdes geschehen wäre. Nach Feilchenfeldt ist jede Gattung für diesen Dichter »ein inszenatorisches Forum seiner eigenen Identität als Rollen-Ich«.²⁷ Die gemeinsam mit Anna Katharina Emmerick hervorgebrachten Schriften sind schon deshalb zentraler Bestandteil des Werks, weil der Autor mit seiner Koautorin eine der intensivsten und wohl auch glücklichsten Zeiten seines Lebens verbrachte. Die Rolle des staunenden Mediums göttlicher Mitteilungen konnte er mit ihr teilen.

Es gibt freilich auch eine andere Seite der Emmerick-Beziehung. Eine Strenge, die Brentano überkommen konnte mit der schwachen und empfindsamen Frau, ein eifersüchtiges Wachen über ihren Umgang und anderes befremden in den Zeugnissen. Derlei besorgte schon Zeitgenossen, alarmierte Nachbarn, die ihn in Dülmen vom Bett der Visionärin entfernen wollten. Das Verhältnis der beiden Solitäre zueinander wie auch die aus den Emmerick-Visionen entwickelten Notate, Manuskripte, Schriften und Veröffentlichungen Brentanos sind ein Themenkomplex, der sich für die Zwecke dieses Aufsatzes

zu weit verzweigt. Hier soll diesbezüglich nur noch interessieren, wie der Dichter vom Krankenbett in Dülmen aus seinen Berliner Liebeshandel weiter verfolgte.

Einen guten Überblick darüber gibt Michael Grus. Die Briefe aus Dülmen an Luise Hensel im Herbst 1818 enthalten – eingestreut in enthusiastische Beschreibungen der Emmerick, ihres Leidens und ihrer Gesichte – Hinweise auf Luises Leben in Berlin, die angeblich der Nonne offenbart wurden, die sie kommentiert und via »Schreiber« an Luise adressiert haben soll. Wichtige Themen sind dabei Luises Konversion, um die von Emmerick und Brentano vereint gerungen wird, sowie ein zwielichtiger, als »Pferdebändiger« firmierender Mann, vor dem man sie warnt. Es handelt sich um den »Maikäfer« Ludwig von Gerhard, in den Luise sich verliebt hat. Was der fasziniert-beunruhigten Leserin in Berlin an den Mitteilungen übernatürlich erscheinen soll, erscheinen muss, ist nach Grus »nichts anderes als der Versuch einer ideellen Fernsteuerung«²⁸ beziehungsweise, wie Hans-Walter Schmidt es nennt, »Tele-Überwachung«.²⁹ Brentano bedient sich dazu der Informationen seines Freundes Johannes Neumann, der Luise Hensel in Berlin trifft, ihr aber auch nachspioniert.³⁰ Neumanns briefliche Informationen über Luise legt Brentano Anna Katharina Emmerick in den Mund, um sie anschließend als Visionen derselben an Luise zu schicken. Manche Informationen, die Brentano erhält, sind unrichtig. »An seinen objektiv falschen Angaben orientiert sich aber Anna Katharina Emmerick in den Visionen, die Brentano *von ihr erbittet* !!, um sie nach Berlin zu übermitteln«, bemerkt Schultz.³¹ Die Nonne äußert sich zum Beispiel am 11. Dezember 1818 bekümmert darüber, dass Luise noch immer außerhalb der katholischen Kirche verharre, während sie in Wahrheit schon am 7. Dezember konvertiert ist.

Das Bitterste zuletzt: »Kurz vor seinem Tod teilte Brentano aber auf ihre Anfrage Luise Hensel mit, Anna Katharina Emmerick habe *gar nichts* in ihren Visionen über sie gesehen.«³² Luise musste geschockt sein von dem Geständnis. Aus ihren Briefen geht hervor, dass sie den Emmerick-Botschaften größte Bedeutung zumäß. Man kann vom typischen Brentano-Schock sprechen. Ausgelöst wurde der durch die brutale Aufrichtigkeit, mit der hier einer seine Schwächen bloßlegte – mehr noch als durch die Schwächen selbst. Provokativ wirkte die Dialektik der Buße: das Schuldeingeständnis, das zugleich mit der Abirrung auch deren Korrektur proklamierte, das Weitergehen in eine als richtig bestätigte Richtung. Wenn der Liebende die Visionen der einen als Werbemittel missbrauchte, um die Andere zu gewinnen, bedeutet das nicht, dass er an die Wahrheit dieser Visionen in einem über seine Liebesnot hinausgehenden Sinn etwa nicht geglaubt hätte. Das Gegenteil haben Laura Benzi,

Hartwig Schultz und andere gezeigt: dass Brentano die Offenbarungen, die er empfing, und die Zusammenhänge, die sich daraus auf dem Weg der Forschung für ihn ergaben, als beweiskräftig ansah für die Wahrheit der Religion. »An die Gebildeten unter ihren Verächtern« (Schleiermacher) wandte Brentano sich, wollte mit Fakten überzeugen, unternahm den Versuch einer gelehrten Systembildung, ganz im Trend der Vormärzliteratur (vgl. Hegel, Marx). Schultz schreibt: »Die romantische Suche nach dem Wunderbaren verbindet sich mit modernem, naturwissenschaftlich bestimmtem Experimentalgeist.«³³

Zu einer Kontroverstheologie im Stil des Freundes Joseph Görres zog es Brentano hingegen nicht wirklich. Für Görres' Zeitschrift *Der Katholik* lieferte er zahlreiche Beiträge, nicht selten zu Themen, die der Herausgeber haben wollte. Während das antipreußische, antiprotestantische Kampfblatt auf Attacke gebürstet war, mahnte Brentano den Freund jedoch mehrfach, sein Heil in Selbstkritik statt in der Kritik des Zeitgeists zu suchen: »Ein Geist wie deiner, bedarf der Polemik nicht, du darfst nur gegen dich selbst gegen die Zeit und die Welt in dir polemisieren, so wirst du indirekt den Fürsten der Welt zusammenhauen, ohne daß du der Censur zu nahe trittst.«³⁴ Politisch leisetretisch mag das, nebenbei, sein. Vor allem ist es aber Brentano-programmatisch: Schuld bei sich selbst suchen, statt in der Welt, dem Teufel im eigenen Denken auf die Schliche kommen, statt in einem heroisch-polemisch ausphantasierten Feindesland.

Vergleichssündenfälle

Wer Brentano in dieser Hinsicht verstanden hat, ist Thomas Mann. Damit ist er ein wichtiger Zeuge auch für die Glaubwürdigkeit der religiösen Wandlung des Kollegen. Über Thomas Manns Brentano-Interesse hat Reinhard Mayer ein lesenswertes Buch geschrieben. Darin zeigt er den Unterschied, den Brentano in den Augen Manns zu den zahlreichen Schriftstellern macht, die für eine Krise des autonomen Künstlertums stehen. Einige klassische und die meisten romantischen Dichter bestätigten für Mann die These Nietzsches, dass die Kunst ihre Vervollkommung einem mentalen Krankheitszustand verdankt. »Unter den deutschen Romantikern«, schreibt Mayer, »gibt es aber nur einen, der ausdrücklich und konsequent Kunst und Dichtung (vornehmlich seine eigene) als *sündhaft* erkannte und verwarf: Brentano.«³⁵ Die Differenz zwischen Krankheit und Sünde qualifiziere Brentano erst zur okkulten Vorlage für den Protagonisten Adrian Leverkühn in Thomas Manns großem Künstlerroman *Doktor Faustus*. Thomas Mann verstand an Brentano den Ernst, das Bedrohliche von dessen Sinnkrise. Nebenbei verstand er offenbar auch, was Brentanos

Problem mit »Verlässlichkeit« war, mit einer »Geradheit«, die zeitlebens von diesem Menschen erwartet wurde, ohne zu seinem Charakterinventar zu gehören. Heine nannte das »die personifizierte Caprice«, die einem aus Brentanos Werk »so wahnsinnig entgegenlacht«. ³⁶

Mit seiner Abwendung vom bisher Gelebten und Geschriebenen lieferte Brentano das Argument, mit dem seine Reversion von Anfang an (und bis heute) am häufigsten kritisiert wurde. »In der kritischen Literatur über Brentano [...] wird seine Hinwendung zur katholischen Kirche immer wieder als *Flucht vor sich selbst* dargestellt. Es ist geradezu auffallend, wie weit verbreitet diese Auslegung seiner Glaubenskrise ist.« ³⁷ Wobei das Skandalon der Wandlung wieder zuerst in der Aufrichtigkeit liegt, mit der da einer sein Leben bilanziert, und erst an zweiter Stelle in dem Beschluss, es zu ändern. Flucht als *Vorwurf* erinnert daran, wie Geflüchteten heute ihre Heimat als »sicheres Herkunftsland« verkauft wird, damit die Flucht als persönliche Fehlentscheidung und die Welt als eine gesehen werden kann, die »sicher« ist, ergo *nicht verändert werden muss*. Der Mensch, der sich zur radikalen Änderung seiner Verhältnisse entschließt, weiß jedoch in der Regel genauer, was er tut, als seine mehr oder weniger berufenen *censores*. Brentano konnte und wollte 1817 nicht so weiterleben wie bis dato und hat nachweislich anders weitergelebt, konsequent darin bis zu seinem Tod 1842.

An der Stelle muss von einer Parallele gesprochen werden, die es zu Brentanos Reversion gibt in der Zeit, als Thomas Mann seinen *Doktor Faustus* schreibt, und in räumlicher Nachbarschaft zu dessen Autor. Die Rede ist von Alfred Döblins Konversion zum katholischen Glauben, genauer von Döblins Zeugnis davon auf seiner Geburtstagsfeier 1943 in Hollywood, Kalifornien. Was Döblin vor geladenen Gästen in einem kleinen Theater über seine religiöse Wende verlauten ließ, hatte Wirkung. Viele Kollegen waren entsetzt, Brecht schrieb sein berühmtes Schmähdgedicht *Peinlicher Vorfall*. Folgt man den drei Sätzen, die Döblin in seinem Buch *Schicksalsreise* über den Vorfall schrieb, hatte sich Folgendes ereignet: »Ich nahm mich und uns alle von dem großen Gericht nicht aus, das sich an der Welt entlud. Man lehnte mich schweigend ab. Es war keine Rede für eine Geburtstagsfeier.« ³⁸

Döblins Biograph Winfried F. Schoeller betont, dass der »Vorfall« für den Bekenner keineswegs nur peinlich war. Was folgte, war die weit gehende Kaltstellung und Isolation des Schriftstellers in der Exilliteratenszene Hollywoods. »Er hatte sich ins Aus manövriert oder genauer: ins Aus bekannt«, schreibt Schoeller und bezeichnet die Geburtstagsrede aus der Sicht der meisten Gäste als »frommen Sündenfall«. Wie Brecht perhorreszierten viele Intellektuelle »nicht nur die religiöse Wendung, die da sichtbar wurde, son-

dern auch etwas wie eine existenzielle Beichte: Döblin zeigte seine Not, seine Wunden vor, verwies die Emigranten, die sich diese Lage nicht eingestehen wollten, auf ihnen, das heißt: einen ähnlichen Platz. Darin liegt wohl der Kern des Skandals, denn wer mag sich seine Notlage so drastisch vorführen lassen?»³⁹

Eben diese Reaktion macht den Vorfall zu einer Parallele von Brentanos Reversion. Wie Döblin im amerikanischen Exil – darüber hinaus in Deutschland und in Paris, seinen letzten Lebensstationen – den Rückhalt unter Intellektuellen verlor, so isolierte Brentano sich durch sein öffentliches katholisches Bekenntnis in Preußen, aber auch in Frankfurter und sogar Münchener Kreisen als Intellektueller. Wie bei Döblin spielte dabei der schonungslose Blick auf das eigene, als verfehlt betrachtete Leben die Hauptrolle. Nikolaus Wegmann zeigt in dem zusammen mit Winfried Eckel herausgegebenen Band *Figuren der Konversion*, welche weiteren Vorurteile gegen Katholiken (besonders Konvertiten) in Vormärz-Deutschland bestanden. Wie konnte ein denkender Mensch, fragten viele, dem Katholizismus anhängen als »einer doch so offensichtlich überholten Lehre«? Schloss er sich damit nicht selbst aus Literatur und Wissenschaft aus? »Einen *katholischen Intellektuellen*, so die unausgesprochene Meinung, gibt es gar nicht und kann es auch nicht geben.«⁴⁰

Jedes Ausschlussverfahren verleiht demjenigen Macht, der ausschließt. Mit der Exkommunikation ihrer religiös gewordenen Kollegen stärkten sich Intellektuelle, die sonst überwiegend die Erfahrung der Ohnmacht kannten. Ausnahmsweise hatten sie das Bestimmungsrecht über Zugehörigkeit oder Exklusion, das ihnen gegenüber sonst eine kulturferne Gesellschaft ausübte. Diejenigen Eigenschaften des beziehungsweise seiner Lebensleistung, die ihn mit den Ausgrenzern verbanden, mussten dabei unter den Tisch fallen.

Der Altmeister als Kind und Weltveredler

In der causa Brentano (wie in der Döblin'schen) ist das eine Menge, für die Literatur zu viel, um darauf verzichten zu können. So wurde vor 200 Jahren, so wird noch heute übersehen, dass Brentanos katholische Parteinahme eine historisch fortschrittliche war, insofern sie der diskriminierten Bevölkerung preußischer Beuteprovinzen von 1815 galt. Klöster aufheben, wie es der Hohenzollern-Staat im Gefolge des napoleonischen im Rheinland und in Westfalen tat, hieß nicht nur Ideen bekämpfen. Es hieß auch, die Gemeinschaft von Menschen zerstören, die in der Regel weniger bemittelt und durchsetzungsfähig waren als die Mehrheit. Klaus Günzel bemerkt: »Man hat im protestantisch-liberalen Lager Brentanos katholische Agitation nur als Weltflucht und Dunkelmännertum gedeutet und übersehen, daß er damit die preußische

Obrigkeit herausforderte, die in der neuen Rheinprovinz die Anhänger des alten Glaubens ständig schikanierte.«⁴¹

Der Berliner Freundin berichtete er von Anfang an über solche Schikanen. Für Berlin und den einigermaßen erlauchten Kreis, dem er dort angehört hatte, war keine Freundlichkeit mehr übrig: »Vom König und der Regierung weiß man schier gar nichts, als daß man die Preußen nicht liebt, und es ist schier kein Bürger, der nicht eine bittere Grausamkeit von den berliner Jägern oder eine Gotteslästerung und Heiligenschändung zu erzählen wüßte.«⁴² Hierbei sollte beachtet werden, dass der katholische Standpunkt damals nicht der einzige war, der religiöse Überzeugung mit politischen Ansprüchen verband, und dass auf der Gegenseite nicht etwa eine säkular-aufgeklärte Staatsidee agierte. In Preußen gewannen nach 1815 zunehmend Kräfte die Oberhand – was bedeutet: Einfluss auf das absolutistische Regime –, die in einem protestantisch-neupietistischen Sinn »Preußen [...] zu einem christlichen Staat machen und so das Gottesreich befördern« wollten.⁴³ Hofkreise verfolgten diese Idee auch bei Gründung der »Evangelischen Kirche der Altpreußischen Union« im Jahr 1817. Das calvinistische Herrscherhaus wollte im Lutherjahr die Kluft zur überwiegend lutherischen Bevölkerung des Landes schließen mit einer Art Staatskirche. Wer von ihr nicht umfasst wurde, sah sich noch weiter nach draußen, ins Abseits befördert – vorneweg die Katholiken.

Vor allem Fremdheit war es, was Brentano in Berlin erlebt hatte, was er von dort mitnahm. Ähnlich ergangen war es ihm schon an der letzten Lebensstation vor Berlin, in Wien, allerdings aus einem entgegengesetzten Grund. Seine Versuche, am Theater und in der konservativen Gesellschaft Wiens Fuß zu fassen, waren kläglich gescheitert. Außer fehlender Glaubwürdigkeit bei der deutsch-patriotischen Kriegspartei war dafür ein zu lockerer, zu wenig kirchlicher Lebenswandel verantwortlich. Am Beispiel des in Wien ebenfalls lange erfolglosen Friedrich Schlegel haben unlängst Ulrich Breuer und Maren Jäger diesen Zusammenhang nachgewiesen.⁴⁴ In Bukowan beginnt, in Wien beschleunigt, in Berlin vollzieht sich endgültig eine Reaktion Brentanos auf die quälende Fremdheitserfahrung: die Orientierung zurück zur Familie. Von ihr erhofft er sich einen Rückhalt, den er zwar lange nicht vermisst hat, mit zunehmend empfindlicher Vereinsamung aber braucht. »Seine Rückbesinnung auf den Glauben seiner Kindheit bedeutet [...] zugleich eine Wiederannäherung an die Frankfurter Familie«, schreibt Schultz. Im stärker gemischt konfessionellen Frankfurt sind die Brentanos eine Säule der katholischen Gemeinde.⁴⁵

Vielleicht muss derlei nicht gesagt werden, aber: Die Familienbindung zu reaktivieren, war für Brentano kein Spaziergang. Neuere Forschungen zeigen immer klarer, dass er sich von Mitgliedern seiner Familie lebenslang verspottet,

ja verachtet fühlte.⁴⁶ Trotzdem suchte er die vertrauten Beziehungen wieder auf, so wie er lebenslang Intimität und Intensität in Beziehungen suchte, vielleicht mehr als alles andere. Herbert Marcuses Diktum über »Brentanos ganzes Leben« ist bekannt: »Mit einer verzweifelten Gier klammert er sich an andere Menschen an, sucht er in ihr Dasein einzudringen, sich von ihnen aus seiner Einsamkeit in ihre Verbundenheit herüberretten zu lassen.«⁴⁷ Was bezweifelt werden muss, ist, dass »Verbundenheit« von Brentano als etwas betrachtet wurde, das nur andere hatten und herstellen konnten. Sein erwachsenes und lediges Leben lang, und besonders die fünfundzwanzig Jahre nach seiner Reversion lebte dieser Mann vorwiegend in Wohngemeinschaften, häufig übrigens unter Einschluss befreundeter (auch jüngerer) Frauen. Die Beziehungen, die er lebte, waren darauf angelegt, Einsamkeit zu überwinden, ja. Das betraf aber nicht nur seine eigene. Und nicht er war der Teil, der keine Ideen zur Herstellung von »Verbundenheit« gehabt hätte. Was dem hemmungslosen Komödianten und Budenzauberer zu dem Zweck einfiel, war den meisten bloß zu anstrengend. Die Kirche, die Glaubenspraxis wurden zu einem Pool von Erfahrungen, die ihn mit Menschen tatsächlich verbinden, die Einsamkeit aufheben konnten. Eine erfinderische und tapfere Beziehungspflege prägt die *vita* und durchdringt von da aus motivisch das Werk des späten Brentano, anziehend bis heute.

Erotische Beziehungen sind davon eingeschlossen, wie Kristina Hasenpflug gezeigt hat. Verführung und Bekehrung »sind einander zugeordnet und bilden – in den unterschiedlichsten Abwandlungen – die zwei Pole einer erotischen Konstellation« für Brentano.⁴⁸ Irritierend mag wirken, wirkte im Übrigen schon auf Zeitgenossen, dass sich das Muster auch in Beziehungen Brentanos zu einzelnen seiner Schwestern findet, als Konnex einer erotischen Komponente mit katholischer »Verbundenheit«.⁴⁹ Hierbei sollte beachtet werden, dass jemand in einer Familie mit 19 Geschwistern, eingeschlossen zahlreiche Halbgeschwister, verwandt über einen Vater, der für damalige Verhältnisse aus einem »fremden Land« eingewandert ist, weshalb die Familie von der homogen deutschen Stadtbürgerschaft ausgegrenzt wird,⁵⁰ dass so jemand ein vielgestaltigeres und formenreicheres Beziehungsleben zu seinen Geschwistern entwickelt als in dem Modell, das wir heute als Familie ansprechen.

Brentano schließt den Kreis, wenn er in seiner letzten eigenständigen Veröffentlichung ausführlich über Kindheit und Kindsein spricht. Die Rede ist noch einmal vom Gockelmärchen, bei seiner Herausgabe 1838 um die *Herzliche Zueignung* und den Appendix *Aus dem Tagebuch der Ahnfrau* erweitert und zu einer mehr als 300 Seiten umfassenden Fantasy-Erzählung angewachsen. Sie enthält den Plot, der zwanzig Jahre zuvor entstanden ist, so gut wie unverändert, jedenfalls kaum erweitert. Der im Vergleich zur Erstfassung

vierfache Umfang entsteht durch ein kunstreiches, dicht vernetztes und mit einem inkommensurablen Fluidum an Bedeutung aufgeladenes System von Nebenerzählungen, für das sich in der Romantik-Forschung der Begriff »Arabeske« durchgesetzt hat. In Anlehnung an Frühwald und andere, mit Worten von Laura Benzi meint der Begriff ein »formales System, das nach romantischem Muster in chiffrierter, rankenreicher Form auf das verborgene Zentrum einer schwer zu erobernden Wahrheit verweist.«⁵¹ Mit der neuen, jedenfalls stark elaborierten Form setzt der Autor zentrale Gestaltungsprozesse fort, die sein romantisches Werk bestimmt haben: die Welterzählung, das Prinzip des Sinnbilds, das genealogische Prinzip (vgl. die *Romanzen vom Rosenkranz*), die Durchdringung des Alltäglichen mit dem Geheimnis (nach Novalis). Zugleich erweitert der neue Text den Sinnhorizont, entsprechend dem vom Autor wieder gefundenen Glauben, zur Idee einer prä- und posthistorischen Urheimat. Die Handlungskette wird bis auf biblischen Grund zurück verfolgt und die Symbole verweisen, hierin der Artusepik verwandt, auf zentrale Lernerfahrungen. Das komplexe poetische Kraftfeld ist, wie Benzi kommentiert, »bewusst gegen die Drohung der Zersplitterung und des Verstummens aufgebaut«,⁵² mithin eine Antwort auf die vom Autor durchlebte Sinn- und Sprachkrise.

Die Handlung der Spätfassung mündet in einen Zustand, in dem alle Personen, einschließlich deren Vorfahren aus längst vergangenen Jahrhunderten, gleichzeitig Kinder werden. Ein Idealzustand ist eingetreten, von dem eingangs die *Herzliche Zueignung* autobiografisch spricht, wenn sie Kindheitserlebnisse des Autors vor der Widmungsadressatin Marianne von Willemer ausbreitet – und zugleich buchöffentlich macht. Das Land der kindlichen Sehnsucht Brentanos, »Vadutz« von ihm benannt, lebt im Märchen, vor allem in den Arabesken, wieder auf als Fürstentum, das von den Patriarchen des Alten Testaments ein mystisches Erbe erhalten hat. Mit dessen Hilfe kann die Nachfahrin der Vadutz-GründerInnen, das so eigensinnige wie lernbereite Mädchen Gackeleia, am Ende der Geschichte das Glück aller hervorrufen, sofern sie sich des Erbes durch *den richtigen Wunsch* als würdig erweist. Sie wünscht sich, dass alle zu Kindern werden – und macht damit alles richtig. 500 Jahre zuvor hatte ihre Ahnfrau Amey, »das arme Kind von Hennegau«, in einer parallelen Aufgabenstellung ähnlichen Erfolg, als sie sich ihr Erbe damit verdiente, dass sie mitleidsfähig wurde und zu weinen lernte.

Zentrale Bedeutung gewonnen hat für den alt gewordenen Dichter das kindliche Erleben. Es verbindet Aufrichtigkeit, durch die Brentano immer wieder schockieren, durch die er sich in Berlin aber auch seiner Vergangenheit stellen konnte, mit Empathie, die er lebenslang suchte, die (auf seine Art) ausleben zu können er immer hoffte.

Hinzu kommt die Phantasie, mit der das Kind sein Heimatland Vadutz erst erschaffen konnte, mit der der Altmeister es zur Symbolheimat aller werden lässt. Als »Büblein« schreibt er sich selbst in seinen Text hinein und vollendet die Aufzeichnungen der 500 Jahre zuvor daran schreibenden Ahnfrau selbst, lässt das Tagebuch und die ganze Erzählung damit als Phantasieprodukt aufliegen – warum nicht? Keine Rede mehr ist von einem Ende der Kunst. Die berühmte »Kunstfigur«, das Automatenmädchen des Märchens, ist ausdrücklich »keine Puppe«, kein Objekt der Eitelkeit. Vielmehr zeigt sie dem Mädchen Gackeleia den Weg, kann dies nur tun, weil die Ärmsten der Armen in Wahrheit ihr »Motor« sind, sie im Verborgenen bewegen: ein Mäusepaar, dem zuvor von Gockel, dem gewandelten Fürstenknecht, selbstlos geholfen wurde. Zugleich steht die Figur für die Widmungsadressatin Marianne von Willemer, eine Ex-Schauspielerin, die als Teenager in der Rolle des Harlekin Brentano begeistert und zu seiner »Figur« inspiriert hat. Die Erzählkunst wie deren Leserin werden auf die Barmherzigkeit als die zum rechten Ziel bewegende Kraft verwiesen. Mitleidstränen der Ahnfrau Amey werden zu Weizenkörnern, die sie dem Büblein spendet. Dieses braucht sie zur Abzahlung einer Schuld: Es hat als Hühnerstallbursche Weizen an ein »böses«, die Eitelkeit förderndes Huhn verfüttert, der eigentlich dem »frommen Hühnlein« gehört hätte. Huhn ja, heißt das, nur das richtige soll es sein. Kunst und Phantasie sind auch dem Frommen erlaubt – sollen aber von Menschenliebe gespeist sein. Im Großen Gockelmärchen erreicht die Kunst eine Meisterschaft, die immer noch auf ihre ausführliche Beschreibung wartet.

Entspannt und kritikfähig geht Brentano in seinem letzten Opus mit dem Katholizismus um. Als Kind wollte der Hausdiener ihm verbieten, von »seinem« Vadutz zu sprechen. Vadutz gehöre einem Anderen, einem Fürsten, der demnächst (zur Kaiserkrönung) nach Frankfurt komme. Als die Drohung nicht zog, schwang der Diener den Katechismus und verwies dem Buben seine »Lüge«. Wer hierfür den Beifall des rekatholisierten Brentano erwartet, hat ihn eben nicht verstanden. »Das machte mich sehr wirr«, erinnert er sich in der *Zueignung*, »und ich war lange Zeit gar traurig, als habe sich das Paradies in meinen Händen in ein goldenes Wart-ein-Weilchen und ein silbernes Nichtschen in einem niemäligem Büchchen verwandelt.«⁵³

Das finale Heilsgeschehen, die Rückverwandlung aller Menschen in Kinder wird im Märchen mit einem Understatement kommentiert, das, außer cool, auffallend klug ist und fernab jeder theologischen Dogmatik ansetzt: »Es kam viele Natur, viele Art und Unart, aber auch gar viel verstecktes Liebes an den Leuten zutag.«⁵⁴

Anmerkungen

- 1 Laura Benzi, *Resakralisierung und Allegorie im Spätwerk Clemens Brentanos*, Bern u.a. 2002, 36 f.
- 2 Wolfgang Bunzel, *Clemens Brentanos Reversion. Zur Verschränkung von Religiosität und Autorschaft*, in: Winfried Eckel u.a. (Hg.), *Figuren der Konversion. Friedrich Schlegels Übertritt zum Katholizismus im Kontext*, Paderborn 2014, 239–262, hier 239.
- 3 Zit. nach Konrad Feilchenfeldt, *Brentano-Chronik. Daten zu Leben und Werk*, München 1978, 96.
- 4 Vgl. Bunzel, *Clemens Brentanos Reversion*, 248.
- 5 Olaf Blaschke, zit. nach Benzi, *Resakralisierung*, 15.
- 6 Wolfgang Frühwald, *Das Spätwerk Clemens Brentanos (1815-1842). Romantik im Zeitalter der Metternichschen Restauration*, Tübingen 1977, 103.
- 7 Zit. nach Hartwig Schultz, *Schwarzer Schmetterling. Zwanzig Kapitel aus dem Leben des romantischen Dichters Clemens Brentano*, Berlin 2002, 385.
- 8 Ebd. 367 f.
- 9 Kristina Hasenpflug, *Clemens Brentanos Lyrik an Luise Hensel*, Frankfurt/Main 1999, 31.
- 10 Ein Problemfall im Sinne des nach 1815 in den preußischen Westprovinzen tobenden Mischehenstreits, mündend in die »Kölner Wirren«, hätte nicht vorgelegen, weil hier der Mann katholisch war, die 1803 vom König erlassene Deklaration, dass alle Kinder eines Paares in der Konfession des Vaters zu erziehen seien, also weder mit dem Willen des Paares, noch mit dem kanonischen Anspruch auf katholische Taufe und Erziehung der gemeinsamen Kinder kollidiert wäre. Zudem wurde die Deklaration im Westen erst ab 1825 durchgängig angewandt, vgl. https://de.wikipedia.org/wiki/Kölner_Wirren letzter Zugriff 1.7.2017.
- 11 Hubert Schiel, *Clemens Brentano und Luise Hensel. Mit bisher ungedruckten Briefen*, Aschaffenburg 1956, 103.
- 12 Ebd. 130, *Frankfurter Brentano-Ausgabe (FBA)*, Bd. 33, 262 f; zu Luise Hensels Einsicht in die schriftliche Beichte vgl. Schultz, *Schwarzer Schmetterling*, 379; Wolfgang Bunzel ist insofern zu widersprechen, als er Brentanos Beichte eine »illiterate« nennt, da die Schriftform nur dem Beichtiger Domprobst Taube vorgelegen habe (Bunzel, *Clemens Brentanos Reversion*, 244).
- 13 Michael Grus, *Clemens Brentano und Luise Hensel - eine Vormundschaftsangelegenheit*, in: Hartwig Schultz (Hg.), *Auf Dornen oder Rosen hingesunken? Eros und Poesie bei Clemens Brentano*, Berlin 2003, 135–164, 157.
- 14 Joseph Adam, *Clemens Brentanos Emmerick-Erlebnis. Bindung und Abenteuer*, Freiburg i. Brsg. 1956, 122; vgl. die Seiten langen brieflichen Vorwürfe deswegen in *FBA*, Bd. 33, 431 ff.
- 15 Reinhard Mayer, *Fremdlinge im eigenen Haus. Clemens Brentano als Vorbild für Adrian Leverkühn und Clemens der Ire in den Romanen »Doktor Faustus« und »Der Erwählte« von Thomas Mann*, New York u.a. 1996, 69.
- 16 *FBA* Bd. 33, 243 f. und 529.
- 17 Ebd. 273 ff., 278 ff.
- 18 Clemens Brentano, *Werke*, hg. von Wolfgang Frühwald u.a., München 1980, Bd. 2, 781 f.

- 19 Vgl. Grus, *Clemens Brentano und Luise Hensel - eine Vormundschaftsangelegenheit*, 160; vgl. auch Hartwig Schultz, *Clemens Brentano*, Stuttgart 1991, 89.
- 20 Feilchenfeldt, *Brentano-Chronik*, 107; Bunzel, *Clemens Brentanos Reversion*, 257; zu den Projekten mit Arnim vgl. Schultz, *Schwarzer Schmetterling*, 384 f.
- 21 Zit. nach Schultz, *Schwarzer Schmetterling*, 289 (eig. Hvh.).
- 22 Hartwig Schultz, *Die Frankfurter Brentanos*, München 2001, 201; zu Brentanos Vermögensverhältnissen siehe ebd. 297.
- 23 Die Gesamtdatierung für die Märchen hat Brigitte Schillbach entwickelt, zit. nach Schultz, *Clemens Brentano*, 98; zur Datierung des Gockelmärchens vgl. Brentano, *Werke*, Bd. 3, 1105 f.
- 24 *FBA*, Bd. 33, 348, 343 f.
- 25 Zit. nach Bunzel, *Clemens Brentanos Reversion*, 260.
- 26 Bunzel, *Clemens Brentanos Reversion*, 257, zur Bedeutung von Brentanos Bibliothek vgl. Schultz, *Schwarzer Schmetterling*, 386; Mayer, *Fremdlinge im eigenen Haus*, 82.
- 27 Konrad Feilchenfeldt, *Perspektiven der Brentano-Forschung*, in: *Literatur in Bayern*, 39 (1995), 27–32, hier 31.
- 28 Grus, *Clemens Brentano und Luise Hensel - eine Vormundschaftsangelegenheit*, 161 f.
- 29 Zit. nach Feilchenfeldt, *Perspektiven der Brentano-Forschung*, 28.
- 30 Hans Rupprich, *Brentano. Luise Hensel und Ludwig von Gerlach*, Wien 1927, 99.
- 31 Schultz, *Schwarzer Schmetterling*, 397 (eig. Hvh.).
- 32 Jürgen Behrens u.a., *Clemens Brentano. Ausstellung vom 22. Juni bis 20. September 1970*, Bad Homburg 1970, 101 (orig. Hvh.).
- 33 Schultz, *Clemens Brentano*, 145 f.; vgl. Benzi, *Resakralisierung*, 10 f., 45 ff., 78 f.; Bunzel betont, dass Brentano Wunder »nicht nur für möglich, sondern für erwiesen hält, so dass auf diese Weise das von der romantischen Ästhetik gesuchte Wunderbare in die Welt geholt und dort dauerhaft verankert wird« (Bunzel, *Clemens Brentanos Reversion*, 255). Die Rezeptionsgeschichte der Emmerickschriften macht diese freilich zu »Volksbüchern«, wie schon Werner Vortriede beklagte, nach Mayer, *Fremdlinge im eigenen Haus*, 112.
- 34 Zit. nach Renate Moering, *Clemens Brentanos Engagement für die Zeitschrift »Der Katholik« in seinen Briefen an Joseph Görres*, in: Hartwig Schultz, *Clemens Brentano zum 150. Todestag*, Bern u.a. 1992, 211–250, hier 233.
- 35 Mayer, *Fremdlinge im eigenen Haus*, 2 (eig. Hvh.).
- 36 Zit. nach Mayer, *Fremdlinge im eigenen Haus*, 83.
- 37 Ebd. (eig. Hvh.).
- 38 Alfred Döblin, *Schicksalsreise*, München 1997, 274.
- 39 Wilfried F. Schoeller, *Döblin. Eine Biographie*, München 2011, 601.
- 40 Bunzel, *Clemens Brentanos Reversion*, 157 (orig. Hvh.).
- 41 Klaus Günzel, *Die Brentanos. Eine deutsche Familiengeschichte*, Frankfurt/Main 1997, 187.
- 42 *FBA*, Bd. 33, 333.
- 43 Bernhard Gajek, *Der romantische Dichter und das Christentum*, in: Schultz, *Clemens Brentano zum 150. Todestag*, 110.
- 44 Ulrich Breuer, Maren Jäger, *Sozialgeschichtliche Faktoren der Konversion Friedrich und Dorothea Schlegels*, in: Winfried Eckel u.a. (Hg.), *Figuren der Konversion. Friedrich Schlegels Übertritt zum Katholizismus im Kontext*, Paderborn 2014, 127–147, hier 141 ff.
- 45 Schultz, *Schwarzer Schmetterling*, 378; vgl. auch Schultz, *Die Frankfurter Brentanos*,

- 201 f., wo deutlich wird, dass diese Tendenz sich bei Brentanos Ankunft in Berlin verstärkt.
- 46 Schultz, *Die Frankfurter Brentanos*, 24.
- 47 Herbert Marcuse, *Der deutsche Künstlerroman* (= *Schriften*, Bd. 1), Frankfurt/Main 1978, 125.
- 48 Hasenpflug, *Clemens Brentanos Lyrik an Luise Hensel*, 31; dass die Emmerich-Beziehung da keine grundsätzliche Ausnahme macht, zeigt u.a. Schultz, *Schwarzer Schmetterling*, 403: »Die Grenzüberschreitungen von mystischer Bräutigams-Erotik – seit dem Mittelalter in der Mystik nicht ungewöhnlich – zur liebevollen Zweisamkeit mit dem anwesenden Protokollanten sind [...] häufig [...]. Auch Anna Katharina Emmerick ist kein himmlisches Wesen ohne irdische Bedürfnisse, sie empfindet als Frau, und sie ist eine fantasievolle Träumerin, die ihre verdrängte Sexualität im Zustand der Trance entfaltet.«
- 49 Schultz, *Schwarzer Schmetterling*, 385; Schultz, *Die Frankfurter Brentanos*, 297.
- 50 Neue und vielfältige Aufschlüsse zur Bedeutung des Migrationshintergrunds gibt der von Bernd Heideneich u.a. herausgegebene Band *Die Brentanos. Eine romantische Familie?*, Frankfurt/Main 2016, darin besonders Rainer Niebergall, *Peter Anton Brentano (1735 - 1797). Vom Nürnberger Hof zum Goldenen Kopf*, 61–92, 67 u.ö.
- 51 Benzi, *Resakralisierung*, 45.
- 52 Ebd., 11.
- 53 Brentano, *Werke*, Bd. 3, 62.
- 54 Ebd., 824.

Martin Kölbl

Redlichkeit als Hybris?

*Literarische Strategien der Vergangenheitspolitik in
Günter Grass' Autobiographie »Beim Häuten der Zwiebel«¹*

Wie bei kaum einem anderen deutschsprachigen Schriftsteller nach 1945 haben Grass' Werke bei Erscheinen regelmäßig Debatten und Skandale provoziert. Neben dem Bild eines notorischen, auf große Wirkung bedachten Tabubrechers hinterließen sie Unklarheit darüber, was genau sie über den Autor, sein Verständnis von Literatur und die Form seiner Werke aussagen. Nicht einmal das jeweils Anstößige blieb nachhaltig anstößig oder verständlich. Wurden etwa der *Blechtrommel* bei Erscheinen intolerable Obszönität oder »pornographische Exzesse« nachgesagt,² so gehört der Roman mittlerweile zu den anerkannten Klassikern der Moderne und das vermeintlich Obszöne zu den etablierten Momenten literarischer Darstellung. Andere Streitfälle wanderten ab ins Reich biographischer Anekdoten, etwa die Empörung über den *Ein weites Feld* zerreißenen Großkritiker auf dem Cover des *Spiegel*.³ Und auch die jüngeren Skandale um Grass' Dienst bei der Waffen-SS⁴ oder sein israelpolitisches Gedicht⁵ werden wohl nur als rezeptionsgeschichtliche Randnotizen überdauern.

Die Umwertung von einst Skandalösem in literarische Konformität oder biographische Kuriosität gehört zu den üblichen Prozessen der Historisierung ästhetischer Wirkung: Aus den Provokationen von gestern werden nicht selten die Vorurteile von morgen, aus evidenter Akutmoral erklärungsbedürftige Zeitgeschichte. Man hätte also gute Gründe, Grass' literarische Texte gegen ihre skandalöse Wirkung in Schutz zu nehmen, doch bei einem Schriftsteller, dessen Werk fest mit seinem Auftreten als öffentliche Person und steter politischer Dreinrede verbunden war, sind die Folgen seiner Historisierung schwer absehbar: Muss mit der provozierenden Kraft der Werke nicht auch ihr ästhetischer Reiz oder das Interesse an ihnen verloren gehen? Grass wäre nicht der erste Autor, der trotz einer starken Wirkung auf Zeitgenossen posthum in Vergessenheit geriet. Umgekehrt könnte gerade das Abstumpfen des Anstößigen als Befreiungsakt für die Grass-Rezeption wirken, damit sie endlich die Kunst und nichts als die Kunst wahrnehmen möge. So verlockend beide Optionen je nach Anti- oder Sympathieverteilung für oder wider Grass erscheinen, in beiden Fällen bliebe eine Frage ausgeblendet, die bei Grass unumgänglich ist: diejenige nach dem Zusammenhang von Werk und Wirkung. Erlaubt die skan-

dalöse Rezeption Rückschlüsse auf Grass' Rhetorik des Erzählens? Lassen sich umgekehrt der literarischen Form Eigenschaften nachsagen, die die teilweise heftigen Reaktionen zwar nicht rechtfertigen, aber doch erklären helfen?

Ein Buch, das sich geradezu aufdrängt, Grass' literarische Prosa auf ihren wirkungsästhetischen, wenn nicht politischen Zuschnitt hin zu befragen, ist *Beim Häuten der Zwiebel*: zum einen, weil es selbst in den Sog starker Skandalisierung geriet, zum anderen, weil es seine (mögliche) Wirksamkeit teils offen reflektiert, teils versteckt kalkuliert, und zum Dritten, weil es in diesem konkreten Fall sogar gelingen kann, dasjenige dingfest zu machen, das die skandalöse Wirkung und Grass' Werkpolitik⁶ strukturell verbindet.

I.

Eine Photographie, im Jahr 1948 entstanden,⁷ zeigt Grass als wohl 20-jährigen Steinmetz der Düsseldorfer »Firma Moog«.⁸ Mit Schiebermütze und Werkzeug steht er verschattet auf einem Gerüst und ist mit dem »Ausbessern von Kriegsschäden, also mit Flickschusterei« beschäftigt, wie es der Erzähler in *Beim Häuten der Zwiebel* nahelegt (*GA* 19, 284). Nur wenige Jahre trennen diesen Steinmetz von dem an Kunst und Krieg interessierten »Jungnazi« (*GA* 19, 40), der sich 1942/43 zu den U-Booten meldete (*GA* 19, 76–79), dann 1944/45 bei der SS-Panzerdivision Jörg von Frundsberg landete (*GA* 19, 116). Folgt man wiederum *Beim Häuten der Zwiebel*, so liegen zwischen dem »Jungnazi« und dem Steinmetz zunächst nur historisch, nicht aber bewusstmäßig Welten, die ein zeitgeschichtliches Schlüsseldatum auseinanderhält: der 8. Mai 1945.⁹ Bekanntlich berühren sich an diesem Datum symbolisch der End- und der Anfangspunkt zweier politischer Gegensätze: dort die letzten Kriegs-, hier die ersten Friedensjahre, dort die NS-Diktatur in ihrem zwölften Jahr, hier die Bundesrepublik am Vorabend ihrer Gründung, dort ein starker und souveräner, hier ein zertrümmerter und besetzter Staat.

Überraschenderweise spielt dieses Datum bei Grass nur eine untergeordnete Rolle. Der »Leichtverwundete« nimmt es in der Lazarettstadt Marienbad »eher beiläufig zur Kenntnis« (*GA* 19, 169), doch entgegen der erzählten Beiläufigkeit zeigt sich *Beim Häuten der Zwiebel* von dieser Zäsur stark durchdrungen, genauer gesagt von der moralischen Anspannung, die sich nach 1945 zwischen den beiden Epochen aufgebaut hat. Ein starker, vielleicht der stärkste Rechtfertigungsgrund für Grass' Autobiographie ist die eigene NS-Vergangenheit, genauer gesagt die Frage nach ihrer Aufarbeitung und öffentlichen Vermittlung. In diesem Sinne betreibt er mit literarischen Mitteln Vergangenheitspolitik in eigener Sache.¹⁰

Dem Sujet entsprechend fallen dann auch die historisch gesetzten Vokabeln, allen voran die »Stunde Null« (GA 19, 169)¹¹ und sein Widerpart, die »Kollektivschuld« (GA 19, 211).¹² Zwar macht sich Grass explizit keine davon zu eigen, partizipiert aber am vergangenheitspolitischen Diskurs mit Leitvokabeln wie »Versagen«, »Schande« und vor allem »Scham«, mal die »nachhinkende«, mal die »nachwachsende« (GA 19, 16, 33, 47, 116, 150, 202). Unverkennbar leben diese Vokabeln von der moralischen Anspannung, die sich zwischen beiden Lebenswelten und -altern aufgebaut hat: historisch durch die 8. Mai 1945-Zäsur, biographisch zwischen dem jungen und dem alten Grass. Man erkennt die Anspannung unschwer an den für die jeweiligen Lebensalter reservierten Sprechakten, beim alten dominieren »ich rede«, »ich frage mich«, beim jungen »ich schwieg« oder »ich fragte nicht« (GA 19, 8 f., 15, 20 f., 33, 41 f., 115, 121, 124, 303, 420). Darin drückt sich der für den vergangenheitspolitischen Diskurs unerlässliche Bewusstseinswandel aus, der Grass von früher Indifferenz über die bereits erwähnte »Flickschusterei« zu später Redlichkeit, vom Opportunismus des Unpolitischen zur zeitkritischen Dreinrede des Politisierten führt. Das bleibt nicht ohne Folgen für die literarische Form der von Grass »Erinnerungsbuch« genannten Autobiographie. Sie ist angelegt als Bildungsroman, erzählt von teils freiwilligen, teils unfreiwilligen Lehr- und Wanderjahren mit märchenhaftem Ende, wobei der erzieherische Auftrag erst nach der erzählten Kernzeit eingelöst wird, also nach dem Erscheinen der *Blechtrommel* 1959 und dem Beginn der Grass'schen Politisierung 1961.

II.

Doch die Bildungsgeschichte soll nicht bloß erzählt, sondern auch als das »letzte Wort« durchgesetzt werden (GA 9, 8); sie ist eingebettet in rhetorische und metadiskursive Strategien zu ihrer Plausibilisierung und Wirkungssteuerung. Dabei kommt ein Moment von Grass' literarischer Prosa zum Tragen, das er bereits 1967 in seiner poetologischen Grundsatzrede *Über meinen Lehrer Döblin* hervorgehoben hat, indem er dessen Forderung nach der »höchstestn! Exaktheit in suggestiven Wendungen« prominent zitierte (GA 14, 274). Die Forderung führt bei Grass zu einem Erzählverfahren, das sein Gelingen nicht allein an den Handlungsang, die Schauplätze oder die historisch-politischen Reflexionen bindet, sondern auch an die Wirksamkeit seiner narrativen Rhetorik und immanenten Poetologie. Grass' Erzähler lassen sich als Wirkungsästhetiker typisieren, deren Ort die öffentliche Arena, deren Adressat das große Publikum und deren favorisierte Ausdrucksform die Rede sind. Für diesen Erzählertyp erinnert Grass sogar ein erlebtes Vorbild, nämlich den Koch in der Lazarett-

stadt Marienbad. Als »Meister der Beschwörung« und Repräsentant eines magischen Kunstbegriffs bekommt er höchste ästhetische Weihen zugesprochen: die Fähigkeit zur »Wunderwirkung freihändiger Imagination, also das Zaubern auf weißem Papier« (GA 19, 186).

Auch *Beim Häuten der Zwiebel* macht regen Gebrauch von den Zaubermitteln der Rhetorik. Prominentes Beispiel ist die Zwiebel, die als Prosopopöie und regulative Allegorie das Erinnern und Erzählen sowohl produzieren als auch reflektieren soll: Sie ist Herz und Niere von Grass' Poetologie. Aus dem reichen Spektrum ihrer größtenteils aktivistischen Funktionen sticht eine besonders hervor: »Die Zwiebel hat viele Häute. Es gibt sie in Mehrzahl. Kaum gehäutet, erneuert sie sich. Gehackt treibt sie Tränen. Erst beim Häuten spricht sie wahr« (GA 9, 9).

Im Stakkato der Hauptsätze, das das Zwiebelhacken förmlich imitiert und eine Trübung des rezipierenden Blicks suggeriert, spielt sich der letzte mit einer gattungstypischen Erwartung in den Vordergrund, und das besonders dann, wenn man das Verb »wahrsprechen« mit einem hoch bewerteten antiken Konzept freimütiger Rede in Verbindung bringt: die *parrhesia*. Bei ihr wird dem Sprechenden eine glaubwürdige Beziehung zur Wahrheit unterstellt, weil er auf den Gebrauch rhetorisch manipulativer Mittel verzichtet, und das gerade dann, wenn die durch keine Rhetorik geschützte Offenheit dem eigenen Ruf schaden könnte. Rhetor und Parrhesiast sind dabei Antipoden: Der erste vertraut als »wirkungsvoller Lügner«¹³ auf seine rhetorischen Machmittel, der zweite dagegen auf die Akzeptanz innerer Werte wie Mut oder Redlichkeit; der eine unterhält ein instrumentelles, der andere ein persönliches Verhältnis zu seinen Äußerungen.

Grass sympathisiert offenbar mit einem Spagat zwischen beiden. Zwar bekennt er sich zu freimütiger Rede, bedient sich dafür aber einer Trope: der Prosopopöie¹⁴ und weckt dann jedoch den Verdacht, seine Rede sei bloß fingiert oder verlogen. Ein Autobiograph, der die Verantwortung für den Wahrheitsgehalt seiner Erzählung an ein Gemüse delegiert: muss er nicht als »wirkungsvoller Lügner« erscheinen? Überraschenderweise ist es Grass selbst, der diesen Verdacht erhebt und sich als unzuverlässigen Erzähler inszeniert: »Groß ist die Versuchung, in dritter Person glaubhaft zu lügen«, heißt es in einem frühen Erzählanfang.¹⁵ Da dieser in dritter Person gehalten ist, setzt er sich dem Verdacht aus, selbst das Beispiel für eine glaubhafte Lüge abzugeben. Das (scheinbar) offene Bekenntnis zur (eigentlich abzuwehrenden) Versuchung zu lügen wäre demnach (glaubhaft) gelogen. Nun könnte man einwenden, Grass habe den frühen Erzählanfang wegen dieses performativen Widerspruchs wieder verworfen, doch auch der gedruckte verheddert sich in den Fallstricken

literarischer Selbstbezüglichkeit: »Ob heute oder vor Jahren, lockend bleibt die Versuchung, sich in dritter Person zu verkappen: Als er annähernd zwölf zählte« (GA 19, 7). Das Offenbarte erscheint hier seinerseits verkappt, da sich hier kein bekennendes »ich«, sondern eine verkappte dritte Person zu Wort meldet.

III.

Was folgt aus der Spiegelfechtereier mit der eigenen narrativen Unzuverlässigkeit, was aus dem Vexierbild, springend zwischen sich und ›er? Die Verwirrung scheint genau kalkuliert, denn Grass läutet damit seinen Angriff auf gattungstypische Vorurteile ein. Er fingiert nicht, wie es das klassische Muster vorsieht, eine Stunde Null aus Geburtsdaten, Verwandtschaftsbeziehungen oder glücksender Bekenntnisfreude, sondern beginnt literarisch komplex mit Hemm- und Hindernissen, die es für sein autobiographisches Projekt vorab zu überwinden gilt. Das erste Kapitel ist als erkenntniskritische Vorrede angelegt, deren wichtiger Punkt darin besteht, die Rhetorik des Erzählens als Reformatorin, ja als Bedingung der Möglichkeit freimütiger Rede aufzubauen. Man könnte die dabei maßgebliche Haltung als Redlichkeit zweiter Ordnung bezeichnen: als eine, die nicht einfach angenommen werden kann, sondern durch begleitende Reflexion ihrer literarischen Verfasstheit plausibilisiert werden muss. In diesen Kontext gehört zum Beispiel Grass' intensives Nachdenken über Struktur und Dynamik literarischen Erinnerens oder über die Fiktionalisierung des Autobiographen, einerseits durch romanhaftes Erzählen (GA 19, 10, 259), andererseits durch die Öffentlichkeit, von der aus und auf die hin er sich entwirft. Weshalb sich besonders im Kontext öffentlichen Erfolgs die Frage nach autobiographischer Wahrheit in geradezu paradoxer Dringlichkeit stellt, hat Friedrich Nietzsche bündig formuliert: »Der Erfolg war immer der grösste Lügner, – und das ›Werk‹ selbst ist ein Erfolg, [...] das ›Werk‹, das des Künstlers, des Philosophen, erfindet erst Den, welcher es geschaffen hat, geschaffen haben soll; die ›grossen Männer‹, wie sie verehrt werden, sind kleine schlechte Dichtungen hintendrein.«¹⁶

Wohl keine andere Gattung pflegt einen intimeren Umgang mit dieser wirkungsästhetischen Spielart des hermeneutischen Zirkels als die literarische Autobiographie. Zunächst erteilt sie dem erfolgreichen Leben (Nietzsches großen Männern oder den von ihm ignorierten großen Frauen) ein Privileg, das heißt, es sind ironischerweise die öffentlich kursierenden »kleine[n] schlechte[n] Dichtungen hintendrein«,¹⁷ die ein Subjekt autobiographisch interessant machen. Der 2006er-Skandal brachte einige davon aufs Tapet: Grass, den PR-Macher, Praeceptor Germaniae oder das *one-hit-wonder* mit nur einem

literarischen Werk von Rang und Wert. Doch auch der Versuch, die simplen Urteile literarisch zu korrigieren oder prophylaktisch gegen sie vorzugehen, wird neuen Korrekturbedarf wecken, so auch im Jahr 2006. Sollte Grass solche Korrektur versucht haben, rief er damit neue Urteile gegen ihn auf den Plan: Grass, das gestürzte Denkmal, oder Grass, der Doppelmoralist. Aus diesem Zirkel wird es kein Entkommen geben, es sei denn, man leitet einen grundlegenden Strategiewechsel ein, und genau darauf scheint es Grass anzulegen: Er verfolgt eine Art eingreifendes Erzählen, das Einfluss auf die eigene Wirksamkeit zu nehmen sucht, dabei die Sprach- auch als Machtmittel einsetzt und über die immanente Poetologie favorisiertes Leseverhalten anempfiehlt. Dafür sprechen die autobiographische Selbstverständigung, die Grass in *Beim Häuten der Zwiebel* im ersten Kapitel formuliert, aber vor allem die vier Gründe, die er dabei nennt, und das in einer Weise, die selbst von einer rhetorischen, beinahe lyrischen Verdichtung lebt und von daher eine intensive, wortgenaue Lektüre nahelegt, um die faszinierende List eines Wirkungsästhetikers aufzudecken.

Weil dies und auch das nachgetragen werden muß. Weil vorlaut auffallend etwas fehlen könnte. Weil wer wann in den Brunnen gefallen ist: meine erst danach überdeckelten Löcher, mein nicht zu bremsendes Wachstum, mein Sprachverkehr mit verlorenen Gegenständen. Und auch dieser Grund sei genannt: weil ich das letzte Wort haben will (GA 9, 8).

Schon die Art, wie sich dieser Aufriss des autobiographischen Gebäudes präsentiert, ist rhetorisch beachtlich. Das konsequent wiederholte anaphorische »weil« (mit Echobildung beim dritten Grund »Weil wer wann«, der eine transitorische Funktion als Brücke zwischen anonymer und persönlicher Rede erhält) lässt die Gründe wie Trumpfkarten wirken, die siegesgewiss mit steigendem Wert ausgespielt werden. Die Rhetorik klassifiziert solche emotional geblähte Rede, mit der eine hohe Akzeptanz eingefordert wird, als Emphase. Literarisch macht sich diese Trope durch das interessant, was in ihrem Schatten passiert, also durch das, was sie, indem sie eines stark betont, im Gegenzug verbirgt, und das gilt auch bei Grass. Auf der Schauseite nennt er (literarisch) vier Rechtfertigungsgründe für sein Erinnerungsbuch; im Schatten davon entwirft er einen Modus für die angekündigte Aufklärungsarbeit, genauer gesagt, ein kriminalistisch-juristisches Verfahren samt der an ihm beteiligten Instanzen, die der Autobiograph (werkpolitisch) unter Kontrolle zu bringen sucht: Ermittler, Ankläger, Verteidiger und Richter.

IV.

»Weil dies und auch das nachgetragen werden muß« – 1973 hatte Grass am Schluss seines *Rückblicks auf die Blechtrommel - oder Der Autor als fragwürdiger Zeuge* erklärt: »Habe ich Wichtiges verschwiegen? – Bestimmt. Kommt noch ein Nachtrag? Nein« (GA 15, 337). Vier Jahrzehnte später bestätigt der Autor seine fragwürdige Zeugenschaft und hält den 1973 noch kategorisch ausgeschlossenen Nachtrag nun für erforderlich. Doch so allgemein, wie das Erfordernis gehalten ist, fragt es sich, warum das nicht ein externer Biograph hätte erledigen können, wie zum Beispiel Michael Jürgs, der im zeitlichen Umfeld Gespräche mit Grass für seine 2002 erschienene Biographie führte und sich 2006 auch über vorenthaltene Informationen beklagte.¹⁸ Achtet man jedoch auf die sprachlichen Feinheiten, bemerkt man den subjektiven Akzent, der gegen das Allgemeine gesetzt wird. In das Hendiadyon – »dies und das« steht für »Verschiedenes« – hat Grass die Partikel »auch« hineingeschoben, damit die konventionelle Form durchbrochen und das abgestorbene deiktische Moment reanimiert. Plötzlich fehlt nicht mehr bloß Verschiedenes, sondern im Grunde Zweierlei, auf das nun förmlich gezeigt wird. Das Dumme ist: Der Zeigende ist zwar sprachlich, nicht aber leiblich anwesend, weshalb die Deixis ins Leere läuft. Übrig bleibt die bloße Absichtserklärung zur Ermittlung von geheimen Fehlstellen, deren Entstehung wenige Absätze später ein schönes Als-ob erläutert: »als habe sich ein Geheimniskrämer von jung an, als die Zwiebel noch keimte, verschlüsseln wollen« (GA 19, 9). Ein geheimniskrämerischer Ermittler also soll die Aufklärungsarbeit verrichten: Ihn schickt der Autobiograph in die Asservatenkammer seines literarischen Lebens, damit er frühe Taten oder Torte rekonstruiert und seine biographisch zur Privatsprache (»Hieroglyphen«; GA 19, 33) verrätselten Texte entschlüsselt.

Auch der zweite Grund scheint zunächst nur einen hermeneutischen Allgemeinplatz zu bedienen: »Weil vorlaut auffallend etwas fehlen könnte.« Doch bereits die hypothetische Form (»könnte«) kann hier stutzig machen, schließlich hat jede Art von Historiographie ein Auskommen mit ihrer Beschränktheit zu finden. Immer wird rückschauend Wichtiges fehlen: Dokumente oder Zeitzeugen, die nicht beachtet, Ereignisse oder Zusammenhänge, die übersehen wurden, neue Perspektiven oder Wertmaßstäbe, die mit der Zeit hinzukamen und neue Fehlstellen schufen. Das gilt auch bei Grass (vgl. z.B. GA 19, 204). Stärker noch irritiert das thetische »vorlaut auffallend«, das durch seine gleichfalls vorlaute Frontstellung eigens hervorgehoben wird. Ein Blick in die Wortgeschichte hilft hier weiter: »Vorlaut« waren ursprünglich nicht so sehr die Kinder als vielmehr

die Jagdhunde, dann nämlich, wenn sie zu früh anschlugen und das Wild vertrieben, bevor es erlegt werden konnte. Der zweite Grund thematisiert also nicht wie der erste noch zu ermittelnde Hintergründe oder Vorwürfe,¹⁹ sondern solche, die einen falschen Alarm, eine verfrühte Anklage auf Basis mangelnder Sachkenntnis auslösen könnte. Markiert wird demnach die Position der Anklage, jedoch nicht als unabhängige Instanz. Der Akzent liegt erkennbar nicht auf der Anklageerhebung, sondern auf der prophylaktischen Entschärfung oder, um bei der Wortgeschichte zu bleiben, auf der literarischen Dressur einer aus Sicht des Autobiographen falsch konditionierten Aufmerksamkeit.

Erstrangiger Kandidat dafür ist zweifellos das den 2006er-Skandal auslösende biographische Detail: »Mein nächster Marschbefehl machte deutlich, wo der Rekrut meines Namens auf einem Truppenübungsplatz der Waffen-SS zum Panzerschützen ausgebildet werden sollte: irgendwo weit weg in den böhmischen Wäldern ...« (GA 19, 115). Tatsächlich verfolgt die Erzählrede hier eine geschickte Ablenkungsstrategie. Ihren Fluchtpunkt findet sie nachgerade nicht in dem brisanten Detail, dem Akronym »SS« mit seiner hohen vergangenheitspolitischen Explosivkraft,²⁰ die noch jeden bundesdeutschen Jagdhund, sobald er sie witterte, vorzeitig hat anschlagen lassen – auch Grass gehörte zeitweise zu ihnen.²¹ Den Fluchtpunkt bilden statt dessen die böhmischen Wälder, die bekanntermaßen nicht weit entfernt liegen von den böhmischen Dörfern und ihrer redensartlichen Unverständlichkeit. Zudem springt die Erzählrede eilfertig ins Literarische über, nämlich dorthin, wo Schillers Schurke Spiegelberg eine Räuberbande gründen möchte und wo auch die Heldenromantik des jungen Grass zu Hause ist: »Wenn noch ein Tropfen deutschen Heldenbluts in euren Adern rinnt – kommt! Wir wollen uns in den böhmischen Wäldern niederlassen, dort eine Räuberbande zusammenziehen und – Was gafft ihr mich an? – Ist euer bißchen Mut schon verdampft?«²² Insgesamt windet sich die gesamte Passage (GA 19, 115 ff.) durch eine ziemlich komplexe Syntax, ein wahrhaft »böhmisches« Dickicht aus Appositionen. Später, nach der zitierten ersten Nennung der »Waffen-SS«, setzt sich die rhetorische Dressur mit Tropen der Ablenkung fort, die von der Brisanz der benannten Sache wegführen sollen: mit Metonymien wie »das doppelte S«, »doppelte Rune«, »Doppelrune«, »Doppelbuchstabe« (GA 19, 116, 150 f.). Das über Jahre auferlegte Sprechverbot, über den Dienst bei der Waffen-SS freimütig zu reden, zeigt sich auch dann noch am Wirken, wenn es übertreten werden soll.

»Weil wer wann in den Brunnen gefallen ist: meine erst danach überdeckelten Löcher, mein nicht zu bremsendes Wachstum, mein Sprachverkehr mit verlorenen Gegenständen.« Der dritte, zugleich längste und vertrackteste der vier

Gründe, der in einem frühen Entwurf der Passage vom 30. November 2004 noch fehlte, wird verständlich, wenn man ihn als Variation einer sehr alten Redensart liest: »den Brunnen erst zudecken, wenn das Kind schon in den Brunnen gefallen ist.«²³ Der dritte Grund bringt also die für den vergangenheitspolitischen Diskurs unerlässliche moralische Dimension ins Spiel und thematisiert ein Fehlverhalten als Folge verspäteten Handelns (»erst danach«), das auch sprachlich erst *post festum*, nach dem Doppelpunkt benannt wird: mit dem doppeldeutigen Verb »überdecken«. Es kann die verspätete Prophylaxe gegen ein bereits eingetretenes Unglück meinen, aber auch die nachträgliche Verbergung eigener Fahrlässigkeit. Beides zielt auf dasselbe ab: auf Gewissensberuhigung, was wiederum sprachlich nachgebildet wird. Die singuläre Brunnenöffnung wird nach dem Doppelpunkt zu pluralen Löchern geschrumpft und relativiert, die nur noch auf kleine Zwischenfälle schließen lassen.

Spätestens jetzt zeigt sich, welche Instanz hier die Feder führt: die Verteidigung, deren Strategie vom Ende des Halbsatzes her durchschaubar wird. Sie sucht etwaiges Fehlverhalten mit einer Schriftstellerkarriere zu rechtfertigen, deren Erfolgsgeheimnis im mutwilligen oder fahrlässigen Verbergen eigener Fehler bestand. Dafür sprechen die drei nach dem Doppelpunkt entfalteten Karriereschritte. Das eigene Fehlverhalten löste ein Wachsen in Werk und Wirkung aus, das den Schriftsteller – anders als sein Alter Ego Oskar Mazerath, der sich für eine willentliche Wachstumsblockade entscheidet – in keine medizinische »Heil- und Pflegeanstalt« brachte (*GA* 3, 9), sondern in eine kulturelle: ins Feuilleton. Mit wachsendem Erfolg geriet er in eine sehr spezielle Befindlichkeit, die sich nur noch literarisch, mit einem Neologismus fassen lässt. Das Neuwort »Sprachverkehr« – mit den etablierten Ausdrücken Geschlechts- und Fernverkehr durchaus verwandt – ist selbst ein Beispiel dafür, was es bezeichnet: eine im Raum der Sprache kreisende Tätigkeit, die es »erlaubt, Schmerzhaftes, Beschämendes, sogar erinnertes Versagen mit Lust zu verwerten« (*GA* 20, 87), wie es Grass in seiner Rede *Ich erinnere mich ...* formuliert. Der dritte Grund macht also für das Fehlverhalten die Eigendynamik literarischen Schreibens, also eine »berufliche Deformation« verantwortlich (*GA* 20, 87; vgl. auch *GA* 19, 339) und plädiert, so kann man folgern, auf verminderte Schuldfähigkeit. Salopp gesagt: Was dem Alkoholiker sein Trinken, ist dem Schriftsteller sein Schreiben. Doch kann ein solches Plädoyer überzeugen? Muss es nicht als falsches Alibi, bloße Schutzbehauptung oder Selbstimmunisierung wirken? Gegen solche Skepsis richtet sich der letzte Grund und er wartet, wie um seine Schlagkraft zu erhöhen, gleich mit mehreren rhetorischen Sensationen auf.

»Und auch dieser Grund sei genannt: weil ich das letzte Wort haben will.« Dieser letzte der vier Gründe ist der einzige, bei dem die erste Person (»sich«) an Subjektstelle genannt wird und sich insofern der Autobiograph (scheinbar) unverkapt zu Wort meldet. Entsprechend läuft auf ihn die gesamte autobiographische Selbstverständigung in der Art einer Klimax zu, weshalb er als der von Grass am höchsten bewertete gelten kann. Unterstützend wird endlich auch die bisherige Verb-Ellipse behoben: »sei ... genannt« bildet den für alle vier Gründe maßgeblichen, explizit performativen direkten Sprechakt, der wie eine *self-fulfilling prophecy* funktioniert. Er prophezeit genau das, was er gleich tun wird: Er nennt, und folglich behält er zumindest autosuggestiv »das letzte Wort«.

Die Sonderstellung des vierten Grundes ist also rhetorisch fett unterstrichen, aber auch inhaltlich wirkt er nicht minder spektakulär: »weil ich das letzte Wort haben will« liest sich wie das Selbstporträt des Autobiographen als Rechthaber oder Richter, der nicht einmal vor Totschlag- oder Autoritätsargumenten zurückschreckt. Er weiß offenbar genau, wie schlecht beleumdet sein Verhalten ist, das ihm den Vorwurf falschen Stolzes, eitler Rechthaberei oder maßlosen Machtwillens einbringen könnte. Doch all das wischt er handstreichartig weg, um das privilegierte Motiv für sein autobiographisches Projekt zu verkünden: sich die Deutungshoheit über sich und sein Werk erschreiben zu wollen.

Doch man tut gut daran, der Suggestivkraft Grass'scher Rede nicht kritiklos zu folgen; tatsächlich kann man die Haltung auch als Hybris, die Rhetorik als Hyperbel deuten, als »Wurf über das Ziel hinaus«, wie diese Trope wörtlich heißt. Worin sich der Werfende verschätzt, lässt sich leicht dingfest machen: in den strukturellen Grenzen, die auktorialer Einflussnahme auf Werk und Wirkung gesetzt sind. Allenfalls autosuggestiv oder formal hat ein Schriftsteller das letzte Wort,²⁴ nicht nur, weil er sterblich ist und über sein Nachleben nicht verfügen kann, sondern auch, weil es nicht in seiner Macht steht, ob er überhaupt und, wenn ja, in welchem Sinne er gelesen wird: ob begeistert, ablehnend oder eben skandalös. Seine Verfügungsgewalt endet mit dem Erscheinen des Werks, wie es auch Nietzsches wirkungsästhetischer Zirkel bündig pointiert, und auch noch das Urheberrecht trägt dem Rechnung, indem es geistige Eigentumsrechte nicht als selbstverständlich voraussetzt, sondern eigens definiert, um diesen aber zugleich eine Zeitschranke zu setzen.

Bedenkt man zudem die Eigendynamik der Sprache und des Schreibens, so schwindet die Macht des Schriftstellers noch weiter. Man kann das gut anhand einer Heinrich von Kleist zugeschriebenen Sentenz Alexander Kluges erläutern. Zwar lässt sie sich bei Kleist nicht nachweisen und Kluge hat sie ihm wohl angegedichtet, aber so gut, dass man sie für ein Wort von Kleist halten und als

subtilen Beleg für ihre Richtigkeit nehmen kann: »Nicht ich rede, sondern es ist etwas in mir, welches spricht«²⁵ – nämlich, wie man klügeln könnte, Alexander Kluge. Der Schriftsteller hätte demnach nicht einmal das *erste*, geschweige denn das *letzte* Wort.

V.

Nun scheint Grass den vierten Grund sogar wider besseres Wissen vorzubringen. Dafür spricht bereits seine Rede vom »Sprachverkehr mit verlorenen Dingen«, die in dasselbe Horn stößt wie die Kluge-Kleist-Sentenz, aber auch eine wirkungsästhetische Grunderfahrung, die Grass 1977 nach Erscheinen des *Butt* festgehalten hat. In einem Brief berichtet er Willy Brandt von der »merkwürdigen, nun schon mehrmals wiederholten Erfahrung«, »wie rasch das fertige Buch sich vom Autor löst, mit seinem Eigenleben beginnt und nicht mehr einzuholen ist.«²⁶ Zudem nimmt er, wie gesehen, bei der Konzeption seiner Werkpolitik Widersprüche billigend in Kauf, um Rhetorik und Redlichkeit, Werk und Wirkung, Dichtung und Wahrheit auf die autobiographische Sache einzuschwören. Dabei gerät auch das kriminalistisch-juristische Verfahren durch die Sabotage einer sachdienlichen Gewalten- oder Instanzenenteilung ins Zwielficht. Wenn aber eine Person alle Instanzen zu kontrollieren sucht, muss es da nicht zu ernsthaften Korruptionen oder ironischen Korrosionen kommen? Die vier Gründe nähren diesen Verdacht: Der erste beruft einen geheimniskrämerischen Ermittler, der zweite einen kraftlosen Ankläger, der dritte einen alibihaften Verteidiger und der vierte einen maßlosen Richter.

Zweifellos hängen solche Korruptionen oder Korrosionen mit Grass' Werkpolitik und ihrem Macht- oder Mutwillen zusammen, die Grenzen des Literarischen politisch oder moralisch auszutesten, um einen mal offenen, mal subtilen Übergriff in kunstfremde Bereiche zu wagen. Genau dafür zeigten die werkbegleitenden Skandale ein sicheres Sensorium, so haltlos die konkreten Urteile im Sturm der Empörung auch erschienen. An ihrem Beginn stand stets ein als Provokation rezipierter oder inszenierter Grenzübertritt vom Literarischen ins Politische oder Moralische. Der von Grass rhetorisch angemafte Mut- oder Machtwille weckte offenbar eine meist ebenso anmaßende Gegenmacht. Die Rezeption stellte sich um von kritischer Hermeneutik auf moralische Affektion, von der Mühe und Lust des Verstehens auf den akuten Kampf um Meinungsmacht. Stehen sich also bei Grass Kunst und Politik, der Schriftsteller und der freie Politiker literarisch sehr viel näher, als er es 1972 in *Aus dem Tagebuch einer Schnecke* nahelegt? Als Moment größter Annäherung nennt er nur die Berührung beider Bereiche, nicht jedoch deren Durchdringung:

»Der hier ist die politische Arbeit, mache ich als Sozialdemokrat und Bürger; der ist mein Manuskript, mein Beruf, mein Weißnichtwas.« Ich ließ zwischen den Bierdeckeln Distanz wachsen, näherte beide einander, stellte sie, sich stützend, gegeneinander, verdeckte mit dem einen den anderen (dann mit dem anderen den einen) und sagte: »Manchmal schwierig, aber es geht. Sie sollten sich weniger Sorgen machen« (GA 7, 298).

Es wäre eine eigene Untersuchung wert, die strukturelle Nähe oder Quere zu erkunden, in die sich Grass' literarische und politische Reden in ihrer Rhetorik und Wirkabsicht kommen können. Im Fall seiner Autobiographie lebt das Literarische, verstanden als autonomes Moment des Ins-Werk-Setzens, stark von seiner politischen Dimension, verstanden als strategisches Moment öffentlicher Wirkungssteuerung. Man kann den Anspruch, das letzte Wort behalten zu wollen, als Hybris werten; doch von dieser Hybris freimütig zu erzählen, das heißt sich offen, den strukturellen Bedingungen autobiographischen Erzählens folgend, in »er« und »ich«, in Parrhesiast und Rhetor, in Ermittler und Verteidiger, in Ankläger und Richter zu verdoppeln, um dabei die Orte des Igels zu besetzen, der den Leser-Hasen bis zur Akzeptanz des Erzählten springen lässt: darin besteht Grass' literarische Redlichkeit.

Anmerkungen

- 1 Ich danke herzlich Tobias Engel (Hamburg) für kritische Lektüre, Peter Villwock (Sils Maria) für die Gelegenheit, meine Thesen in seinem Seminar *Abgesang '45. Krieg und Kriegsende in der Literatur* an der Universität Zürich vorzustellen.
- 2 Kurt Ziesel, *Die Literaturfabrik. Eine polemische Auseinandersetzung mit dem Literaturbetrieb in Deutschland von heute*, Wien 1962, 73.
- 3 Vgl. Oscar Negt, *Der Fall Fonty. »Ein weites Feld« von Günter Grass im Spiegel der Kritik*, Göttingen 1996.
- 4 Vgl. Martin Kölbl, *Ein Buch, ein Bekenntnis. Die Debatte um Günter Grass' »Beim Häuten der Zwiebel«*, Göttingen 2007.
- 5 Vgl. Heinrich Detering, Per Øhrgaard, *Was gesagt wurde. Eine Dokumentation über Günter Grass' »Was gesagt werden muss« und die deutsche Debatte*, Göttingen 2013.
- 6 Zu dem Begriff vgl. Steffen Martus, *Werkpolitik. Zur Literaturgeschichte kritischer Kommunikation vom 17. bis ins 20. Jahrhundert, mit Studien zu Klopstock, Tieck, Goethe und George*, Berlin u.a. 2007.
- 7 Günter Grass, *Sechs Jahrzehnte. Ein Werkstattbericht*, hg. von G. Fritz Margull und Hilke Ohsoling, Göttingen 2014, 5.
- 8 Günter Grass, *Werkausgabe in 20 Bänden*, Göttingen 2007, Bd. 19, 262; im Folgenden zitiert mit der Sigle GA und Bandangabe.
- 9 Der Anlass für eine erste, aber vermutlich noch oberflächliche Auseinandersetzung mit den NS-Verbrechen soll Baldur von Schirachs Aussage bei den Nürnberger Prozessen gewesen sein (GA 19, 202). Grass bezieht sich dabei wohl auf Schirachs Ge-

ständnis vom 24. Mai 1946: »Ich war Nationalsozialist aus Überzeugung von Jugend auf; als soleher war ich auch Antisemit. Hitlers Rassenpolitik war ein Verbrechen. Diese Politik ist fünf Millionen Juden und allen Deutschen zum Verhängnis geworden. Die Jugend ist ohne Schuld. Wer aber nach Auschwitz noch an der Rassenpolitik festhält, macht sich schuldig.« (*Der Prozeß gegen die Hauptkriegsverbrecher vor dem Internationalen Gerichtshof Nürnberg, 14. November 1945 - 1. Oktober 1946. Amtlicher Wortlaut in deutscher Sprache*, Nürnberg 1947, 476).

- 10 Der Begriff »Vergangenheitspolitik« hat sich in der jüngeren Geschichtswissenschaft etabliert, um die wechselnden Umgangsformen mit gewaltvoller Vergangenheit zu beschreiben, und er greift dann, wenn der Übergang von einer diskreditierten (verbrecherischen) in eine akzeptierte (deren Verbrechen ablehnende) Staatsform zu verzeichnen ist. Dabei geht es weniger um die Dokumentation epochaler Umbrüche als vielmehr um deren Bewertung auf Basis gegenwartsbezogener rechtlicher oder moralischer Maßstäbe. Vgl. Norbert Frei, *Vergangenheitspolitik. Die Anfänge der Bundesrepublik und die NS-Vergangenheit*, durchgesehene, um ein Nachwort erweiterte Auflage, München 2012.
- 11 Vgl. auch *örtlich betäubt* (1969; *GA* 10, 23) und *Kein Schlusswort* (1979; *GA* 15, 536–540, hier 537).
- 12 Vgl. Wolfgang Benz (Hg.), *Legenden. Lügen. Vorurteile. Ein Wörterbuch zur Zeitgeschichte*, München 1998, 117.
- 13 Vgl. Michel Foucault, *Der Mut zur Wahrheit. Die Regierung des selbst und der anderen II. Vorlesung am Collège de France 1983/84*, Berlin 2010, 13–41, hier 30.
- 14 Die poetologische Bedeutung der Prosopopöie ist kaum zu überschätzen, kann sie doch als ein strukturelles Analogon autobiographischen Erzählens gelten. Beide haben dasselbe im Sinn: einem gewesenen Subjekt eine Stimme, einer verlorenen Zeit ein Gesicht zu verleihen; vgl. Paul de Man, *Autobiographie als Maskenspiel*, in: ders., *Die Ideologie des Ästhetischen*, hg. von Christoph Menke, Frankfurt/Main 1993, 131–146.
- 15 Grass, *Sechs Jahrzehnte*, 502. Im Entwurf für »ein erstes Kapitel«, datiert auf den 29. Oktober 2004, hieß es noch ohne Paradoxie: »Meine Kindheit verlief normal. Meine Kindheit ist ein leeres Blatt. Meine Kindheit ist gut für Lügengeschichten.« (Archiv im Günter Grass-Haus, Lübeck).
- 16 Friedrich Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse*, in: ders., *Kritische Studienausgabe*, hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München 1988, Bd. 5, 9–244, hier 223 f.
- 17 Ebd., 224.
- 18 Michael Jürgs, *Bürger Grass. Biografie eines deutschen Dichters*, München 2002. Bei Grass datiert der Beginn für die persönliche Erinnerungsarbeit wohl auf das Jahr 2000, als er an den trinationalen Gesprächen über die Zukunft der Erinnerung in Vilnius teilnahm; vgl. die dort gehaltene Rede *Ich erinnere mich ...* (*GA* 20, 86–90).
- 19 Das von Grass verwendete Verb »nachtragen« schwankt semantisch zwischen Benennen und Bewerten: zwischen der Aufklärung von Verschwiegenem oder Vergessenem und Unverzeihlichem. Diese Ambivalenz prägt Grass' gesamte Autobiographie.
- 20 Vgl. Viktor Klemperer, *LTI. Notizbuch eines Philologen*, Leipzig 1996, 92.
- 21 Vgl. zu den Arnold-Zweig-, Kurt-Georg-Kiesinger-, Karl-Schiller- oder Heinar-Kipphardt-Affären Harro Zimmermann, *Günter Grass unter den Deutschen. Chronik eines Verhältnisses*, Göttingen 2010, 240–243, 257 f., 311–317.
- 22 Friedrich Schiller, *Die Räuber* (I, 2), in: ders., *Nationalausgabe*, hg. im Auftrag der Stiftung Weimarer Klassik und des Schiller-Nationalmuseums in Marbach von Norbert Oellers, Weimar 1953, Bd. 3, hg. von Herbert Stubenrauch, 155 f.

- 23 Die Redensart taucht bereits in Sebastian Francks Sammlung von 1541 auf: »den brunnen schliessen, so das kindt ersoffen ist«. (*Sprichwörter. Schöne. Weise. Herrliche Clügreden vnnnd Hoff sprüch. Darinnen der alten und nachkommenen. aller Nationen vnnnd Sprachen gröste vernunfft vnnnd klügheytt*, hg. von Sebastian Franck, Franckenfurt/Main 1541, Bd. 2, 47).
- 24 Das »letzte Wort« behielte ein Schriftsteller allenfalls, wenn man den Ausdruck als Synekdoche, als Kollektivsingular für alle seine geschriebenen Worte deutet, auf die sich jede Rezeption irgendwie, d.h. abstrakt und allgemein bezieht, ohne sie dafür unbedingt lesen oder verstehen zu müssen. Der hohe rhetorische Aufwand, den Grass betreibt, legt einen umfassenderen, metaphorischen Gebrauch des Ausdrucks nahe, wozu auch – in Analogie zur Formel »mein letzter Wille« – die Performanz des Testamentarischen gehört, die den Rechtsakt mit dem Verständigungsakt kurzzuschließen sucht. Wie brüchig oder provokant solcher Kurzschluss sein kann, zeigt die einem Medienskandal durchaus verwandte Heftigkeit des Streits, in den sich die Erben im Kampf gegen eine inakzeptable oder für eine neu zu erringende Deutungshoheit verstricken können.
- 25 Alexander Kluge, *Der Autor als Dompteur oder Gärtner*, in: ders., *Personen und Reden*, Berlin 2012, 23–40, hier 26.
- 26 Grass an Brandt, 14. Juni 1977, in: *Willy Brandt und Günter Grass. Der Briefwechsel*, hg. von Martin Kölbl, Göttingen 2013, 668.

Jörn Glasenapp

Gebäudebesichtigungen

*Architekturen der Macht in Zhang Yimous früherer Trilogie
(»Rotes Kornfeld«, »Judou«, »Rote Laterne«)*

Kontexte

Es ist üblich, die Regisseure des festlandchinesischen Kinos in unterschiedliche Generationenkohorten einzuteilen.¹ Sechs sind es bislang, wobei es die fünfte Generation war, die erstmals auch jenseits der Grenzen Chinas, zumal im westlichen Ausland breit rezipiert wurde. Ihre Vertreter, darunter Zhang Yimou, Chen Kaige und Tian Zhuangzhuang, schlossen ab 1982, also nach Ende der Kulturrevolution, ihr Studium an der erst vier Jahre zuvor für den Lehrbetrieb wieder geöffneten Pekinger Filmakademie ab, um Mitte bis Ende der 1980er Jahre ihre Debütfilme zu drehen. Deren prominent herausgestellte Individualität einerseits sowie unübersehbare Frontstellung zum bis dahin verbindlichen revolutionären Realismus mit seiner ungebrochenen Mao-Verherrlichung andererseits weisen sie als Produkte der auch und vor allem kulturellen Liberalisierungstendenzen unter Deng Xiaoping aus. Hiervon legt unter anderem *Gelbe Erde* (1984) ein deutliches Zeugnis ab, Chens immer wieder zu Recht als Initialwerk der fünften Generation gehandelter, subtil Systemkritik übender Erstling.

Für die vorzüglichen, seinerzeit als hochgradig experimentell wahrgenommenen Aufnahmen des Films zeichnete der anfangs auch als Schauspieler tätige Zhang Yimou verantwortlich, der mittlerweile in China ebenso wie im Ausland als der bei weitem bekannteste Vertreter nicht nur der fünften Generation, sondern des festlandchinesischen Kinos überhaupt gilt. Sein Regiedebüt legte er 1987 mit *Rotes Kornfeld* vor, der das vom so genannten Kultur-Fieber² gepackte heimische Publikum begeisterte, aber auch im westlichen Ausland für Furore sorgte. Zahlreiche Auszeichnungen gingen an den Film, darunter, 1988 auf der Berlinale, der Goldene Bär, der damit erstmals einem asiatischen Film verliehen wurde. Mit diesem Triumph, so ist man sich einig, »betrat das chinesische Kino endlich die Weltbühne des Films«³ oder anders gesagt: feierte es seine »internationale Geburtsstunde«,⁴ wobei *Rotes Kornfeld* gleichsam den Startschuss für eine erstaunliche, mehrere Jahre anhaltende Erfolgsserie des chinesischen Kinos abgab. Protagonisten derselben waren Zhang und Chen,

deren Filme die internationale Festival- sowie Arthauskinoszene nachhaltig prägten und mit Kritikerlob, Nominierungen und Preisen förmlich überschüttet wurden.⁵ Ohne ihre enormen Qualitäten dadurch in Abrede zu stellen, wird man getrost behaupten können: Für den Erfolg der Regisseure speziell im Westen dürfte in nicht unerheblichem Maße der Umstand verantwortlich gewesen sein, dass man ihre Schöpfer als couragierte Kämpfer für Demokratie und ›westliche‹ Werte im eigenen Land meinte reklamieren zu können.⁶ Schließlich wurde ihnen in China von staatlicher Seite aus massiv zugesetzt, sei es dadurch, dass man ihnen die Teilnahme an Festivals und Preisverleihungen im Ausland verweigerte, dass man ihnen Berufsverbot erteilte oder dass man die Aufführung ihrer Filme in der Heimat untersagte. Etwas überspitzt ausgedrückt: Die Drangsalierungen zu Hause avancierten zu einer Art Gütesiegel im Westen, der sich implizit mit jedem Preis, den er zensierte chinesischen Regisseuren verlieh, selbst gleich mit auszeichnete.⁷

Von dieser Konsekrationspolitik profitierte ganz besonders Zhang, der im westlichen Kontext wie kein anderer seiner Landsleute als ein seine Filmkunst in den Dienst der Freiheit stellender Dissident wahrgenommen wurde – und zwar spätestens, nachdem die beiden Nachfolger von *Rotes Kornfeld*, *Judou* (1990) und *Rote Laterne* (1991), erschienen und in China sogleich verboten worden waren. Letzteres gab aus westlicher Sicht keine allzu großen Rätsel auf. Handelte es sich bei beiden, wie ihr Vorgänger im feudalen China der 1920er Jahre spielenden Filmen denn nicht eigentlich um Werke, die – indem sie den letztlich vergeblichen Kampf junger Frauen gegen patriarchale Unterdrückung in Szene setzten – im schützenden Mantel der Allegorie, aber doch unmissverständlich Anklage gegen den repressiven chinesischen Staat erhoben? Dieser hatte im Juni 1989 Panzer gegen die friedlichen Studentenproteste auf dem Tian’anmen-Platz auffahren lassen und Letztere durch ein Massaker beendet. Konnte es da ein Zufall sein, dass es sich bei der Protagonistin aus *Rote Laterne* um eine Studentin handelt? Und wer konnte mit den ob ihrer Traditions- und Machtbesessenheit Tod und Unheil herbeiführenden Alten in *Judou* gemeint sein, wenn nicht die gerontokratische Führungsriege des Deng-Regimes?⁸ Und schließlich: War die ihren geschundenen nackten Körper schutzlos dem Blick des Voyeurs aussetzende Titelheldin des Films nicht mit dem zur globalen Widerstandsikone avancierten Tank Man vergleichbar, der sich, mit Einkaufstüten in beiden Händen, den anrollenden Panzern in den Weg gestellt hatte?⁹ Keine Frage: Wer interpretiert, betreibt immer auch eine Form von Politik, das zeigen die allegoretischen Bemühungen um Zhangs erste drei Filme in kaum zu überbietender Prononciertheit.

Wie so viele andere Filme der fünften Generation auch, gehen *Rotes Korn-*

feld, *Judou* und *Rote Laterne* auf literarische Vorlagen zurück.¹⁰ Zusammengekommen bilden sie eine Trilogie, die, wiewohl ihre einzelnen Teile voneinander unabhängige Geschichten erzählen, von erstaunlicher Geschlossenheit ist, in inhaltlicher und thematisch-motivischer ebenso wie in formal-ästhetischer Hinsicht. Ebendies wurde rasch erkannt, unter anderem von Rey Chow, die in ihrer wirkmächtigen Auseinandersetzung mit Zhangs frühen Filmen deren sich bald schon zum Markenzeichen des Regisseurs verdichtenden Rekurrenzen und Charakteristika zusammenfasst.¹¹ Folgen wir ihrem Katalog und erweitern ihn anschließend noch um einen maßgeblichen Aspekt, um so den Ausgangspunkt für die hier vorgelegten Überlegungen zu setzen: In jedem der Filme ist, wie oben bereits angesprochen, die Handlung (größtenteils) im China der 1920er Jahre, also in präkommunistischer Zeit, verortet. Dafür, dass diese insbesondere vom westlichen Zuschauer als eklatant rückständig, fremdartig und exotisch wahrgenommen wird – der Zhang vielfach gemachte Vorwurf, er leiste mit seinen Filmen dem Orientalismus Vorschub, kommt nicht von ungefähr¹² –, sorgt nicht zuletzt die ausgiebige Behandlung von ethnischen Bräuchen und Ritualen, die zu guten Teilen vom Regisseur frei erfunden wurden. Man denke hier etwa an das Sänfteschaukeln zu Beginn von *Rotes Kornfeld* oder aber die Fußmassagen in *Rote Laterne*.¹³ Hauptverantwortlich für die beklemmende Atmosphäre zeichnet in allen drei Filmen ein alter oder älterer Patriarch, dessen Machtmissbrauch zumal auf Kosten seiner stets im Mittelpunkt stehenden und stets von Gong Li gespielten schönen jungen Frau geht, die ihm für die Ehe verkauft wurde. Die derart zum Objekt Gemachte tritt, so Chow, als »sexualisierter Körper« in Erscheinung, »[der] von den Fesseln sozialer Unterdrückung befreit werden [muss].«¹⁴ Die Auseinandersetzung mit diesem Imperativ wiederum ist Teil einer Geschehensabfolge – zumindest für *Rotes Kornfeld* und *Judou* gilt dies –, deren ödipale Grundierung das gern überstrapazierte Attribut »unüberschaubar« wahrlich verdient.¹⁵ Widmet man sich der formal-ästhetischen Gestaltung der Filme, so lässt sich die »rauschhafte Begeisterung für Stil und Stilisierung«,¹⁶ die sich der Regisseur selbst einmal attestierte, allorten ausmachen. Insbesondere der Kontrast von düsterer Stimmung einerseits und Sinnlichkeit des Dekors andererseits ist es, der diesbezüglich ins Auge fällt, wobei die stets exquisite, mitunter offensiv artifiziell anmutende Farbgebung sowie die oftmals streng symmetrischen Bildkompositionen das Ihrige tun, um dieses spannungsreiche Zusammengehen noch besonders herauszustreichen.

So weit Chows Katalog, der das Universum des frühen Zhang zweifelsohne angemessen vermisst, einen markanten Aspekt desselben allerdings unberücksichtigt lässt: die enorme, von Film zu Film zunehmende Begrenztheit und Ge-

schlossenheit der Welt, in der sich die Handlung abspielt, das heißt die immer strikter werdende Konzentration Letzterer auf einen einzigen Schauplatz. Dessen Zentrum wird durch ein Gebäude oder einen Gebäudekomplex gebildet – eine Schnapsbrennerei in *Rotes Kornfeld*, eine Tuchfärberei in *Judou* sowie einen Herrnsitz in *Rote Laterne* –, der entschieden mehr ist als ein konventioneller Raum oder Rahmen des Geschehens und der spätestens im Finale der Trilogie derart effektiv und speziell in Szene gesetzt wird, dass man ihm den Status eines Protagonisten, und zwar eines außerordentlich wirkmächtigen sowie durch und durch sinistren, schwerlich wird absprechen können. »The function of the architectural apparatus« in the film«, heißt es in Jacqueline Loeb's Interpretation von *Rote Laterne* ganz in diesem Sinne, »is difficult to overestimate; it functions almost as a character. The long, ghoulish shots of the compound at night seem deliberately to propose the presence of a giant monster, an anthropomorphised creature with glowing eyes and branching arms.«¹⁷ Wenn der nun folgende Durchgang durch Zhangs Trilogie demnach einen Schwerpunkt bei der Gebäudebesichtigung setzt, so ist dies durch seinen Gegenstand allemal gerechtfertigt – ebenso wie die Tatsache, dass *Rote Laterne*, der sich dem Zuschauer von allen drei Werken zweifelsohne am entschiedensten als Gebäude- oder Architekturfilm empfiehlt, hierbei eine besonders ausgiebige Berücksichtigung findet. Wie sich zeigen wird, ist es ganz besonders das Finale der Trilogie, das dazu einlädt, dem unter anderem von Martin Seel profilierten zweifachen Ereignischarakter des filmischen Raums Rechnung zu tragen, dem Umstand also, dass dieser formgebendes Behältnis von Ereignissen ist und sich beim Sich-Ereignen derselben zugleich selbst ereignet, also ein Ereignis *sui generis* darstellt.¹⁸

Gebäudebesichtigung I: »Rotes Kornfeld«

Sowohl in *Rotes Kornfeld* als auch in *Judou* und *Rote Laterne* erfolgt der Ruf zum Abenteuer, der den Helden im *classical cinema* aus der ihm bekannten Welt herausreißt und auf Heldenreise schickt,¹⁹ auf die stets gleiche Weise: durch eine Zwangsverheiratung. Sie ist es, die die Protagonistin gegen ihren Willen in die Welt eines wohlhabenden, entschieden älteren Patriarchen hineinstößt. Wer Parallelen zum französischen Volksmärchen *La belle et la bête* zu erkennen meint, liegt gewiss nicht ganz falsch, auch wenn der Hausherr bei Zhang die Bezeichnung »Bestie« ganz im Gegensatz zu seinem Pendant aus dem Märchen auch und vor allem aufgrund seines boshafte Wesens und Verhaltens verdient.²⁰ In seiner vom Außen nahezu komplett abgekoppelten Welt hat er die uneingeschränkte Macht, wobei es für sein »Opfer«, die ihm überant-

wortete Heldin, der er die Geburt eines männlichen Nachkommen abverlangt, kein Entkommen gibt und erst Recht kein Zurück in die Welt, aus der sie gekommen ist. Das heißt, die Heldenreise, von der uns die frühen Filme Zhangs erzählen, ist eine um ihre letzte Phase, die Rückkehr, gebrachte. Es ließe sich folglich von einer kupierten Heldenreise sprechen.

Doch kommen wir nun zu den Filmen im Einzelnen und beginnen mit *Rotes Kornfeld*, der als Trilogie-Auftakt, wie schnell zu erkennen ist, bezogen aufs erzählte Geschehen eine in vielfacher Hinsicht positive Kontrastfolie abgibt, vor der der extreme Pessimismus und Fatalismus seiner beiden, so Zhang, »Schwestern-Filme« nur um so schärfere Konturen gewinnt.²¹ Augenfällig wird dies auch und vor allem dann, wenn man als *tertium comparationis* das jeweils im Mittelpunkt stehende Gebäude in den Blick rückt. Dieses besitzt in *Rotes Kornfeld* Qualitäten, die wir in *Judou* und *Rote Laterne* vergeblich suchen und die es, wenn man so will, als einen Ort der doppelten Verwandlung ausweisen: Zum einen nämlich eignet ihm die Macht zu verwandeln, und zwar – wir haben es mit einer Schnapsbrennerei zu tun – Hirse und Wasser (und Urin) in allerbesten Hirschesnaps; zum anderen hat das Gebäude aber auch die Macht, sich selbst zu verwandeln oder vielmehr verwandelt zu werden, und zwar von einem lebensfeindlichen Ort des ausbeuterischen Feudalismus in einen hochvitalen Ort der egalitären, brüderlichen Gemeinschaft.²² Die Voraussetzung hierfür bildet die Ermordung des impotenten, an Lepra leidenden, dadurch »seine« Welt unverkennbar als infertil und krank charakterisierenden Patriarchen, auf die unmittelbar die Dekontamination der Destilliererei folgt. Dieser kollektiv betriebene Reinigungsakt wiederum wird bezeichnenderweise mittels Schnaps ins Werk gesetzt. Mit anderen Worten: Das Produkt der Verwandlung, das Getränk, ist eine *conditio sine qua non* für die (Selbst-)Verwandlung des Gebäudes. Wollte man die Verwandlungsrhetorik noch weiter strapazieren – wozu einen der Vergleich mit *La belle et la bête* noch zusätzlich animieren könnte –, so ließe sich gar von einer (via Ersetzung erfolgenden) Verwandlung der Hausherren-»Bestie« sprechen, deren Platz an der Seite der Protagonistin sogleich von einem jungen, physisch attraktiven Mann eingenommen wird, den Letztere, obschon auch er ihr gegenüber ein eminent patriarchales Gebaren an den Tag legt,²³ liebt und auch sexuell begehrt. Strotzend vor Virilität und fruchtbarer Kraft, vermag dieser den Schnaps dadurch zu veredeln, dass er in dessen vaginal geformte Behältnisse uriniert, und passend hierzu gebiert ihm die Protagonistin nur wenige Monate später einen Sohn.²⁴

Vom Sprecher aus dem Off vermeldet, wird dieses Ereignis schließlich durch das Aufrichten eines Fahnenmastes samt Fahne angezeigt, die das kreisrunde steinerne Eingangstor des Brennereiareals in prononciert phallischer Weise

überragen. Als einziger Bauteil desselben findet es sich nicht weniger als ein gutes Dutzend Mal markant ins Bild gerückt, wobei es Zhang offenkundig darauf angelegt hat, im Tor den proteischen Charakter der Brennerei auch visuell festzuschreiben. Denn nicht zuletzt durch die unterschiedlichsten Lichtverhältnisse oszilliert es in seiner Erscheinung erheblich, erscheint es auch in übertragener Hinsicht in immer neuem Licht. Entsprechend wirkt es mal bedrohlich wie ein Schlund, mal zukunftsverheißend, etwa wenn der Sprecher aus dem Off vom plötzlichen Tod des Patriarchen berichtet und passend hierzu die spektakulär hinter dem Tor untergehende Sonne der heranreitenden Protagonistin ihr neues Zuhause, das ihr wie ein Gefängnis vorgekommen war, als einen Ort des kaum mehr für möglich gehaltenen Glücks in Aussicht stellt.

Gibt die Destillerie zwar eindeutig das Zentrum des Films ab, ist ihr räumliches Jenseits, zumal durch das nahegelegene Hirsefeld, sehr wohl recht klar profiliert. Seine entscheidende Ausweitung erfährt es aber erst im letzten Drittel des Films, und zwar durch die plötzliche Ankunft der Japaner. Diese nämlich ist es, die ein auf die Nation China bezogenes Außen explizit macht, wobei die feindlichen Aggressoren, indem sie China überfallen, auf weltgeschichtlicher Ebene gleichsam das kriminelle Tun des die Gegend unsicher machenden Räubers wiederholen, der zuvor mit seiner Bande die Brennerei heimgesucht hatte. In der patriotisch lesbaren Volte am Ende des Films verwandelt sich diese ein letztes Mal – und zwar in ein Zentrum der Subversion, von dem der lokale Widerstand gegen die bestialisch wütenden Besatzer ausgeht, die man schließlich mitsamt ihrem Fahrzeug in die Luft sprengt. Dies wiederum gelingt nicht etwa mit Dynamit, sondern – die Verwandlungen wollen kein Ende nehmen – mit dem seinem Ruf als »Feuerwasser« alle Ehre machenden Schnaps,²⁵ ebenjenem Getränk also, dessen man sich Jahre zuvor bei der Desinfektion des leprös kontaminierten Areals bedient hatte.

Auf die Tilgung des inneren folgt am Schluss von *Rotes Kornfeld* die des äußeren Feindes, mit dessen Auf-den-Plan-Treten nicht nur ein wahrer Gewaltexzess in den Film Einzug hält, sondern darüber hinaus ein Faktor, der im ansonsten mythisch-zeitlos anmutenden Gefüge des Zhang'schen Debüts einen radikalen Fremdkörper bildet: und zwar die Geschichte, die sich nicht zuletzt im Rattern des – das Hereinbrechen der technischen Moderne ebenso unmissverständlich wie brutal anzeigenden – japanischen Maschinengewehrs als Agens der Veränderung lautstark zu Wort meldet. Wie wir im Folgenden sehen werden, sind die Nachfolgefilme *Judou* und *Rote Laterne* diesbezüglich entschieden hermetischer, handelt es sich bei ihnen doch um Werke, in denen das historische Voran gleichsam sabotiert, die Zeit somit stillzustehen oder in ein fortwährendes Kreisen eingefasst zu sein scheint. Oder um die bei beiden

Filmen naheliegende Hausmetapher zu bemühen: Geschichte wird in ihnen beharrlich ausgesperrt, wobei man über diese Gemeinsamkeit den entscheidenden Unterschied zwischen ihnen selbstredend nicht übersehen sollte. Pointiert ließe er sich wie folgt fassen: Während die rurale Welt von *Judou* Geschichte als Faktor der Progredienz schlicht nicht kennt, die Handlung des Films also ganz im mythischen »Strom des Zeitlosen«²⁶ mit seinen die einmal gefundene Ordnung fortwährend von Neuem bestätigenden Zyklen und Repetitionen aufgeht, ist es Zhang in *Rote Laterne* darum zu tun, den durch konsequente und niemals ruhende »Enthistorisierungsarbeit«²⁷ produzierten Ausschluss der *in absentia* sehr wohl wirkenden Geschichte als ein mächtiges Instrument der Herrschaftssicherung und Systemstabilisierung erkennbar werden zu lassen.

Gebäudebesichtigung II: »Judou«

Es wirkt nach außen hin enorm verschlossen und abgedichtet, da lediglich die Eingangstür und das eine oder andere Fenster eines Nebenraums an der Straßenfront liegen. Was der Architekturhistoriker Leonardo Benevolo in seiner *Geschichte der Stadt* (1975) als charakteristisch für das traditionelle chinesische Haus ausweist,²⁸ findet sich durch das im Mittelpunkt von *Judou* stehende Gebäude, die Tuchfärberei des alten Yang Jinshan, vollauf verifiziert. Ihr Tor steht offen, als sie nach wenigen Sekunden Spielzeit das erste Mal im Bild ist, doch das tiefe Schwarz, das uns aus ihrem Innern entgegenschlägt, lässt uns nicht das Geringste erkennen, dafür aber umso deutlicher spüren, dass, wer die Schwelle dieses Gebäudes überschreitet, nichts Positives zu erwarten hat. Rasch werden wir in unseren Ahnungen bestätigt, als wir erfahren, dass der Hausherr in der Vergangenheit sowohl seine erste als auch seine zweite Ehefrau zu Tode gequält hat, weil sie nicht schwanger wurde, ihm also keinen Sohn gebären konnte. Dass er impotent ist, wissen wir zu diesem Zeitpunkt noch nicht, dass wir es mit einem Haus des Todes zu tun haben, dagegen sehr wohl.

In diesem herrscht eine ebenso perverse wie fatale Logik der Ersetzung, die der Alte mit seinem Wahn von Patrilinearität am Laufen hält: Was seine erste Frau nicht zu leisten vermag, wird, nach deren »Entsorgung«, der zweiten abverlangt. Und weil auch sie versagt, tritt – und damit hebt die Handlung des Films an – dessen Titelheldin an ihre Stelle. Der Patriarch hat sie für teures Geld erstanden, um sie sogleich nach ihrer Ankunft Nacht für Nacht zu misshandeln, wobei er sie – in einem Substitutionsakt gleichsam am Rande – sattelt wie seinen Esel. Freilich bleiben die Schreie der Gepeinigten in dem hellhörigen Gemäuer nicht ungehört, denn sie erreichen das Ohr Tianqings, des dritten Bewohners des Hauses und Adoptivsohnes Jinshans. Dies wiederum ist der

Auslöser dafür, dass die Ersetzungsserie zwar nicht abreißt, sie hinsichtlich ihres Objektes aber gleichsam auf ein neues Gleis gerät. Nun nämlich steht, wie bereits in *Rotes Kornfeld*, der Patriarch zur Auswechslung an, und zwar zunächst durch Tianqing.

Die unverkennbar ödipale Motorik, die von jetzt an alles Weitere bestimmt, setzt sich als ein Spiel der Blicke in Gang, wobei es anfangs ganz und gar geschlechterrollenkonform zugeht: mit Judou als Objekt und Tianqing als Träger des Blicks. Spielfeld ist die Färberei, in deren labyrinthischem und unübersichtlichem, sich über mehrere Ebenen verteilendem Inneren die Blicke fortwährend plakativ und im wörtlichen Sinne als Durchblicke inszeniert sind – beispielsweise, wenn der skopophile ›Sohn‹ seine ›Mutter‹ durch die Speichen eines Treibrades oder das Gitter einer Tür hindurch beobachtet oder wenn er sie vom Stall aus durch ein (von ihm eigens vergrößertes) Loch in der Wand bei ihrer morgendlichen Wäsche fixiert. Freilich bleibt Judou die Aufmerksamkeit Tianqings nicht verborgen, und so »nimmt sie das ›Angeschaut-Werden‹, wie es bei Chow heißt, »in die eigene Hand«,²⁹ indem sie eines Morgens im Wissen darum, unter Beobachtung zu stehen, sich langsam und unter Tränen umdreht und dem Voyeur ihren nackten, malträtierten Oberkörper präsentiert. Dass die Heldin durch ihre kühne Selbstentblößung »die Erotik des Spektakels [...] in eine bewusste *Demonstration* der destruktiven patriarchalen Ordnung umkehrt«,³⁰ dadurch die Macht über ihren Körper wiedererlangt und zu einer Subjektposition zurückfindet, wird seitens der Forschung völlig zu Recht immer wieder vermerkt. Besondere Sensibilität legt in diesem Zusammenhang Shuqin Cui an den Tag, deren Ausführungen zu der berühmten Szene, auch weil sie die Transformation Tianqings im Angesicht der versehrten Nacktheit seiner ›Mutter‹ mitberücksichtigen, hier in einiger Ausführlichkeit zitiert seien:

In wresting control of her body from Jinshan and Tianqing, Ju Dou transforms herself from an animal into an individual and at the same time humanizes Tianqing by turning him from voyeur into lover. Her return of Tianqing's gaze, her silent expression, bruised body, and confrontational look raise her feelings from shame to rebellion and announce her desire to be understood and freed from abuse. For Tianqing, the reciprocation produces a tremendous psychological disturbance. The sight of the bruises on her body replaces his anxiety about looking at woman as a sexual object with a sense of guilt and responsibility for what man has done to woman. Tianqing has to avert his gaze.³¹

Nur kurze Zeit später kommt es zur Verführung Tianqings durch Judou, somit zum Geschlechtsverkehr zwischen ›Mutter‹ und ›Sohn‹, die sich von nun an, als Liebende und beiderseits Unterdrückte, gegen ihren Unterdrücker zusam-

mentun, dessen Autorität durch eine unfallbedingte Lähmung seinerseits noch zusätzlich schwindet. Die ödipale Maschinerie, die in den gewaltigen, immer wieder bedrohlich in Szene gesetzten Treibrädern und Hämmern der Färberei ihr physisches Pendant findet, läuft mittlerweile auf Hochtouren – mit der nicht eben unerheblichen Einschränkung, dass Tianqing nicht dazu gewillt ist, den Weg seines antiken Vorgängers konsequent zu Ende zu gehen. Er, der durch und durch servile Schwächling, der nur mehr eine Schwundstufe des hypermaskulinen, tatkräftigen ›Retters‹ aus *Rotes Kornfeld* darstellt,³² hält bis zum Schluss an der Ideologie des patriarchalen Konfuzianismus fest und glaubt mithin, es bei der Ersetzung des ›Vaters‹ im Bett der ›Mutter‹ belassen, das heißt, auf die – von der Titelheldin sehr wohl geforderte – Ermordung Jinshans verzichten zu können.³³ Dies wiederum erweist sich auf lange Sicht als kapitaler Fehler. Denn Tianbai, der Sohn, der aus der Beziehung zwischen Judou und Tianqing hervorgeht, erkennt seinen leiblichen Vater nicht in Letzterem, sondern in dem alten Patriarchen, der ihn, wiewohl er um die Wahrheit der Zeugung wissen dürfte, als Sohn und Erben freudig akzeptiert und dessen ›Bestialität‹ das Kind vollkommen zu absorbieren scheint. Was Tianqing nicht vermochte – nämlich Vaternord zu begehen –, fällt Tianbai entsprechend nur allzu leicht, was der infernale Spross, in dem manch westlicher Kritiker seinerzeit die Roten Garden repräsentiert sah,³⁴ gleich zweimal unter Beweis stellt: Noch als Kind ertränkt er lauthals lachend den Alten, und damit denjenigen, den er für seinen Vater hält, in einem der Färbebecken, wodurch er sich, freilich ohne dass es ihm zu diesem Zeitpunkt schon bewusst wäre, dessen Stelle als Oberhaupt der Familie sichert. Jahre später, als junger Mann, wendet er sich schließlich gegen Tianqing und damit gegen denjenigen, der sein leiblicher Vater ist. Vor den Augen Judous erschlagen, endet dieser im selben Färbebecken wie der Erstgemordete.

Analog zu *Rotes Kornfeld* kommt es auch in dessen Nachfolger zu einem Reinigungsakt, und wie in Zhangs Debüt gilt er dem im Zentrum stehenden Gebäude. Allerdings wird er in *Judou* im Bewusstsein vollzogen, dass jedwede Hoffnung auf Verwandlung zum Besseren vergeblich ist, dass es sich bei ihm demnach gleichsam um ein Tun ohne ein Danach handelt. Etwas zu Ende führend, steht der Akt, dessen revolutionären Charakter Chow zu Recht herausstellt,³⁵ konsequenterweise am Ende, bildet also nicht, wie in *Rote Laterne*, den euphorischen Startschuss für einen Neuanfang. Die Wahl des Reinigungsmittels liegt denn auch auf der Hand: Es wird sich der Kraft des Feuers bedient, bei der, wie es Gaston Bachelard in seiner klassisch gewordenen Auseinandersetzung mit dem Element so wortreich beschreibt, Destruktion und Purifikation in eins fallen.³⁶ Losgelassen wird diese Kraft durch die Titelheldin, die das

unselige Haus den Flammen überantwortet, in denen sie selbst den Freitod sucht und findet.

In *Rotes Kornfeld* lässt sich das Gebäude, das die ›Welt‹ der Protagonistin ausmacht, verwandeln, in *Judou* immerhin noch zerstören – ein Befund, den es im Hinterkopf zu behalten gilt, wenn wir uns nun *Rote Laterne* zuwenden.

Gebäudebesichtigung III: »Rote Laterne«

Die erste Einstellung von *Rote Laterne* zeigt uns Songlian, die 19-jährige Protagonistin des Films, im Dialog mit ihrer Stiefmutter. Bereits drei Tage lang, so erfahren wir, hat sie sich gegen deren als Rat daherkommende Forderung, sich als Ehefrau oder Konkubine zu verkaufen, zur Wehr gesetzt, doch nun gibt sie nach. Ihr Gegenüber ist sichtlich erleichtert, wobei dies nicht wörtlich verstanden werden darf, bleibt die Stiefmutter doch – wie alle anderen Machtträger und -instanzen im Film auch – unsichtbar und gesichtslos und ist allein als Stimme aus dem Off präsent. Selbst völlig statisch, zeigt die knapp über eine Minute dauernde Einstellung im Close-up Songlians makellooses, nahezu unbewegtes Gesicht, das, strikt bildmässig platziert, vor einem weißen Wandschirm prominent zur Abhebung kommt. Dessen symmetrisches Gittermuster wiederum verleiht dem Bild einen prononcierten Rahmen, der gemäß seiner unter anderem von José Ortega y Gasset und Georg Simmel herausgestellten Aufgabe, als ein »Isolator«³⁷ für die »Abtrennung des Bildes von allem Ringsumher«³⁸ zu sorgen, das Gezeigte, also die Heldin, einkapselt und ihm dadurch die Anmutung eines (Kunst-)Objekts verleiht, vergleichbar einem Gemälde. Letzteres ruhe »wie eine Insel in der Welt«,³⁹ stelle »eine imaginäre Insel« dar, »die rings von Wirklichkeit umbrandet ist«,⁴⁰ so Simmel und Ortega weiter, deren Inselmetapher sich, wie wir sehen werden, *mutatis mutandis* auch vorzüglich auf den der Welt und zugleich der Zeit weitgehend enthobenen Herrnsitz beziehen lässt, der in Zhangs Film alles bestimmend ist. Seine Mauern werden, als architektonisches Pendant zum Rahmen, Songlian kurz darauf aufnehmen und bis zum Schluss nicht mehr freigeben, das heißt, in der Funktion eines (zumal) visuell reizvollen Objekts wird sie zur Gefangenen, was innerhalb der *Mise-en-Scène* immer wieder durch ein markantes Framing noch zusätzlich herausgestrichen wird. Man denke in diesem Zusammenhang etwa an jene Einstellung, die uns die erneut bildmässig positionierte Heldin zeigt, wie sie, auf dem Bett sitzend und eingefasst durch dessen mächtiges Holzgestell, als erotische Kostbarkeit ihren Besitzer, den »ehrenwerten Herrn«, erwartet, um mit ihm die erste gemeinsame Nacht zu verbringen. Ob Zhang bei der minutiösen Komposition dieser und anderer Shots an das chinesische Schriftzeichen

für »Gefangener« (囚) gedacht hat, das diesen als einen Menschen (人) in einer Umzäunung (口) visualisiert, sei dahingestellt. Denkbar wäre es aber allemal.

Kommen wir nun zu Einstellung zwei, die auf einen Zwischentitel folgt, der das sich Anschließende als im »Sommer« spielend ausweist: Als Totale eröffnet sie uns den Blick auf eine von Birken gesäumte Landstraße, auf der sich ein traditioneller Hochzeitszug samt roter Brautsänfte in die Tiefe des Bildes hineinbewegt. Wir hören chinesische Hochzeitsmusik und wähen Songlian in der Sänfte, doch zu unserer Überraschung tritt diese nach wenigen Sekunden, einen Koffer in der Hand, von rechts in den Kader, wobei sie dem Zug nachblickt, sich dann jedoch von ihm abwendet, um in die entgegengesetzte Richtung, also in Richtung Kamera, zu gehen. Es kommt demnach zu einer Gegenläufigkeit von Bewegungen, in der man die Inadäquatheit und Nichtpassung der, wie wir an ihrer Kleidung (weiße Bluse und Strümpfe, schwarzer Rock) und Zopffrisur erkennen, Studentin als Braut bereits subtil in Szene gesetzt sehen mag. Dass sie – dies erfahren wir kurze Zeit später – zuvor auf den Transfer mit Sänfte verzichtet hat, um den Weg zu ihrem neuen Heim zu Fuß zurückzulegen, wirkt entsprechend durchaus stimmig, ist aber auch mit Blick auf eines der wichtigsten Rituale jener ihr fremden Welt, in die sie eintreten wird, von erheblicher Bedeutung. Pointiert gesagt: Songlian benutzt ihre Füße anfangs noch organadäquat, nämlich zum Gehen. Später, im Ehegefängnis, das ihr keinerlei nennenswerte Mobilität gestattet und das vom Willen eines Mannes beherrscht wird, der die Füße zum wichtigsten Organ einer Frau deklariert, werden ihre Füße wie auch jene ihrer drei Konkurrentinnen um die Gunst des »gnädigen Herrn« verwandelt, denn sie verkümmern zu einem hochgradig fetischisierten Körperareal, das einzig und allein dazu da zu sein scheint, dem neben den roten Laternen zentralen Zeichen des Auserwähltseins, der Fußmassage, einen Ort zu geben.⁴¹

Einstellung drei präsentiert uns Songlian schließlich am Ziel ihres Marsches. Bezeichnenderweise befindet sie sich, als wir ihr begegnen, bereits innerhalb der Mauern des Gebäudekomplexes, der somit komplett unverortet bleibt,⁴² woran sich bis zum Schluss nichts ändern wird. Da wir an die Perspektive der Protagonistin gebunden sind, ist der Eindruck einer Welt ohne Umwelt unvermeidlich. Erneut tritt Songlian von rechts ins Bild, das, analog zu Einstellung eins, nach hinten gleichsam abgedichtet ist, und zwar denkbar augenfällig durch eine Wand voller chinesischer Schriftzeichen, die unmissverständlich anzeigt, dass es für die Heldin kein Zurück gibt und sich diese einem System strikter Regeln und Konventionen überantwortet hat.⁴³ Konsequenterweise wird ihr Schwellenübertritt von Zhang elliptisch ausgespart, um nicht die Eingangstür in den Blick rücken und dadurch einen möglichen Ausweg für die

Heldin explizit machen zu müssen. »Damit das Haus dem Menschen nicht zum Gefängnis werde«, vermerkt der Philosoph Otto Friedrich Bollnow, »braucht es Öffnungen in die Welt hinein, die das Innere des Hauses in einer geeigneten Weise mit der Außenwelt verbinden. Sie öffnen das Haus für den Verkehr mit der Welt. Das aber leisten im Haus die Tür und das Fenster. Beides sind Verbindungsglieder, die die Welt des Drinnen zu der Welt des Draußen in Beziehung setzen.«⁴⁴ Bis zum Abspann des Films werden wir keines von diesen Verbindungsgliedern zu Gesicht bekommen, aber auch – nimmt man die Baumkronen aus, die während der auf dem Dach spielenden Szenen bisweilen im Hintergrund eher zu erahnen denn zu sehen sind – nichts von der Welt des Draußen. Diese tauscht die verkaufte Protagonistin, und zwar für immer, gegen eine Welt des Drinnen ein, die ihr, aber auch und vor allem dem (westlichen) Zuschauer als eine absolut fremde gegenübertritt.

Erheblichen Anteil hieran hat der mächtige Gebäudekomplex, der sich allein durch seine schiere Größe dagegen sperrt, auch nur annähernd in seiner Gesamtheit durch die Kamera erfasst zu werden.⁴⁵ Wir können ihn, wie es Lorenz Engell mit Blick auf das Overlook Hotel aus Stanley Kubricks *Shining* (1980) getan hat,⁴⁶ als ein gebautes Programm begreifen: Als ein solches schreibt der Herrnsitz seinen Bewohnern, und zumal den vier Frauen des »gnädigen Herrn«, strikt vor, wie sie sich zu bewegen, was sie zu tun und wie und wo sie es zu tun, kurz: wie sie zu leben haben, das heißt, die Materialität seiner Architektur verleiht dem Sozialen eine sicht- und greifbare Gestalt, wobei sie die Mitglieder desselben gleichsam zu Funktionären des Raums macht. Ganz im Gegensatz zu Kubricks sich der Ratio so flagrant entziehendem Hotel spielt das Gebäude bei Zhang allerdings mit offenen Karten. Schließlich sind seine Funktionsweise ebenso wie sein Sinn und Zweck letztlich ganz und gar transparent. Auf einen Nenner gebracht: Der Herrnsitz ist »Architektur für die Handhabung der Macht«,⁴⁷ genauer: Disziplinararchitektur reinsten Wassers. Dass die Forschung bei ihrer Auseinandersetzung mit *Rote Laterne* regelmäßig auf Michel Foucault und dessen Überlegungen zur Disziplinarmacht und -gesellschaft rekurriert, die er zumal in *Surveiller et punir* (1975) vorgelegt hat, kann insofern nicht überraschen.⁴⁸ In der Tat: Wenn es bei Foucault heißt, die »Mikrophysik der Macht«⁴⁹ artikuliere sich als Disziplinierung, als Produktion fügsamer, gelehriger Körper und Subjekte, welche für die Gesellschaft nützlich sind, und wenn er in diesem Zusammenhang auf Jeremy Benthams Panoptikum mit seiner baulich generierten Selbstüberwachung der Inhaftierten zu sprechen kommt, um es als Architektur gewordene Politik und Sinnbild einer Gesellschaft herauszustellen, die darauf abzielt, dass die Aufgabe der Disziplinierung des Individuums dieses selbst übernimmt, dann sind die Parallelen

zu Zhangs Film nicht zu übersehen. Führen wir bei unserer nun folgenden Besichtigung des Herrensitzes also das Foucault'sche Theoriearsenal mit und bringen es, wann immer es passt, zum Einsatz.

Noch einmal zurück zu Einstellung drei: In ihrem weiteren Verlauf zeigt diese die, wie so oft, bildmittig positionierte Songlian beim Betreten eines der zahlreichen Innenhöfe des Komplexes, wobei die Heldin von der vor ihr zurückweichenden Kamera, wie in den beiden vorherigen Einstellungen, frontal fokussiert wird. Da die Einstellungsgröße zwischen halbnah und amerikanisch liegt, gerät das Umfeld, also das Gebäude, noch so gut wie nicht in den Blick, was freilich keineswegs bedeutet, dass seine bedrohliche Präsenz und beklemmende Atmosphäre hier nicht bereits ihren Ausdruck fänden – etwa über die ängstlichen, wiederholt nach oben gerichteten Blicke Songlians, die uns auf bauliche Höhe schließen lassen, oder aber den durch ihre Schritte verursachten Hall, der bauliche Enge in Aussicht stellt. Beides bestätigt Einstellung vier, eine Totale, bei der die um 180 Grad gedrehte Kamera nun hinter der Protagonistin platziert ist und die uns den gesamten Innenhof präsentiert, der, von circa zehn Meter hohen Mauern komplett eingefasst, schlund- und gefängnishofartig wirkt. Es dürfte demnach kein Zufall sein, dass Zhang den Zuschauer über das laute Vogelgezwitscher auf der Tonspur implizit an jenes Potenzial der gefiederten Geräuschverursacher, das Fliegen-Können, erinnert, von dem speziell der Gefangene gern träumt. Darüber hinaus passt es ins Bild, dass Songlian im weiteren Verlauf der Handlung, ebenso wie die »dritte Herrin« auch, der klaustrophobischen Enge immer wieder dadurch zu entkommen trachtet, dass sie den weitläufigen Dachbereich des Komplexes aufsucht. In ihrem vorherigen Leben als Studentin hatte sie eine Zukunft, also Aussichten. Um diese gebracht, geht es ihr auf dem Dach nur mehr um eine – nun wörtlich verstandene – Aussicht.

Wie wir schon bald erfahren, handelt es sich bei dem Gebäudekomplex um das, was Aleida Assmann als einen Generationen- oder Familienort bezeichnet, einen Ort also, der eine feste und langfristige Verbindung mit einer speziellen Familie unterhält.⁵⁰ Als ein solcher ist er einer Wertstruktur verpflichtet, »die sich auf Alter, Dauer und Kontinuität stützt«⁵¹ und im vorliegenden Fall im Dienste einer Ordnung steht, welche nicht als historisch gewachsen, sondern als von den Ahnen gestiftet gilt und in der Gegenwart stets von neuem reaktualisiert werden muss. Eindrucksvoll findet sich demnach bestätigt, was Pierre Bourdieu in *La domination masculine* (1998) betont, nämlich »daß das Ewig-Währende in der Geschichte nichts anderes sein kann als das Ergebnis einer geschichtlichen Verewigungsarbeit.«⁵² Ein Nicht-Vergehen der Vergangenheit ist das angestrebte Ziel, eine totale Erstarrung der Welt, die denjenigen, der

in sie eintritt, gleichsam aus der Zeit fallen lässt. Oder um es unter Rekurs auf Claude Lévi-Strauss' berühmte Unterscheidung zwischen heißen und kalten Gesellschaften zu sagen: Der Generationenort in *Rote Laterne* beherbergt eine kalte Gesellschaft, die um der Aufrechterhaltung der tradierten Ordnung willen alles daran setzt, das Eindringen von Geschichte und damit das In-Frage-Stellen des Anciennitätsprinzips zu verhindern.⁵³ Dies in Rechnung gestellt, versteht es sich von selbst, dass jedwede Person, die von außen kommt, also auch jede neue Konkubine, als eine potenzielle Gefahr betrachtet wird. Schließlich könnte sie den ›Virus der historischen Progredienz‹ in das – eben niemals vollständig (ab-)geschlossene – System einschleppen. Entsprechend muss sie sogleich auf Spur gebracht und, wie die anderen Mitglieder dieser ›Kältesozietät‹ auch, zu einem Trägermedium der familiären Tradition transformiert werden, auf dass sich diese – potenziell unaufhörlich – am Leben halte.⁵⁴ Bedenkt man nun, dass Songlian Studentin war, das heißt in einer Institution ein und aus ging, zu deren Selbstverständnis auch und vor allem die Generierung von Neuem zählt, so ist es sehr begreiflich, dass man sie unter ganz besonderer Beobachtung hält, und das von Anfang an.

Implizit offenkundig wird dies schon in den ersten Einstellungen, die die Heldin innerhalb des Gebäudekomplexes zeigen, weswegen wir ihnen noch ein wenig Aufmerksamkeit schenken sollten. Da uns hierbei insbesondere die eigentümliche Kameraführung interessieren wird, möchte ich voranschicken, was die Kamera im *classical cinema* üblicherweise tut: Sie operiert in Gefolgschaft des Charakters, dessen gleichsam demiurgische Macht, durch sein Handeln den filmischen Raum zu erschaffen, sie anerkennt, was sich unter anderem darin äußert, dass, wo er hingeht, auch sie hingeht, und wohin er blickt, auch sie blickt. Ganz anders dagegen die Kamera, mit der wir es am Anfang von Zhangs Film zu tun haben, wenn Songlian von dem Haushälter durch das Gebäude zu dem ihr zugewiesenen Zimmer gebracht wird. Wie Jacqueline Loeb in ihrer subtilen Sichtung des Vorgangs treffend darlegt,⁵⁵ entsteht hier keineswegs der Eindruck, die Kamera würde sich mit den beiden Personen mitbewegen, das heißt auf diese reagieren. Vielmehr ist sie es, die die Definitionsmacht innehat, was dadurch ersichtlich wird, dass sie wiederholt – analog zum Gebäudekomplex, der die Struktur festlegt, in die sich Songlian hineinbegibt – die jeweiligen Kader vorgibt, in die die Heldin und der Angestellte aus dem Off hineintreten. Entsprechend nahe, so Loeb, liege die Assoziation ›technisches Sicherheitssystem‹, wobei das Hintereinanderschalten der einzelnen Einstellungen durch die Montage an das Switchen zwischen den einzelnen Kanälen oder an Überwachungskameras denken lasse.⁵⁶

Indem die Einstellungen Songlian und den Haushälter auf ihrem – bemer-

kenswert langen – Weg durch den Gebäudekomplex zeigen, präsentieren sie Letzteren selbstredend mit, und zwar als einen labyrinthischen Raumkosmos, bei dem es sich offenbar um eine Addition von äußerst ähnlich wirkenden Innenhöfen handelt. Diese wiederum scheinen um keinerlei Zentrum herum gruppiert zu sein – ein Eindruck, der sich im Verlauf des Films als richtig herausstellen wird. Die Zentrumslosigkeit verweist, damit implizit Foucault Recht gebend, auf die Ortlosigkeit der Macht und damit auf deren Ubiquität,⁵⁷ wobei man hinzufügen könnte: Vor allen Dingen als Atmosphäre tingiert oder stimmt die Macht den Raum,⁵⁸ der in architektonischer Hinsicht unter das Joch striktester Symmetrie gezwungen wurde. Unmissverständlich zeigt diese an: Wir haben es mit einer Ordnung zu tun, die keinerlei Devianz duldet, wobei die Kameraarbeit das Ihrige tut, die bauliche Symmetrie noch zusätzlich durch stabile, achsensymmetrische Totalen zu betonen, die, kaderästhetisch und geometrisch organisiert, »zentripetal alles Sichtbare in einem Feld versammeln und so die Bedeutung des *hors-champ* auf ein Minimum reduzieren.«⁵⁹ Als diesbezüglich paradigmatisch kann jene Einstellung gelten, in der wir die Protagonistin die Stufen zu ihrem Zimmer hinaufgehen sehen. Man beachte das oben bereits angesprochene, exzessive Framing, man beachte aber auch den Koffer der Heldin, der als offenkundiges Störelement innerhalb der strengen Bildkomposition bereits andeutet, was sich schon bald bestätigen wird: nämlich, dass das, was das vorherige Leben seiner Besitzerin ausmachte (und durch das Gepäckstück symbolisiert wird), an diesem Ort keinen Platz hat, also im wörtlichen Sinne »out of place« ist.⁶⁰ Entsprechend wird Songlians geliebte Flöte, die ihr ihr verstorbener Vater vermacht hat, kurzerhand verbrannt. Die Logik dahinter ist klar: Sie, die zum Besitz geworden ist, soll ihrerseits nichts besitzen.

Doch wie verhält es sich mit den Qualitäten von Songlian als Störelement innerhalb der strikten Hausordnung? Erweist sie sich, wie ihr Koffer innerhalb des Frames, als deviant? Probt sie den Aufstand? Oder ist sie eine Taktikerin im Sinne Michel de Certeaus? Zur Erinnerung: De Certeau hatte sich in seiner berühmten, unter anderem gegen Foucaults Machtanalyse in Stellung gebrachten Studie *L'invention du quotidien* (1980) für eine »kriegswissenschaftliche Analyse der Kultur«⁶¹ stark gemacht und in diesem Zusammenhang das Begriffspaar »Strategie/Taktik« ins argumentative Spiel gebracht. Hierbei bezeichnet er mit Strategie »die Berechnung (oder Manipulation) von Kräfteverhältnissen, die in dem Moment möglich wird, wenn ein mit Willen und Macht versehenes Subjekt (ein Unternehmen, eine Armee, eine Stadt oder eine wissenschaftliche Institution) ausmachbar ist.« Ist die Strategie nicht denkbar ohne einen »Ort [...] der als etwas *Eigenes* beschrieben werden kann«,⁶² einen »Macht-Ort« also,⁶³

so ist die Taktik »durch das Fehlen von etwas Eigenem bestimmt«, das heißt, ihr steht »nur der Ort des Anderen« zur Verfügung. Folglich »muß Isiel mit dem Terrain fertigwerden, das ihr so vorgegeben wird, wie es das Gesetz einer fremden Gewalt organisiert.« Als »eine Bewegung innerhalb des Sichtfeldes des Feindes«, fährt de Certeau als offenkundiger Freund der Taktik fort, »muß Isiel wachsam die Lücken nutzen, die sich in besonderen Situationen der Überwachung durch die Macht der Eigentümer auftun. Sie wildert darin und sorgt für Überraschungen. Sie kann dort auftreten, wo man sie nicht erwartet. Sie ist die List selber.«⁶⁴

Mag die Versuchung speziell von feministischer Seite auch groß sein, in Songlian wenn auch keine offen Rebellierende, so doch eine Taktikerin zu erkennen, die sich über die »wildernde« Nutzung des Systems subversive Gratifikationen einholt,⁶⁵ so ist eine derartige Sicht durch den Film nicht im Mindesten gedeckt. Im Gegenteil: Kaum, dass die Heldin den Gebäudekomplex betreten hat, agiert sie weitgehend systemkonform. Offensichtlich wird dies bereits bei ihrem Erstkontakt mit der Dienerin Yan'er, der gegenüber sie ihre Macht als »vierte Herrin« sogleich ausspielt. »In one breath«, vermerkt hierzu Joann Lee, »she has taken in the pleasure of power over the powerless«,⁶⁶ wobei der Zuschauer ahnt, dass ihm eine Solidarisierung mit dieser Heldin entschieden weniger leicht fallen wird als die mit ihren beiden Vorgängerinnen aus *Rotes Kornfeld* und *Judou*. Weiß Songlian die Fußmassage zunächst nicht recht zu würdigen und macht sie vor der ersten gemeinsamen Nacht mit dem »gnädigen Herrn« noch einen ausgesprochen ängstlichen Eindruck, so ändert sich dies denkbar rasch. Folglich fällt es ihr schon nach wenigen Tagen sichtlich schwer, auf die Massage zu verzichten, reibt sie, die Augen sehnsuchtsvoll geschlossen, die Füße aneinander, als sie den Klang der Massagehämmerchen aus dem Zimmer der »dritten Herrin« hört. Und mag sie auch ein falsches Spiel spielen und den »gnädigen Herrn« betrügen, indem sie ihm eine Schwangerschaft vortäuscht, so treibt sie dabei ein Denken an, das keineswegs systemilloyal ist. Um es mit Bourdieu zu sagen: Als Beherrschte wendet Songlian »auf das, was sie beherrscht, Schemata an [...], die das Produkt der Herrschaft sind.«⁶⁷ Schließlich will sie sich durch dieses Manöver Vorteile im Rahmen der Gunstkonkurrenz verschaffen, die das System ausdrücklich fördert, um mögliche Solidarisierungstendenzen zwischen den Frauen von vornherein zu unterbinden. Dass diese, Häftlingen gleich, isoliert voneinander wohnen, ist leicht begreiflich, dass sie zu den Mahlzeiten und dem allabendlichen Auswahlritual zusammenkommen müssen, ebenfalls: Beim Essen darf die aktuell in der Gunst des »gnädigen Herrn« Stehende über die Gerichte entscheiden, bei der Selektion, bei der die vier Frauen nur allzu sehr an Prostituierte auf

dem Straßenstrich erinnern, entscheidet sich, wer für die kommende Nacht auserkoren wird. Neid und Missgunst sind demnach vorprogrammiert.

Keine Frage: Foucaults mit Blick auf Benthams Gefängnisbau formulierte These, dass »die Häftlinge [...] Gefangene einer Machtsituation [sind], die sie selber stützen«,⁶⁸ belegen die Frauen aus *Rote Laterne* in formidabler Weise – mit einer Ausnahme: Meishan, der »dritten Herrin«. Neben der Protagonistin ist allein sie es, von deren vorherigem Leben wir etwas erfahren. Und zwar war sie eine berühmte Opernsängerin, was nicht zuletzt die zahlreichen Opernmasken anzeigen, die an den Wänden ihres Zimmers hängen.⁶⁹ Dass ihr als einziger der vier Frauen eine solche, die eigene Identität stützende Aneignung des Raums gestattet wird, dürfte gewiss auch darauf zurückzuführen sein, dass sich der »gnädige Herr« den Nachweis des gesanglichen Talents Meishans von Zeit zu Zeit gern gefallen lässt. Dass sie im Morgengrauen lauthals zu singen beginnt, um seine Nacht an der Seite Songlians zu stören, ahndet er nicht – möglicherweise, weil er in ihrem Tun einen Ausdruck ihres eifersüchtigen Ärgers darüber zu erkennen meint, dass nicht sie, sondern eine andere sich seiner körperlichen Nähe erfreut. Was er nicht weiß: Meishan unterhält eine geheime Affäre mit dem jungen Arzt, der häufig zu Gast ist, das heißt, sie, die ihre biopolitische Pflicht, dem »gnädigen Herrn« einen männlichen Nachkommen zu gebären, bereits erfüllt hat, schlüpft durch die »Maschen der Macht«⁷⁰ und versteht es ganz im Sinne de Certeaus, die Lücken des Systems zu nutzen, um sexuell auf ihre Kosten zu kommen. Geübt in der »Kunst des Schwachen«,⁷¹ ist sie die Taktikerin im Haus, deren Geheimnis aber schon bald verraten wird, und zwar bezeichnenderweise von der – mittlerweile als Schwangerschaftsbeträgerin aufgefliegenen und deshalb in Ungnade gefallenen – Songlian, die ihren Weg vom Opfer zur Täterin nun immer entschlossener geht. In flagranti erwischt, bekommt Meishan die volle Härte des tradierten Familiengesetzes zu spüren und wird von den Dienern des »gnädigen Herrn« kurzerhand erhängt. Eine feministische Deutung dieses Vergeltungsvorgangs, der nur allzu deutlich belegt, dass sich das System vor keiner juristischen Instanz des Außen zu rechtfertigen hat, dass es also rechtlich völlig autonom zu agieren vermag, kommt zu dem folgenden Schluss: Die Anmaßung Meishans, sich als Frau wie der »gnädige Herr« sexuell selbstbestimmt zu gerieren, ist zutiefst phallischer Natur und wird durch das patriarchale System mit dem Tod als der ultimativen Kastration bestraft.⁷² Demnach ist es denn auch keineswegs unerheblich, dass die Exekution nicht, wie in Su Tongs literarischer Vorlage des Films, durch Ertränken in einem im Garten gelegenen, stark weiblich konnotierten Brunnen vollzogen wird,⁷³ sondern dass sie in einem auf dem Dach thronenden Pavillon erfolgt, den die Forschung unter anderem als »phallic chamber« und

»quintessential symbol of masculine power« tituliert,⁷⁴ der darüber hinaus aber auch an ein den gesamten Komplex erfassendes panoptisches Auge der Macht denken lässt.⁷⁵

Da sich das System trotz Meishans Vergehen seiner absoluten Macht völlig sicher ist und angesichts der Anerkennung durch die allermeisten der Machtunterworfenen auch sicher sein kann, bedarf es weder eines öffentlichen Theaters der Grausamkeit in Form eines Hinrichtungsspektakels, das der »Wiederherstellung der für einen Augenblick verletzen Souveränität«⁷⁶ oder aber der Abschreckung dienen müsste, noch einer betont klandestinen Aktion. Entsprechend wird Meishan pragmatisch-nüchtern früh am Morgen exekutiert, wobei als Beobachterin aus der Ferne ihre Verräterin Songlian fungiert. Entsetzt über das Gesehene (und letztlich durch sie Verursachte), gerät diese außer sich, beginnt zu schreien und erhebt lautstark Mordvorwürfe gegen das Haus und den »gnädigen Herrn«, die der jedoch strikt beiseite wischt. »Du bist verrückt!«, erklärt er der Heldin schroff, mit dem Finger drohend auf sie zeigend, und was das Bemerkenswerte und zugleich Bittere ist: Seine Worte, bei denen es sich um nichts anderes als eine im Dienst der Wahrheitsleugnung stehende konstative Beschreibung zu handeln scheint, stellen sich retrospektiv als etwas heraus, das einer performativen Äußerung im Sinne John L. Austins nahekommt, einer Äußerung also, die keine Tatsachen beschreibt, sondern Tatsachen schafft⁷⁷ – und die im vorliegenden Fall, weil der »gnädige Herr« zu ihr autorisiert ist und Songlian dies akzeptiert, gelingt. Die Heldin verfällt also dem Wahnsinn, und zwar als eine durch die Worte des »gnädigen Herrn« Verwandelte, um nicht zu sagen: auf Geheiß. Dies in Rechnung gestellt, sehe ich keine Veranlassung dazu, allzu vorbehaltlos feministischen Lesarten des Films zu folgen, die – argumentativ munitioniert unter anderem durch die Romantisierung des Wahnsinns durch den frühen Foucault⁷⁸ – in Songlians Eintreten ins Außerhalb der Ratio eine Selbstbefreiung und Widerstandsgeste ausmachen und hierbei die am Ende des Films mit wirrem Blick und Haar unablässig umhergehende Protagonistin zur nicht heilen wollenden Wunde im Fleisch des Patriachats stilisieren.⁷⁹ Ganz abgesehen davon, dass sich das System durch Songlian offenbar nicht im Geringsten bedroht sieht und sich der Unantastbarkeit seiner Macht derart gewiss ist, dass es auf eine Wegschleifung der Verrückten, wie wir sie beispielsweise aus Charlotte Brontës *Jane Eyre* (1847) kennen (und die im vorliegenden Fall einer Internierung einer Internierten gleichkäme), verzichten zu können meint.

Nicht zufällig greift Songlian in ihrem Wahnsinn auf etwas Eigenes zurück, und zwar auf jene Kleidung und Frisur, die sie einst als Studentin getragen hatte, also vor ihrem Eintritt in die fatale Ehe, deren Schließung sie somit im-

plizit annulliert. Das heißt, das Substrat ihres Wahns, der von der Veränderung nichts wissen will (und der damit der Traditionsversessenheit des Systems so fern nicht steht), bildet eine gern und zu Recht als eskapistisch und regressiv gescholtene Nostalgie. Letztlich ist sie es, die der äußerlich zurückverwandelten Heldin, welche einst auf die Sänfte verzichtete, um selbstständig gehen zu können, als Antrieb für ihr rastloses, irres Gehen dient. Der eigentümliche Anblick, den sie dabei abgibt, wird – mittlerweile ist es erneut Sommer, der Jahreszyklus, der bezeichnenderweise keinen Frühling zu kennen scheint, damit geschlossen – von der soeben eingezogenen »fünften Herrin« irritiert zur Kenntnis genommen. »Das ist die frühere vierte Herrin. Sie ist wirr im Kopf«, erklärt man ihr, der für Ersatz sorgenden neuen Gefangenen und Immobilitierten, die derweil ihre erste Fußmassage erhält. Das Rad der Unterdrückung dreht sich folglich unverändert weiter, wobei Zhangs Film die Handlung durch seinen prägnanten Zirkelschluss gleichsam einkapselt und nach außen hin abdichtet, Letzterer damit also auf narrativer Ebene zum Pendant des in ihm zentral gesetzten Baus wird.

Vom Gefängnis zum Bollwerk

Die Zeiten, in denen man Zhang Yimou für einen Kinorenegaten halten konnte, der ob seines mutigen Einsatzes für die Freiheit in einem unfreien Land die Unterstützung des »freien Westens« verdient, sind definitiv vorbei – und das schon seit langem. Hatte sich der Regisseur bereits mit seinem weltweit außerordentlich erfolgreichen, den despotischen König von Qin und mit ihm eine starke chinesische Autorität feiernden Wuxia-Film *Hero* (2003) den Vorwurf eingehandelt, einen Kotau vor dem chinesischen Regime zu machen, so gilt er spätestens, seitdem er 2008 die ganz auf Überwältigung setzende Eröffnungsfeier der Olympischen Spiele in Peking choreografierte und dabei sein in *Hero*, vor allem aber in *Der Fluch der goldenen Blume* (2006) ausgestelltes Talent für ornamentale Massenszenen erneut unter Beweis stellte, als durchweg systemkonformer chinesischer Staatskünstler, manchen gar als »a kind of Chinese Leni Riefenstahl«.⁸⁰ Zhangs Werdegang, resümiert Martin Kraus, »kann als Sinnbild gelten für den Aufstieg Chinas zur Weltmacht, aber auch als Beispiel für den Tribut, den dieser Aufstieg fordert.«⁸¹

Kein Wunder, dass Zhangs Filme mittlerweile nur mehr selten auf westlichen Festivals gezeigt werden und wenn ja, dass sie dann außerhalb der Wettbewerbskonkurrenz laufen – wie beispielsweise das 2011 uraufgeführte Kriegsdrama *The Flowers of War* 2012 auf der Berlinale, dort also, wo der Regisseur ein knappes Vierteljahrhundert zuvor mit seinem Debüt *Rotes Kornfeld* für

Begeisterungstürme gesorgt hatte. Dies zu wiederholen, gelang Zhang mit *The Flowers of War*, dem mit 94 Millionen Dollar Produktionskosten bis dahin teuersten chinesischen Film überhaupt, nicht. Im Gegenteil: Man zeigte sich ebenso befremdet wie enttäuscht von dem – in China sehr populären – Werk, das von der westlichen Presse nahezu einhellig verrissen und immer wieder als trauriger Beleg für den Niedergang des Regisseurs Zhang ausgewiesen wurde, der an die eigenen Großtaten von einst, etwa *Rotes Kornfeld*, *Judou*, *Rote Laterne*, *Die Geschichte der Qiu Ju* (1992) oder *Leben!* (1994), filmkünstlerisch nicht mehr herankomme.⁸² Letzteres mag stimmen, doch sollte man den auf Geling Yans Roman *Die Mädchen von Nanking* (2006) basierenden Blockbuster von Zhangs Frühschaffen auch nicht allzu strikt trennen, unterhält er doch zahlreiche Resonanzen zu diesem, die es durchaus wert sind, näher untersucht zu werden. Hierfür wiederum bietet sich erneut unter anderem der im vorliegenden Aufsatz gewählte Fokus an. Immerhin operiert auch *The Flowers of War* mit einer strikten Innen/Außen-Dichotomie, begrenzt auch er seine Welt drastisch und setzt auch er ein Gebäude als Schauplatz zentral. Und zwar handelt es sich dabei um eine katholische Kathedrale, die während des Massakers von Nanking im Jahr 1937 einer Gruppe Klosterschülerinnen und einer Gruppe Freudenmädchen als Zuflucht vor den brutal wütenden Japanern dient. Vermittelnd zwischen ihnen steht ein von Hollywoodstar Christian Bale gespielter US-amerikanischer Bestatter namens John Miller, der als erstes die Transformationskraft zu spüren bekommt, die von dem Sakralbau ausgeht (und die diesen in die Nähe der Schnapsbrennerei aus *Rotes Kornfeld* rückt): Vom versoffenen, allein um den eigenen Vorteil bedachten Zyniker und Hasardeur verwandelt er sich in einen das Priestergewand tragenden Retter, gefolgt von den Prostituierten, die ihre durch aufdringliches Makeup, Lingerie und Strümpfe prominent angezeigte Frivolität und Leichtlebigkeit ablegen und zu ihrem verschütteten moralischen Kern zurückfinden, indem sie sich dazu entschließen, sich für die durch die Japaner bedrohten Klosterschülerinnen zu opfern. Der inneren schließt sich die äußere Verwandlung an, wobei der zuvor verwandelte Miller seine berufsbedingten kosmetischen Transformationstalente höchst produktiv ins Spiel bringt, so dass schon bald nicht nur die Freudenmädchen, sondern auch der Kirchendienerknabe wie die Klosterschülerinnen aussehen, die es zu ersetzen und dadurch vor dem Zugriff der feindlichen Soldaten zu bewahren gilt. Auf den Abtransport der Verwandelten durch die Japaner folgt schließlich die Rettung der Ersetzten: Mit einem zu Beginn noch fahruntauglichen Lastwagen, über dessen Reparatur er die eigene Konversion, das heißt seine moralische »Reparatur«, gleichsam am Objekt wiederholt, schafft Miller die Klostermädchen aus der Stadt und in Sicherheit.

The Flowers of War, der nicht zufällig manchen an *Schindler's List* (Steven Spielberg, 1993) erinnerte und Zhangs sich seit Mitte der 2000er Jahre zunehmend verfestigenden Ruf als »chinesischer Steven Spielberg«⁸³ einmal mehr bestätigte, setzt das zentrale Bauwerk, die Kathedrale, als schutz bietendes Gebäude in Szene, an dem sich der Ansturm der Invasoren bricht. Vergleichbares kann, und zwar noch entschiedener, von Zhangs bislang letztem Werk, dem mit 150 Millionen Dollar Produktionskosten sogar noch teureren Spektakelfilm *The Great Wall* (2016), behauptet werden. Hier dient die titelgebende chinesische Mauer der Abwehr von Monstern, wobei wie in *The Flowers of War* ein anfangs zwielichtiger, am Ende strahlender Westler seine Retter- und Heldenqualitäten ausspielt. In seiner Besprechung des – von der westlichen Kritik erneut nicht eben begeistert aufgenommenen – Films sieht Bert Rebhandl keinerlei allegorische Subtexte am Werk.⁸⁴ Allerdings legt ein für die Bauten sensibilisierter Vergleich mit den frühen Arbeiten des Regisseurs offen, woraus sich eine These von gehöriger Reichweite generieren ließe: nämlich, dass der Systemkritiker Zhang das Gebäude als Gefängnis begreift, der inoffizielle Staatsfilmer Zhang hingegen als Bollwerk gegen ein feindliches Außen.

Anmerkungen

- 1 Zur Problematisierung des intergenerationelle Differenzen mitunter überbetonen, innergenerationelle Differenzen dagegen gern über die Maßen nivellierenden Generationenschemas vgl. Yingjin Zhang, *Directors, Aesthetics, Genres. Chinese Postsocialist Cinema, 1979-2010*, in: ders. (Hg.), *A Companion to Chinese Cinema*, Malden 2012, 57–74, hier 58–62 sowie Karl Sierek, Guido Kirsten, *Das chinesische Kino nach der Kulturrevolution*, in: dies. (Hg.), *Das chinesische Kino nach der Kulturrevolution. Theorien und Analysen*, Marburg 2011, 11–28, hier 12 f., aber auch Yingjin Zhang, *Screening China. Critical Interventions. Cinematic Reconfigurations, and the Transnational Imaginary in Contemporary Chinese Cinema*, Ann Arbor 2003, 22–26.
- 2 Der Begriff bezeichnet jene kulturelle Wiederbelebung, die in den 1980er Jahren das zuvor durch Mao weitgehend bis völlig isolierte, sich nun aber nach außen hin öffnende China erfasste und im Filmbereich seinen stärksten Ausdruck fand. Vgl. hierzu Kai Vogelsang, *Geschichte Chinas*, Stuttgart 2012, 586–588.
- 3 Josef Schnelle, Rüdiger Suchsland, *Zeichen und Wunder. Das Kino von Zhang Yimou und Wong Kar-Wai*, Marburg 2008, 52–57, hier 54.
- 4 Rao Shuguang, *Reform und Öffnung. 30 Jahre chinesischer Film*, in: Sierek, Kirsten, *Das chinesische Kino nach der Kulturrevolution*, 57–72, hier 64.
- 5 Vgl. hierzu Shuguang, *Reform und Öffnung*, 64 sowie Nikki J. Y. Lee, Julian Stringer, *Ports of Entry. Mapping Chinese Cinema's Multiple Trajectories at International Film Festivals*, in: Zhang, *A Companion to Chinese Cinema*, 239–261, passim, aber auch Cindy Hing-Yuk Wong, *Film Festivals. Culture, People, and Power on the Global Screen*, New Brunswick–London 2011, 17.
- 6 Vgl. hierzu Zhang, *Directors, Aesthetics, Genres*, 65.

- 7 Vgl. in diesem Zusammenhang auch Zhang, *Screening China*, 26 ff. sowie Wong, *Film Festivals*, 88 f. Allgemein zur Filmzensur in China vgl. Sheila Cornelius, *New Chinese Cinema. Challenging Representations*, London–New York 2002, 46–52, Matthew D. Johnson, *Propaganda and Censorship in Chinese Cinema*, in: Zhang, *A Companion to Chinese Cinema*, 153–178 sowie Zhiwei Xiao, *Prohibition. Politics, and Nation-Building. A History of Film Censorship in China*, in: Daniel Biltereyst, Roel Vande Winkel (Hg.), *Silencing Cinema. Film Censorship around the World*, New York 2013, 109–130.
- 8 Vgl. hierzu W. A. Callahan, *Gender, Ideology, Nation. »Ju Dou« in the Cultural Politics of China*, in: *East-West Film Journal*, 7(1993)1, 52–80, hier 59.
- 9 Vgl. hierzu Gina Marchetti, *From Tian'anmen to Times Square. Transnational China and the Chinese Diaspora on Global Screens, 1989–1997*, Philadelphia 2006, 2 f.
- 10 Verfasst wurden diese von Mo Yan (*Das rote Kornfeld*, 1986), Liu Heng (*Fuxi Fuxi*, 1987) und Su Tong (*Rote Laterne*, 1990). Eine instruktive, vor allem *Rote Laterne* berücksichtigende Auseinandersetzung mit Zhang als Literaturadapteur bietet Hsiu-Chuang Deppman, *Adapted for the Screen. The Cultural Politics of Modern Chinese Fiction and Film*, Honolulu 2010, 34–60.
- 11 Rey Chow, *Die Macht der Oberflächen. Zur Widerständigkeit in Zhang Yimous Filmen* (1995), in: Sierck, Kirsten, *Das chinesische Kino nach der Kulturrevolution*, 175–209, hier 175 ff., passim. Vgl. in diesem Zusammenhang auch Tonglin Lu, die von einem »Zhang Yimou Model« spricht, dessen Erfolg zur Folge hatte, dass auch viele andere chinesische Regisseure dieses mit ihren Werken bedienten – Lu nennt unter anderem He Pings *Red Firecracker, Green Firecracker* (1994) sowie Li Shaohongs *Blush* (1995). Vgl. Tonglin Lu, *Confronting Modernity in the Cinemas of Taiwan and Mainland China*, Cambridge 2002, 157–172. Schließlich sei noch angemerkt, dass Zhang viele Jahre später mit seiner schwarzen Komödie *A Woman, a Gun and a Noodle Shop* (2009), einem eigenwilligen, aber allenfalls mäßig überzeugenden Remake von *Blood Simple* (Joel und Ethan Coen, 1984), in verschiedener Hinsicht auf das durch seine Trilogie etablierte Model rekurriert.
- 12 Vgl. hierzu Zhang, *Screening China*, 222 ff. und 227, Shuqin Cui, *The Return of the Repressed. Masculinity and Sexuality Reconsidered*, in: Zhang, *A Companion to Chinese Cinema*, 499–517, hier 503 f. sowie Dai Qing, *Raised Eyebrows for »Raise the Red Lantern«*, in: *Public Culture*, 5(1993)2, 333–337, hier besonders 336: »[T]his kind of film is really shot for the casual pleasures of foreigners« mit ihren »oriental fetishisms.« Chow freilich argumentiert dagegen und spricht Zhang vom Orientalismus-Vorwurf frei, indem sie seinem Orientalismus ein subversives Kalkül unterstellt: »Wenn der Orientalismus, so wie ihn Said versteht, eine Form voyeuristischer Aggression beinhaltet, dann ist das, was Zhang im Gegenzug produziert, eine exhibitionistische Selbstentblößung, die gerade in ihren exzessiven Spielarten eine Kritik des voyeuristischen Orientalismus darstellt.« (Chow, *Die Macht der Oberflächen*, 205).
- 13 Vgl. ebd., 177, aber auch Lu, *Confronting Modernity in the Cinemas of Taiwan and Mainland China*, 159 sowie Dai, *Raised Eyebrows for »Raise the Red Lantern«*, passim.
- 14 Chow, *Die Macht der Oberflächen*, 176. Vgl. in diesem Zusammenhang ein Zitat Zhangs: »What I want to express is the Chinese people's oppression and confinement, which has been going on for thousands of years. Women express this more clearly on their bodies because they bear a heavier burden than men.« (Zitiert nach Deppman, *Adapted for the Screen*, 201).

- 15 Vgl. Chow, *Die Macht der Oberflächen*, 180 f., aber auch Mary Ann Farquhar, *Oedipality in »Red Sorghum« and »Judou«*, in: *Cinemas*, 3(1993)2/3, 60–86.
- 16 Zhang zitiert nach Christiane Peitz, *Schattentheater*, in: *Die Zeit*, 29.7.1994, <http://www.zeit.de/1994/31/schattentheater> [letzter Zugriff 23.3.2017].
- 17 Jacqueline Loeb, *Dissonance Rising. Subversive Sound in Zhang Yimou's »Raise the Red Lantern«*, in: *Film-Philosophy*, 15(2011)1, 204–219, hier 209.
- 18 Vgl. hierzu Martin Seel, *Die Künste des Kinos*, Frankfurt/Main 2013, 20 f. sowie 25 f.
- 19 Zum Heldenreise-Narrativ im *classical cinema* vgl. vor allem Michaela Krützen, *Dramaturgie des Films. Wie Hollywood erzählt*, Frankfurt/Main 2004.
- 20 Er sei kein Mensch, sagt die geschundene Judou über ihren Peiniger, der sie wie ein Tier behandelt.
- 21 Vgl. Farquhar, *Oedipality in »Red Sorghum« and »Judou«*, 65.
- 22 Lesenswert in diesem Zusammenhang ist auch die der meinigen durchaus nahe-stehende Deutung von Wendy Larson, die die transformatorische Kraft nicht im Gebäude der Schnapsbrennerei, sondern im erotischen Körper der Heldin verortet. Vgl. Wendy Larson, *Zhang Yimou. Inter/National Aesthetics and Erotics*, in: Søren Clausen, Roy Starrs, Anne Wedell-Wedellsborg (Hg.), *Cultural Encounters. China, Japan, and the West*, Aarhus 1995, 215–226, hier 215–220.
- 23 Besonders flagrant wird dies in jener Szene, in der er die Heldin ins Kornfeld verschleppt, um sich ihrer sexuell zu bemächtigen. Darüber, ob dies mit oder gegen ihren Willen geschieht, ist die Forschung uneins. Unterschiedliche Positionen finden sich unter anderem bei Farquhar, *Oedipality in »Red Sorghum« and »Judou«*, 65 und 70 f., Zhang, *Screening China*, 210, David Leiwei Li, *Capturing China in Globalization. The Dialectic of Autonomy and Dependency in Zhang Yimou's China*, in: *Texas Studies in Literature and Language*, 49(2007)3, 293–317, hier 296 ff. sowie Stefanie Rauscher, *»Kino gegen das Vergessen«. Die filmischen Metamorphosen des Zhang Yimou*, Bochum–Freiburg 2009, 45.
- 24 Vgl. in diesem Zusammenhang auch Jerome Silbergelds Charakterisierung des glatzköpfigen neuen Partners der Protagonistin als »a phallic creature – body and head all one – who seizes the woman he wants and marks territory like a wild animal, pissing on what he claims as his own and battling all those who dare to cross his line, whether Chinese bandits or Japanese invaders.« (Jerome Silbergeld, *China into Film. Frames of Reference in Contemporary Chinese Cinema*, London 1999, 58). Vgl. zudem Farquhar, *Oedipality in »Red Sorghum« and »Judou«*, 71.
- 25 Zum Alkohol als »Feuer-« und »brennendes Wasser« vgl. Gaston Bachelard, *Psychoanalyse des Feuers* [1938], München 1985, 111–129.
- 26 Friedrich Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie* [1872], in: ders., *Kritische Studienausgabe*, München–Berlin–New York 1988, Bd. 1, 9–156, hier 147.
- 27 Pierre Bourdieu, *Die männliche Herrschaft*, Frankfurt/Main 2005, 144.
- 28 Vgl. Leonardo Benevolo, *Die Geschichte der Stadt*, Frankfurt/Main–New York 1991, 68.
- 29 Chow, *Die Macht der Oberflächen*, 201.
- 30 Ebd.
- 31 Shuqin Cui, *Women Through the Lens. Gender and Nation in a Century of Chinese Cinema*, Honolulu 2003, 137. Weitere Lesarten der Szene bieten dies., *The Return of the Repressed*, 503, Callahan, *Gender, Ideology, Nation*, 55–58 sowie Jenny Kwok Wah Lau, *»Judou«. A Hermeneutical Reading of Cross-Cultural Cinema*, in: *Film Quarterly*, 45(1991/92)2, 2–10, hier 3. Vgl. darüber hinaus aber auch Marchetti, *From Tian'anmen to Times Square*, 2 f.

- 32 In *Rote Laterne* ist die Position des potenziell Erlösung versprechenden ›Retters‹ der Heldin mit einem noch ›schwächeren‹ Mann besetzt, und zwar dem homosexuellen Sohn des ›gnädigen Herrn‹. Vgl. hierzu auch Larson, *Zhang Yimou*, 215 f. und 222.
- 33 Vgl. hierzu auch Callahan, *Gender, Ideology, Nation*, 65 ff.
- 34 Vgl. etwa Roger Ebert, ›Judou‹ (12.4.1991), <http://www.rogerebert.com/reviews/judou-1991> [letzter Zugriff 23.3.2017].
- 35 Chow, *Die Macht der Oberflächen*, 181.
- 36 Vgl. Bachelard, *Psychoanalyse des Feuers*, 130–141.
- 37 José Ortega y Gasset, *Meditation über den Rahmen* [1921], in: ders., *Triumph des Augenblicks. Glanz der Dauer. Auswahl aus dem Werk*, Stuttgart 1983, 63–70, hier 68.
- 38 Georg Simmel, *Der Bildrahmen. Ein ästhetischer Versuch* [1902], in: ders., *Aufsätze und Abhandlungen 1901–1908. Band 1*, Frankfurt/Main 1995, 101–108, hier 103.
- 39 Ebd., 104.
- 40 Ortega y Gasset, *Meditation über den Rahmen*, 67.
- 41 Grundlegend zum Zusammenhang von Fußfetischisierung und weiblicher Immobilisierung vgl. Claudia Lillge, ›Zeigt her Eure Füße, zeigt her Eure Schuh!‹ *Narrative der Bewegung und Bewegungsarretierung*, in: Christian F. Hoffstadt u.a. (Hg.), *Was bewegt uns? Menschen im Spannungsfeld zwischen Mobilität und Beschleunigung*, Bochum–Freiburg 2010, 231–249.
- 42 Hier lohnt ein vergleichender Blick auf die beiden Vorgängerkfilme, die ebenfalls mit einer Ankunft am Hauptschauplatz einsetzen, diese allerdings für eine mehr als nur rudimentäre Lokalisierung desselben nutzen.
- 43 Vgl. hierzu auch Deppman, *Adapted for the Screen*, 53.
- 44 Otto Friedrich Bollnow, *Mensch und Raum* [1963], in: ders., *Schriften*, Bd. 6, Würzburg 2011, 12 f.
- 45 Gedreht hat Zhang in dem berühmten, im 18. Jahrhundert entstandenen Wohnhof der Familie Qiao, einer traditionellen chinesischen Privatresidenz, die zu den schönsten ihrer Art gezählt werden darf. Sie befindet sich in der Nähe der historischen Stadt Pingyao in der nordchinesischen Provinz Shanxi und besteht aus einem über zehn Meter hoch ummauerten Ensemble von 313 miteinander verbundenen Zimmern sowie sechs großen und 19 kleineren Höfen, die auf einer Fläche von ca. 9.000 Quadratmetern angeordnet sind, und zwar in der Form eines Schriftzeichens, das doppeltes Glück bedeutet. ›I was so excited‹, vermerkt Zhang zu dem Bau, ›when I discovered the walled, gentry mansion, which is hundreds of years old in Shanxi Province. Its high walls formed a rigid square grid pattern that perfectly expresses the age-old obsession with strict order. The Chinese people have for a long time confined themselves within a restricted walled space.‹ (Zitiert nach Deppmann, *Adapted for the Screen*, 53 f.). Schenkt man Hinweisen im Internet Glauben, so hat die Anlage bis heute neben *Rote Laterne* noch über 40 weiteren Filmen und TV-Serien als Drehort gedient. Vgl. hierzu etwa <http://www.tivy.com/pais/china/2014/pingyao/qiao/eng.html> [letzter Zugriff 23.3.2017].
- 46 Lorenz Engel, *Playtime. Münchener Film-Vorlesungen*, Konstanz 2010, 261–273.
- 47 Michel Foucault, *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*, Frankfurt/Main 1977, 320.
- 48 Vgl. diesbezüglich Suzie Young-Sau Fong, *The Voice of Feminine Madness in Zhang Yimou's ›Da Hong Deng Long Gao Gao Gua‹ (›Raise the Red Lantern‹)*, in: *Asian Cinema*, 7(1995)1, 12–23, hier 15 und 16 sowie Deppman, *Adapted for the Screen*, 48, vor allem aber Loeb, *Dissonance Rising*, 204 und 208–212.

- 49 Foucault, *Überwachen und Strafen*, 38, passim.
- 50 Vgl. Aleida Assmann, *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München 1999, 301–303.
- 51 Ebd., 302.
- 52 Bourdieu, *Die männliche Herrschaft*, 144.
- 53 Vgl. Claude Lévi-Strauss, *Das wilde Denken* [1962], Frankfurt/Main 1997, 270, aber auch Jan Assmann: *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München 1999, 68–70.
- 54 Vgl. hierzu auch Loeb, *Dissonance Rising*, 211.
- 55 Vgl. ebd., 205.
- 56 Vgl. ebd.
- 57 Vgl. hierzu Michel Foucault, *Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit I* [1976], Frankfurt/Main 1983, 114: »Nicht weil sie alles umfaßt, sondern weil sie von überall kommt, ist die Macht überall.«
- 58 Einführend zum Atmosphäre-Begriff vgl. vor allen Dingen Gernot Böhme, *Atmosphäre als Grundbegriff einer neuen Ästhetik*, in: ders., *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*, Frankfurt/Main 1995, 21–48, zum Verhältnis von Raum, Architektur und Atmosphäre ders., *Architektur und Atmosphäre*, München 2013, zum »gestimmten Raum« wiederum Bollnow, *Mensch und Raum*, 185–197.
- 59 Ulrich Meurer, *Topographien. Raumkonzepte in Literatur und Film der Postmoderne*, München 2007, 122 f.
- 60 Vgl. hierzu auch Loeb, *Dissonance Rising*, 206.
- 61 Michel de Certeau, *Kunst des Handelns*, Berlin 1988, 20.
- 62 Ebd., 87.
- 63 Ebd., 91.
- 64 Ebd., 89.
- 65 Vgl. in diesem Zusammenhang etwa Fong, *The Voice of Feminine Madness in Zhang Yimou's »Da Hong Deng Long Gao Gao Gua« (»Raise the Red Lantern«)*, 16 sowie Loeb, *Dissonance Rising*, 215.
- 66 Joann Lee, *Zhang Yimou's »Raise the Red Lantern«*, *Contextual Analysis of Film Through a Confucian/Feminist Matrix*, in: *Asian Cinema*, 8(1996)1, 120–127, hier 123.
- 67 Bourdieu, *Die männliche Herrschaft*, 27 f.
- 68 Foucault, *Überwachen und Strafen*, 258.
- 69 Ohne daraus eine Kritik am Film ableiten zu wollen, sei erwähnt, dass es derlei Masken zur Zeit, in der *Rote Laterne* spielt, noch nicht gab. Vgl. hierzu Dai, *Raised Eyebrows for »Raise the Red Lantern«*, 335 sowie Lu, *Confronting Modernity in the Cinemas of Taiwan and Mainland China*, 159.
- 70 Vgl. Michel Foucault, *Die Maschen der Macht* [1976], in: ders., *Analytik der Macht*, Frankfurt/Main 2013, 220–239.
- 71 De Certeau, *Kunst des Handelns*, 89.
- 72 Lee, *Zhang Yimou's »Raise the Red Lantern«*, 124
- 73 Vgl. Su Tong, *Rote Laterne*, München 1992, 149 f. Vermerkt sei ferner, dass es sich beim Ertränken um eine typischerweise an Frauen vollzogene Strafe handelt. Vgl. hierzu Wolfgang Sofsky, *Traktat über die Gewalt*, Frankfurt/Main 2005, 126 f.
- 74 Deppman, *Adapted for the Screen*, 58, 56.
- 75 Vgl. Li-ling Hsiao, *Dancing the Red Lantern. Zhang Yimou's Fusion of Western Ballet and Peking Opera*, in: *Southeast Review of Asian Studies*, 32(2010), 129–136, hier 131.

- 76 Foucault, *Überwachen und Strafen*, 64.
- 77 Vgl. John L. Austin, *Zur Theorie der Sprechakte*, Stuttgart 1976, passim.
- 78 Vgl. hier vor allem seine *Histoire de la folie* [1961].
- 79 Vgl. diesbezüglich vor allem Fong, *The Voice of Feminine Madness in Zhang Yimou's »Da Hong Deng Long Gao Gao Gua«* (»Raise the Red Lantern«), 18 f. sowie 22.
- 80 Vgl. David Barboza, *Gritty Renegade Now Directs China's Close-Up*, in: *New York Times*, 7.8.2008, <http://www.nytimes.com/2008/08/08/sports/olympics/08guru.html> [letzter Zugriff 23.3.2017].
- 81 Martin Kraus, *Hollywood, made in China*, in: *Der Spiegel*, 6.2.2012, 107 f., hier 107.
- 82 Vgl. unter anderem Mike Hale, *A Shady American in the Nanjing Massacre*, in: *New York Times*, 20.12.2011, <http://www.nytimes.com/2011/12/21/movies/flowers-of-war-zhang-yimou-on-nanjing-massacre-review.html> [letzter Zugriff 23.3.2017], Tara Brady, »The Flower of War«, in: *The Irish Times*, 3.8.2012, <http://www.irishtimes.com/culture/film/the-flowers-of-war-jin-1%C3%ADng-sh%C3%AD-chai-1.529894> [letzter Zugriff 23.3.2017] und Kraus, *Hollywood, made in China*.
- 83 Rüdiger Suchsland, *Macbeth in China*, <http://www.artechock.de/film/text/kritik/f/fldego.htm> [letzter Zugriff 23.3.2017].
- 84 Bert Rebhandl, *Jetzt wissen wir, wofür die große Mauer gut ist*, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 14.1.2017, <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kinofilm-the-great-wall-jetzt-wissen-wir-wofuer-die-grosse-mauer-gut-ist-14630747.html> [letzter Zugriff 23.3.2017].

WEIMARER BEITRÄGE

ZEITSCHRIFT FÜR LITERATURWISSENSCHAFT, ÄSTHETIK
UND KULTURWISSENSCHAFTEN

4

2017

63. Jahrgang

Ino Augsberg »... und mach nicht Babel draus.« Hermeneutik

nach Luther ■ *Franz-Josef Deiters* ›Natur – x‹ auf der Bühne?

Zur Mediologie des Theaters des Naturalismus ■ *Klaus R.*

Scherpe Alfred Döblins endloses Erzählen ■ *Hannelore Roth*

Die Suche nach dem besseren Vater. Zu einer neuen Konzeption

von Männlichkeit in Ernst von Salomons »Die Kadetten« ■ *Irving*

Wohlfarth Christa Wolf oder Die Arbeit des blinden Flecks

Passagen Verlag

WEIMARER BEITRÄGE

ZEITSCHRIFT FÜR LITERATURWISSENSCHAFT, ÄSTHETIK
UND KULTURWISSENSCHAFTEN

4

2017

63. Jahrgang

Herausgegeben von *Peter Engelmann* (Wien)
gemeinsam mit *Michael Franz* (Berlin) und *Daniel Weidner* (Berlin)
Redaktion *Claudia Hein*

Passagen Verlag

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

ISSN 0043-2199

Herausgegeben von Peter Engelmann
gemeinsam mit Michael Franz und
Daniel Weidner

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

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

Verlag: Passagen Verlag GmbH, Wien;
Walfischgasse 15/14, A-1010 Wien,
Telefon: +43 (1) 513 77 61,
Telefax: +43 (1) 512 63 27.
E-Mail: office@passagen.at
<http://www.passagen.at>

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

Redaktion: Claudia Hein
Redaktionsanschrift:
Weimarer Beiträge
c/o Zentrum für Literatur- und
Kulturforschung
Schützenstraße 18
D-10117 Berlin
Telefon: +49 (30) 20192-460
Telefax: +49 (30) 20192-154
E-Mail: weimarer.beitraege@passagen.at

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

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

Inhalt

Aufsätze

<i>Ino Augsberg</i> »... und mach nicht Babel draus.« Hermeneutik nach Luther	485
<i>Franz-Josef Deiters</i> »Natur – x« auf der Bühne? Zur Mediologie des Theaters des Naturalismus	509
<i>Klaus R. Scherpe</i> »Woran soll ein Autor, ein epischer, merken, wann er aufzuhören hat?« Alfred Döblins endloses Erzählen	523
<i>Hannelore Roth</i> Die Suche nach dem besseren Vater. Zu einer neuen Konzeption von Männlichkeit in Ernst von Salomons »Die Kadetten« ...	540
<i>Irving Wohlfarth</i> Christa Wolf oder Die Arbeit des blinden Flecks	562

Miszellen - Rezensionen

<i>Jan Gerber</i> »In dieser harten bösen Zeit...«. Louis Fürnberg und Weimar	594
<i>Gerhard Schweppenhäuser</i> Zum Begriff der Natur in der »Dialektik der Aufklärung«	602
<i>Helmut Peitsch</i> Lara Feigel: The Bitter Taste of Victory. Life, Love and Art in the Ruins of the Reich	610
<i>Camilo Del Valle Lattanzio</i> Achim Geisenhanslüke: Die Sprache der Liebe. Figurationen der Übertragung von Platon zu Lacan	615
<i>Sebastian Lübcke</i> Michael Gamper, Eva Geulen, Johannes Grave, Andreas Langenohl, Ralf Simon, Sabine Zubarik (Hg.): Zeit der Form – Formen der Zeit	620
<i>Dariya Manova</i> Christiane Heibach, Carsten Rohde (Hg.): Ästhetik der Materialität	625
<i>Jonas Meurer</i> Kay Wolfinger: »Verstehen Sie den Zusammenhang?«. Robert Walser im Kontext	628
<i>Matthias Däumer</i> Markus May, Michael Baumann, Robert Baumgartner, Tobias Ender (Hg.): Die Welt von »Game of Thrones«. Kulturwissenschaftliche Perspektiven auf George R.R. Martins »A Song of Ice and Fire«	632
<i>Jahresinhaltsverzeichnis</i>	637

Herausgeber

Peter Engelmann (Wien)
gemeinsam mit *Michael Franz* (Berlin) und *Daniel Weidner* (Berlin)

Wissenschaftlicher Beirat

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

Autoren dieses Heftes

Augsberg, Ino, Prof. Dr. – Christian-Albrechts-Universität zu Kiel, Rechtsphilosophie und Öffentliches Recht, Leibnizstraße 6, 24118 Kiel, Deutschland
Däumer, Matthias, Dr. – Universität Wien, Institut für Germanistik, Universitätsring 1, 1010 Wien, Österreich

Deiters, Franz-Josef, Prof. Dr. – Monash University, School of Languages, Literatures, Cultures and Linguistics, 20 Chancellor's Walk, Clayton Campus, Victoria 3800, Australien

Del Valle Lattanzio, Camilo – Freie Universität Berlin, Friedrich Schlegel Graduiertenschule, Habelschwerdter Allee 45, 14195 Berlin, Deutschland

Gerber, Jan, PD Dr. – Universität Leipzig, Simon-Dubnow-Institut für jüdische Geschichte und Kultur, Goldschmidtstraße 28, 04103 Leipzig, Deutschland

Lübcke, Sebastian – Hofhausstraße 25, 60389 Frankfurt am Main, Deutschland
Manova, Dariya – Humboldt-Universität zu Berlin, PhD-Network »Das Wissen der Literatur«, Unter den Linden 6, 10099 Berlin, Deutschland

Meurer, Jonas – An der Universität 5, 96047 Bamberg, Deutschland

Peitsch, Helmut, Prof. Dr. – Universität Potsdam, Institut für Germanistik, Am Neuen Palais 10, Haus 05, 14469 Potsdam, Deutschland

Roth, Hannelore – Katholieke Universiteit Leuven, Faculteit Letteren, Blijde Inkomststraat 21, 3000 Leuven, Belgien

Scherpe, Klaus R., Prof. Dr. – Bonhoefferufer 17, 10589 Berlin, Deutschland

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

Wohlfarth, Irving, Prof. Dr. – Wachmannstraße 39, 28209 Bremen, Deutschland

Redaktionsschluss: 30. November 2017

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

ISSN 0043-2199

Herausgegeben von Peter Engelmann
gemeinsam mit Michael Franz und
Daniel Weidner

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

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

Verlag: Passagen Verlag GmbH, Wien;
Walfischgasse 15/14, A-1010 Wien,
Telefon: +43 (1) 513 77 61,
Telefax: +43 (1) 512 63 27.
E-Mail: office@passagen.at
<http://www.passagen.at>

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

Redaktion: Claudia Hein
Redaktionsanschrift:
Weimarer Beiträge
c/o Zentrum für Literatur- und
Kulturforschung
Schützenstraße 18
D-10117 Berlin
Telefon: +49 (30) 20192-460
Telefax: +49 (30) 20192-154
E-Mail: weimarer.beitraege@passagen.at

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

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

Ino Augsberg
»... und mach nicht Babel draus.«
Hermeneutik nach Luther

(zugleich / zu gleich)

Ich spreche im Folgenden über ein Thema, das ›Hermeneutik nach Luther‹ heißen soll. Als Hermeneutik verstehe ich dabei im Anschluss an Friedrich Schleiermacher – also im Anschluss an einen protestantischen Theologen, der seine eigene Hermeneutikkonzeption vorwiegend mit Bezug auf die Auslegung des Neuen Testaments entwickelt hat, das heißt in einem dezidiert christlichen und zugleich mehrfachen, noch näher zu klärenden nach-Luther'schen Sinn – die »Kunst des Verstehens«.¹ Die Bestimmung verdeutlicht, dass das Verstehen nichts Selbstverständliches ist. Verstehen versteht sich nicht von selbst. Es muss selbst verstanden werden.² Hermeneutik bezeichnet nach diesem Verständnis eine Aufgabe, und zwar, wie Schleiermacher zu betonen nicht müde wird, eine niemals abgeschlossene, immer weiter fortzusetzende Aufgabe.³

Über die so verstandene und immer weiter (und zugleich immer näher) zu verstehende Kunst des Verstehens spreche ich in einer Sprache, dem Deutschen, die dem Thema nicht gänzlich neutral gegenübersteht. Sie ist mit ihm vielmehr auf eine eigentümliche Art verschränkt oder verwoben. Die deutsche Sprache steht sowohl zu Luther wie zur Hermeneutik, genauer: zu Luthers eigenem Verständnis dieser Kunst des Verstehens, in einem besonderen Verhältnis.

Die erste Verschränkung erscheint klar. Das Deutsche, so sagt man, verdankt seine heutige, moderne Gestalt wesentlich dem Werk und Wirken Luthers.⁴ Diese enge Beziehung zwischen der deutschen Sprache und Luther ist keine Zuschreibung, die erst die Nachwelt vorgenommen hat. Luther selbst spricht oder schreibt vom Deutschen, etwa in seinem *Sendbrief vom Dolmetschen*, auf den ich mich im Weiteren vorwiegend beziehen will, kaum jemals ohne Verwendung eines Possessivpronomens. Regelmäßig ist die Rede von »meinem« oder »unserem« Deutsch (auf die Differenzierung zwischen Singular und Plural, genauer: auf die problematische Möglichkeit dieser Differenzierung komme ich noch zurück). Die proprietäre Perspektive auf die deutsche Sprache ist so einnehmend, dass sie sich auch auf den Prozess der eigenen Übersetzungstätigkeit

und deren Ergebnis erstreckt. Jahrhunderte bevor parallel zur Entwicklung der romantischen Figur des Autors in einem prononcierten Sinn sich im juristischen Bereich die eigenständige Idee von *copyrights* entwickelte, die nicht mehr primär den Verleger, sondern nun den Autor qua »geistigen Eigentümer«⁵ als Rechtsinhaber identifizierten, ist die entsprechende Eigentumslogik in Luthers Blick auf das eigene Werk bereits präsent. Die eigene Übertragung eines fremden Textes in die eigene Sprache bewirkt die Aneignung des Ganzen. Nicht nur von »meinem Deutsch« ist die Rede, sondern ebenso von »meinem Testament. »Es ist mein Testament und mein Dolmetschung und soll mein bleiben und sein.«⁶ Dass damit nicht nur eine uneigentliche, bloß metaphorische, nicht im engeren Sinne technisch-juristische Sprechweise vorliegt, vielmehr recht handfest vom Eigentum auch im Rechtssinn die Rede sein soll, macht die Abwehr deutlich, die Luther an seine Gegner, die »Papisten«, richtet. Ihr Verhalten erklärt er zum Diebstahl: »Das merkt man aber wohl, dass sie aus meinem Dolmetschen und Deutsch, lernen deutsch reden und schreiben, und stehlen mir also meine Sprache.«⁷ Wenig später wird die Kritik in ein ökonomisches und damit gewissermaßen zivilrechtliches Register eingetragen, wenn einem weiteren »Sudler«, dessen Namen Luther »in meinen Büchern nicht mehr nennen will«, das Verschweigen des eigenen, eigentlichen Autorennamens als Prozess einer illegitimen Ent- und Aneignung vorgehalten wird: Er »nahm für sich mein Neu Testament, fast von Wort zu Wort, wie ichs gemacht hab, und tät meine Vorrede, Gloss und Namen davon, schreib seinen Namen, Vorrede und Gloss dazu, verkauft also mein Neu Testament unter seinem Namen.«⁸

So eigenartig unpassend die ökonomische Sicht erscheinen mag, so seltsam quer sie zu der zum Zwecke der weiteren Autorisierung der eigenen Autorschaft erfolgenden Beteuerung steht, »ich habe keinen Heller da für genommen noch gesücht, noch damit gewonnen«,⁹ so sehr fügt sie sich in die Terminologie auch der allgemeinen Luther'schen Theologie, der zufolge Christus als ein »Gabe und Geschenk« zu erkennen sein soll, »das dir von Gott gegeben und dein eigen sei.«¹⁰ Zugleich passt sie zur Aufgabe der Hermeneutik. Denn auch ihr ist die Logik des Proprietären, der Abgrenzung und Sicherung des Eigenen gegenüber dem Fremden, alles andere als fremd. Sie gehört zu ihrem Proprium.¹¹ Verstehen, so versteht es zumindest Schleiermacher, heißt der Prozess, der etwas Fremdes in Eigenes verwandelt.¹²

Wie die Logik des Proprietären ist auch die Rede auf Deutsch, das Deutsche, aus Luthers Sicht der hermeneutischen Aufgabe nicht fremd. Im Gegenteil: Luther selbst sieht zwischen dem Deutschen und dem Prozess des Deutens und Verdeutlichens, der als Hermeneutik seine »kunstgemäße« Gestalt gewinnen soll, einen engen Zusammenhang. Ex negativo hallt er darin wider, dass

Luthers *Gantze Heilige Schrift Deutsch* das Fremde, ergo Unverständliche, erst ins Eigene zu Verwandeln, das Paulus in seinen Briefen mit dem scheinbar leicht verständlichen griechischen Wort βάββαρος benennt, als »Vndeutsch« verdeutscht.¹³ Positiv besagt der Zusammenhang, mit einer Formulierung Thomas Schestags ausgedrückt, der Luthers Hermeneutik eine überaus instruktive Studie gewidmet hat: »*Deutsch* ist, in Luthers Testament, ins *Deuten* und *Deutliche* verwickelt.«¹⁴ Mehr als drei Jahrhunderte nach Luther versucht das *Deutsche Wörterbuch* der Gebrüder Grimm, unter dem Lemma »Deuten« diese Verwicklung wieder etwas zu entwirren und in einen Geschehnisverlauf einzubauen: »*deuten* wäre soviel als dem Volk, den Deutschen verständlich machen, verdeutschen.«¹⁵ In »gutem Sinne«, heißt es entsprechend bei dem Eintrag »deutsch«, »heißt *deutsch reden* offen, deutlich, derb, rücksichtslos sprechen, kein Blatt vor den Mund nehmen.«¹⁶ So verstanden, hat das ins Deutsche verwickelte Deuten nichts Vages, Undeutliches an sich. Es stimmt weitgehend überein mit dem, was Luther in einer Glosse zu seiner Übersetzung des 1. Korintherbriefs (1. Kor. 14, 1–6) als »Auslegen« definiert: »Auslegen / ist den Sinn ändern fergeben.«¹⁷ »Verdeutschen« heißt danach »verdeutlichen«, und umgekehrt. Die deutsche ist die deutliche Sprache. Wenn Luther vom Deutschen unter Hinzufügung von Adjektiven wie »klar« oder »rein« spricht,¹⁸ liegt darin dann keine echte Klarstellung, sondern eine Art Pleonasmus, der mit der gebotenen Sonderung, der Abwehr von Verschmutzungen durch fremden Einfluss, zugleich die Sonderstellung des Deutschen hervorhebt. Ihretwegen kann Luthers Testament der Reinheit der bis dahin kanonischen Übersetzungen nicht nur gleichkommen, sondern sie sogar überbieten:

¶ Weil itzt die Sprachen erfurkommen sind, bringen sie ein solich Licht mit sich und tun solch große Ding, dass sich alle Welt verwundert und muss bekennen, dass wir das Euangelion so lauter und rein haben, fast als die Apostel gehabt haben, und ganz in seine erste Reinigkeit kommen ist, und gar viel reiner, denn es zur Zeit Sankt Hieronimi oder Augustini gewesen ist.¹⁹

Das Deutsche als Sprache der Klarheit und Deutlichkeit, als für sich stehende, eigentliche Sprache, die – worauf eigenartigerweise schon Richard Wagners von nationalistischen und antisemitischen Motiven geprägte Auseinandersetzung mit der Frage »Was ist deutsch?«²⁰ hingewiesen hat – ihren Namen nicht der adjektivischen Ableitung von einem bestimmten Volksstamm verdankt, etwa den Franken oder Angeln, sondern umgekehrt zunächst eine Sprache und erst dann die entsprechende Sprachgemeinschaft bezeichnet, wäre demnach für die hermeneutische Aufgabe nachgerade prädestiniert.

Dass auch diese sich absondernde Reinheit der deutschen Sprache nicht frei

von kontaminierenden, das klare Verständnis verhindernden Fremdeinflüssen zu haben sein könnte, deutet der Hinweis an, dass jener ausgezeichnete Name der Sprache uns in seiner ältesten Überlieferung selbst nicht auf Deutsch, sondern lateinisch gegeben ist. In dieser Gestalt erfüllt das Wort gerade nicht die Aufgabe, ein genuin urdeutsches Wesen abzugrenzen. Im Gegenteil: »In latinisierter Form«, so erläutert *Pfeifers Etymologisches Wörterbuch* die sprachgeschichtlichen Zusammenhänge, »erscheint das westgerm. Adjektiv bereits zur Zeit Karls des Großen (seit 786) als mlat. *theodiscus* ›zum (eigenen) Volk gehörig‹; zuerst auf sprachliche Verhältnisse bezogen, meint es den Gebrauch der germ. Volkssprache im Gegensatz zu Lat. und den roman. Sprachen, bezeichnet daher (im frühesten Beleg) auch das Aengl., dann das Frk. und wird später auch auf politische Verhältnisse angewandt.«²¹

Was dergestalt auf der allgemeinen Ebene für die Problematik einer präzisen Abgrenzung des eigentlich Deutschen gilt, hat seine genaue Entsprechung im individuellen Bereich. Luthers Versuch, das Deutsche als ›seine‹ Sprache zwar nicht zu handeln und zu verkaufen, aber doch zu präsentieren und dadurch zu bewahren, unterläuft die eigene Präsentation durch den Verweis auf die Herkunft dieser Sprache – eine Herkunft, die zugleich, insofern die Aufgabe des Übersetzers im Verständlich-Machen des Fremden liegt, als unvermeidlich bestimmt wird:

[M]an muss nicht die Buchstaben in der lateinischen Sprachen fragen, wie man soll deutsch reden, wie diese Esel tun, sondern man muss die Mutter im Hause, die Kinder auf der Gassen, den gemeinen Mann auf dem Markt drum fragen, und denselbigen auf das Maul sehen, wie sie reden, und darnach dolmetschen, so verstehen sie es denn und merken, dass man deutsch mit ihn redet.²²

Luthers Deutsch kann als sein Deutsch nur deshalb deutsch sein, das heißt als zum Volk gesprochenes Wort vom Volk deutlich verstanden werden, weil es von vorneherein nicht nur ›mein‹, sondern zuvor je schon ›unser‹ Deutsch ist, von dem die Rede sein soll. Noch genauer gesprochen erscheint selbst das in den Plural gesetzte Possessivum heikel. Denn auch das damit adressierte Kollektivsubjekt einer bestehenden Sprachgemeinschaft kann über die Sprache nicht nach Belieben wie über ein ihr zugeordnetes Eigentumsobjekt verfügen. Die Sprache konstituiert die Gemeinschaft zumindest ebenso sehr wie sie selbst durch die Gemeinschaft bestimmt wird. Sie unterläuft auf diese Weise die klare Unterscheidung von Subjekt und Objekt und die darauf aufbauende Logik des Proprietären. Die Aneignung setzt eine Übereignung voraus, die sich gegenüber dem Eigenen nicht nur als konstitutiv, sondern zumindest ebenso sehr als exzessiv zeigt. Weil Sprache nie (nur) meine oder unsere, mir

oder uns zu eigen ist, ist jedes Sprechen je schon Übersetzen – von sich selbst, zum Anderen hin.²³

Ich spreche also in Luthers Sprache über Luthers Sprache und damit auch über die sowohl allgemeine wie besondere Problematik dieses Genitivus possessivus. Mein Sprechen-über ist zugleich ein Sprechen-in. Das deutet an, dass die geläufige Differenzierung von ›über‹ und ›in‹ prekärer, poröser sein könnte, als jene Geläufigkeit des Sprachgebrauchs suggeriert.²⁴ Insbesondere Schleiermacher beharrt darauf, dass das hermeneutische Verfahren in seinem Kern durch ein bestimmtes »Zugleich« charakterisiert wird, das sich in seiner Sprache vor allem als Zugleich von »Denken« und »Sprache« bestimmt. So sehr es ihm um die Entfaltung der unterschiedlichen Methoden und Perspektiven geht, die innerhalb des als Hermeneutik bezeichneten Gesamtgebiets Anwendung finden sollen, so sehr besteht er darauf, dass die Seele für das gesuchte volle Verständnis das, »was sich hernach gegenseitig unterstützt, beides gleichzeitig ergreifen muß, zuerst wahrhaft als Eines, was nur erst allmählig auseinandertritt.«²⁵ Erfasst werden kann es aber von der Analyse offenbar doch wieder nicht vor aller Differenzierung, sondern eher erst nachher, durch die Differenzierung hindurch. Vielleicht meint ›zugleich‹ zugleich ›zu gleich‹²⁶ – nicht einfach in einer identischen Einheit, »wahrhaft als Eines«, zusammenfallend, aber doch durch übergroße Ähnlichkeit an bloßer Differenz gehindert: eine Eigen- und Andersartigkeit, die sich ineinander spiegelt und damit auf beiden Seiten der Differenz vorkommt, ohne in eins zusammenzufallen. Die Synchronität der Ereignisse bleibt von einer unaufhebbaren Diachronität durchsetzt und löst sich doch – zugleich – nicht in dem Schema eines linearen Nacheinander auf. In gewissem Sinne wird dieses ›(zugleich / zu gleich)‹ mein eigentliches Thema sein – ein Thema also, das, da zu gleich gegenüber der Art und Weise seiner Darstellung, zugleich die Idee der Eigentlichkeit unterläuft.

nach

Der hermeneutischen Forderung nach Gleichzeitigkeit korrespondiert eine für die Hermeneutik ebenso konstitutive Dimension der Ungleichzeitigkeit, die in der Wendung ›Hermeneutik nach Luther‹ auf glückliche Weise angezeigt wird. ›Nach Luther‹ kann in der deutschen Sprache mehrere Dinge bedeuten. Statt sie deutlich auseinanderzuhalten, fasst das Deutsche mit dem Ausdruck ›nach‹ zwei Bedeutungen zusammen, die in anderen Sprachen, etwa im Lateinischen, Französischen oder Englischen, klar getrennt sind: *secundum* und *post*, *après* und *selon*, *according to* und *after* verweisen jeweils auf eine zeitliche Dimension einer- und eine davon unterschiedene inhaltliche Prägung

andererseits. Letztere kann, wie insbesondere *secundum* zeigt, ihrerseits zunächst eine zeitliche Signifikanz aufweisen und ihre inhaltliche Valenz dann erst in einem übertragenen Sinne erhalten. Im deutschen Wort treten beide Dimensionen zugleich auf: Während ›nach‹ im Sinne von *post* nicht allein auf ein chronologisch-lineares Zeitverständnis verweist, sondern eine Zäsur anzeigt, einen Epochenschnitt, der eine Differenz von vorher und nachher markiert, steht ›nach‹ im Sinne von *secundum* für eine Verknüpfung über eine Differenz hinweg, qua Stiftung einer Kontinuität. Dergestalt kann es – vor allem in zusammengesetzten Formen, etwa als ›da-‹, ›dem-‹ oder ›hiernach‹ – sogar an die (angebliche) Zwangsläufigkeit logischer Ableitungszusammenhänge erinnern.

›Nach‹ meint demnach ebenso die Ruptur, nach der alles oder zumindest einiges anders ist als zuvor, wie, der etymologischen Nähe zu ›nah‹ entsprechend, die ausdrückliche Übernahme und Bewahrung einer Tradition, die ein gegebenes Erbe annimmt und fortträgt. ›Nach‹ umfasst, in dem Sujet angemessen erscheinende theologische Begriffe gekleidet, sowohl den Bruch, der unter dem verharmlosenden Namen ›Reformation‹ auftritt, wie die Kontinuität der behaupteten ununterbrochenen apostolischen Sukzession. Die Ruptur kann positiv verstanden werden, als eine mit ihr aufbrechende neue Tradition, die nunmehr ihrerseits zu wahren, zumindest zu beachten ist. In diesem Sinne hat etwa Peter Sloterdijk davon gesprochen, dass aus seiner Sicht ein den Problemen der Gegenwart angemessenes Denken ein Denken »nach Heidegger, nach Martin Buber, nach Gotthardt Günther und nach Gilles Deleuze« sowie ein Denken »nach Luhmann« sein müsse.²⁷ Die Frage nach der ›Hermeneutik nach Luther‹ wäre demzufolge die als solche nicht in Frage gestellte, nur in ihrem konkreten Ausmaß näher zu bestimmende Untersuchung von »Luthers Bedeutung für den Fortschritt der Auslegungskunst«.²⁸ Die Ruptur kann aber auch negativ rezipiert werden, als deutliche Absetzung von einer mit derselben Bewegung zugleich als abgeschlossen markierten Vorzeit. Für dieses Vorgehen gibt die Rede vom angeblich möglichen »nachmetaphysischen Denken« ein bekanntes Beispiel.

Beide Dimensionen des ›nach‹ sind für die hermeneutische Auseinandersetzung entscheidend. In der von Schleiermacher mehrfach zitierten, bereits in der *Kritik der reinen Vernunft* gebrauchten berühmten Wendung, der zufolge es in der hermeneutischen »Kunst des Verstehens« wesentlich darum gehen soll, einen Autor besser zu verstehen, als er sich selbst verstanden hat,²⁹ hallen sie jeweils nach. Zum einen liegt darin der Hinweis auf die Hermeneutik als Nachfolge, die in den zu verstehenden Äußerungen einer konkreten Person ihr autoritäres Richtmaß besitzt, dem sich der Ausleger zu fügen hat. Zum anderen verdeutlicht der Komparativ ›besser‹, dass dieses Richtmaß durch den

Ausleger aktiv gehandhabt werden kann. Der Interpret soll sich offenbar nicht in dem Sinn in den auszulegenden Autor versetzen, dass er sich selbst ganz vergisst. Es geht nicht um eine Verschmelzung der beiden Perspektiven, sondern um eine bewusst operationalisierte Differenz. Diese Differenz begründet zwar die Schwierigkeit des Verstehens. Aus dem reflektierten Umgang mit ihr lässt sich jedoch auch, zumindest potentiell, der Kontext und das gesamte Umfeld und damit das einzelne Werk besser begreifen, als das zuvor möglich war.³⁰

Die Situation des ›nach‹ ist danach für die Hermeneutik auch im schlicht chronologischen Sinne relevant. Bereits die klassische Differenzierung zwischen grammatischer und analogischer Auslegung wurde zugleich zusammengehalten durch die, mit den Worten Peter Szondis ausgedrückt (der damit unter dem Titel *Schleiermachers Hermeneutik heute* zugleich selbst den Zeitabstand ebenso thematisieren wie, zumindest in gewissem Sinn, überspringen möchte, indem er die Modernität von Schleiermachers Ansatz, seine Vorwegnahme erst später ausdrücklich auf den Begriff gebrachter Einsichten betont), »Gemeinsamkeit in der Tendenz, den historischen Abstand zu überspringen«, das heißt durch die (wenngleich in jeweils unterschiedlicher Form) gegebene »aktualisierende Funktion« der hermeneutischen Anstrengung.³¹ Das gilt auch für die Hermeneutik nach – *secundum, selon* – Schleiermacher. Obwohl er in seiner Akademie-Rede in Abgrenzung von »F. A. Wolfs Andeutungen« und »Asts Lehrbuch« hervorhebt, dass Missverständnisse auch in alltäglichen Kommunikationen, auch im Gespräch unter Anwesenden, erfolgen können und dass deswegen die Aufgabe der Hermeneutik nicht auf Spezialdisziplinen wie Bibelexegese oder das Verständnis der Schriften des klassischen Altertums beschränkt werden dürfe, stellt doch Schleiermacher klar (zumindest gemäß jenen Nachschriften des mündlichen Vortrags der einschlägigen Vorlesungen, die mangels Originalmanuskripten die einzige Gestalt bilden, in der uns seine ›Hermeneutik‹ überliefert ist), dass zumindest die zeitliche Differenz die Missverständnisse deutlich begünstigt oder dass umgekehrt solche Missverständnisse im direkten Gespräch leichter vermieden oder ausgeräumt werden können.³²

Die damit anklingende Privilegierung der Mündlichkeit als Gespräch unter – im zeitlichen wie räumlichen Sinne – Anwesenden wird dann aber wieder durch eine weitere Dimension des ›nach‹ als Problem der Hermeneutik unterlaufen. Wenn Hermeneutik, wie Schleiermacher mit Ast festhält, das Ganze aus den Teilen und zugleich die Teile aus dem Ganzen verstehen muss,³³ dann ist diese Aufgabe dort besonders schwer zu bewältigen, wo das Ganze noch gar nicht vorliegt, sondern sich erst nach und nach einstellt. Insbesondere beim Hören eines mündlichen Vortrags muss das Gedächtnis die Aufgabe erfüllen,

alle Teile der Rede präsent zu halten, um sie zu jenem Ganzen zusammensetzen zu können, von dem her dann die einzelnen Elemente wieder neu verständlich werden sollen. Das Gedächtnis muss damit mühsam rekonstruieren, was in einem anderen Medium ohne weiteres gegeben ist. Unter der Hand, trotz einschlägiger, positiver Platon-Referenz, ist auf diese Weise nicht mehr die Mündlichkeit das Paradigma präsentischen Verstehens, dem alle anderen Formen des Ausdrucks verzögert und verzerrt nachfolgen. Mit Hilfe des Gedächtnisses kann es zwar gelingen, ein solches Verstehen zu erreichen. Die eigentliche Gleichsetzung des präsentischen Verstehens bleibt aber einem anderen Medium vorbehalten. Worauf das Gedächtnis letztlich abzielt, ist die Situation, dass wir die zu verstehenden Äußerungen »gleichzeitig, das heißt schriftlich«³⁴ vor uns haben.³⁵

Genauer genommen meint diese Form der Gleichzeitigkeit nicht die zuvor genannte Gleichzeitigkeit des unterschiedlichen Methodengebrauchs, die alles »mit einem Schlage«³⁶ erfassen soll. Es geht eher um eine Gleichzeitigkeit durch Suspension oder noch genauer vielleicht: Reversion einfach linearer Zeitverläufe. Die Gleichzeitigkeit der Schrift ermöglicht ein »Blättern«³⁷ im Text – hin und her, vor und zurück. Eine diesem Charakter der Schrift angemessene Lektüre ist demnach kein möglichst konzentrierter Vorgang, der sich durch nichts von seinem linearen Fortschreiten abhalten oder ablenken lässt. Schleiermachers Ideal des hermeneutischen Lesens ist eher durch Abbrüche, plötzliche Blickwendungen, Neuanfänge charakterisiert. Ganz im Sinne einer so verstandenen Prävalenz der Schrift breche ich an dieser Stelle die allgemeinen Ausführungen zur Zeitlichkeit der Hermeneutik ab und wende mich den Texten zu – Texten von Luther und Schleiermacher, in denen es wiederum um Abbrüche und Wendungen gehen wird.

Luther

Luthers *Sendbrief vom Dolmetschen* setzt sich die Aufgabe, auf zwei Fragen zu antworten. Die erste Frage bezieht sich auf eine bestimmte Stelle aus Luthers Übersetzung des dritten Kapitels aus dem Römerbrief. Die zweite soll klären, ob auch die verstorbenen Heiligen für uns bitten. Relevant im vorliegenden Kontext erscheint nur die erste Frage. Genauer geht es hier darum, weshalb Luther »die Wort S. Pauli ›Arbitramur hominem iustificari ex fide absque operibus‹, also verdeutscht habe: ›Wir halten, dass der Mensch gerecht werde ohn des Gesetzes Werk, allein durch den Glauben.«³⁸ In Frage steht, noch präziser gefasst, weshalb Luther in den deutschen Text das Wort »allein« eingefügt hat, obwohl die lateinische Vorlage das entsprechende *sola* nicht

verwendet. Damit wird deutlich, wie die auf den ersten Blick quer zueinander stehenden Ausgangsfragen zusammenhängen. Implizit ist die Antwort auf die zweite durch die Erörterung der ersten Problematik bereits vorgezeichnet. In beiden Konstellationen geht es um die gebotene Ausschließlichkeit einer immanent verbleibenden Rechtfertigungsstrategie, die auf keine externen Unterstützungsleistungen zählen darf.

Bemerkenswerterweise versucht Luther gar nicht erst, die Wortwahl der eigenen Übersetzung durch eine Diskreditierung der lateinischen Vorlage, im Rückgriff auf den griechischen Urtext oder, noch weiter zurückgreifend, darin nachhallende Hebraïsmen zu begründen.³⁹ Nur ganz beiläufig, als bloße Variante zum Lateinischen, die dessen Probleme teilt, kommt das »Kriegische« gelegentlich zur Sprache. Das Hebräische wird im *Sendbrief* sogar nur einmal erwähnt.⁴⁰ Dieses Vorgehen verweist zunächst darauf, wie stark Luthers Denken trotz (oder gerade: in) aller Absetzung von der lateinischen Tradition immer noch von der Vulgata geprägt war.⁴¹ Es indiziert darüber hinaus aber auch eine grundlegende Orientierung innerhalb seiner Übersetzertätigkeit. Luthers Begründung ist nicht rückwärts, sondern vorwärts gerichtet, nicht auf die Sprache, aus der, sondern auf die Sprache, in die übertragen werden soll. In dem Maße, in dem sie die autoritäre Gestalt des lateinischen Textes nicht selbst als mögliche Fehlübersetzung in Zweifel zieht, hält Luthers Übersetzung am Buchstaben des lateinischen Textes fest, um dann dennoch mit ihm zu brechen. Sie bricht mit ihm nicht als übersetztem, sondern zu übersetzendem Text.

Von Anfang an wird dabei die Begründung auf zwei Figuren gestützt. Die erste wird gleich zu Beginn prominent genannt. Sie spielt für die weitere Argumentation aber keine entscheidende Rolle mehr, sondern wird im Gegenteil in einem zweiten Schritt erst benötigt, um das eigene frühere Vorgehen wieder zu relativieren. Die zweite Figur dagegen trägt die Abweichung vom lateinischen Buchstaben. Luther schreibt:

Wahr ist's. Diese vier Buchstaben s o l a stehen nicht drinnen, welche Buchstaben die Eselsköpfe ansehen, wie die Kühe ein neu Tor, sehen aber nicht, dass gleichwohl die Meinung des Text in sich hat, und wo mans will klar und gewaltiglich verdeutschen, so gehoret es hinein l...l. Das aber ist die Art unser deutscher Sprache, wenn sie ein Rede begibt, von zweien Dingen, der man eins bekennet, und das ander verneinet, so braucht man des Worts »solum« (allein) neben dem Wort »nicht« oder »kein«, als wenn man sagt: Der Bauer bringt allein Korn und kein Geld, nein, ich habe wahrlich itzt nicht Geld, sondern allein Korn. Ich habe allein gessen und noch nicht getrunken. Hastu allein geschrieben und nicht überlesen? Und der gleichen unzählige Weise in täglichen Brauch.⁴²

Einerseits erfolgt ein Bezug auf etwas im Text oder vielleicht sogar hinter dem Text, die darin oder dadurch ausgedrückte Meinung. Leise klingt im fehlenden, aber nötigen »sola« das Erfordernis eines festen Grundes (*solum*) nach, auf den sich der Vorgang der Verdolmetschung stützen kann.⁴³ Dort, wo sich ein solches solides Fundament finden lässt, sind offenbar eindeutige Begründungszusammenhänge gewährleistet und damit zugleich problematische Mehrdeutigkeiten, Ambivalenzen, Multireferenzialitäten ausgeschlossen. Diese Referenz wird an dieser Stelle des *Sendbriefs* aber nur angedeutet, nicht näher ausgearbeitet. Ausführlicher dagegen erläutert, mit einer Vielzahl von Beispielen belegt, wird die »Art unser deutschen Sprache«, der sich der Übersetzer bei seiner Tätigkeit unterzuordnen hat. Das eingefügte »allein« steht hier für eine Vereinseitigung, die die Aufgabe der Übersetzung nicht darin verortet, das Zugleich beider Sprache zu betonen, vielmehr eine zulasten der anderen privilegiert. Statt Wort für Wort die deutsche Sprache der fremden gewissermaßen einzupfropfen, in dem Sinne, in dem Luther selbst dieses deutsche Wort als Übersetzung einer paulinischen Metapher (griechisch ἐγκεντρίζω, in der Vulgata als *inserere* übersetzt) für das Verhältnis von Altem und Neuem Bund verwendet, das heißt als ein Verhältnis, bei dem der abgebrochene Zweig von der Wurzel, in die er »wider die natur« zur eigenen Veredelung gepfropft wird, getragen wird,⁴⁴ soll die Übertragung das Eigene der deutschen Sprache auch dann wahren, wenn es dafür kein Äquivalent in den anderen Sprachen gibt. Das ergänzte »allein« sondert die deutsche Sprache von den anderen Sprachen ab, lässt sie für sich stehen, ohne fremden Grund (*solum*) – allein. In dieser Absonderung wahrt sie ihre Besonderheit als deutsche, deutliche Sprache: »In diesen Reden allen, obs gleich die lateinische oder kriegische Sprach nicht tut, so tuts doch die deutsche, und ist ihr Art, dass sie das Wort ›allein‹ hinzusetzt, auf dass das Wort ›nicht‹ oder ›kein‹ deste volliger und deutlicher sei.«⁴⁵

Aus diesem Grund kann Luther folgern, »die lateinischen Buchstaben hindern aus dermaßen, sehr gut deutsch zu reden.«⁴⁶ Der Übersetzer kann sich daher nicht auf diese Buchstaben allein berufen, sondern muss sich von ihnen lösen. Für diese Bewegung der Loslösung jedoch kann er sich auch nicht ausschließlich auf die eigenen Kräfte verlassen. Die »Sache selbs neben der Sprachen Art«⁴⁷ zwingt zur gewählten Übersetzung und fordert zugleich, an anderer Stelle nach Unterstützung zu suchen: »Darum muss ich hie die Buchstaben fahren lassen und forschen, wie der deutsche Mann solchs redet.«⁴⁸

Das Fahrenlassen des Buchstabens zugunsten der »Art unser deutschen Sprache« ist aber nicht das letzte und entscheidende Wort des *Sendbriefs*. Nachdem Luther umfänglich erläutert hat, dass er mit den lateinischen

Buchstaben brechen musste, weil das Deutsche in seiner Eigenart dies forderte, vollzieht er eine abrupte Wendung, nach der nun nicht der »Abbruch« der lateinischen, sondern der deutschen Sprache in und durch die Übersetzung als geboten erscheint: »Doch hab ich wiederum nicht allzu frei die Buchstaben lassen fahren, sondern mit großen Sorgen samt meiner Gehülffen drauff gesehen, dass, wo etwa an einem Ort gelegen ist, hab ichs nach den Buchstaben behalten.«⁴⁹ Unklar, undeutlich bleibt dabei zunächst das Maß, das die Diskriminierung zwischen dem gebotenen »Fahrenlassen« und dem unzulässigen »allzu freien Fahrenlassen« ermöglicht, wodurch also die von Luther an anderer Stelle gerühmte »regel« begründet ist, »das wir zu weilen die worte steiff behalten, zu weilen allein den sinn gegeben haben.«⁵⁰ Deutlich ist zunächst nur, dass »steiff« nicht bloß, wie es eine Anmerkung zum Text in der *Weimarer Ausgabe* nahelegt, so viel wie »genau, streng« heißt.⁵¹ Das Wort muss buchstäblicher verstanden werden. Es bezeichnet »das, was sich nicht oder nur schwer biegen lässt, weil die theile im verhältnis zu einander nicht beweglich sind«,⁵² hier die Buchstaben zum Wort.

Erst einige Zeilen später kommt im *Sendbrief* zur Sprache, was das echte, rechte, klare, also deutsche Dolmetschen voraussetzt. Die Treue zum Buchstaben tritt hier wieder zurück hinter jene allgemeine Perspektive, die zu Beginn mit der »Meinung des Text« bereits in verknappter Form angesprochen war. Um die Sprache recht zu verstehen und zu gebrauchen, bedarf es danach mehr als »Kunst und Fleiß«. Zum Dolmetschen »gehöret [...] ein recht, frumm, treu, fleißig, forchtsam, christlich, gelehret, erfahrn, geübet Herz.«⁵³ Was in dieser Form als umfangreiche Liste von Positivkriterien erscheint, die sich zusammenfassen lassen in der Figur »Luthers Glaube«, der »bis ins einzelne lbestimmt, wie die große Mittlerarbeit geschieht, wo also das Wort und wo hingegen der Hörer in Ruhe gelassen wird«,⁵⁴ besitzt sein Pendant in einer ex negativo erfolgenden Beschreibung, die deutlich macht, wann eine Übersetzung undeutsch und fremd bleiben muss:

[D]arum halt ich, dass kein falscher Christ noch Rottengeist treulich dolmetschen könne, wie das wohl scheint in den Propheten zu Worms verdeutschet, darin doch wahrlich großer Fleiß geschehen, und meinem Deutschen fast nach gangen ist. Aber es sind Juden dabei gewest, die Christo nicht große Hulde erzeigt haben, sonst wäre Kunst und Fleiß genug da.⁵⁵

So sehr die Abgrenzung von den Juden in das geläufige paulinisch-polemische Schema passt, so sehr muss irritieren, dass sie gerade an dieser Stelle erfolgt, an dem des besonderen Orts des Worts gedacht wird und die Buchstaben nicht fahrgelassen, sondern bewahrt werden sollen. Der Abbruch, den die deutsche

Sprache erfährt, wird bewirkt von einem Wort, das nicht allein für die Eigenart des Deutschen, sondern für die – *sit venia verbo* – Art der »Sprache überhaupt« stehen könnte. Das Wort, auf das es so sehr ankommt, dass es auch um den Preis eines Bruchs mit der deutschen Sprache »nach den Buchstaben« behalten werden muss, ist ein Wort für das Wort, ein Zeichen für den Vorgang der Benennung und Bezeichnung, der auf etwas anderes hinweist. Zugleich jedoch ist es auch ein Zeichen für eine Bewegung, die als Abschluss und Verschluss erscheint, ein Vorgang, durch den ein Schriftstück oder sonstiger Gegenstand markiert, authentifiziert, vor unbefugtem Zugriff bewahrt werden soll.⁵⁶ Luthers Beispiel für den erforderlichen Abbruch der deutschen Sprache macht, ohne es ausdrücklich zu nennen, fest beim lateinischen Wort *signavit*, das sich als solches, zwischen *sigillum* und *signum* oszillierend, in den deutschen Text einprägt, ihm sein Siegel aufdrückt, seinen Charakter formt.⁵⁷ Bezüglich der eigenen Genealogie, das heißt in seinen etymologischen Spuren sowohl auf *sequi* wie auf *secare* verweisend,⁵⁸ bildet *signare* als die leergelassene Mitte von Luthers Begründung das in der Übertragung unaufgebbare Wort für die genealogische Beziehung von Vater und Sohn, in der sich der eine im anderen fortpflanzt und zugleich etwas Neues anfängt: »als Johannes 6, da Christus spricht: »Diesen hat Gott der Vater versiegelt, da wäre wohl besser Deutsch gewest: Diesen hat Gott der Vater gezeichnet, oder: Diesen meint Gott der Vater. Aber ich habe ehe wöllen der deutsche Sprache abbrechen, denn von dem Wort weichen.«⁵⁹

Schleiermacher

Nach Luther, in der zeitlich unmittelbar anschließenden theologischen Nachfolge, erfolgt zunächst der Versuch, die in Luthers Text virulente, aber weitgehend unvermittelte Spannung zwischen »der Sprachen Art« und jener »Meinung des Text«, bei der nicht klar ist, in welcher Sprache sie sich, jenseits der besonderen Arten, darstellen kann, in Richtung einer größeren Deutlichkeit aufzulösen. »Luthers Nachfolger suchten«, so formuliert es Manfred Frank mit Bezug auf die Erstellung strenger Regelkanones, etwa in Matthias Flacius' »Clavis Scripturae Sacrae« aus dem Jahr 1567, »die Schriftauslegung [...] gleichsam durchs protestantische Dogma zu filtern und einem rigorosem Regelapparat zu unterstellen, um die Einsinnigkeit der Offenbarungen des Geistes zu sichern«.⁶⁰ In der Sache ging es bei der Gewährleistung jener Einsinnigkeit vor allem um die Abwehr eines möglichen Gegensinns in Gestalt der katholischen Position, die das »Recht der Tradition« mit dem Argument verteidigen wollte, »daß aus den biblischen Schriften selber eine ausreichende und allgemeingültige Interpretation nicht abgeleitet werden könne«.⁶¹ Um diese eigene Position

zu begründen und zu verteidigen, griff Flacius, in Abweichung von Luthers deutscher Deutlichkeit, vielmehr in impliziter Übernahme jenes älteren Verständnisses, das mit *latinitas* nicht nur die lateinische Sprache, sondern zugleich (als eine der vier rhetorischen Tugenden) die Sprachrichtigkeit als solche bezeichnete, wieder auf die Sprache seiner Gegner zurück. Diese Entscheidung für die speziell lateinische Form sprachlicher Akkuratess hat einen Preis, der in der Verknüpfung der beiden unterschiedlichen Deutlichkeitsformen deutlich wird. Scheinbar unbeachtet bleibt bei Flacius die fast ironisch anmutende, die gesuchte Einsinnigkeit schon im Titel der Abhandlung durchkreuzende Doppeldeutigkeit, die seinen »Schlüssel zur Heiligen Schrift« im Deutschen (und erst recht natürlich: für ein nur des Deutschen mächtiges Leserpublikum) ebenso gut als »Riegel« oder »Schloss« vor dieser Schrift erscheinen lässt. Näher betrachtet ist die entsprechende Ambivalenz jedoch durchaus präsent. Sie schwingt mit in der Anerkennung, dass alle hermeneutischen Aufschlüsselungskünste, die akkurate Einhaltung sämtlicher noch so feinzisellierter *regulae cognoscendi*, in dem Maße vergeblich sind, wie dem Menschen qua irdischem Lebewesen von sich aus alle Zugänge zum Göttlichen versperrt bleiben, sofern nicht die Barmherzigkeit und Allmacht Gottes sie ihm öffnen.⁶²

Auch die Hermeneutik Friedrich Schleiermachers, die sich zu Beginn des 19. Jahrhunderts im ausdrücklichen Gegensatz zu einer solchen Dogmatizität strenger Regelgebung etabliert, etabliert sich zugleich im mehrfachen Sinn als Hermeneutik nach Luther. Scheinbar im Widerspruch zum eigenen Ausgangspunkt, die Hermeneutik nicht als »spezielle Hermeneutik« qua Sonderdoktrin für die Auslegung vor allem des Neuen Testaments, sondern als allgemeine Lehre des Verstehens zu entwickeln, betont Schleiermacher die konstitutive Rolle, die gerade die Religion und die Auseinandersetzung mit den religiösen Texten für die Hermeneutik aufweist. Am Ende des Abschnittes über die »Hermeneutik«, kurz bevor sich die »Kritik« noch enger auf die Probleme des Umgangs mit dem Neuen Testament einlassen wird, heißt es: »wir werden mit Sicherheit sagen können, wenn das allgemeine religiöse Interesse fallen sollte, würde auch das hermeneutische verloren gehen.«⁶³ Entsprechend folgt auch eine spezifische Charakterisierung des eigenen Verfahrens, die dieses von einer anderen Hermeneutiktradition absetzt, der Luther'schen Spur. »Die schlimmste Abweichung« vom gebotenen hermeneutischen Verfahren sieht Schleiermacher in der »kabbalistischen« Auslegung, die sich mit dem Bestreben, in jedem alles zu finden, an die einzelnen Elemente und ihre Zeichen wendet.⁶⁴ Der Sinn, so wird an anderer Stelle hervorgehoben, ist »nicht in den einzelnen Elementen, sondern nur in ihrem Zusammensein.«⁶⁵ Für die Bedeutung (im Doppelsinn von Relevanz und Signifikanz) eines einzelnen Worts, etwa des für Luthers

Argumentation zentralen, wenngleich nicht eigens genannten *signavit*, hat Schleiermachers Hermeneutik demnach keinen Sinn. Nur in der Poesie soll »das Einzelne als solches seinen besonderen Wert« haben, in der Prosa dagegen »nur im Ganzen, in der Beziehung auf den Hauptgedanken«. ⁶⁶

Zugleich hebt Schleiermacher, noch spezifischer, hervor, dass es erst die protestantische Perspektive ist, die die hermeneutischen und kritischen Fragen im engeren Sinne provoziert, ⁶⁷ weil sie die Autorität der Kirchenväter nicht als gegeben akzeptiert, sondern ihre Zeugnisse als »Urteile« ansieht, »die erst geprüft werden müssen«. ⁶⁸ Vor allem wird mit der auch noch Luthers unmittelbare Nachfolger bestimmenden Position gebrochen, in den Evangelien nur einen einzigen einheitlichen Geist am Werk zu sehen. ⁶⁹ »Die Voraussetzung einer früheren Zeit, daß, weil die Schrift vom heiligen Geist ausgegangen sei, keine Unvollkommenheit in der neutestamentischen Schreibart angenommen werden dürfe, hat, wie sie selbst falsch ist, auch zu falschen Maximen geführt, die leider oft noch jetzt vorkommen und Einfluß haben.« ⁷⁰ Die hermeneutische Aufgabe resultiert im Gegensatz dazu gerade aus der Einsicht in den Umstand, dass menschliche, individuelle Autoren am Werke waren.

Diese Individualität des Autors im Bezug zu seinem geistigen, geschichtlichen, vor allem sprachlichen Kontext ist die Crux der Schleiermacher'schen Hermeneutik. Sie situiert sich zwischen den beiden Polen einer Prägung von außen und einer rein individuell bedingten Innovation. Dabei stehen als Chiffre für die Einbindung des zu Verstehenden in eine gegebene Tradition respektive für den Aufbruch dieser tradierten Formen durch den Überschuss des individuellen Zugriffs, der sich der tradierten Formen allenfalls bedient, sie zugleich aber über sich hinaustreibt, die Begriffe »Sprache« und »Denken«. Gleich am Anfang der Hermeneutik-Vorlesung wird dieser Gegensatz in thesenhafter Form präsentiert:

1. Jede Rede setzt voraus eine gegebene Sprache. I...I
2. Jede Rede beruht auf einem früheren Denken. ⁷¹

Die Synthesis dieser Gegenüberstellung hebt die Gegensätze, die im strengen Sinne als wechselweise Aus-einander-setzung präsentiert werden – Schleiermacher spricht mit Bezug auf die korrelativen Techniken der grammatischen und psychologischen Interpretation sogar vom »*Ineinandersein dieser beiden Momente*« ⁷² –, nicht in ein höheres Drittes auf. Sie wiederholt sie nur noch einmal und fügt zugleich, im Vorgriff auf die später ausdrücklich thematisierte Gleichzeitigkeit des hermeneutischen Zugriffs, eine Art Variation jener Gleichzeitigkeit in Gestalt eines »dann I...I auch« hinzu:

Hiernach ist jeder Mensch auf der einen Seite ein Ort, in welchem sich eine gegebene Sprache auf eine eigentümliche Weise gestaltet, und seine Rede ist nur zu verstehen aus der Totalität der Sprache. Dann aber ist er auch ein sich stetig entwickelnder Geist, und seine Rede ist nur als eine Tatsache von diesem im Zusammenhang mit den übrigen.⁷³

Das hier im »dann [...] auch« nur anklingende Verhältnis der beiden Gründungsbewegungen bleibt im Verlauf der ganzen weiteren Darstellung prekär. Stets folgt auf eine absolute These eine Hinzufügung, die die erste These nicht ergänzt, sondern in ihrem Absolutheitsanspruch wieder dementiert. »Es gibt nämlich keinen Gedanken ohne Wort, aber es gibt Gedanken in verschiedenen Graden der Bekleidung, wir können einen Gedanken haben, ohne seinen passendsten Ausdruck auch schon zu haben.«⁷⁴ Unklar bleibt dabei, wie diese unterschiedlichen Bekleidungen aussehen könnten, wie sie möglicherweise von Verkleidungen zu unterscheiden sind und woher sich das Passen oder Nichtpassen bestimmen lässt. Lediglich ex negativo, aus der Erfahrung der Differenz, dem Auseinandertreten der beiden Dimensionen von Denken und Ausdruck des Gedachten, wird die mögliche wie notwendige, als »allgemeine Voraussetzung des Gesprächs« benannte »Identität von Gedanke und Wort« belegt.⁷⁵ Schleiermacher verweist zum einen – gewissermaßen in der Perspektive einer allgemeinen Hermeneutik – auf die alltägliche Erfahrung des Sich-Versprechens.⁷⁶ Zum anderen hebt er – in der Blickbahn der speziellen Hermeneutik des Neuen Testaments, genauer gesagt: als Erläuterung, warum eine spezielle Hermeneutik gerade auf diesem Gebiet erforderlich ist – die besonderen Schwierigkeiten hervor, die aus der eigenartigen »Sprachmischung«⁷⁷ des Neuen Testaments resultieren sollen. Noch präziser gefasst zeigt sich die Mischung als eine Schichtung, bei der sich die eine Sprache über die andere legt, sie damit verdeckt, zugleich aber auch von ihr getragen wird: »Der christliche Sprachgebrauch ist auf dem jüdischen gleichsam gelagert.«⁷⁸ Schleiermacher verwehrt sich aber ausdrücklich gegen eine Auflösung dieser Situation, die Denken und Schreiben in dem Sinne dissoziiert, dass die neutestamentischen Autoren zwar noch hebräisch gedacht, aber griechisch geschrieben hätten. Ganz im Gegenteil scheint er die Mischung zur Seite des Griechischen aufzulösen:

Die neutestamentische Sprache muß unter die Totalität der griechischen subsumiert werden. Die Bücher selbst sind nicht übersetzt, nicht einmal Matthäus und der Brief an die Hebräer. Aber auch die Verfasser haben nicht geradehin hebräisch gedacht und nur griechisch geschrieben oder schreiben lassen. [...] Sondern sie haben wie jeder Verständige (im einzelnen wenigstens, denn die erste niemals ausgeführte Konzeption gehört nicht hieher) in der Sprache auch gedacht, in der sie geschrieben.⁷⁹

So rigide die Aussage sich präsentiert, so sehr unterläuft der Text sich selbst. Indem der Zusatz in Klammern, obwohl er nur den Ausschluss eines bestimmten Gedankens bekräftigen soll, noch in dessen Zurückweisung als nicht hierher gehörig einen anderen Ursprung des Denkens und Schreibens als grundsätzlich möglich konzidiert, legt er gegen die Hauptaussage des Textes Einspruch ein. Die kleinste Spur, ein wie gering auch immer ausfallender Rest nichtgriechischen Denkens und Sprechens genügt, um die vollmundige Rede von der »Totalität« des Griechischen zu diskreditieren. Die Sprachen der Bibel lassen sich nicht zur Gänze voneinander trennen. Es gibt, gerade für die protestantische Tradition, insbesondere für Schleiermacher, »nicht *eine* Sprache des Neuen Testaments, sondern viele verschiedene Stufen und Formen der Sprachmischung«. ⁸⁰ Eine spätere Formulierung aus der Hermeneutik-Vorlesung des Jahres 1832, im unmittelbaren Kontext der Rede von der problematischen »Sprachmischung«, ist dementsprechend vorsichtiger. Sie spricht behutsam lediglich davon, dass die »neutestamentischen Schriftsteller [...] nicht gewohnt [waren], in der griechischen Sprache zu denken, wenigstens nicht über religiöse Gegenstände«. ⁸¹ Die an derselben Stelle erfolgende Erklärung für die besondere Problematik jener Sprachmischung bringt die Verwicklung der Sprachen ineinander präzise auf den Begriff, auf ein Wort nämlich, das seinerseits bereits auf eine entsprechende Verwicklung verweist, indem es Luthers Übertragung jener bereits erwähnten paulinischen Metapher für das Verhältnis von Altem und Neuem Bund aufgreift, aber nun ausdrücklich auf das Verhältnis der Sprachen zueinander bezieht. Das Griechisch des Neuen Testaments, so Schleiermacher, ist dem Hebräischen »aufgefropft«. ⁸² Die für das Verstehen als erforderlich bezeichnete Identität von Sprache und Denken wird demnach selbst nur von einem Punkt aus verständlich, an dem beide Momente sich, vor allem angesichts der prekären, aber nicht einfach wieder aufzuhebenden Vermischung der Sprachen, als nicht-identisch, aber zugleich – da einander zu gleich – auch nicht einfach getrennt voneinander erweisen. ⁸³

So sehr damit, wie bei Luther, doch auf eine prä-sprachliche Ebene angespielt zu werden scheint, so sehr gemäß einem klassisch platonischen Schema der Gedanke von seiner medialen Darstellung, die »Erscheinung« von der »Idee« geschieden werden, so sehr hebt Schleiermacher sogleich wiederum eine weitere Form des Ineinanderseins beider hervor, das eine hierarchische Abschichtung oder gar einen linearen Ableitungszusammenhang unterläuft, weil es sich als eine Verbindung präsentiert, in der sich der eine und der andere Teil einander so exakt anpassen, dass keine Trennfuge mehr erkennbar ist:

Wir können nicht denken ohne die Sprache. Das Denken aber ist die Grundlage aller andern Funktionen des Geistes, wir gelangen dadurch, daß wir sprechend denken, erst zu einem bestimmten Grade des Bewußtseins und der Absichtlichkeit. Es ist von dem höchsten wissenschaftlichen Interesse, zu erkennen, wie der Mensch in der Bildung und im Gebrauch der Sprache zu Werke geht. Ebenso ist es von dem höchsten wissenschaftlichen Interesse, den Menschen als Erscheinung aus dem Menschen als Idee zu verstehen. Beides ist aufs genaueste verbunden, weil eben die Sprache den Menschen in seiner Entwicklung leitet und begleitet.⁸⁴

Damit ist deutlich gemacht, dass die Bestimmung des Verstehensprozesses als »das allmähliche Sichselbstfinden des denkenden Geistes«⁸⁵ nicht allein deswegen problematisch ist, weil, wie es im unmittelbaren Anschluss an diese Bestimmung heißt, die erneute Relativierung der starken These mit einem zarten »Nur daß« einleitend, jede Seele »in ihrem einzelnen Sein das Nichtsein der anderen ist« und aus diesem Grund »das Nichtverstehen sich niemals gänzlich auflösen lässt«.⁸⁶ In die uns vorgängige, vorgegebene, damit immer auch fremde Sprache geworfen, bleiben wir uns als sprechende Subjekte selbst fremd und unverständlich. Der Ort, wo »wir gar nichts Fremdes finden und das Verstehen sich von selbst versteht«, ist der Ort, »wo überhaupt keine hermeneutische Operation mit bestimmtem Bewußtsein vorkommt«.⁸⁷ Identität mit sich selbst steht nicht am Ende des Verstehens. Es gibt sie allenfalls zuvor. Sie ist präreflexiv, taub und stumm. Die Aneignung des Fremden kann nicht das letzte Wort des Verstehens benennen. In ihr liegt immer schon und stets mit die Verfremdung des Eigenen. »Wenn [...] die Aufgabe ist, die Gedanken eines anderen als seine Produktion vollkommen zu verstehen, müssen wir uns von uns selber losmachen.«⁸⁸ Der Status des anderen als Gedankenproduzent bleibt dabei ähnlich prekär wie die Rolle des verstehenden Subjekts. Auch ihm ist das zu verstehende Gedankenwerk nie ganz zu eigen. In der fremden Gedankenproduktion ist immer schon etwas am Werk, was dem fremden Autor selbst notwendig vorgängig und in diesem Sinne fremd bleiben muss, weil er es nicht autonom hervorbringen, sondern sich lediglich an seiner Hervorbringung beteiligen kann. »Indem ich den Verf. [...] erkenne, erkenne ich ihn, wie er in der Sprache mitarbeitet«.⁸⁹

Babel

Schleiermachers Hermeneutik ist nach dem Gesagten eine Hermeneutik des (zugleich / zu gleich). Sie ist auch darin eine Hermeneutik nach Luther im skizzierten mehrfachen Sinn von Zäsur und Kontinuität. Denn bei Luther ist

das (zugleich / zu gleich) zugleich da und nicht da. Es wird für das eigene Vorgehen nicht ausdrücklich in Anspruch genommen, aber nolens volens demonstriert. Der Imperativ, der Verwirrung und Vermischung verbieten will, macht deutlich, dass die Verwirrung je schon da ist. Der Widerstand dagegen zeigt, wie viele Gegensätze in ihr eigenes Gegenteil umgestülpt werden müssen, um haltbar zu erscheinen. Luther geht nicht nur darüber hinweg, dass das klare Trennen und Unterscheidenkönnen die Frucht der Ursünde ist, dass also, wie sein griechischer Name anzeigt, der Teufel gerade nicht allein die Dinge zu einem indifferenten Einerlei zusammenfließen lässt, sondern sie zugleich auseinandertreibt. Der lexikalische Befund hält beide Bedeutungsvarianten aus und gegeneinander: διαβάλλω heißt danach sowohl »1. hindurchwerfen, hinüberbringen, übersetzen, überschreiten« wie – in einem jene erste, ursprüngliche Bedeutung überschreitenden, eben dadurch das spezifisch Diabolische auf sich selbst anwendenden, potenzierenden Sinn – »2. übertr. l...l auseinanderbringen, entzweien.«⁹⁰ Luthers Verbot der Vermischung lenkt darüber hinaus auch davon ab, dass der Grund für den Turmbau zu Babel nicht eine zuvor bereits gegebene Verwirrung unter den Menschenkindern war, sondern die Furcht vor einer möglichen Zerstreuung, auf die der HERR, angesichts der Einheit des Volkes und seiner Sprache, seinerseits durch die eben jene befürchtete Zerstreuung hervorrufende Sprachverwirrung reagiert. Genesis Kap. 11, V. 1 ff., in Luthers eigener Übersetzung, bringt das Geschehen deutsch und deutlich zur Sprache:

Es hatte aber alle Welt einerley Zungen und sprache. Da sie nu zogen gen Morgen / funden sie ein eben Land / im lande Sinear / vnd woneten daselbs. Vnd sprachen vntereinander: l...l Wolauff / Lasst vns eine Stad vnd Thurn bawen / des spitze bis an den Himmel reiche / das wir vns einen namen machen / Denn wir werden vielleicht zerstrewet in alle Lender.

DA fur der HERR ernider / das er sehe die Stad vnd Thurn / die die Menschenkinder baweten. Vnd der HERR sprach / Sihe / Es ist einerley Volek vnd einerley Sprach vnter jnen allen / und haben das angefangen zu thun / sie werden nicht ablassen von allem das sie furgenomen haben zu thun. Wolauff / lasst vns ernider faren / vnd ihre Sprache da selbs verwirren / das keiner des andern sprache verneme. Also zerstrewet sie der HERR von dannen in alle Lender / das sie musten auffhören die Stad zu bawen / Da her heißt jr name BABEL / das der HERR daselbs verwirret hatte aller Lender sprache / vnd sie zerstrewet von dannen in alle Lender.⁹¹

Der gesuchte, Einheit verbürgende Name wird erreicht. Er heißt aber selbst nichts anderes, als das, was Luther in einer Anmerkung zur eigenen Übersetzung notiert: »(BABEL) Auff Deudsch / Ein vermischung oder verwirrung.«⁹² So sehr

Luther seine Zuhörer und Leser auf deutliche Differenzen einzuschwören versucht, so sehr zeigt sich damit auch hier, dass sich Scheiden und Verknüpfen nicht einfach voneinander scheiden, aber ebenso wenig in eine verbindende Einheit zusammenfassen lassen. Sie müssen (zugleich / zu gleich) verstanden werden. Noch die perhorreszierte Vermischung tritt in Form einer Einheit verbürgenden Namens auf, der verdeutscht, also verdeutlicht, zugleich den Vorgang der Vereinheitlichung unterbricht. Luthers Imperativ ist das Siegel, das diesem Prozess aufgedrückt wird, um ihn zu beschließen, aber mit diesem Abbruch zugleich doch nur wieder auf die Notwendigkeit des Aufbruchs der Versiegelungen verweist:

Wenn man ein ding wol unterscheidet und setzt ein iglichs in sein ordnung, so finds sichs selbs fein, quando servi ordinati ad suum offitium, so wird der knecht thun, was er sol. Sed quando servus wil herr sein, so mengt sichs imerdar. Ideo dicitur diabolus Rex et dominus confusionis, der alles mengt und wirfft untereinander, das nemo weis, wer koch oder keller ist. Sic papa gemengt suum verbum cum divino verbo et suum ius cum divino. Et sic ista confusio manebit. Istam dialecticam mundus noch discet. Ich habs die 20 jar oft geschrieben, ut bene distinguatur weltlich und geistlich Regiment und mach nicht Babel draus.⁹³

Anmerkungen

- 1 Vgl. Friedrich Schleiermacher, *Hermeneutik und Kritik*, in: ders., *Hermeneutik und Kritik*, hg. und eingeleitet von Manfred Frank, Frankfurt/Main 1977, 69–306, hier 75. Der durchgehende Bezug auf das Neue Testament wird in der Kompilation von Schleiermachers handschriftlichen Notizen und Vorlesungsnachschriften zur Hermeneutik deutlich, die sein Schüler Friedrich Lücke nach Schleiermachers Tod im Jahr 1838 unter dem Titel *Hermeneutik und Kritik mit besonderer Beziehung auf das Neue Testament* herausgegeben hat. Zur Problematik wie zur gewissen Berechtigung, Schleiermachers Hermeneutikkonzeption als »christlich« zu bezeichnen (sowie zur Problematik und gewissen Berechtigung, wie hier auf die gerade bezüglich der Passagen zum Umgang mit dem Neuen Testament stark gekürzte *Hermeneutik und Kritik*-Ausgabe von Manfred Frank zurückzugreifen), näher Daniel Weidner, *Deutung und Undeutbarkeit. Friedrich Schleiermachers Hermeneutik, das Neue Testament und die Paradoxien des Nicht-Verstehens*, in: Susanne Lüdemann, Thomas Vesting (Hg.), *Was heißt Deutung? Verhandlungen zwischen Recht, Philologie und Psychoanalyse*, München 2017, 93–105. Weitergehend einen allgemeinen Zusammenhang von Christentum und Hermeneutik behauptet Gianni Vattimo, *Jenseits der Interpretation. Die Bedeutung der Hermeneutik für die Philosophie*, Frankfurt/Main 1997, 74 ff.
- 2 Vgl. zum allgemeinen Problem Werner Hamacher, *Prämissen. Zur Einleitung*, in: ders., *Entferntes Verstehen. Studien zu Philosophie und Literatur von Kant bis Celan*, Frankfurt/Main 1998, 7–48.
- 3 Vgl. etwa Schleiermacher, *Hermeneutik und Kritik*, 94.

- 4 Vgl. etwa Franz Rosenzweig, *Die Schrift und Luther*, in: ders., *Die Schrift. Aufsätze, Übertragungen und Briefe*, Frankfurt/Main o. J. [1964], 51–77, hier 55, dem zufolge Luthers Bibelübersetzung »zum Grundbuch nicht nur einer Kirche, was weniger bedeuten würde, sondern der nationalen Sprache selber geworden« ist.
- 5 Vgl. John Bender, David E. Wellbery, *Rhetoricality. On the Modernist Return of Rhetoric*, in: dies. (Hg.), *The Ends of Rhetoric. History, Theory, Practice*, Stanford 1990, 3–39, hier 16.
- 6 Martin Luther, *Sendbrief vom Dolmetschen* (1530), in: ders., *Schriften II. Reformation der Frömmigkeit und Bibelauslegung*, hg. von Thomas Kaufmann, Berlin 2014, 258–275, hier 260.
- 7 Ebd., 259.
- 8 Ebd., 261.
- 9 Ebd., 267.
- 10 Martin Luther, *Ein klein Unterricht, was man in den Evangelien suchen und gewarten soll*, in: ders., *Schriften II*, 95–101, hier 97.
- 11 Vgl. Jacques Derrida, *Sporen. Die Stile Nietzsches*, in: Werner Hamacher (Hg.), *Nietzsche in Frankreich*, Frankfurt/Main 1986, 129–168, hier 154f.
- 12 Vgl. Friedrich Schleiermacher, *Über den Begriff der Hermeneutik mit Bezug auf F. A. Wolfs Andeutungen und Asts Lehrbuch*, in: ders., *Hermeneutik und Kritik*, 309–346, hier 315.
- 13 Vgl. die Übersetzung von 1. Kor. 14, 11, in: D. Martin Luther, *Biblia: das ist: Die Gantze Heilige Schrift: Deusch. Aufs new zugericht*, Wittenberg 1545, letzte zu Luthers Lebzeiten erschienene Ausgabe, hg. von Hans Volz, Darmstadt 1973, 2319: »So ich nun nicht weis der stimme deutunge / werde ich Vndeutsch sein dem / der da redet / vnd der da redet / wird mir Vndeutsch sein.«
- 14 Thomas Schestag, *Sem*, in: Alfred Hirsch (Hg.), *Übersetzung und Dekonstruktion*, Frankfurt/Main 1997, 64–115, hier 83.
- 15 Jacob Grimm, Wilhelm Grimm, *Deutsches Wörterbuch*, Leipzig 1860, Bd. 2, Sp. 1038.
- 16 Ebd., Sp. 1046.
- 17 Luther, *Die Gantze Heilige Schrift Deusch*, 2319.
- 18 Vgl. prägnant etwa Luther, *Sendbrief vom Dolmetschen*, 263: »Ich hab mich des geflissen im Dolmetschen, dass ich rein und klar Deutsch geben möchte.«
- 19 Martin Luther, *An die Ratsherren aller Städte deutschen Lands, dass sie christliche Schulen aufrichten und halten sollen*, in: ders., *Schriften III: Kirche und Schule*, hg. von Albrecht Beutel, Berlin 2015, 60–86, hier 72.
- 20 Vgl. Richard Wagner, *Was ist deutsch?*, in: ders., *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Leipzig 1883, Bd. 10, 51–73, hier 54: »Das Wort ›deutsch‹ bezeichnet nach dem Ergebnis der neuesten und gründlichsten Forschungen nicht einen bestimmten Volksnamen: es giebt kein Volk in der Geschichte, welches sich den ursprünglichen Namen ›Deutsche‹ beilegen könnte. Jakob Grimm hat dagegen nachgewiesen, daß ›diutisk‹ oder ›deutsch‹ nichts anderes bezeichnet als das, was uns, den in uns verständlicher Sprache Redenden, heimisch ist. Es ward frühzeitig dem ›wälsch‹ entgegengesetzt, worunter die germanischen Stämme das den gälisch-keltischen Stämmen Eigene begriffen. Das Wort ›deutsch‹ findet sich in dem Zeitwort ›deuten‹ wieder: ›deutsch‹ ist demnach, was uns deutlich ist, somit das Vertraute, uns Gewohnte, von den Vätern Ererbte, unserem Boden Entsprössene.«
- 21 *Etymologisches Wörterbuch* nach Wolfgang Pfeifer, Art. »deutsch«; aktualisierte Ausgabe abrufbar unter www.dwds.de letzter Zugriff 26.11.2017.

- 22 Luther, *Sendbrief vom Dolmetschen*, 264.
- 23 Vgl. prägnant Rosenzweig, *Die Schrift und Luther*, 51: »Jeder hat seine eigene Sprache. Oder vielmehr: Jeder hätte seine eigene Sprache, wenn es ein monologisches Sprechen (wie es die Logiker, diese Mächtetern-Monologiker für sich beanspruchen) in Wahrheit gäbe und nicht alles Sprechen schon dialogisches Sprechen wäre und also – Übersetzen.«
- 24 Vgl. zum Problem bereits Schestag, *Sem*, 65.
- 25 Schleiermacher, *Über den Begriff der Hermeneutik mit Bezug auf F. A. Wolfs Andeutungen und Asts Lehrbuch*, 327.
- 26 Vgl. Schestag, *Sem*, 66. Zur Differenzierung von zugleich / zu gleich auch Marcus Coelen, *Nicht mehr Deuten als nicht*, in: Lüdemann, Vesting (Hg.), *Was heißt Deutung?*, 209–225, hier 211 ff.
- 27 Vgl. Peter Sloterdijk, *Niklas Luhmann, Anwalt des Teufels. Von der Erbsünde, dem Egoismus der Systeme und den neuen Ironien*, in: ders., *Nicht gerettet. Versuche nach Heidegger*, Frankfurt/Main 2001, 82–141, hier 83.
- 28 So der Titel eines einschlägigen Aufsatzes von Karl Holl aus dem Jahr 1920, wiederabgedruckt in: Karl Holl, *Gesammelte Aufsätze zur Kirchengeschichte*, Bd. 1: *Luther, Tübingen*, 6., neu durchgesehene Aufl. 1932, 544–582.
- 29 Vgl. etwa Schleiermacher, *Hermeneutik und Kritik*, 94. Näher dazu Manfred Frank, *Das individuelle Allgemeine. Textstrukturierung und Textinterpretation nach Schleiermacher*, Frankfurt/Main 1985, 358 ff. der insbesondere den Bezug zu Friedrich Schlegel hervorhebt. Zum kantischen Gebrauch Immanuel Kant, *Kritik der reinen Vernunft*, A 313f.: »Ich will mich hier in keine literarische Untersuchung einlassen, um den Sinn auszumachen, den der erhabene Philosoph [Platon] mit seinem Ausdrucke [der Idee] verband. Ich merke nur an, daß es gar nichts Ungewöhnliches sei, sowohl im gemeinen Gespräche, als in den Schriften, durch die Vergleichung der Gedanken, welche ein Verfasser über seinen Gegenstand äußert, ihn sogar besser zu verstehen, als er sich selbst verstand, indem er seinen Begriff nicht genugsam bestimmte, und dadurch bisweilen seiner eigenen Absicht entgegen redete, oder auch dachte.«
- 30 Vgl. Frank, *Das individuelle Allgemeine*, 361 f.
- 31 Vgl. Peter Szondi, *Schleiermachers Hermeneutik heute*, in: ders., *Schriften II*, Frankfurt/Main 1978, 106–130, hier 107.
- 32 Vgl. Schleiermacher, *Über den Begriff der Hermeneutik mit Bezug auf F. A. Wolfs Andeutungen und Asts Lehrbuch*, 315 f.; ähnlich ders., *Hermeneutik und Kritik*, 91: »Die lebendige Stimme erleichtert freilich das Verstehen sehr.«
- 33 Vgl. Schleiermacher, *Über den Begriff der Hermeneutik mit Bezug auf F. A. Wolfs Andeutungen und Asts Lehrbuch*, 329 ff.
- 34 Ebd., 331.
- 35 Vgl. Schleiermacher, *Hermeneutik und Kritik*, 98: »Der Kanon ist: Die Bestätigung des Verständnisses, welches sich am Anfang ergibt, ist vom folgenden zu erwarten. Daraus folgt, daß man den Anfang nicht eher versteht als am Ende, also auch, daß man den Anfang noch haben muß am Ende, und dies heißt bei jedem über das gewöhnliche Maß des Gedächtnisses hinausgehenden Complexus, daß die Rede Schrift werden muß.« Zur hervorgehobenen Bedeutung der Schrift bei Schleiermacher bereits Werner Hamacher, *Hermeneutische Ellipsen. Schrift und Zirkel bei Schleiermacher*, in: Ulrich Nassen (Hg.), *Texthermeneutik. Aktualität. Geschichte, Kritik*, Paderborn u.a. 1979, 113–148.
- 36 Vgl. Schleiermacher, *Hermeneutik und Kritik*, 140: »Die Aufgabe besteht immer we-

- sentlich darin, die hermeneutische Konstruktion mit einem Schlage hervorzubringen und das Ganze zusammenschauen.«
- 37 Vgl. Schleiermacher, *Über den Begriff der Hermeneutik mit Bezug auf F. A. Wolfs Andeutungen und Asts Lehrbuch*, 333.
- 38 Luther, *Sendbrief vom Dolmetschen*, 259.
- 39 Vgl. zum »hebraisierenden Sprachcharakter« des Neuen Testaments dagegen Schleiermacher, *Hermeneutik und Kritik*, 90.
- 40 Vgl. Luther, *Sendbrief vom Dolmetschen*, 266 f. Eine ausführliche Auseinandersetzung mit der Übersetzung aus dem Hebräischen enthalten jedoch die 1533 erschienenen *Summarien über die Psalmen und Ursachen des Dolmetschens* (zitiert nach: *D. Martin Luthers Werke. Kritische Gesamtausgabe*, Bd. 38, Weimar 1912, 9–69.)
- 41 Vgl. in diesem Sinne zum Verhältnis der Sprachen bei Luther Rosenzweig, *Die Schrift und Luther*, 70, dem zufolge bei Luther »der innere und häufig auch der äußere Ausgangspunkt seines Übersetzens trotz allem die Vulgata war und der Grundtext nur das, freilich aufs stärkste herangezogene, Korrektiv. Anders ausgedrückt: Er hat, indem er den Sinn des hebräischen Textes ergründete, doch bei diesem Ergründen nicht hebräisch gedacht (und auch nicht wie nachher beim Umgießen des ergründeten Sinns in deutsche Rede: deutsch), sondern lateinisch.«
- 42 Luther, *Sendbrief vom Dolmetschen*, 263 f.
- 43 Vgl. zu dieser Verknüpfung bereits Schestag, *Sem*, 82 f.
- 44 Vgl. Röm. 11, 17–19, 23–24: »Ob aber nu etliche von den Zweigen zubrochen sind / Vnd du / da du ein wilder Olbawm warest / bist vnter sie gepfropffet / vnd teilhaftig worden der wurtzel vnd des saffts im Olbawm / So rhüme dich nicht wider die Zweige. Rhümestu dich aber wider sie / So soltu wissen / das du die wurtzel nicht tregest / sondern die wurtzel tregest dich. So sprichstu / die Zweige sind zubrochen / das ich hin ein gepfropffet würde. [...] Vnd jene / so sie nicht bleiben in den vnglauben / werden sie eingepfropffet werden / Gott kann sie wol wieder einpfropffen. Denn so du aus dem Olbawm der von natur wilde war / bist ausgehawen / vnd wider die natur / in den guten Olbawm gepfropffet / Wie viel mehr werden die natürlichen eingepfropffet / in jren eigen Olbawm?« (Luther, *Die Gantze Heilige Schrift Deudsch*, 2288).
- 45 Luther, *Sendbrief vom Dolmetschen*, 264.
- 46 Ebd., 265.
- 47 Ebd., 269.
- 48 Ebd., 267. Ganz entsprechend heißt es in den *Summarien über die Psalmen und Ursachen des Dolmetschens*, 11: »Wer Deudsch reden will, der mus nicht der Ebreischen wort wise füren, Sondern mus darauf sehen, wenn er den Ebreischen man verstehet, das er den sinn fasse und dencke also: Lieber, wie redet der Deudsche man jnn solchem fall? Wenn er nu die Deutsche wort hat, die hiezu dienen, so lasse er die Ebreischen wort faren und sprech frey den sinn eraus auffs beste Deudsch, so er kan.«
- 49 Luther, *Sendbrief vom Dolmetschen*, 268.
- 50 Luther, *Summarien über die Psalmen und Ursachen des Dolmetschens*, 17. Vgl. dazu auch – in Anknüpfung zudem an Schleiermacher, der die Übersetzungen »in solche geschieden [hat], die den Schriftsteller möglichst in Ruhe lassen und den Leser ihm entgegen bewegen, und in solche, die den Leser möglichst in Ruhe lassen und den Schriftsteller ihm entgegen bewegen« – Rosenzweig, *Die Schrift und Luther*, 52 ff.
- 51 Luther, *Summarien über die Psalmen und Ursachen des Dolmetschens*, 17, Anm. 3.
- 52 So die Wortbestimmung bei Heinrich Meyer, in: Jacob Grimm, Wilhelm Grimm, *Deutsches Wörterbuch*, Leipzig 1941, Bd. 18, Sp. 1780.

- 53 Luther, *Sendbrief vom Dolmetschen*, 268.
- 54 So – ohne Referenz auf die antisemitische Konnotation, vielmehr durchaus zustimmend – Rosenzweig, *Die Schrift und Luther*, 55. Ähnlich ausführlich mit Bezug auf die verschiedenen Phasen von Luthers Entwicklung Holl, *Luthers Bedeutung für den Fortschritt der Auslegungskunst*, 547 ff.
- 55 Luther, *Sendbrief vom Dolmetschen*, 268.
- 56 Vgl. zu diesem Zusammenhang ausführlich bereits Schestag, *Sem*, 87 f.
- 57 Vgl. zu dem *signavit* zugrunde liegenden griechischen Wort ἐσφράγισεν, auf das sich Luther wiederum nicht bezieht, näher Johannes Wichelhaus, *Akademische Vorlesungen über das Neue Testament*, III. Bd.: *Das Evangelium des Johannes*, hg. von D. Adolph Zahn, Halle 1884, 150: »ἐσφράγισεν. 1) Mit dem Siegel versehen als Zeichen öffentlichen Amtes, 2) zum Siegel setzen d. h. über Alles werth halten, 3) versiegeln: sigillo impresso approbare et confirmare. cf. Ex 9, 4. Apoc. 7, 3; 14, 1. 2. Kor. 1, 22. Eph. 1, 13; 4, 30. Der Hohepriester hatte auf der Stirne ein Blatt, worauf eingeschrieben mit Siegelstecherschrift יהוה יל שדק . Ex. 28, 36. Zach. 14, 20. Hagg. 2, 24. – Die Lehre einer Versiegelung war ein bekanntes Dogma damaliger Zeit. – Christus als der vom Vater Versiegelte heisst auch der χαρακτήρ Hebr. 1, 3. εἰκὼν τοῦ θεοῦ Kol. 1, 15. Zach. 3, 9. Ex. 23, 21. Denn das aufgedruckte Siegel ist das des Wesens, der Wahrheit und Herrlichkeit Gottes des Vaters.«
- 58 Vgl. bezüglich des Verweises von *signum* auf *sequi* Ludwig Doederlein, *Handbuch der lateinischen Etymologie*, Leipzig 1840, 170; hinsichtlich des Bezugs zu *secare* Alois Walde, *Lateinisches etymologisches Wörterbuch*, Heidelberg 1910, 740.
- 59 Luther, *Sendbrief vom Dolmetschen*, 268.
- 60 Manfred Frank, *Einleitung*, in: Schleiermacher, *Hermeneutik und Kritik*, 7–67, hier 15. Vgl. ähnlich Szondi, *Schleiermachers Hermeneutik heute*, 108: »Die Lehre von der Auslegung erstarrt zur Sammlung von Regeln.« Deutlich positiver die Einschätzung bei Holl, *Luthers Bedeutung für den Fortschritt der Auslegungskunst*, 578 ff.
- 61 Wilhelm Dilthey, *Die Entstehung der Hermeneutik*, in: ders., *Gesammelte Werke*, Bd. V: *Die geistige Welt. Einleitung in die Philosophie des Lebens*, Erste Hälfte: *Abhandlungen zur Grundlegung der Geisteswissenschaften*, Stuttgart–Göttingen 1957, 317–338, hier 324. Zu Diltheys Erörterung der »Hermeneutik vor Schleiermacher« ausführlich ferner ders., *Das hermeneutische System Schleiermachers in der Auseinandersetzung mit der älteren protestantischen Hermeneutik*, in: ders., *Gesammelte Werke*, Bd. XIV/2: *Leben Schleiermachers*, Zweiter Band: *Schleiermachers System als Philosophie und Theologie*, Zweiter Halbband: *Schleiermachers System als Theologie*, Göttingen 1966, 597–659.
- 62 Vgl. Matthias Flacius, *Clavis Scripturae Sacrae II*, 12 (hier zitiert nach Holl, *Luthers Bedeutung für den Fortschritt der Auslegungskunst*, 581 Fn. 2): »quia omnes homines sint animales non percipientes divina, quin potius contra deridentes simul et extreme odio habentes mysteria dei: ait eos esse terrenos qui de terra tantum cogitent et loquantur: sua vera mysteria esse prorsus divina ac coelestia, nullum plane esse idoneum discipulum qui ad Christum praeceptorem veniat: sed sola dei misericordia ac potentia eos attrahi ad ipsum et fieri θεοδιδάκτους seu a deo doctos Ioan. 6.«
- 63 Schleiermacher, *Hermeneutik und Kritik*, 236.
- 64 Ebd., 87.
- 65 Ebd., 129.
- 66 Ebd., 129.
- 67 Ebd., 299: »Für die konsequente Theorie der katholischen Kirche existiert die kriti-

- sche Frage gar nicht. Für uns in der evangelischen Kirche ist sie notwendig vorhanden.«
- 68 Ebd., 300. Ähnlich Dilthey, *Schleiermachers System als Theologie*, 597: »Nicht exegetische Kunst oder Versuche der Reflexion über dieselbe, aber wohl die hermeneutische Wissenschaft beginnt erst mit dem Protestantismus. [...] Von der Zeit ab, in welcher der Kampf mit der Gnosis dahin geführt hatte, die Denkmale aus der apostolischen Epoche der schützenden Autorität der Tradition zu unterwerfen, bis in die Zeit, in welcher der Protestantismus die Auslegung schlechterdings auf sich selber stellte, gab es keine Wissenschaft der Hermeneutik.«
- 69 Vgl. näher zu Luthers eigener Sicht, in der sich zwar nicht nur mit Bezug auf das Alte Testament, sondern »auch innerhalb des Neuen Testaments die starre Einheit [...] auflöste«, zugleich jedoch die Suche nach der Einheit fortgesetzt wurde, Holl, *Luthers Bedeutung für den Fortschritt der Auslegungskunst*, 560 ff.
- 70 Schleiermacher, *Hermeneutik und Kritik*, 157.
- 71 Ebd., 77 f.
- 72 Ebd., 79.
- 73 Ebd., 78.
- 74 Ebd., 225.
- 75 Ebd., 252.
- 76 Ebd., 249 ff., v.a. 249: »So oft sich jemand verspricht, haben wir einen Fall für die philologische Kritik [...] Was eins sein soll, Gedanke und Rede, ist zweierlei geworden. Wer sich verspricht, sagt anderes als er denkt. So haben wir eine Differenz.«
- 77 Vgl. ebd., 90.
- 78 Ebd., 162.
- 79 Ebd., 111.
- 80 So prägnant Weidner, *Deutung und Undeutbarkeit*, 99.
- 81 Vgl. Schleiermacher, *Hermeneutik und Kritik*, 90.
- 82 Vgl. ebd.: »Der neue christliche Geist aber tritt im N. T. hervor in einer Sprachmischung, in der das Hebräische der Stamm ist, worin das Neue [...] zunächst gedacht worden ist, das Griechische aber aufgepfropft.«
- 83 Vgl. entsprechend bereits Weidner, *Deutung und Undeutbarkeit*, 98 ff.
- 84 Schleiermacher, *Hermeneutik und Kritik*, 235.
- 85 Schleiermacher, *Über den Begriff der Hermeneutik mit Bezug auf F. A. Wolfs Andeutungen und Asts Lehrbuch*, 328.
- 86 Ebd., 328.
- 87 Ebd., 333.
- 88 Schleiermacher, *Hermeneutik und Kritik*, 213.
- 89 Ebd., 167.
- 90 Vgl. so etwa zwei Übersetzungsvarianten in Wilhelm Gemoll, *Griechisch-Deutsches Schul- und Handwörterbuch*, 9. Aufl., durchgesehen und erweitert von Karl Vretska, Wien 1966, 195.
- 91 Luther, *Die Gantze Heilige Schrift Deusch*, 41 f.
- 92 Ebd., 42.
- 93 Martin Luther, *Predigt über den 1. Psalm* (1541), in: *D. Martin Luthers Werke. Kritische Gesamtausgabe*, Weimar 1913, Bd. 49, 223–228, hier 223 f.

Franz-Josef Deiters

›Natur – x‹ auf der Bühne?

Zur Mediologie des Theaters des Naturalismus

I.

Als Beginn der Theatermoderne gelten der Forschung gemeinhin Max Reinhardts vielgestaltige Versuche, das etablierte Modell des Repräsentationstheaters zu überwinden.¹ Konzeptionell niedergeschlagen haben sie sich erstmals in den Überlegungen zur innenarchitektonischen Ausgestaltung des Berliner ›Kleinen Theaters‹, die Reinhardt in seinem Brief an den mit dem Projekt betrauten Freund Berthold Held vom 4. August 1901 anstellt: »Von der Bühne müssen meiner Ansicht nach *unbedingt* Stufen ins Publikum führen. Das können wir gut brauchen und erhöht die Intimität, vielleicht an jeder Seite ein paar Stufen, worauf in der Skizze gleich Rücksicht genommen werden möge.«² Die von Reinhardt gewünschten Stufen sollen die Einheit des den Bühnen- und Zuschauerraum umfassenden Raum-Zeit-Kontinuums markieren und so die programmatische Revision der im Laufe des 18. Jahrhunderts erfolgten Ausgliederung des Zeichenraums Bühne aus dem weltlichen Raum-Zeit-Kontinuum symbolisieren.³ In gleicher Weise markiert wird diese Revision der etablierten Kommunikationssituation Theater schon in Hugo von Hofmannsthals frühem lyrischen Drama *Der Tod des Tizian* (1892), in dem dieser die Figur des Pagen ins Proszenium treten und das Publikum direkt ansprechen lässt, um die den Zuschauerraum vom Zeichenraum Bühne trennende Rampe in metaleptischer Geste zu überspielen.⁴ Bestimmt man das Repräsentationsparadigma, das durch diese Operationen überwunden werden soll, mit Jacques Derrida semiologisch als ein wesentlich durch die ›Exteriorität des Signifikanten‹⁵ bestimmtes Zeichenmodell, dann ist es wohl angemessen, die (im gemeinsamen Konzept der Salzburger Festspiele kulminierenden) Versuche Reinhardts und Hofmannsthals, mit dem Repräsentationsparadigma zu brechen, als ein von der Intention zur *Interiorisierung* des Signifikanten gesteuertes Programm zu bezeichnen. Deutlich wird dies insbesondere auch an Hofmannsthals Praktik, die Rollen seiner Stücke auf bestimmte Schauspielerpersönlichkeiten hinzuschreiben und so die für das Theater des Repräsentati-

onszeitalters grundlegende Differenz von dramatischer Figur (Signifikat) und Bühnendarsteller (Signifikant) zu unterminieren.⁶

Gegenüber solch offensichtlichen Gesten des Bruchs wird dem Bühnennaturalismus der 1890er Jahre Modernität zumeist allenfalls hinsichtlich der Wahl seiner Themen konzedierte, formal wird er als eine Schule angesprochen, die im Rahmen der Guckkastenbühne und damit im Horizont des Repräsentationsparadigmas verharrt. Im Folgenden möchte ich nun aber zeigen, dass der Naturalismus den ersten kohärenten Versuch darstellt, das Repräsentationsparadigma auf dem Theater dadurch zu überwinden, dass er die Wiedereingliederung des Zeichenraums Bühne in das weltliche Raum-Zeit-Kontinuum intendiert oder, anders formuliert, die Interiorisierung des Signifikanten betreibt – und somit in den Zusammenhang jener modernen Künstleravantgarden des 20. (und frühen 21.) Jahrhunderts einzuordnen ist, die ihren gemeinsamen Nenner eben darin finden, dass sie dem Repräsentationsparadigma mittels einer Interiorisierung des Signifikanten zu entkommen trachten.⁷ Die spezifisch naturalistische Strategie zur Interiorisierung des Signifikanten werde ich in diesem Zusammenhang als einen Versuch bestimmen, das etablierte Repräsentations- durch ein an den positiven Wissenschaften orientiertes *Demonstrationsparadigma* zu ersetzen. Abschließend wird die Frage zu diskutieren sein, ob die naturalistische Strategie aufgeht, eine – die Kommunikationssituation Theater grundlegend verändernden – Demonstrationsdramaturgie zu etablieren.

II.

Dass dem Bühnennaturalismus hinsichtlich der Wahl seiner Themen »Modernität« zukommt, ist unbestritten. So sind seine dramatischen Konfigurationen – in epistemologischer Verpflichtung auf den monistischen Determinismus der sich etwa zeitgleich ausdifferenzierenden Lebens- und Sozialwissenschaften⁸ – durch genetische Disposition und soziales Milieu bestimmt. Wenn die Figurenrede vieler naturalistischer Dramen sozio- und dialektal markiert und wenn sie von Anakoluten und unartikulierten Lauten durchsetzt ist, dann geschieht dies indes noch aus einem anderen und, wie ich meine, grundsätzlich weiterreichenden Grund als demjenigen der dramatischen Repräsentation einer neuen, sich im Horizont des Industrialisierungsprozesses konstituierenden gesellschaftlichen Formation. So erklärt Arno Holz im Vorwort zu seinem Stück *Socialaristokraten* (1896) programmatisch, an die Stelle »des bisher überliefert gewesenen posierten Lebens [...] das nahezu wirkliche zu setzen, mit einem Wort, aus dem Theater allmählich das ›Theater‹ zu drängen.«⁹ Wird im Drama der klassischen Episteme (sie findet ihren Höhepunkt und Abschluss in der

Weimarer Theaterreform) die Symbolizität des Bühnengeschehens und damit der Status der Bühne als aus dem pragmatischen Raum-Zeit-Kontinuum ausgegliederter Zeichenraum vermittels Techniken wie der Verwendung gebundener Rede, der Installierung eines Chors et cetera markiert,¹⁰ so stellt die von Holz und anderen Naturalisten propagierte Orientierung der Figurenrede am durch Situativität geprägten Kommunikationsmodus der Mündlichkeit hingegen eine Strategie dar, die Wahrnehmung des Publikums neu zu orientieren. Die programmatische Ausrichtung der Bühnensprache auf die Sprechgesten des Alltags, wie sie in Gerhart Hauptmanns Sozialdrama *De Waber/Die Weber* (1892) ganz zweifellos ihre radikalste Ausformung findet, zielt nämlich auf die Umlenkung der Aufmerksamkeit des Publikums von der semantischen auf die phonetische Dimension der Rede ab – und das heißt auf ihre Phänomenalität.

Gleiches gilt für die von Alfred Kerr als für »die realistische Dramatik« charakteristisch genannte Ersetzung des »Monologs« durch die »Pantomime«.¹¹ Während sich das empirische Individuum im Monolog¹² des klassischen Dramas im Hinblick auf sein transzendentes Doppel reflektiert und die dramatische Rede sich als Medium eines die Situation transzendierenden Wahrheitsbezuges ausweist, auf den die Aufmerksamkeit des Publikums ausgerichtet wird (vergleiche Schillers *Maria Stuart* oder Goethes *Iphigenie auf Tauris*), soll die Pantomime des naturalistischen Dramas die Aufmerksamkeit des Zuschauers hingegen auf die Körperlichkeit der Figur im situativ spezifizierten Hier und Jetzt lenken. Die Figur soll in ihrer Phänomenalität – und nicht mehr in ihrer Transzendentalität – ausgestellt werden. Auch diesbezüglich stellte Gerhart Hauptmanns Stück *De Waber/Die Weber* in seiner bis dato ungekannten Ausweitung des Nebentextes das Paradigma dar. Alle fünf Akte beginnen mit einer nicht nur das Bühnenbild detailliert ausmalenden, sondern auch die standardisierten Handlungsabläufe minutiös vorgebenden – und auf der Bühne pantomimisch auszuführenden – Szenenbeschreibung. Als Beispiel sei hier diejenige des ersten Aktes angeführt:

Ein geräumiges, graugetünchtes Zimmer in Dreißigers Haus zu Peterswaldau. Der Raum, wo die Weber das fertige Gewebe abzuliefern haben. Linker Hand sind Fenster ohne Gardinen, in der Hinterwand eine Glastür, rechts eine ebensolche Glastür, durch welche fortwährend Weber, Weberfrauen und Kinder ab- und zugehen. Längs der rechten Wand, die wie die übrigen größtenteils von Holzgestellen für Parchent verdeckt wird, zieht sich eine Bank, auf der die angekommenen Weber ihre Ware ausgebreitet haben. In der Reihenfolge der Ankunft treten sie vor und bieten ihre Ware zur Musterung. Expedient Pfeifer steht hinter einem großen Tisch, auf welchen die zu musternde Ware vom Weber gelegt wird. Er bedient sich bei der Schau eines Zirkels und einer Lupe. Ist er zu Ende mit der Untersuchung, so legt der Weber den Parchent auf

die Waage, wo ein Kontorlehrling sein Gewicht prüft. Die abgenommene Ware schiebt derselbe Lehrling ins Repositorium. Den zu zahlenden Lohnbetrag ruft Expedient Pfeiffer dem an einem kleinen Tischchen sitzenden Kassierer Neumann jedesmal laut zu.

Es ist ein schwüler Tag gegen Ende Mai. Die Uhr zeigt zwölf. Die meisten der harrenden Webersleute gleichen Menschen, die vor die Schranken des Gerichts gestellt sind, wo sie in peiniger Spannung eine Entscheidung über Tod und Leben zu erwarten haben. Hinwiederum haftet allen etwas Gedrücktes, dem Almosenempfänger Eigentümliches an, der, von Demütigung zu Demütigung schreitend, im Bewußtsein, nur geduldet zu sein, sich so klein als möglich zu machen gewohnt ist. Dazu kommt ein starrer Zug resultatlosen, bohrenden Grübelns in aller Mienen. Die Männer, einander ähnelnd, halb zwerghaft, halb schulmeisterlich, sind in der Mehrzahl flachbrüstige, hüstelnde, ärmliche Menschen mit schmutzigglasser Gesichtsfarbe: Geschöpfe des Webstuhls, deren Knie infolge vielen Sitzens gekrümmt sind; ihre Weiber zeigen weniger Typisches auf den ersten Blick; sie sind aufgelöst, gehetzt, abgetrieben - während die Männer eine gewisse klägliche Gravität noch zur Schau tragen - und zerlumpt, wo die Männer geflickt sind. Die jungen Mädchen sind mitunter nicht ohne Reiz; wächserne Blässe, zarte Formen, große, hervorstehende, melancholische Augen sind ihnen dann eigen.¹³

Die Positionen der dramatischen Figuren im Raum sind minutiös durch die Abläufe eines rein sachlichen, die Individualität der Charaktere negierenden Funktionszusammenhangs determiniert. Wenn in der Szenenanweisung etwa von der »Glastür« die Rede ist, »durch welche fortwährend Weber, Weberfrauen und Kinder ab- und zugehen«; wenn die »Bank« genannt wird, »auf der die angekommenen Weber ihre Ware« zu Prüfungszwecken ausbreiten; wenn vom »Expedienten Pfeiffer« gesagt wird, dass er »hinter einem großen Tisch« stehe und dass er sich zum Zweck der Warenbeschau »eines Zirkels und einer Lupe« bediene; oder wenn es heißt, dass »ein Kontorlehrling« das »Gewicht prüf«e, bevor er »[d]ie abgenommene Ware [...] ins Repositorium« schiebe, dann wird hierdurch die im Horizont der klassischen Episteme etablierte Hierarchie von Ding- und Menschenwelt hintergangen und eingeebnet, dann büßen die menschlichen Individuen jenen ausgezeichneten Rang von Bürgern zweier Welten ein, der für das klassische Drama konstitutiv war. An die Stelle eines dramatischen Antagonismus, mittels dessen Austragung die jeweilige Titelfigur – im Falle von Johann Wolfgang Goethes und Friedrich Schillers Weimarer Dramen – zum Symbol menschlicher Subjektivität stilisiert wird, tritt der alleinige Bezug auf die phänomenale Welt und die ihr inhärenten Gesetzmäßigkeiten. Die Figuren sind nicht mehr im Sinne eines dualistischen Idealismus als Erscheinungen ihres transzendentalen Doppels angelegt, vielmehr stellen sie »Natur« im Sinne des monistischen Determinismus dar, das heißt ihr Handeln wird als allein durch ihre Position innerhalb des Geflechts der gesellschaftli-

chen Funktionszusammenhänge determiniert dargestellt. Dem naturalistischen Drama geht es um die Ausstellung funktionsgebundener Handlungstypen. In diesem Sinn merkt Alfred Kerr an: »Das moderne Drama [...] will nicht nur solche Vorgänge vermeiden, die im Leben niemals beobachtet werden, sondern auch solche, die sehr selten beobachtet werden. In technischer Hinsicht äußert sich dieses Streben darin, daß die sogenannten merkwürdigen *Zufälle* vermieden und ein deutlicher Einblick gewährt wird in die ursächliche Verknüpfung der einzelnen Bestandtheile der Handlung.«¹⁴

Die beschriebenen Operationen zielen indes nicht nur auf eine Umbesetzung des Signifikates ab – das heißt auf die Repräsentation eines als durch äußere Faktoren determiniert begriffenen anstelle des als autonom postulierten Individuums –; was die Naturalisten mittels der beschriebenen Operationen zu instituieren trachten, stellt viel grundsätzlicher eine Umstellung des theatralen Zeichenregimes dar. Bei der Etablierung einer Außensicht auf die Figuren – und nichts anderes wird durch die Umlenkung der Aufmerksamkeit des Zuschauers auf ihre Phänomenalität intendiert – geht es nämlich darum, dem Bühnengeschehen den Status einer Fallstudie zuzuschreiben. Die von den Naturalisten propagierte Ausrichtung der Kunst an den empirischen Wissenschaften manifestiert sich in dem Versuch einer Verwissenschaftlichung des Theaters. Man könnte auch sagen, dass die Dramaturgie des Naturalismus darauf angelegt ist, die Theatersituation derjenigen des akademischen Hörsaals anzunähern und damit den Bühnenraum in das pragmatische Raum-Zeit-Kontinuum des Zuschauerraums einzugliedern. Statt – wie im Theater der klassischen Episteme – eine symbolische Handlung zu rezipieren, die sich in einem gegenüber dem Zuschauerraum verschlossenen Zeichenraum Bühne vollzieht, soll der Zuschauer im Theater des Naturalismus einer wissenschaftlichen Demonstration folgen, anhand deren die dem präsentierten Fall inhärenten Gesetze veranschaulicht werden.¹⁵ Das Theater wäre damit nicht mehr ein Ort der Repräsentation, sondern ein solcher der *Demonstration* – und also aus dem Horizont des Zeichenregimes der klassischen Episteme insofern herausgetreten, als für den »Fall« die klare Unterscheidung und Scheidung der Ebenen von Signifikat und Signifikant und damit die von Jacques Derrida für das Repräsentationsparadigma konstatierte Exteriorität des Signifikanten nicht mehr gilt. Vielmehr ist das Verhältnis von Fall und Gesetz, in semiologischer Formulierung, als ein solches der metonymischen Verschiebung und Kontinuität (oder auch als *pars pro toto*) zu bestimmen. Der Beginn der durch die Intention zur Interiorisierung des Signifikanten gekennzeichneten Moderne wäre im Bereich des Theaters daher mit der naturalistischen Demonstrationsdramaturgie anzusetzen.

III.

Gesteuert wird dieser Prozess in den Dramen selbst zumeist über die Figur eines milieufremden Besuchers, mittels deren eine textimmanente Beobachterposition etabliert wird. Am deutlichsten gilt dies wohl für das Erstlingsdrama des deutschen Naturalismus, Gerhart Hauptmanns *Vor Sonnenaufgang* (1889). In diesem Stück kommt der im Fach Nationalökonomie promovierte Alfred Loth in das sich industrialisierende schlesische Kohlrevier, um die Lage der Arbeiterklasse zu studieren. Der Zufall führt ihn in das Haus eines alten Studienfreundes, mit dem er vormals revolutionäre politische Überzeugungen teilte. Besagter Freund hat indes zwischenzeitlich in eine lokale Bauernfamilie eingehiratet, die von der industriellen Erschließung der Kohlevorkommen profitiert hat und zu Wohlstand gekommen ist. Ausführliche Szenenanweisungen und die dia- und soziolektal gefärbte Figurenrede zielen auch in diesem Stück auf eine Etablierung jener Außensicht auf die Figuren ab, die ich zuvor als für den Naturalismus konstitutiv beschrieben habe. Wenn zudem die Handlung, insbesondere des ersten Aktes, um metabolische Vorgänge kreist – es wird fortwährend gegessen, getrunken und geraucht –, und wenn das Thema des Essens, Trinkens und Rauchens auch die Dialoge beherrscht, so dient dies der dramaturgischen Absicht, die Figuren in ihrer Bestimmtheit durch sinnliche Bedürfnisse zu exponieren, welcher gegenüber das Publikum die Haltung einer objektivierenden Beobachtung einnehmen soll.

Die intendierte Etablierung des Wahrnehmungsmodus eines Fallstudiums wird nun dadurch gesteuert, dass Alfred Loth in eine Distanzhaltung gegenüber den anderen Figuren gerückt wird. Nicht nur lehnt er die permanent an ihn ergehenden Aufforderungen zur Teilnahme am geselligen Alkoholkonsum radikal ab (»Trinkst du was? Sag! – Bier? Wein? Kognak? Kaffee? Tee? Es ist alles im Hause«; I, 16), vielmehr tut er dies in Form von durch aktuelle wissenschaftliche Erkenntnisse untermauerten Vorträgen zum nationalökonomischen Schaden des Alkoholkonsums:

[...] du, Hoffmann! weißt wahrscheinlich nicht, welche furchtbare Rolle der Alkohol in unserem modernen Leben spielt ... Lies *Bunge*, wenn du dir einen Begriff davon machen willst. – Mir ist noch gerade in Erinnerung, was ein gewisser Everett über die Bedeutung des Alkohols für die Vereinigten Staaten gesagt hat. – Notabene, es bezieht sich auf einen Zeitraum von zehn Jahren. Er meint also: Der Alkohol hat direkt eine Summe von drei Milliarden und indirekt von sechshundert Millionen Dollars verschlungen. Er hat dreihunderttausend Menschen getötet, hunderttausend Kinder in die Armenhäuser geschickt, weitere Tausende in die Gefängnisse und Arbeitshäuser getrieben, er hat mindestens zweitausend Selbstmorde verursacht. Er

hat den Verlust von wenigstens zehn Millionen Dollars durch Brand und gewaltsame Zerstörung verursacht, er hat zwanzigtausend Witwen und schließlich nicht weniger als eine Million Waisen geschaffen (I, 34 f.).¹⁶

Überhaupt wird er als eine Figur etabliert, die zu den anderen Figuren nicht in einem antagonistischen, sondern in einem objektivierend-kommentierenden Verhältnis steht.¹⁷ Statt die Einlassungen seines Gegenübers Hoffmann in der Sache zu parieren, kommentiert und analysiert er sie: »Ich bin aus dem, was du eben gesagt hast, nicht klug geworden« (I, 21).

Wesentlich für die dramaturgische Strategie Hauptmanns ist zudem, die vom Wissenschaftler Loth vorgetragene These zum durch den Alkoholismus verursachten gesellschaftlichen Schaden am Fall der Familie Hoffmann-Krause als stichhaltig zu demonstrieren. Den alten Bauern Krause etwa hat der Alkohol völlig depersonalisiert. Die Figur wird im zweiten Akt mittels einer die Außensicht etablierenden Szenenanweisung eingeführt:

In dem ein wenig helleren Morgenlichte erkennt man die sehr schäbige Bekleidung des etwa fünfzigjährigen Mannes, die um nichts besser ist als die des allergeringsten Landarbeiters. Er ist im bloßen Kopf, sein graues, spärliches Haar ungekämmt und struppig. Das schmutzige Hemd steht bis auf den Nabel herab weit offen; an einem einzigen gestickten Hosenträger hängt die ehemals gelbe, jetzt schmutzig glänzende, an den Knöcheln zugebundene Lederhose; die nackten Füße stecken in einem Paar gestickter Schlafschuhe, deren Stickerei noch sehr neu zu sein scheint. Jacke und Weste trägt der Bauer nicht, die Hemdärmel sind nicht zugeknöpft (I, 40).

Weiter demonstriert wird die Fallgeschichte der Familie Krause-Hoffmann, die die These von der genetischen Determination der Alkoholsucht belegt, wenn der Hausarzt der Familie, Dr. Schimpelpfennig (ebenfalls ein alter Studienfreund Loths und dramaturgisch betrachtet eine weitere Beobachterfigur), Loth in einer grotesken Schilderung über die Trinksucht der ältesten Krause-Tochter, Hoffmanns Frau, und den Sachverhalt in Kenntnis setzt, »daß Hoffmann einen Sohn hatte, der mit drei Jahren bereits am Alkoholismus zugrunde ging. [...] Die Sache war kein Spaß. Sie waren gerade wie jetzt zum Besuch hier. Sie ließen mich holen, eine halbe Stunde zu spät. Der kleine Kerl hatte längst verblutet. [...] Nach der Essigflasche hatte das dumme Kerlchen gelangt in der Meinung, sein geliebter Fusel sei darin. Die Flasche war herunter- und das Kind in die Scherben gefallen. Hier unten, siehst du, die vena sphenica, die hatte es sich vollständig durchgeschnitten« (I, 93).

In diese Umstände eingeweiht, nimmt Loth von einer sich zwischenzeitlich anbahnenden Liebschaft mit der anderen Krause-Tochter, Helene, Abstand

und erneuert dadurch seine analytische Distanzhaltung gegenüber den anderen Figuren. Helene ist dabei in gewisser Weise als Gegenfigur zu Loth angelegt. In Herrenhuth erzogen und Goethes *Werther* lesend, repräsentiert sie das Innerlichkeitsparadigma – und damit eine moralisch begründete Distanzhaltung zum verkommenen Familienmilieu, dem sie durch eine Verbindung mit Loth zu entkommen hofft. Wenn Loth Goethes Empfindsamerroman indes als »ein Buch für Schwächlinge« (I, 46) abtut, ist damit das Urteil auch über dessen Leserin gesprochen, die, so das deterministische Weltbild des Wissenschaftlers, ihrer genetischen Disposition nicht entkommen kann, denn der freie Wille ist nur eine Illusion. In diesem Sinne urteilt auch Werner Bellmann: »Helenes Handeln, ihr Leiden und ihr Untergang sind hergeleitet aus den Faktoren der Vererbung, Milieu und Erziehung. Das Stück entspricht somit in weit höherem Maße als bislang angenommen der Wissenschaftsprogrammatik des Naturalismus (insbesondere der positivistischen Determinationslehre) und den sich daraus ergebenden Forderungen an die Werkkonzeption. [...] Das Stück zeigt die Protagonistin nicht als selbstmächtige Heldin, sondern als vielfach determiniertes, in seiner Handlungsfreiheit beschränktes Wesen und »dokumentiert« exemplarisch, daß die »Frauenfrage« eine noch zu lösende ist, eine Aufgabe des sozialpolitischen Kampfes.«¹³ Der Darstellung des drei Generationen umspannenden Schicksals der Familie Krause kommt in Hauptmanns Stück mithin die Funktion zu, die Stichhaltigkeit der von Loth vorgetragenen These zu demonstrieren. Sie lautet:

Die Wirkung des Alkohols, das ist das Schlimmste, äußert sich sozusagen bis ins dritte und vierte Glied. – Hätte ich nun das ehrenwörtliche Versprechen abgelegt, nicht zu heiraten, dann könnte ich schon eher trinken, so aber ... meine Vorfahren sind alle gesunde, kernige und, wie ich weiß, äußerst mäßige Menschen gewesen. Jede Bewegung, die ich mache, jede Strapaze, die ich überstehe, jeder Atemzug gleichsam führt mir zu Gemüt, was ich ihnen verdanke. Und dies [...] ist der Punkt: *ich bin absolut fest entschlossen, die Erbschaft, die ich gemacht habe, ganz ungeschmälert auf meine Nachkommen zu bringen* (I, 35).

Loth stellt in Hauptmanns Drama den sich in seinem Lebensvollzug an den Erkenntnissen der empirischen Wissenschaften ausrichtenden, modernen Menschentypus dar; und seine Zeichnung als Distanzfigur die Etablierung des neuen Demonstrationsparadigmas auf der Bühne.

IV.

Trotzdem ist, unter mediologischem Gesichtspunkt, von einem Scheitern des naturalistischen Programms einer Verweltlichung des Theaters zu sprechen. So ist in der Forschung regelmäßig darauf hingewiesen worden, dass *Vor Sonnenaufgang*, ebenso wie Hauptmanns andere naturalistische Dramen *Das Friedensfest* (1890), *Einsame Menschen* (1891), *Kollege Crampton* (1892), *Die Weber/Die Weber* (1892) und *Der Biberpelz* (1892/93), der klassischen Fünfkaktigkeit folge und also einer Grammatik des Dramas verhaftet bleibe. Karl S. Guthke etwa spricht davon, dass es sich bei Hauptmanns Stücken um »gegliederte Ganzheiten« handle: »Mit einem Spannungsmoment wird ein energischer Auftakt gegeben, und diese Spannung wird bis zum Schluß hin durchgehalten, so daß das Ganze nicht nur dramatisch wird, sondern auch eine feste Kontur bekommt.«¹⁹ Diese etablierte Form aber aktualisiert die Ausgliederung des Symbolraums Bühne aus dem lebensweltlichen Raum-Zeit-Kontinuum des Zuschauerraums und somit die fortdauernde Exteriorität des Signifikanten. Entsprechend kommt es, ausgehend von einer Kritik an Hauptmanns Verhaftetsein in der klassischen Form, innerhalb der naturalistischen Bewegung zu Radikalisierungen. Mittels eines Abbaus der klassischen Form wird versucht, die Rampe zugunsten eines den Signifikanten interiorisierenden Demonstrationstheaters zu überspielen. Wenn etwa Arno Holz und Johannes Schlaf mit ihrem Drama *Die Familie Selicke* (1890) in Überbietung Hauptmanns einen »konsequenten Naturalismus« dadurch zu realisieren versuchen, dass sie mittels des sogenannten »Sekundenstils« Spielzeit und gespielte Zeit asymptotisch zur Deckung zu bringen versuchen,²⁰ oder wenn Arthur Schnitzler die Form des psychologischen Einakters im deutschsprachigen Drama etabliert,²¹ dann handelt es sich bei diesen Experimenten um Versuche, das von Arno Holz proklamierte »Kunst = Natur - x«²² formtechnisch zu realisieren, das heißt, den Abstand von Signifikat und Signifikant zu schließen. Im Ergebnis werden indes lediglich neue Formen generiert, welche die Idee der Natur im positivistischen Sinne repräsentieren. Mit anderen Worten: Die Grammatik des Dramas wird umgeschrieben, aber nicht hintergangen.²³

Dass der Naturalismus dem Repräsentationsparadigma im Theater nicht entkommt, lässt sich an vielen Details zeigen. Denn wenn die naturalistischen Dramen die Figurenrede an der Mündlichkeit orientieren und damit die Abkehr vom der klassischen Episteme korrespondierenden Schriftmedium signalisieren, so geschieht dies doch im Rahmen jener Wissensordnung, deren mediale Gesetze überwunden werden sollen. Gestik und Mimik etwa, die für die Unmittelbarkeit mündlicher Interaktion bestimmend sind, werden in

ausführlichen Regieanweisungen vorgeschrieben; die phonetische Dimension der Sprache wird im Medium der Schrift textgraphisch (mittels Sperrungen, Gedankenstrichen, Auslassungspunkten et cetera) repräsentiert; dia- und soziolektale Färbungen werden schriftlich notiert. Das heißt, dass die im Horizont der monistischen Erkenntnistheorie angestrebte Interiorisierung des Signifikanten (und nichts anderes ist, mediologisch betrachtet, die Orientierung an der Mündlichkeit) in jenem Medium der Schrift simuliert wird, für welches die Exteriorität des Signifikanten konstitutiv ist. Mit anderen Worten: Das naturalistische Theater überwindet das Repräsentationsmodell nicht zugunsten eines Demonstrationsmodells; vielmehr repräsentiert es die Idee der Demonstration – und bleibt damit selbst Repräsentationstheater. Es lässt sich daher feststellen, dass der behauptete epistemische Bruch, der das Wissen in der phänomenalen Welt zu verankern versucht und im Theater die naturalistischen Formexperimente provoziert, in mediologischer Hinsicht keine anderen Konsequenzen zeitigt als diejenige, den Zeichencharakter der Bühnenhandlung unsichtbar zu halten und damit unmarkiert zu lassen. Die Weimarer Theaterreform stellte den Zeichencharakter der Bühnenhandlung hingegen aus, da sie darauf abzielte, die Ausschließung des Bühnenraums aus dem weltlichen Raum-Zeit-Kontinuum zu markieren.

Wie sehr dies gilt, bezeugt in anekdotischer Weise die Kritik von Arno Holz an der Uraufführung von Hauptmanns *Vor Sonnenaufgang*, an der er rügt, »dass Gustav Kadelburg als Ingenieur Hoffmann [...] nicht in allen Punkten den Absichten des Dichters gerecht« geworden sei. »Jedenfalls«, urteilt er, »improvisierte er zu oft und verfuhr mit den Textangaben des Dichters entschieden zu willkürlich.«²⁴ Holz' Kritik am improvisatorischen Spiel Kadelburgs impliziert die Differenz von Schauspieler und dramatischer Figur, über die im Theater der klassischen Episteme die Schließung des Zeichenraums Bühne gegenüber dem weltlichen Raum-Zeit-Kontinuum gesteuert wird. Wenn er den Schauspieler auf den Dramentext verpflichtet, dann fordert er von ihm eben jene Anästhetisierung der eigenen Subjektivität, die ihn zum exterioren Signifikanten der zu repräsentierenden dramatischen Figur macht. Holz affirmiert mithin die Strategie einer Literarisierung des Theaters, mittels derer Johann Christoph Gottsched im frühen 18. Jahrhundert diese Kunstform für das Repräsentationsmodell der klassischen Episteme zurichtete.²⁵

V.

Die Intention der Naturalisten, »aus dem Theater allmählich das ›Theater‹ zu drängen«²⁶ und mittels der Installierung einer Demonstrationsdramaturgie die

Interiorisierung des Signifikanten zu betreiben, reflektiert sich indes nicht allein auf der Ebene der Dramentexte. Auch der schauspieltheoretische Diskurs ist durch diese Intention geprägt. Der avancierteste Beitrag zu einer naturalistischen Schauspieltheorie, die das in Holz' Kadelburg-Kritik sichtbar werdende Problem zu überwinden trachtet, ist zweifellos von dem russischen Theaterreformer Konstantin Sergejewitsch Stanislawski formuliert worden. In seiner berühmten Schrift *Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst* (1938) wird das Credo der neuen Methode wie folgt formuliert: »Man kann nicht Leidenschaften und Gestalten spielen, sondern man muß unter dem Einfluß der Leidenschaften in der Gestalt handeln.«²⁷ Ziel ist die weitestgehende Identifikation des Schauspielers mit seiner Rolle in dem Sinne, dass der Darsteller nicht, wie seitens der (von Gotthold Ephraim Lessing bis Heinrich von Kleist reichenden) Schauspieltheorie der klassischen Episteme gefordert,²⁸ seine eigene Persönlichkeit zugunsten der dramatischen Rolle anaesthetisiert, sondern mittels eines Erlebens der Rolle die Differenz von eigener Persönlichkeit und dramatischer Figur nivelliert. Die Stanislawski-Methode will dem Schauspieler hierzu ein Repertoire von Selbsttechniken der Autosuggestion bereitstellen. *Die Arbeit des Schauspielers im schöpferischen Prozess des Verkörperns*, so der Titel des zweiten Bandes von Stanislawskis Fragment gebliebenem Großwerk, ist mithin auf die Interiorisierung des Signifikanten und also auf eine Überwindung des Repräsentationsparadigmas abgestellt. Arkadi Nikolajewitsch Torzow, der fiktive Schauspiellehrer in Stanislawskis Text, fordert die fiktiven Schauspielschüler auf: »Schaffen Sie erst die ›vorgeschlagenen Situationen‹, versuchen Sie ehrlich daran zu glauben, dann entsteht die ›Echtheit der Leidenschaften‹ von selbst.«²⁹ Nicht zufällig lässt Stanislawski seine Figur von »magischen! Wenns«³⁰ sprechen, um diese Art von autosuggestiven Selbsttechniken zu charakterisieren. Deren Ziel ist es, für den Schauspieler die Ebenendifferenz von eigener Persönlichkeit und dramatischer Figur zu nivellieren. Das ist gemeint, wenn Stanislawskis fiktiver Schauspiellehrer dekretiert, es gehe darum, »auf der Bühne nicht schauspielerisch ›im allgemeinen‹, sondern menschlich zu handeln – einfach, natürlich, organisch; folgerichtig, frei, nicht nach den Konventionen des Theaters, sondern nach den Gesetzen der ›lebendigen, organischen Natur‹.«³¹ Stanislawskis Schauspielsystem kann mithin als der zentrale Hebel angesehen werden, um die Theatersituation im Sinne des naturalistischen Programms von Repräsentation auf Demonstration umzustellen.

Doch so, wie im Falle der naturalistischen Dramentexte von einer Simulation der wissenschaftlichen Demonstration im Medium der literarischen Repräsentation zu sprechen ist – bei Hauptmanns Familie Hoffmann-Krause handelt es sich schließlich nicht um einen echten Fall, sondern um eine literarische

Konfiguration –, so stellt auch Stanislawskis Schauspielkonzept eine Simulation des Magischen im Repräsentationsmedium der Schrift dar. Die erfolgreiche Nivellierung der Differenz von Schauspieler und dramatischer Figur, das heißt die Interiorisierung des Signifikanten, gelingt allein den Schauspielschülern in Stanislawskis literarischer Konfiguration. Dieser Sachverhalt, dass es sich bei Stanislawskis Text um eine literarische Fiktion handelt, wird aber, bis auf den heutigen Tag, von all jenen hartnäckig ausgeblendet, die seinen Text als eine direkte Anleitung für Schauspieler betrachten. Damit sitzen sie der literarischen Strategie Stanislawskis zur Rezeptionssteuerung auf, die dem entspricht, was Sören Kierkegaard »indirekte Mitteilung«³² genannt hat, und die sich, literatursemiotisch, als Figur der Metalepse³³ bestimmen lässt. Die Ebenenunterscheidung von Schauspieler und dramatischer Figur, darstellendem und dargestelltem Gestus im realen Theater bleibt davon unberührt. Arno Holz war sich dieses Scheiterns im Grunde bewusst, wenn er die Kunst programmatisch als »Natur – x« bestimmte. Das » – x« bezeichnet nämlich, mediologisch formuliert, nichts anderes als den exterioren Status des Signifikanten. Dieses Scheitern teilt der Bühnennaturalismus indes mit allen ihm nachfolgenden Theateravantgarden.³⁴ Seine Feststellung stellt daher kein gültiges Ausschlusskriterium dar, wenn es um die Einordnung des Naturalismus in den Zusammenhang der modernen Theateravantgarden geht.

Anmerkungen

- 1 Vgl. beispielsweise Peter W. Marx, *Max Reinhardt. Vom bürgerlichen Theater zur metropolitane Kultur*, Tübingen 2006.
- 2 [An Berthold Held.] 4. August 1901, *Nordseebad Fanø Dänemark - Kurhaus*, in: *Max Reinhardt. Leben für das Theater. Briefe, Reden, Aufsätze, Interviews, Gespräche, Auszüge aus Regiebüchern*, hg. von Hugo Fetting, Berlin 1989, 76–82, hier 80.
- 3 In *Die Ordnung der Dinge* sieht Michel Foucault das Repräsentationszeitalter (die sogenannte »klassische Episteme«) dadurch gekennzeichnet, dass das »Zeichen« aufgehört habe, »eine Gestalt der Welt zu sein« (Michel Foucault, *Die Ordnung der Dinge. Zur Archäologie der Humanwissenschaften*, Frankfurt/Main 1990, 92). – Zur Ausrichtung des Theaters auf das Repräsentationsparadigma siehe Franz-Josef Deiters, *Die Entweltlichung der Bühne. Zur Mediologie des Theaters der klassischen Episteme*, Berlin 2015, 51–63.
- 4 Vgl. Franz-Josef Deiters, *Ästhetisierung des Autors. Überlegungen zur meta-diskursiven Funktion des literarischen Pseudonyms*, in: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft*, 54 (2010), 63–81, hier 76–79.
- 5 Jacques Derrida, *Grammatologie*, Frankfurt/Main 1996, 29.
- 6 Vgl. die Ausführungen von Konstanze Heining *»Ein Traum von großer Magie«*, *Die Zusammenarbeit von Hugo von Hofmannsthal und Max Reinhardt*, München 2015, 104.
- 7 In der bildenden Kunst gilt dies etwa für das Genre des Materialbildes (vgl. Monika Wagner, *Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne*, München

2013), in der Musik für die moderne Klangkunst (vgl. Helga de la Motte-Haber [Hg.], *Klangkunst. Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert*, Bd. 12, Laaber 1999), und in der Literatur für Dada und Konkrete Poesie. – Man kann die Strategien zur Interiorisierung des Signifikanten auch als Strategien der Verweltlichung der Kunst bezeichnen. Dieser Begriff hat den Vorzug, dass über ihn die Gemeinsamkeiten zwischen den künstlerischen Avantgarden und den zeitgleich erfolgenden philosophischen Bemühungen sichtbar werden, eine moderne Epistemologie zu begründen. So ist es für moderne Epistemologien kennzeichnend, dass sie die Wissensordnung nachmetaphysisch in der phänomenalen Welt zu verankern trachten. Man könnte die modernen Wissenssysteme – und es gibt sie nur im Plural – daher im weitesten (nicht im spezifisch Husserlschen) Sinne als phänomenologisch bezeichnen. Verankert – und damit zur Ordnung konstituiert – wird das Wissen in einem Aspekt der empirischen Natur des Menschen: seiner Sexualität (Sigmund Freud), seiner Sterblichkeit (Martin Heidegger), seiner mangelhaften körperlichen Umwelthanpassung (Arnold Gehlen), seiner Sozialisation, seiner genetischen Disposition, oder aber im Sprechakt (John Austin; hier im Unterschied zu grammatisch orientierten Ansätzen der Sprachphilosophie).

- 8 In seinem programmatischen Essay *Die Kunst - ihr Wesen und ihre Gesetze* [1891] konstatiert Arno Holz: »Mit Taine hob in der Kunstwissenschaft eine neue Aera an. Er war der Erste, der die naturwissenschaftliche Methode in sie einführte; der sie nicht mehr auf Dogmen gegründet wissen wollte, sondern auf Gesetzen.« (Arno Holz, *Die Kunst - ihr Wesen und ihre Gesetze*, Berlin 2010, 46).
- 9 Arno Holz, *Vorwort*, in: ders., *Socialaristokraten. Berlin. Das Ende einer Zeit in Dramen*, Leipzig 1896, 3–7, hier 4.
- 10 Hierzu Deiters, *Entweltlichung der Bühne*, 74–83.
- 11 Alfred Kerr, *Das neue Drama*, Frankfurt/Main 1905, 296.
- 12 Hierzu immer noch maßgebend Peter von Matt, *Der Monolog*, in: Werner Keller (Hg.), *Beiträge zur Poetik des Dramas*, Darmstadt 1976, 71–90.
- 13 Gerhart Hauptmann, *Die Weber/Die Weber. Schauspiel aus den vierziger Jahren*, in: ders., *Sämtliche Werke*, hg. von Hans-Egon Hass, Bd. 1: *Dramen*, Darmstadt 1966, 319–479, hier 324f. Nach dieser Ausgabe werden Hauptmanns Werke im Folgenden unter Nennung der Bandzahl in römischen und der Seitenzahl in arabischen Ziffern zitiert.
- 14 Kerr, *Drama*, 303.
- 15 Insofern ist Walter Fähnders' Urteil, dem zufolge »der Naturalismus [...] keine vierte Wand einreißen« wolle, »sondern [...] seinen szenischen Illusionismus [...] durch den Einsatz ausgefeilter mimetischer Mittel« befördere und verstärke, problematisch. (Walter Fähnders, *Avantgarde und Moderne. 1890–1933*, Stuttgart–Weimar 1998, 49). Der Illusionismus, im naturalistischen Verstande, zielt vielmehr auf eine Öffnung des Zeichenraums Bühne.
- 16 Hauptmann lässt Loth sich auf Gustav von Bunge's Schrift *Die Alkoholfrage. Ein Vortrag* (Leipzig 1887) berufen, die einen Grundtext der Abstinenzbewegung des späten 19. Jahrhunderts darstellte, sowie die volkswirtschaftliche Argumentation des amerikanischen Ministers Everett, die er ebenfalls von Bunge übernimmt. (Ebd., 14).
- 17 Loth ist daher weit mehr als ein »Bote aus der Fremde, der in einem zeitgenössischen, festgefügtten Milieu zumeist Verwirrung auslöst und [...] das Geschehen in Gang« bringt, als den ihn in Übereinstimmung mit der älteren Hauptmann-Forschung zuletzt Barbara Bělich gesehen hat. (Barbara Bělich, *Anamnesen des Determinismus. Diagnosen der Schuld. Ärztlicher Blick und gesellschaftliche Dif-*

- ferentialdiagnostik im analytischen Drama des Naturalismus*, in: Nicolas Pethes, Sandra Richter [Hrsg.], *Medizinische Schreibweisen*, Tübingen 2008, 285–299, hier 286, 292). Passender ist hier schon Georg Guntermanns Bezeichnung Loths als »Perspektivfigur« des Dramas. (Vgl. Georg Guntermann, *Warum Alfred Loth aus der Tiefe des Raumes kommen muß oder: Vom ästhetischen Mehrwert naturalistischer Naturanweisungen. Zu einem Auftritt in Hauptmanns Drama »Vor Sonnenaufgang«*, in: Zygmunt Mielczarek [Hrsg.], *Erinnerte Zeit. Festschrift für Lothar Pikulik zum 70. Geburtstag*, Czestochowa 2006, 117–137, hier 117).
- 18 Werner Bellmann, *Gerhart Hauptmann. »Vor Sonnenaufgang«*, *Naturalismus - soziales Drama - Tendenzdichtung*, in: *Dramen des Naturalismus. Interpretationen*, Stuttgart 1988, 7–46, hier 32 f. – Ähnlich Dieter Martin, »Ein Buch für Schwächlinge«. »Werther«-Allusionen in Dramen des Naturalismus, in: *Zeitschrift für deutsche Philologie*, 122 (2003), 237–265. Dagegen Peter Sprengel: »Helenes Selbstmord ist ein Freitod, weil sie sich durch ihn von den erniedrigenden Zwängen ihrer Umgebung freimacht.« (Peter Sprengel, *Gerhart Hauptmann. Epoche - Werk - Wirkung*, München 1984, 74).
- 19 Karl S. Guthke, *Gerhart Hauptmann. Weltbild im Werk*, zweite, vollständig überarbeitete und erweiterte Aufl., München 1980, 71.
- 20 Adalbert von Hanstein, *Das jüngste Deutschland. Zwei Jahrzehnte miterlebter Literaturgeschichte*, Leipzig 1900, 158, 157.
- 21 Ingo Stöckmann konstatiert meiner Ansicht nach mit Recht, dass »[z]u den wirkungsgeschichtlich bleibendsten Leistungen des Naturalismus [...] der Einakter« gehört. (Ingo Stöckmann, *Naturalismus*, Stuttgart 2011, 133).
- 22 Holz, *Die Kunst*, 63.
- 23 Ingo Stöckmann spricht durchaus in diesem Sinne davon, dass »die universale Mythologie des Monismus, in der sich Natur und Kunst, Natur und Kultur noch einmal versöhnen sollen, [...] auf einer semiotischen Dimension ruht, die gerade nicht aus der Welt der Zeichen hinausführt, sondern einen fortwährenden Semiotisierungsprozess anstößt.« (Ingo Stöckmann, *Im Allsein der Texte. Zur darwinistisch-monistischen Genese der literarischen Moderne um 1900*, in: *Scientia Poetica*, 9 [2005], 263–291, hier 265).
- 24 Arno Holz, *Die Freie Bühne II*, in: *Das Magazin für die Litteratur des In- und Auslandes*, 58 (1889), 716–780, hier 717.
- 25 Vgl. Deiters, *Entweltlichung der Bühne*, 27–30.
- 26 Holz, *Vorwort*, 3–7, hier 4.
- 27 Konstantin S. Stanislawski, *Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst*, in: Jens Roselt (Hg.), *Seelen mit Methode. Schauspieltheorien vom Barock- bis zum postdramatischen Theater*, Berlin 2009, 237–251, hier 243.
- 28 Vgl. Deiters, *Entweltlichung der Bühne*, 64–73.
- 29 Stanislawski, *Die Arbeit*, 237–251, hier 244.
- 30 Ebd.
- 31 Ebd., 250.
- 32 Sören Kierkegaard, *Abschließende unwissenschaftliche Nachschrift zu den Philosophischen Brocken. Erster Teil*, in: ders., *Gesammelte Werke und Tagebücher*, hg. von Emanuel Hirsch und Hayo Gerdes, Simmerath 2003 f. [1950–1974], Bd. 10, 245.
- 33 Zur rhetorischen Figur der Metalepse siehe Gérard Genette, *Die Erzählung*, München 1998, 167–169.
- 34 Hierzu demnächst: Franz-Josef Deiters, *Verweltlichung der Bühne? Zur Mediologie des Theaters der Moderne*, Berlin (in Vorbereitung).

Klaus R. Scherpe

»Woran soll ein Autor, ein epischer, merken,
wann er aufzuhören hat«?

*Alfred Döblins endloses Erzählen*¹

I.

Von Natur aus, so Döblin, kannte das Epische in seiner »unbegrenzten Form« kein bestimmtes Ende. Realität, Traum und Phantasie waren noch nicht voneinander geschieden; berichtet wurden »Elementarsituationen des menschlichen Daseins« in »immer neuen Abwandlungen«, in der »Serienarbeit« der mündlichen und kollektiven Erzählungen und Nacherzählungen, im Grunde der »Wahrheit« ohne Begründung.²

Auf Einladung des Germanistikprofessors Julius Petersen hielt Döblin am 10. Dezember 1928 seinen Vortrag »Der Bau des epischen Werks« im Auditorium Maximum der Berliner Friedrich-Wilhelms-Universität. Darin erstellt er ein Programm zur Erneuerung des Romans unter den Bedingungen der modernen Kollektiverfahrungen von Masse, Technik und medialer Öffentlichkeit, in Verbindung mit den Wissensbeständen von Medizin, Psychiatrie und Soziologie und deren »Resonanz«, wie er in seiner ganz persönlichen Universalschrift *Unser Dasein* von 1933 schrieb, seiner letzten in Deutschland vor dem Exil erschienenen Publikation. Die Literatur hätte die Aufgabe, die neu entstandene Wirklichkeit zu »durchstoßen«, das Menschenmögliche, auch die destruktiven Energien zur Sprache zu bringen: im Produktionsprozess eines als »dynamisches Netzwerk« zu begreifenden und plastisch zu gestaltenden Weltganzen, der Dinge und Vorgänge mit den in ihnen wirkenden Kräften. Die Vitalisierung und Elementarisierung der Sprache sollte den Ursprung des Epischen wiedergewinnen und die vorherrschende Repräsentationslogik der medialen Vermittlung außer Kraft setzen: »Das Buch ist der Tod der wirklichen Sprache.«³ Die Materialschlachten des Ersten Weltkriegs und deren körperliche und seelische Auswirkungen im Lebensalltag grundieren die drei großen Romane, die im Folgenden besprochen werden: ein dreifaches erzählerisches Exerzitium, in dem Döblin die »unbegrenzte Form« des Epischen dem für unzulänglich erklärten Individualcharakter der herkömmlichen Romanwerke entgegensetzte.

Eine Zumutung und Überforderung der individuellen Autorschaft war Döblins Programm einer die Gattungsgrenzen überschreitenden, neu zu schaf-

fenden Epik von Anfang an – und sollte es sein. Die im Nachlass zu seinem *Wallenstein*, zu *Berge Meere und Giganten* und zu *Berlin Alexanderplatz* gesammelten Konvolute mit Aufzeichnungen, Notizen, Dokumenten, Landkarten, Abbildungen, Bildausschnitten und Exzerpten aus philosophischen und wissenschaftlichen Werken von Emil Kraepelins *Lehrbuch der Psychiatrie für Ärzte und Studierende* bis zu Ernst Machs *Kultur der Mechanik* versammeln ein Wissen, das zum Ausgangsmaterial der erzählerischen Gestaltung wird und die Materialität der Textgestalt ausmacht. Mit seiner Losung »Im Roman heißt es schichten, häufen, wälzen, schieben«,⁴ hatte Döblin schon 1917 während der Arbeit am *Wallenstein* das psychologisierende und historisierende Romanschreiben entlang der Kriterien von Handlung und Charakter, den »Zielroman« der Entwicklung eines Helden, als realitätsfremdes Konstrukt verworfen. Das epische Werk entsteht, indem es sich wandelt und alle gegenstrebigenden Kräfte in sich aufnimmt.⁵ Aufzusuchen ist die von der Fülle des Wirklichkeitsmaterials vorgegebene Diversität anstelle der konzeptionellen Finalität: Kontingenz statt Kontinuität, Digression statt Progression im Raum des Erzählens, in dem alles Vergangene und Zukünftige als gegenwärtig erscheint.

Und damit wäre Döblin dort angekommen, wo er mit seiner epischen Regeneration des einstmaligen mündlichen und kollektiven Erzählens von Anfang an sein wollte: beim Unbegrenzten der Sprache, im Raum und in der Zeit: »Das ist nun ein ganz sonderbares Merkmal an einer Kunstform, dieses Gesetz der Formlosigkeit, aber es ist da, läßt sich nicht wegleugnen, und man soll es scharf betrachten, denn es ist ein ganz wesentliches Charakteristikum, und wir stehen auf allersicherstem epischen Boden, wenn wir hieran festhalten.«⁶ Wenn die Prozessualität des Geschehens die Finalität einer Geschichte ersetzt, so würden der »Riesenhandlung«⁷ des Daseins alle denkbaren und fühlbaren epischen Proportionen abgewonnen: eine »Dynamik«, die sich vom Material aufs Erzählen überträgt. »Jede Minute eine Veränderung«, so schreibt er in der »Zueignung« des Zukunftsromans *Berge Meere und Giganten*. »Hier wo ich schreibe, auf dem Papier, in der fließenden Tinte, in dem Tageslicht, das auf das weiße knisternde Papier fällt, das Falten wirft unter der Feder. [...] Da arbeitet das Tausendnamige. Da ist es.«⁸

Döblins Konsequenz: ein autopoietisches Verfahren zu entwickeln, das die mit der komplexen Materie gegebene Form- und Gestaltlosigkeit im Schreibprozess erfahrbar macht, um im neu anzurichtenden Erzählexperiment des Epischen andere Formgesetze zu erkunden: sprachliche Ausdrucksmittel und konträre »Spannungsnetze« sind zu erproben – mit ungewissem Ausgang, wie er betont. Das »dynamische System«, von dem er spricht, wird greifbar im Prozess der Selbsterschaffung und Selbsterhaltung des Erzählens, im permanent

sich anreichernden und sich verwandelnden *Procedere* der sprachlichen Produktion, ohne konzeptionelle Vorgaben: »dunkle rollende tosende Gewalt« von Mensch und Natur;⁹ »Die Dinge wollen reifen, die Idee wird sich schon ihren Sprachkörper bauen«,¹⁰ heißt es in seinem Berliner Universitätsvortrag.

In seinen polemischen Äußerungen zur »Pseudoepik« der zeitgenössischen Romanliteratur mit ihrer Psychologisierung problematischer Charaktere, den erwartbaren Kausalitäten, Konflikten und schicksalhaften Einsichten und Ausichten am Ende, geht es Döblin um nichts weniger als die Wiederentdeckung einer Elementargewalt des Epischen im sprachlichen »Reproduktionsprozess« von Masse, Technik, Großstadt und Krieg. Der Überlast an Materialien, Stoffen, Wissen und Erfahrungen begegnet der Autor mit dem hypertrophen Projekt der Überschreibung und Überdeterminierung des »Tausendnamigen«, wie er sagt, in dem Reales und Imaginäres ineinander »gewälzt« werden.

II.

Im Vorspruch zu seinem, als ultramodern bewunderten chinesischen Roman *Die drei Sprünge des Wang-lun* von 1915 fixiert und poetisiert Döblin die faktischen Erscheinungen dieser explosiven Gemengelage, vom großstädtischen Schreibtisch aus: »Dieser himmlische Taubenflug der Aeroplane. Diese schlüpfenden Kamine unter dem Boden: Dieses Blitzen von Worten über hundert Meilen: Wem dient es? [...] Ich tadle das verwirrende Vibrieren nicht. Nur finde ich mich nicht zurecht. Ich weiß nicht, wessen Stimmen das sind, wessen Seele solch tausendtönniges Gewölbe von Resonanz braucht.«¹¹ »Man glaubt zu sprechen und man wird gesprochen, oder man glaubt zu schreiben und man wird geschrieben«,¹² heißt es in seinem *Berliner Programm*. In einer Selbstanalyse des *Wang-lun*, der viele Hundert Seiten langen erzählerischen Projektion einer Massenrevolte im chinesischen Dekors, spricht er von einem unlösbaren Widerspruch. Der in Aussicht genommenen »grenzenlosen« Form des Erzählens letztendlich in der »geschlossenen Form« eines Romanwerks begegnen zu müssen: »Das Formgesetz, muß ich sagen, hat eigentlich den Inhalt, wie er konkret dasteht, erzeugt. Episches Thema aber war: einer kämpft vergeblich gewaltlos gegen die Gewalt, ein schwacher Held [...]«¹³ In die fortlaufende Dynamik des Geschehens, die in der Zusammenballung von Bildeindrücken und Verhaltensmustern sprachlich ausagiert werde, habe er »Person nach Person« hineingeworfen und auch wieder verlassen. Der rote Faden der Handlung sei in der Vielzahl der Szenen verloren gegangen, und den die Revolte anführenden Helden habe er deshalb am Ende nicht mehr brauchen können, er »verschwindet im Land«. In den in der Textur seines Romans zusammengetra-

genen szenischen Arrangements, Deskriptionen von Naturerscheinungen und rituellen Bräuchen, Evokationen von Bildern der Gewalt wird der vom Leser erwartete »Zielroman« sprachlich zerlegt und zersetzt: in den Verwandlungen und Verformungen lebender Organismen und in den Verlebendigungen des Anorganischen. Prozessual und transitorisch: damit ist klar, dass ein solches Erzählgebilde kein Ende finden kann und dem Leser eindeutige Schlussfolgerung versagt bleibt. Einen Titelhelden für seine Kollektivromane, sei es der Kriegsheld Wallenstein oder der Transportarbeiter Franz Biberkopf, hat Döbblin eher auf Wunsch des Verlegers namhaft gemacht, der sich um »die Geschichte« sorgte, die der Leser zu lesen gewohnt war.

So viele programmatische Vorgaben zur Beglaubigungen seiner neuen Epik hat Döbblin gemacht (was sich in diesem Beitrag wiederholt), verweist den Leser dann jedoch selbstbewusst auf das, was in seinen Romanen geschrieben steht: »Ich spreche hier von einem sich entwickelnden Typ moderner epischer Kunstwerke, die ganz bestimmte Formgesetze in sich tragen. Ich habe leicht analysierbare Beispiele in meinen eigenen Büchern gegeben.«¹⁴ Dem soll in den folgenden Überlegungen zu seinen stets maßlosen Romankonvoluten der Nachkriegszeit in der Weimarer Republik nachgespürt werden, »leicht analysierbar« sind sie wohl eher nicht.

III.

Narratologisch versiert, wie immer, stellt Döbblin in seinem 1920 erschienenen *Wallenstein*-Roman den ersten Satz heraus, der für ihn den epischen Strom des Erzählens in Bewegung setzt: »Nachdem die Böhmen besiegt waren, war niemand darüber so froh wie der Kaiser.«¹⁵ Über den Charakter des Historischen, der in seinem Roman zur Sprache kommen soll, wird schon hier entschieden. Das »Nachdem« versetzt die historische Erzählung in einen Zustand der Nachträglichkeit und Nachzeitigkeit gegenüber der Historie als Chronik der Ereignisse. Daher beginnt Döbblin mit einer sprachlich opulenten Aufzeichnung des Siegesbanketts des Habsburger Kaisers Ferdinand des Zweiten mit seinen »zwanzig Gewaltherrn« in der Wiener Hofburg, nachdem die Schlacht am Weißen Berg von 1620 gegen den »Winterkönig« Friedrich von der Pfalz gewonnen war. Die Geschichte im Modus des epischen Präteritums der Daten und Ereignisse und ihrer Begründung wird suspendiert zugunsten einer tableauartig verdichteten Beschreibung, in der die Dynamik des von Macht und Gewalt geprägten historischen Geschehens im Bild stillgestellt ist. Die Verzeitlichung tritt zurück hinter die Verräumlichung dessen, was »plastisch« zu sehen ist, die Gesten, Physiognomien, physischen Eindrücke und Rituale

des allein hier historisch Gegenwärtigen. Wie in einem historischen Ausstattungsfilm zeigt die Bankettszene nach der Schlacht in Großaufnahme die spanischen Krausen und niederländischen Spitzenkragen, die speichelleckenden Lippen über dem Geflügel. Mit der Siegestrunkenheit durchzieht eine Schreckensvision der mörderischen Schlacht das orgiastische Gelage: »prächtig zerhiebene Pfälzerleichen; Rumpf ohne Kopf, Augen ohne Blicke, Karren, Karren voll Leichen, eselgezogen, von Pulverdunst und Gestank eingehüllt, in Kisten wie Baumäste gestaut, kippend, wippend, hott, hott durch die Luft.«¹⁶ Die en détail erzeugte Mobilisierung des Wahrgenommenen und Imaginierten, die der Autor durch seine »döblinsche Stilmanier«¹⁷ im Text umsetzt – Akkumulation von Attributen, Aufschichten von Assonanzen und Alliterationen, Aufhäufung von elliptischen, parataktischen Sätzen, Partizipialkonstruktionen – unterliegt dem durch das beschreibende Verfahren erzeugten Stillstand der vorgeführten Handlungen: mit dem Effekt, die Komplexität der historischen Ereignisse im Standbild zu konzentrieren und zu intensivieren.

»Im Reich – wovon ließ sich spreche – im Reich ging's gut daher, die Böhmen geschlagen [...]«¹⁸ Über eine Art historisch erlebter Rede lässt Döblin die Protagonisten der Kriegshandlungen, deren Taten er genau recherchiert hat, zu Wort kommen, eingebettet in den Fließtext, der von Fall zu Fall szenisch ausgeschrieben wird, so dass der Leser Mühe hat, die mitgeteilten Wegweisungen der historischen Fakten und Vorgänge herauszulesen. Die eingeblendeten Porträts der Kriegshelden rekurren auf ihre körperliche Erscheinung, individualisiert und typisiert zugleich. Am Körper und der militärischen Ausrüstung des siegreichen Heerführers Josef Tilly haftet eine Ikonographie des Kriegsgeschehens, wiederum mit dem Effekt des deskriptiv erzeugten *time out* der historischen Erzählung des Dreißigjährigen Krieges: »der Brabanter, steif, gespenstig, mit einer weißen Schärpe, zwei Pistolen und einen Dolch im Gurt, kurze weiße Haare; an den Haarspitzen schwankten ihm wie Ähren die Tausende erschlagenen Menschen. Sein bleiches, spitzes Gesicht, buschige Brauen, starrer borstiger Schnurrbart, überrieselt von den verstümmelten Regimentern eines Menschenalters; sie hielten sich rutschend an den Knöpfen seines grünen Wamses, an seinem Gurt. Seine knotigen Finger bezeichneten ein jeder die Vernichtung von Städten; mit jedem Gelenk war ein Dutzend ausgeroteter Dörfer bezeichnet. Über seinen Schultern schoben sich her, zappelten die Körper der gemetzelten Türken, der Franzosen, der Pfälzer [...]«¹⁹ In das Porträts des Heerführers wird das Schreckens-Imaginarium des Kriegsgemetzels hineingeschrieben, deskriptiv ausgebreitet. Im *Wallenstein*-Konvolut des Döblin-Nachlasses finden sich Kopien von Bildnissen und Schlachtenbilder, die ihm aus gegebenem Anlass als Schreibvorlage dienen konnten. Die alle

Daten und Fakten überbordende Darstellung des kollektiven Kriegswahnsinns demonstriert die »unbegrenzte Form« des Epischen, was großräumig auszuführen war: »die großen Geschehnisse in das Bewußtsein der Massen, des Kollektivum zu überführen«.²⁰ Mit der Rückführung der kontinuierlich erzählten Ereignisgeschichte in die Kontingenz eines elementaren Geschehens und durch die hierzu aufgebrachte konvulsivische Sprache sollte es gelingen, eine andere, unbewusste und irrationale Wirklichkeit plastisch vor Augen zu stellen, die im historischen Schulbuchwissen nicht vorkam. Der Dispens der gewohnten Geschichtserzählung setzt die Kreativität eines »anderen« historischen Erzählens frei, Schreibstrategien, von denen das Verfahren eines beschreibenden Erzählens die auffälligste ist.

»Der historische Roman ist erstens Roman und zweitens keine Historie«,²¹ schreibt Döblin rückblickend. Der Dreißigjährige Krieg, seine Schullektüre, habe ihn nur als Material, als ein »Konvolut, das eigentlich erste nach 42 Jahren zum Abschluß kam«,²² interessiert: als Material und als Schreibübung, in der das historische Wissen in zahllosen deskriptiven Szenen, traumatischen Evokationen und faktenkundigen Exkursen vorgestellt wird. Es hätte auch ein anderer Stoff sein können, in den seine verstörenden Erfahrungen als Militärarzt im Ersten Weltkrieg in der elsässischen Etappe Eingang gefunden hätten, so Döblin. Wie aber war, so fragt sich der Leser, und so hatte sich der Autor selber gefragt, dieses autopoietische Schreibkonvolut in zwei Bänden, mit dem bildungsheischenden Titel *Wallenstein* zum Abschluss zu bringen – als »Roman« wie der Untertitel auf dem Buchdeckel es verspricht, trotz alledem?

In der Erzählmasse der sechs Bücher, in die Döblin die über 700 Seiten seines »tausendfüßigen« Mammut-Werkes eingeteilt hat, gibt es dann doch einen roten Faden der Erzählung, eingesponnen in die Charakterstudie eines Helden. Nicht dem Wallenstein, der Titelfigur, die ihn nur von Fall zu Fall interessierte, sondern dem Habsburger Kaiser Ferdinand dem »Anderen«, wie er durchgehend genannt wird, habe, so Döblin, seine ganze Sympathie und Aufmerksamkeit gegolten. Schon in der Bankettszene am Anfang erscheint der Kaiser als merkwürdig zurückgenommen, kontemplativ. Er taucht in der Textmasse des Romans, wie Wang-lun, der Anführer der »wahrhaft Schwachen« in Döblins chinesischem Roman, immer wieder auf und wieder ab: als der zum Regierungshandeln unfähige und unwillige Potentat. Unerkannt verlässt Ferdinand »der Andere« die Bastion der politischen Händel, streift inkognito durch die Wälder. In einer grotesken Narrenszenen im Kellergewölbe der Hofburg erleidet der Kaiser, willenlos und freudig, die Besudelung und Erniedrigung der katholischen Majestät. Am Ende gewinnt Ferdinands »Neigung, Schwierigkeiten durch die Flucht zu entgehen«, die Oberhand: »Hilflos fühlte er sich,

von Woche zu Woche mehr. Man sah am Hofe: seine große Hoheit war seiner Müdigkeit gewichen; er wußte sich keinen Platz, fühlte sich beirrt, gehindert, gereizt, in einer unnatürlichen Lage.«²³ Ferdinand »der Andere« fällt unter die Räuber, wird gefangen gesetzt, erscheint traumhaft verwandelt. Er fühlt sich verzaubert: »Wie er eine Baumrinde berührte, fühlte er, wohin er gehörte«;²⁴ in der tödlichen Umarmung eines koboldartigen Waldmenschen findet er seinen Frieden.

»Fabulieren und phantasieren«,²⁵ so Döblins Parole zum Umgang mit dem historischen Ausgangsmaterial. Die aus den Geschichtsbüchern bekannte Tatsache der schwachen Regierung von Ferdinand II. nimmt Döblin zum Anlass, das in seinem Roman weiträumig auserzählte historische Beziehungsgeflecht von Krieg, Gewalt, Verrat und Intrige mit dem darin einzig greifbaren Kontinuum von Handlung und Charakter, der Lebensgeschichte der Habsburger Majestät, im traumatischen Erlebnis zu »übergipfeln«, wie er sagt, und zu entgrenzen: »Durch seinen Traum hatte sich das Schaurige Betäubende gewaltig und fessellos geschwungen.«²⁶ Der sich dem Machtspiel entziehende Kaiser geht ein und verschwindet in der ihn umgebenden organischen und anorganischen Natur, das Gesicht versteinert, während in einem kurzen Nachsatz die aufmarschierenden kaiserlichen Heere und Söldnermassen in ihrem endlosen Gemetzel aus dem Blick geraten.

Im Sinne der von Döblin behaupteten Regenerierung des Epischen im »Produktionsprozeß der Sprache« ist dieses endlose Ende durchaus konsequent. Die im Netzwerk der vielfachen Erzählsätze erzeugte Textur der Zusammenhänge, Übergänge und Verwandlungen ist »dynamisch« auch in dem Sinne, dass sie immer wieder ableitet in die irregulären, nicht »regierbaren« Dimensionen des Unheimlichen und Gespenstischen: Chimären des Wissens, die, so ist Döblins »Daseins«-Forschung in ihrer Konsequenz zu begreifen, von der Fülle des Heranstudierten im Text selber erzeugt werden.

IV.

Konnte Döblins Vergangenheitsroman *Wallenstein* von den Schriftstellerkollegen seinerzeit noch als glänzendes Beispiel eines expressionistischen Erzählens gefeiert werden, so stieß der 1923 erschienene, im 26. Jahrhundert sich ereignende Zukunftsroman auf Verständnislosigkeit, wenn nicht Entsetzen. In *Berge Meere und Giganten* entfaltet Döblin eine zerstörerische Weltvision, in der die aufgebrachten Völkermassen sich gegenseitig massakrieren: Rassen- und Klassenkämpfe, Schreckensszenarien einer biotechnischen Umwälzung von Städten, Landschaften und Kontinenten, Grenzüberschreitungen der tech-

nischen Vernunft, mit der die »Apparate« über die Menschheit herfallen und ungeheuerliche Mischwesen aus organischen und anorganischen Substanzen hervorbringen, monströse »Giganten«, die durch das Energieprojekt der Enteisung Grönlands freigesetzt werden. Die Darstellung einer außer Kontrolle geratenen Evolution fügt sich zu keiner nachvollziehbaren Handlung: zerstückelt in Situationen und Schauplätze von Verbrechen, Folter und Exzessen massenhafter, ritueller Tötungen. Was als Zukunftsvision erscheint, setzt sich zusammen aus einer Art synthetischem Erzählen, in dem der Erste Weltkrieg mit seinen Materialschlachten ebenso gegenwärtig ist wie die unterschiedslose Anhäufung von technischem, medizinischem, gesellschaftspolitischem und vor allem psychiatrischem Wissen: weitergedacht und vorgeführt in physikalischen und chemischen Experimenten, die in einem zwanghaften Funktionsmodell aufgehen. Als deren »Resonanz« (Döblins Lieblingsbegriff) entstehen die komplexen Textgebilde des Romans, in denen das stets überschüssige Potential an Daten, Informationen und Handlungen in einen wie immer gearteten Erlebniszusammenhang zu bringen war. Noch weniger als der historische Roman konnte und sollte der Zukunftsroman ein linear sich entwickelnder »Zielroman« sein. Döblin verdichtet die im Schreibprozess zusammengebrachte, technologisch entartete Dystopie auch hier zu einem »dynamischen System« – wie im *Wallenstein*-Roman das endlose Kriegsmassaker –, für das er bestimmte, das Erzählen strukturierende Verfahren entwickelt. In *Berge Meere und Giganten* wird dieses im Kern selbstreferentielle System manifest in der Wiederholung des immer Gleichen: des Einbruchs des Gewalttätigen und Monströsen in die zivilisatorische Welt, das an deren Bruchstellen seine dämonische Kraft entfaltet.

Michel Foucault hat in seinen Vorlesungen am Collège de France von der »Entzifferung der Asymmetrien« gesprochen: im Krieg der Rassen, im Ausbruch der unterdrückten Gewalt und im Zuge einer den Zivilisationsprozess unterlaufenden biotechnischen Machtergreifung.²⁷ In diesem Sinne könnte man in Döblins ganz auf den destruktiven Charakter aller Aktionen und Reflexionen abgestelltem und überdimensioniertem Roman von einem asymmetrischen System des Erzählens sprechen, für das Foucault das Analyseverfahren benennt, mit dem Döblin bereits versucht hat, die epische Masse an ungeheuerlichem Geschehen zu strukturieren: die Nachzeichnung der »Serien von nackten Tatsachen, die man physikalisch-biologisch nennen könnte«, so Foucault, die permanente Wiederholung von kontingenten und irregulären historischen Verläufen, »die Verschränkung von Körpern, Leidenschaften und Zufällen«, die »bleibende Gewebe der Geschichten und Gesellschaften abgeben«.²⁸ Ähnlich abgeklärt und analytisch beschreibt Döblin in den Nachbemerkungen zu sei-

nem Roman die (am Ende unlösbare) Aufgabe, die anwachsende Rationalität, die Menge der Auflistungen und Verordnungen des technischen, physikalischen und biologischen Wissens zu bewältigen. Mit der Verfügung über dieses Wissen entstehen die Horror- und Wahnsinnsszenarien im Text quasi selbsttätig. Und es spricht wohl der Psychiater von Beruf, wenn er die geheimnisvollen und grauenhaften Aktivisten in seinem Roman zum Normalfall erklärt: »Das Rätselhafte ist nach zehnmaliger Wiederholung nicht mehr rätselhaft. Ich schreibe weder schwere Bücher noch leichte Bücher. Ich gebe Daten, – die, wie es scheint, neu und fremd sind.«²⁹

Die konsequente Abkehr vom Erzählen als Entwicklung und teleologisch ausgerichteter Chronologie hat Döblin auch hier, im quasi selbsttätigen Vollzug seines Romanschreibens, praktiziert. Gegen die anfangs wohl als Zugeständnis an den Leser versuchte Legitimation seines gigantomanischen Erzählwerks als Zyklus von Novellen spricht die Einebnung alles Ereignishaften und Charakteristischen in den gewiss mehr als zehnfachen Wiederholungen bestimmter narrativer Konstellationen, die von Fall zu Fall in ein serielles Erzählen überführt werden, das endlos fortzuschreiben ist. Die vom Autor ins Feld geführten biotechnischen Mischwesen aus Gestein, Tieren, Pflanzen und menschlichen Restbeständen verkörpern in der endlosen Reihung von Merkmalen die Verstärkung eines Zustands der permanenten Katastrophe: »Unermüdlich sogen die Menschen sich an der Luft fest, durchtränkten sich mit unsichtbaren Kräften. In ihre Därme ließen sie die Säfte vieler Pflanzen und Tiere fließen, nahmen sich und ließen sich durchlodern von den Gewalten, die sich auf dem Erdboden niedergelassen hatten. Aus dem Wasser waren die Tiere aufgestiegen; die Menschen ließen nicht von ihm und es ließ nicht von ihnen, strömte durch ihre Gewebe und Häute. Zitternd und leicht flogen die Menschen über die Wiesen Ebenen Hochflächen, stoben unermüdlich zu den Dingen [...]«³⁰ Auch wenn die von Döblin minutiös ausgeführten Vorgänge und Sachverhalte und die aus ihnen herausprofilierten dämonischen Wesen mit Namen wie Desir, Marke, Zimbo, Diuwa, Delvil oder Vaneska sich unterscheiden, zumeist im Extremismus ihrer Untaten und Gelüste, so gleichen sie doch einander: eingelassen und fortgeschwemmt in einem Sprachrausch rhythmisch angelegter Prosa, stakatohafter Textblöcke und Satzfragmente. Das ungeheuer Gleichartige entfaltet sich in Sequenzen und Serien, die abrupt beginnen und sich endlos verlaufen und jedes Gebot einer *storyline* unterlaufen.

Indem Döblin darauf besteht, dass sein Sprachverfahren stets das »Äußerste« zu leisten habe, um im Sinne seiner Vorstellung vom »Epischen« die elementaren Kräfte und Vorgänge des Menschseins sichtbar zu machen, so wechselt er von Anfang an die narrative Stillage und Technik: an die Stelle der sukzessiven

Erzählung tritt die raumgreifende Beschreibung aller möglichen Gegenstände, Landschaften und geologischen Beschaffenheiten, ebenso die in Deskriptionen festgehaltene Ikonographie von Verhaltensweisen und Handlungen. Döblins am naturwissenschaftlichen und anthropologischen Wissen orientierte Schreibweise folgt der Devise »die Dinge« zu beobachten, zu registrieren und minutiös zu analysieren, auch die unbewussten und traumatischen Erlebnisse, um daraus so etwas wie eine epische Gesamtansicht des »Tausendnamigen«, von dem er in der »Zueignung« des Romans spricht, einsichtig zu machen. Ohne Rücksicht auf den erzählerischen Plot der Konditionen, Kausalitäten und Konsequenzen forciert Döblin in diesem Roman sein Verfahren eines beschreibenden Erzählens der Verstetigung, der topographischen Arrangements, in dem Handlungsmomente als Kristallisationen und Korrelationen herausgestellt werden. »Der Sprache das Äußerste der Plastik und Lebendigkeit abzurufen«³¹ und derart die Vorgänge ablaufen zu lassen, so charakterisiert Döblin das eigene Verfahren: ein narrativer Effekt, der sich auswirkt, wenn das Deskriptive sich zusammenzieht und verdichtet, exzessiv gesteigert wird, um die »Dinge selbst« zur Sprache zu bringen.

Die »Dinge selbst«? Robert Musil bemerkt zu diesem Phantasma, dass die Dinge »augenblicklich zu etwas Wahnsinnsähnlichem«³², etwas Ursprünglichem und Dämonischen entarten, wenn man sie aus ihren erzählerischen Bedingungsverhältnissen herauslöst und nur beschreibt. Dass Döblin sein deskriptives Verfahren in diesem Sinne autopoietisch reflektiert hat, zeigt eine Szene aus der Schreckensherrschaft des Giganten, in der »unheimliche Kräfte« als Agens des beschreibenden Erzählens auftreten und die Körper der dem Giganten Delvil ausgelieferten Sterblichen »bemalen«: »Es fing an, sie lautlos zu bemalen. Graue Linien wurden um ihre Augen gelegt, die Lippen wurden bläulich blaß. Ein Meißel grub an den Gesichtern, unterschneidete die Jochbögen, trieb sie über den schlaffen Wangen hervor. Die Augen sanft eingesenkt, vermauerten sich, zogen sich kalt zurück. Eine unterirdische Arbeit zerlegte die Nase, legte Gruben über die Nüstern [...]. Vom Halse herauf zogen sich Wulste quer und schräg zum Kinn; mit jeder Mundbewegung sich straffend. Knöchern die Hände, die Finger knotig zitternd. Bis das Letzte kam, das sie kaum mehr anrührte, der Tod, über der Leber, über dem Herzen, den Hoden, der Gebärmutter [...]. Eine starre Ader in dem verdorrten Gehirn barst. Das zuckte, die Augen irrten, lagen still, war ein Mensch.«³³ Die deskriptive Methode wird durch die Auflistung einer Unzahl von Indizien und Beobachtungen zur Triebkraft des Erzählens: die exzessive Beschreibung treibt das Gewalttätige des Vorgangs suggestiv hervor. Man bekommt den Eindruck einer Folterung der beschriebenen Körper im Akt der Beschreibung.

Als ein »Treiben von Satz zu Satz, von Periode zu Periode«³⁴ hat Döblin sein infinites Erzählprinzip bezeichnet und dabei an seine Erfahrungen als Psychiater erinnert. Im Schreibprozess entsteht daraus so etwas wie eine »diskursive Form der Paranoia«.³⁵ Die Gigantomanie des maßlosen Erzählens gipfelt nach dem technologischen Fehlschlag der Enteisung Grönlands und der Freisetzung des Geschlechts der Giganten in einem biopolitischen Desaster der organischen und anorganischen Evolution: der Vernichtung der Völkerschaften durch die »Maschinenwelt«, die sie hervorgebracht haben. Delvil, der denaturierte Übermensch, steht als letzter in einer Reihe der Revolutionsführer und Gewaltherrscher, die, jeder für sich, durch die Synthetisierung aller nur denkbaren Attribute des Fremden und Gewalttätigen in der Romanhandlung herausgestellt werden. In der Folge der wiederholten »Durchbrüche« und »Einbrüche« einer monströs entarteten Zukunftswelt ist, trotz der im letzten Kapitel anklingenden Beruhigung in einer südfranzösischen Siedlerutopie, kein Ende absehbar. Die Eigendynamik der Döblin'schen Dystopie, die exzessive Versprachlichung aller Ereignisse und personalen Konstellationen, treibt die Handlung ziellos vor sich her und über sich hinaus.

Im Nachwort zu seiner Neubearbeitung des Stoffes schreibt Döblin selbstkritisch: »Im Buch war als ein Hauptthema die Schrankenlosigkeit der Natur, ihr Wuchern und Überwuchern geschildert worden. So war mir, sah ich jetzt, das Buch selber durch immer neue Einfälle, Erfindungen, Episoden, Ausmalungen ganz aus den Fugen und auseinander geraten.«³⁶ Der Versuch, in einer zweiten Fassung seines Romans, die 1932 mit dem verkürzten Titel *Giganten. Ein Abenteuerbuch* erschien, durch Kürzungen und Zwischenüberschriften eine plausible Handlung und Personencharakteristik erzählerisch nachzuarbeiten, musste, wie er selber bemerkt, zum Scheitern verurteilt sein. An die Stelle der Ekstasen der diskursiven »Ziellosigkeit«, des »rätselhaften Auf und Ab«³⁷ in *Berge Meere und Giganten*, sollte jetzt doch eine, zuvor ausgeschlossene Sinngebung des Ganzen treten, gestärkt durch »die Rolle des Willens, der Kraft und der Erkenntnis«: Technik und Maschine in der menschlichen Gesellschaft wären, so die neue Botschaft, durch »ein Gesetz« zum Ausgleich zu bringen.

Diese sinnhafte Ausrichtung des Nachfolgeromans wirkt allerdings aufgesetzt und wird erzählerisch kaum umgesetzt. Verständlich wird die neue Absichtserklärung durch Döblins Ende der zwanziger Jahre veränderte Ansicht zur Realisierung des Epischen, die er später, im Rückblick auf die Genealogie seiner Werke, formuliert: »Ich muß damit den Weg der Massen und großen Kollektivkräfte zu Ende gegangen sein [...]. Mit der erschöpfenden Anstrengung des Gigantenbuches war hier genug getan [...]. Nachdem ich den »Massenweg« abgelaufen war wurde ich vor den Einzelmenschen geführt.«³⁸ Seit dem Ver-

such, in seinem indischen Versepos *Manas*, die Urkräfte des Epischen mit der Gestaltung eines einzelnen menschlichen Schicksals in Einklang zu bringen – Robert Musil hat die Problematik, auf dieser Grundlage ein »modernes Epos« zu schaffen, in einer Rezension kommentiert³⁹ – stellt Döblin mehrfach Überlegungen darüber an, wie das erzählerische Terrain des Einzelschicksals in seinen Romanen zurück zu gewinnen sei, wie der »Gewaltkur« des Lebens doch ein »Lebensplan« abzutrotzen sei.⁴⁰

V.

Eine Antwort auf die Frage, wie ein kollektives und ein personales Erzählen verknüpft werden könnten, gibt nicht zuletzt Döblins Roman *Berlin Alexanderplatz* von 1929, in dem der diskursive Text der Großstadt mit der Lebens- und Leidensgeschichte des Franz Biberkopf erzählerisch konkurriert, mit zweifelhaftem Ausgang. Während der Erzähler seinen Helden anfangs aus der Tegeler Strafanstalt in die Großstadt entlässt, in den Asphalttschungel auf Bewährung, entzieht er ihm sogleich das erzählerische Terrain einer eigenen Geschichte. Das individuelle Schicksal taucht ein ins funktionale Netzwerk der Großstadt, »ausgerichtet und abgerichtet«, wie alle anderen Existenzen auch, symptomatisch im Straßennetz des Alexanderplatzes: »Das Gesicht der Ostwanderer ist in nichts unterschieden von dem der West-, Süd- und Nordwanderer, sie vertauschen auch ihre Rollen und die jetzt über den Platz zu Aschinger gehen, kann man nach einer Stunde vor dem leeren Kaufhaus Hahn finden. Und ebenso mischen sich die, die von der Brunnenstraße kommen und zur Jannowitzbrücke wollen, mit den umgekehrt gerichteten.«⁴¹ In *Berlin Alexanderplatz* dominiert diese Leere in der Fülle, diese Entqualifizierung des Geschehens, diese Akkumulation und Hochrechnung der Ereignisse bis zur Ereignislosigkeit, die topographische Bestandsaufnahme aller Verkehrs-, Waren- und Informationsströme, die erzählerisch, im Modus der Montage, so gerafft und beschleunigt wird, dass sie ins Taumeln gerät. Die moderne Verstädterung ist zu beschreiben als »Maelstrom« der unentwegten Desintegration, als fortwährende Differenzierung, als Entzug verlässlicher Konturen und Substanzen. Großstadt ist dort, wo Gesellschaft am dichtesten ist, hieß es im Berlin der zwanziger Jahre; »Berlin, Funktionen im Hohlraum«, ⁴² schrieb Ernst Bloch in *Erbschaft dieser Zeit*.

Diese »entseelte Realität«⁴³ nimmt Döblin als Vorwurf, um unter der Oberfläche des Großstadttextes eine tieferliegende Wirklichkeit freizulegen. Es galt auch weiterhin der Auftrag des »modernen Epos«, wie Döblin ihn sich selber erteilt hatte. Er mahnt die begeisterten Leser des *Alexanderplatz*, doch erst

einmal seinen *Wallenstein* und den *Wang-lun* zu lesen, um zu ermessen, welcher Anstrengung es bedurfte, um in diesem neuerlichen Versuch das Kollektive erzählbar zu machen und ihm zugleich eine individuelle Lebensgeschichte abzurufen.

Dass dies nicht noch einmal in der Tradition der ›erzählten Stadt‹, mit ihrem sozialen Konfliktpotential (im Naturalismus) oder mit dem Aufschrei des in der Großstadt verlorenen Ich (im Expressionismus) oder durch die besondere ästhetische Stadtwahrnehmung des Flaneurs geschehen konnte, hat Döblin für sein Schreiblaboratorium vorausgesetzt. Wenn sein Protagonist aus dem vielfachen Personal und der Vielfalt der Vorfälle im Roman herausprofiliert wird, dann doch stets im ›Diskursgemenge‹ der Großstadtdynamik, als Exponent einer ›Erzählstadt‹, deren Stimmen und Schreie er hört, deren Gewalt er erlebt und gegen sie anrennt, als Kleinkrimineller, der er ist, mithält, schwankt und mitsingt, sich behauptet und doch ins Delirium verfällt: »Und nun fing die Straße wieder an, die Häuserfronten, die Schaufenster, die eiligen Figuren mit Hosen oder hellen Strümpfen, alle so rasch, so fix, jeden Augenblick eine andere [...] Ein hoher finsterer Hof war da. Neben dem Müllkasten stand er. Und plötzlich sang er schallend los, sang die Wände an.«⁴⁴ Hier schon beginnt die Paranoia, die der Psychiater und Militärarzt Döblin genau kannte und mit der er die endlose Wanderung des Franz Biberkopf durch die Stadt von Anfang an unterlegt, bis ins Irrenhaus von Berlin Buch.

Wie immer Franz Biberkopf durch den Text der Stadt irrt, seine liebe Not hat mit all den Vorfällen, Unfällen und Bekanntschaften, Anteil hat am Diskursgemisch von Politik, Wirtschaft, Öffentlichkeit und Verbrechen, im Kleinformat seiner Existenz, so folgt ihm der Autor mit seiner Erzählerstimme (»schrecklich, Franze, warum schrecklich?«) von Fall zu Fall. »Vorwärts ist niemals die Parole des Romans«,⁴⁵ hatte Döblin dekretiert, und so bewegt sich der Großstadttext mit aller Anteilnahme seines Helden durch das »Tausendfüßige« des komplexen und kollektiven Geschehens, ohne es zu reduzieren; vielmehr wird es auserzählt, in all den vom ›Gleich‹ der großstädtischen Warenwelt und Informationsflut geprägten Redundanzen, Szenen und Lokalitäten, in denen bestimmte Ritualisierungen der Handlung verankert werden (drei Schicksalsschläge »von außen« zerstören den Biberkopfschen Lebensplan des »Anständigseins«; Liebe, Verrat und Mord wiederholen sich zwanghaft oder sind gar austauschbar (im »schwunghaften Mädchenhandel« zum Beispiel); die diskursiv ausufernden Montagen des Großstadttextes sind sprachlich kondensiert und rhythmisiert (Biberkopfs »Marschieren« durch die Straßen und über die Plätze). Und dann kann es passieren, dass die Grammatik selber die Gewalt, mit der das Schicksal den Haftentlassenen trifft, durchdekliniert: »Ich schlage

alles, du schlägst alles, er schlägt alles mit Kisten zu 50 Stück und Kartonpakungen zu 10 Stück, Versand nach allen Ländern der Erde, Boyero 25 Pfennig, diese Neuigkeit brachte uns viele Freunde, ich schlage alles, du schlägst alles, du schlägst lang hin.«⁴⁶ Das Biberkopfsche Agieren und Reagieren ist stets in den Montagertext der ›Erzählstadt‹ inkorporiert. Und: die eigene Geschichte ist dabei stets dem Großstadttext unterlegen.

Und doch. Der Vorspruch zum Buch ermuntert den Leser mit Franz Biberkopf »vom Leben mehr zu verlangen als das Butterbrot«. Aber wie denn nur, so die Nachfrage der Erzählerstimme im Roman, bekommt das »furchtbare Ding, das sein Leben war [...] einen Sinn?«⁴⁷ Wie denn, so ist zu fragen, kann sich im übermächtigen Text der Stadt die eigene unverwechselbare Lebensgeschichte bemerkbar machen? War die »Riesenhandlung«, mit der es Döblin als Epiker aufnimmt, auch in *Berlin Alexanderplatz* – die gesamte Großstadtmaterie wie zuvor die historische Materialmasse des *Wallenstein* und die fernöstliche Datenflut alles Chinawissens und aller Chinaklischees – in einer fortschreitenden und zielgerichteten Handlung letztendlich nicht zu bewältigen, so wird eben dies für Döblin zum Anlass, sein episches Gesamtwerk zu überdenken: die Tiefendimension des im Großstadtdiskurses Verhandelten zu ergründen und erzählerisch zu gewichten. Eine »philosophische, ja metaphysische Linie« werde berührt, so Döblin in seiner Retrospektive. Die künstlerische Form, so heißt es jetzt, gewinne das epische Werk durch eine geistige »Gedankenposition«. »Entweder Berlin oder Franz Biberkopf: Nicht der Stadt, sondern »dem Bestraften fiel es zu sich zu verändern.«⁴⁸

Im Rückblick auf seinen *Alexanderplatz*, die stets unfertig Baustelle des Großstadttromans, stellt Döblin gegenüber dem zerstörerischen Kollektivtext das »innere Thema« heraus: die Geschichte des Franz Biberkopf als Opfergang. Der Montagertext der Großstadt ist durchsetzt mit sinngebenden Anspielungen auf die biblischen Zerstörungsmymen und Opferthemen, Isaak, der Prophet Jeremia, die apokalyptische Vision der Hure Babylon und der von Gott verlassene Hiob, dessen Stimme der niedergeschlagene Franz hört und den er als Schicksalsgenossen anfleht. »Heile mich! Wenn Du es kannst. Ob du Satan oder Gott oder Engel oder Mensch bist, heile mich.«⁴⁹ Im neunten Buch, in der Irrenanstalt von Berlin Buch, erfährt der in Todesphantasien delirierende Biberkopf seine Erlösung. In einem Fließtext zusammengeschrieben ist: die ärztliche Diagnose »katoner Stupor«, dessen Symptome der Psychiater Döblin so fachkundig wie ausführlich vorträgt, und das Mysterium der Wiedergeburt des Franz Biberkopf mit neuem Namen. Diesem abgründigen und zugleich hochfliegenden Finale (sein Höhepunkt, von dem erst Licht auf das Ganze fällt«, raunt die Erzählerstimme), ist nichts hinzuzufügen, was der Erzähler

sogleich den Leser mit kärglichen Worten wissen lässt: »Jetzt hänge ich noch einen Bericht an von den ersten Stunden und Tagen eines neuen Menschen; der dieselben Papiere hat [...]«⁵⁰ Franz Biberkopf begegnen wir zuletzt in der Pförtnerloge als Hilfspotier, wo er hinter der Glasscheibe teilnahmslos auf das lärmende Diskursgemenge der Großstadt hinausschaut, physisch und psychisch indifferent: ein von der Straße her mit Marschmusik und politischen Parolen unterlegter Ausklang nach Maß, Biberkopf ist normalisiert, aber ohne Charakter: »Da rollen die Worte auf einen ein, man muß sich vorsehen, daß man nicht überfahren wird [...]«⁵¹

Walter Benjamin hat in seiner Rezension von *Berlin Alexanderplatz* feinsinnig und ein wenig ironisch bemerkt, wie Döblin seinen Roman zum Ende bringt, ohne ihn wirklich zu beenden. Döblin habe versucht, »dem epischen Vorgang« »Autorität zu verleihen«; im universalen Großstadttext der Moderne sei ihm die »Restitution des Epischen« eindrucksvoll gelungen. Die darin eingebettete symptomatische Geschichte des Franz Biberkopf dagegen könne nur mit dem Kunstgriff der transzendenten Wiedergeburt des geschlagenen Helden, in der der »Ganove zum Weisen« wird, zum Ende kommen: »An dieser Stelle nämlich«, schreibt Benjamin, »hat Franz Biberkopf aufgehört, exemplarisch zu sein, und ist lebendig in den Himmel der Romanfiguren entrückt worden«, und so verlören wir das Interesse an seinem Schicksal.⁵² Man kann dies wohl als Einspruch verstehen, die im Roman vereinzelte Lebensgeschichte (»die *education sentimentale* des Ganoven«) mit dem Schicksalsmaß des Epischen zu überhöhen. Mit der Personage des Kaisers Ferdinand »des Anderen«, der im *Walleinstein*-Roman die geheime Leitfigur abgibt, die am Ende in eine Märchenwelt abtaucht und verschwindet, war Döblin bereits ähnlich verfahren.

Die Abkehr vom Kollektiven, dem großräumigen Erzählkomplex mit seiner »Ziellosigkeit des Auf und Ab«,⁵³ setzt sich in Döblins Romanen des Exils fort, in denen nunmehr die Individualgeschichten zu einem großen Ganzen versammelt werden, und die Erzähltherapie der leitenden Figuren und des leidenden Helden zum Anlass des Schreibens wird, so in seinem *Hamlet*-Roman von 1956. Döblins Eingeständnis allerdings, nie mit einem Roman fertig zu werden, »erst aufzuhören, wenn all Papiervorräte erschöpft sind«,⁵⁴ bleibt bestehen. Je übermächtiger der Schreibfluss zur Bewältigung der Materialmassen, die er seinen Romanen zugrunde legt – die Geschichte des Dreißigjährigen Krieges im *Walleinstein*, das physio-technische Pandämonium in *Berge Meere und Giganten*, die Großstadtmoderne in *Berlin Alexanderplatz* und auch noch das Inferno von Krieg und Revolution im vierbändigen Roman *November 1918* – als desto

dringlicher erweist sich das Aufleuchten eines transzendentalen Horizonts, die visionäre Auflösung des maßlos-komplexen Geschehens. Der Realitätsdruck ist grenzenlos: »es muß ein Irrtum, ein Fehler sein in den schrecklichen Zahlen mit den vielen Nullen«, heißt es einmal im *Alexanderplatz* und: »geh nur auf, Sonne, du erschreckst uns nicht.«⁵⁵

Anmerkungen

- 1 Diesem Beitrag voraus gehen die Döblin-Studien in meinem Buch *Stadt. Krieg. Fremde. Literatur und Kultur nach den Katastrophen*, Tübingen-Basel 2002.
- 2 Alfred Döblin, *Schriften zu Ästhetik, Poetik und Literatur*, Olten-Freiburg/Breisgau 1989, 237.
- 3 Ebd., 245.
- 4 Ebd., 124.
- 5 Vgl. für diesen Zusammenhang Döblins Ausführungen unter der Überschrift »Das epische Werk ist von Konstitution unbegrenzt«, in *Schriften zu Ästhetik*, 236–238.
- 6 Ebd., 236.
- 7 Ebd., 238.
- 8 Alfred Döblin, *Berge Meere und Giganten*, Düsseldorf 2006, 7 f.
- 9 Ebd., 8.
- 10 Döblin, *Schriften zu Ästhetik*, 241.
- 11 Alfred Döblin, *Die drei Sprünge des Wang-lun. Chinesischer Roman*, München 1960, Zueignung, 7.
- 12 Döblin, *Schriften zu Ästhetik*, 243.
- 13 Ebd., 239.
- 14 Döblin, *Schriften zu Ästhetik*, 240.
- 15 Alfred Döblin, *Wallenstein*, München 1983, 9. Döblin kommentiert diesen Anfang in *Aufsätze zur Literatur*, Freiburg/Breisgau 1963, 129.
- 16 Döblin, *Wallenstein*, 11.
- 17 Vgl. hierzu Döblin, *Schriften zu Ästhetik*, 121.
- 18 Döblin, *Wallenstein*, 9.
- 19 Ebd., 243.
- 20 Döblin, *Schriften zu Ästhetik*, 237, 299.
- 21 Ebd., 298.
- 22 Alfred Döblin, *Der Dreißigjährige Krieg*, in: ders., *Die Befreiung der Menschheit*, hg. von Ignaz Jezower, Berlin-Leipzig 1921, 49.
- 23 Döblin, *Wallenstein*, 628.
- 24 Ebd., 737.
- 25 Döblin, *Schriften zu Ästhetik*, 297.
- 26 Ebd.
- 27 Vgl. Michel Foucault, *In Verteidigung der Gesellschaft. Vorlesungen am Collège de France 1975-1976*, Frankfurt/Main 1999, 92.
- 28 Ebd., 66.
- 29 Alfred Döblin, *Bemerkungen zu Berge Meere und Giganten, Zwei Seelen in einer Brust. Schriften zu Leben und Werk*, München 1993, 59.
- 30 Döblin, *Berge Meere und Giganten*, 547.

- 31 Döblin, *Schriften zu Ästhetik*, 121.
- 32 Robert Musil, *Triedere*, in: ders., *Gesammelte Werke*, Bd. 7, Reinbek/Hamburg 1978, 520 f.
- 33 Döblin, *Berge Meere und Giganten*, 608 f.
- 34 Döblin, *Schriften zu Ästhetik*, 244.
- 35 Vgl. hierzu die aufschlussreiche Arbeit von Wolfgang Schäffner, *Die Ordnung des Wahns. Zur Poetologie psychiatrischen Wissens bei Alfred Döblin*, München 1995.
- 36 Alfred Döblin, *Giganten. Ein Abenteuerbuch*, Berlin 1932, Nachwort, 375.
- 37 Ebd., 376.
- 38 Alfred Döblin, *Zwei Seelen in einer Brust. Schriften zu Leben und Werk*, München 1993, 294.
- 39 Robert Musil, *Alfred Döblins Epos*, in: ders., *Gesammelte Werke*, Bd. 9, Reinbek/Hamburg 1978, 1674–1680.
- 40 So auch im markanten Vorspruch zu *Berlin Alexanderplatz*.
- 41 Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz*, Zürich–Düsseldorf 1996, 168.
- 42 Ernst Bloch, *Erbschaft dieser Zeit*, Frankfurt/Main 1973, 212.
- 43 Döblin, *Schriften zu Ästhetik*, 121.
- 44 Döblin, *Berlin Alexanderplatz*, 1996, 18.
- 45 Döblin, *Schriften zu Ästhetik*, 124.
- 46 Döblin, *Berlin Alexanderplatz*, 1996, 169.
- 47 Ebd., 11.
- 48 Alfred Döblin, *Mein Buch »Berlin Alexanderplatz«*, in: Döblin, *Berlin Alexanderplatz*, Olten–Freiburg/Breisgau 1977, 412.
- 49 Döblin, *Berlin Alexanderplatz*, 1996, 145.
- 50 Ebd., 442.
- 51 Ebd., 453 f.
- 52 Walter Benjamin, *Krisis des Romans. Zu Döblins »Berlin Alexanderplatz«*, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 3 (= Werkausgabe 8), Frankfurt/Main 1980, 236.
- 53 Döblin, *Giganten*, 376.
- 54 Döblin, *Schriften zu Ästhetik*, 229.
- 55 Döblin, *Berlin Alexanderplatz*, 1996, 213.

Hannelore Roth

Die Suche nach dem besseren Vater

*Zu einer neuen Konzeption von Männlichkeit in
Ernst von Salomons »Die Kadetten«*

Jeder ist sein eigener Preuße, populär gesprochen. Darin liegt der erzieherische Wert, das Humanum sozusagen, der Zwangsjacke, die ebensogut Freiheitsjacke genannt werden kann. Der Philosoph würde schließen, daß die wahre Freiheit in der Katatonie beruht, als dem vollendeten Ausdruck der Disziplin, die Preußen groß gemacht hat. Die Konsequenz ist reizvoll: der ideale Staat gegründet auf den Stupor seiner Bevölkerung l...l.¹

Heiner Müller

»Jahrgang 1902«

In der heutigen Epoche von Radikalismen, politischer und existentieller Unbehaustheit und vermeintlich in die Krise geratener Männlichkeit wird die »vaterlose Gesellschaft«² (Matthias Matussek) oft als Ursache für vielfache Fehlentwicklungen insbesondere der Söhne betrachtet und geradezu zur *conditio humana* der westlichen Welt erklärt. Zwar wird diese »Vaterlosigkeit« vor allem im rechtskonservativen Lager immer wieder als Verlustgeschichte natürlicher männlicher Vorherrschaft bedauert, aber auch ein kritisch-engagierter Autor wie Milo Rau scheint in seinem Theaterstück *Civil Wars*³ ein (Ideal-)Bild normal-autoritärer väterlicher Männlichkeit zu vermitteln, insofern besonders das problematische Verhältnis zum Vater das Stück leitmotivisch durchzieht und als Ursache für die psychosoziale Fehlentwicklung der Figuren aufgeführt wird.

Um 1900 wurde diese heute so oft beklagte vaterlose Gesellschaft aber geradezu herbeigesehnt: Nicht nur die eben erst gegründete bürgerliche Jugendbewegung, sondern auch die reformwillige wilhelminische Elternschaft, die im morbiden Aufbruch der (männlichen) Jugend ihre eigenen politischen Hoffnungen zu realisieren wünschte, erhoben den Vatermord provokativ zum Teil ihres Programms. Selbst wenn diese Vaterdemontage oft nichts anderes als ein diskursives Phänomen blieb, das sich vor allem im Reflexivwerden von kulturellen For-

men – in Literatur, Kunst, Kleidung und Bildungsreformdebatten – etablierte, so verlor sie der Jugend doch ein revolutionäres Selbstverständnis, das nicht nur mit der Idee einer Re-Generation, sondern auch mit der einer Vermännlichung einherging.⁴ Der Glaube, zusammen mit den wilhelminischen Patriarchen auch die verkrusteten bürgerlich-paternalistischen Strukturen entsorgen zu können, war außerordentlich stark.⁵ Diese Hoffnung führte zu Beginn des Ersten Weltkriegs bekenntlich in die notorisch gewordene deutsche Kriegsbegeisterung, die das ganze Land zu ergreifen schien. Erfahrungen der Langeweile, Sinnleere und gesellschaftlichen Unzufriedenheit bargen ein zerstörerisches Potenzial, das den Krieg als ein kulturevolutionäres Ereignis, als Aufbruch und kathartischen Neuanfang erscheinen ließ.⁶

Die jugendliche Aufbruchsstimmung bezog sich vor allem auf diejenigen bürgerlichen Institutionen, deren Machtstrukturen bis dahin als evident galten: das Elternhaus mit dem *pater familias* und die Schule mit dem allwissenden Lehrer an der Spitze. Diese Infragestellung des spätestens seit der Aufklärung explizit als männlich gedachten Vernunftsubjekts führte tatsächlich zu gesellschaftlichen Veränderungen, versetzte aber der bürgerlich-hegemonialen Männlichkeit keineswegs den Todesstoß.⁷ Wie Claudia Bruns am Beispiel der 1912 von Hans Blüher konzeptualisierten männerbündisch-homoerotischen Wandervogelbewegung hervorhebt, ging die Revolte gegen die bürgerlichen Väter vielmehr mit einer »Modernisierung bestimmter Männlichkeitskonzepte« einher, deren Struktur durch die emotionale Hinwendung der Jugend zu sich selbst und zu wenig älteren, selbst erwählten »Führern« zwar nicht mehr patriarchalisch gedacht war, die alte durch Differenz und Hierarchie strukturierte Geschlechterordnung jedoch erneut bekräftigte.⁸ Gerade weil der Bund die traditionell auf das rationale Subjekt beschränkte Männlichkeit emotionalisierte und erotisierte, konnte er auf neue Weise mit der Familie konkurrieren und Mädchen und Frauen – als Teil der Familie – ausschließen.⁹ So stellte sich der Aufbruch der Söhne gegen die Väter zugleich als Kampf um ein neues Konzept von Männlichkeit dar: An die Stelle des einen Vaters trat jetzt ein männerbündisch strukturiertes Kollektiv, ohne dass die gesellschaftliche männliche Hegemonie damit gefährdet wurde. Mit dem Ende des Ersten Weltkriegs wurde dieses Konzept zudem radikalisiert und politisiert. Nicht nur kam es noch einmal zu einer erweiterten Blüher-Rezeption;¹⁰ politische Organisationen wie der »Jungdeutsche Orden« (eine politisierte Version der Wandervogelbewegung der Vorkriegszeit), die »Jungkonservativen« und die »Neuen Nationalisten« rekurierten in Opposition zur neuen Weimarer Republik auf bündische Strukturen, während neue männerbündische Praktiken wie das Freikorps »das diskursive Konzept in bisher nicht gekannter Radikalität in die Tat umsetzen«.¹¹

Dieser hier in aller Kürze vorgestellte Problemaufriss zur Männlichkeitsdebatte aus der Perspektive des jugendbewegt-männerbündischen Diskurses bildet den kulturwissenschaftlichen Rahmen für die folgende Lektüre des autobiographischen Romans *Die Kadetten* (1933) des Schriftstellers und ehemaligen Freikorpskämpfer Ernst von Salomon. Im Roman beschreibt Salomon anhand eines retrospektiven Ich Erzählers seine Jahre in den Kadettenanstalten von Karlsruhe und Berlin-Lichterfelde, wo er zwischen 1913 und 1918 zum Offizier ausgebildet wurde. Dort musste er ohnmächtig zusehen, wie der Krieg verloren wurde, ohne dass er selbst zum Einsatz kommen konnte. Und doch schildert er den Alltag der Kadetten mit großer Erzählfreude und Sinn für Humor: die burschenhaften Bubenstreiche, aber ebenso den schmerzvollen Sozialisierungsprozess und das stundenlange Exerzieren als Teil der Erziehung vom Knaben zum Mann. Salomon setzt seinen Jahren auf der Kadettenschule allerdings nicht einfach ein Denkmal. Peinlich genau, zugleich ironisch distanziert beschreibt er seine Suche (und die Suche einer ganzen privilegierten Generation) nach Alternativen zum autoritativen Bildungssystem und zu familiären Bindungen – eine Suche, die aus dem Elternhaus heraus und in die Königlich Preussische Kadettenanstalt von Karlsruhe führte. Als einen der eloquentesten Exponenten des »Jahrgangs 1902«,¹² als ehemaligen Freikorpskämpfer und Neuen Nationalisten hat der oben beschriebene Generationskonflikt den Autor und dessen schriftstellerische Tätigkeit weitgehend geprägt.

In diesem Beitrag soll herausgearbeitet werden, wie *Die Kadetten* den prekären Status des alten Vatermodells aufdeckt und besonders im Vokabular der Erziehung eine spezifische Form hegemonialer Männlichkeit entwirft,¹³ anhand derer höchst bedeutsame Fragen der sozialen, politischen und sexuellen Ordnung verhandelt werden. Die Ablösung vom traditionellen patriarchalischen Vatermodell geht in *Die Kadetten* mit einem emphatischen Bekenntnis zum Jünglings- und Führerkult einher, der anstelle des einen Vaters ein männerbündisch-militärisches Kollektiv in den Vordergrund stellt, das zur staatstragenden Gemeinschaft avanciert. Salomon schwebt ein militärisches Modell der Gesellschaft vor, in dem jedes Rädchen seinen exakten Platz haben soll. Diese neue Konzeption von Männlichkeit verbindet sich aber nicht nur mit neuen politischen Strukturen, sondern geht auch mit einer Verschränkung von Politischem und Sexuellem einher. Vor dem Hintergrund der damals aufkommenden biopolitischen Diskurse wird der Mann nun auch als ein sexuelles Wesen entdeckt, das neben das traditionell auf die Vernunft beschränkte, explizit als männlich gedachte Subjekt tritt. In diesem Kontext werden Salomons Kadetten geradezu zum manipulierbaren »Material, das einerseits gezüchtet und andererseits geformt, das heißt »in Form« gebracht werden muss. Die Maschinerie der Kadettenanstalt stellt sich zugleich

als eine »Sexualitätsmaschine«¹⁴ dar, die in einer Art zweiter Geburt unterworfen wie auch produktive Körper produziert,¹⁵ die sich zu einer streng hierarchisch geordneten Organisation zusammenschweißen. Dass Frauen, oder allgemeiner: das Weibliche, in dieser Sexualitätsmaschine radikal ausgegrenzt oder in eine homoerotische Affektivität umgepolt werden, liegt auf der Hand.

Ernst von Salomon: Lebenslauf eines Geächteten

Nur wenige deutsche Autoren des 20. Jahrhunderts können eine derart spektakuläre Biographie vorweisen wie Ernst von Salomon, dessen Lebenslauf sich wie das Drehbuch eines Films voller unerwarteter Plotwendungen liest. Schon eine kurze Aufzählung seiner Lebensphasen macht dies deutlich: Erziehung in einer Preußischen Kadettenanstalt, Teilnahme an den Freikorpskämpfen im Baltikum und in Oberschlesien, Mitglied der rechtsradikalen Organisation Consul, Beihilfe zum Mordanschlag auf den deutschen Außenminister Walther Rathenau, Verurteilung zu fünf Jahren Zuchthaus, Unterstützer der sogenannten Landvolkbewegung in Schleswig-Holstein, Beteiligung an einem Bombenanschlag auf den Berliner Reichstag, Mitglied der Neuen Nationalisten um Ernst Jünger, nach 1933 innerer Emigrant, der seine damalige jüdische Lebensgefährtin durch das NS-Regime zu bringen wusste, Verfasser relativ unpolitischer Filmdrehbücher bei der Ufa, dennoch von den Amerikanern verhaftet, Sympathisant des Kommunismus und der DDR, Sprecher auf linksgerichteten Friedenskonferenzen seit den 1960er Jahren und Bewunderer von Che Guevara und Fidel Castro. Trotz dieser Wandlungen zeigen seine Romane eine erstaunliche geistige Kontinuität, die sich als ein an Oswald Spengler orientierter »preußischer Sozialismus« beschreiben lässt.¹⁶ Salomon hat aus diesem Lebenslauf nie ein Geheimnis gemacht, sondern ihn vielmehr in seinen überwiegend autobiographischen Romanen literarisch verarbeitet. Die Zeit als Königlich Preußischer Kadett beschreibt er in *Die Kadetten* (1933), und die Jahre im Freikorps, der Anschlag auf Rathenau sowie die Haft im Zuchthaus sind Gegenstand seines Erstlings und Skandalromans *Die Geächteten* (1930). Der mehr als 700 Seiten umfassende Bestsellerroman *Der Fragebogen* (1951) ist eine sarkastische Beantwortung jener 131 Fragen zählenden »Entnazifizierungs«-Fragebögen der alliierten Militärregierung, die Salomon zusammen mit etwa 1,4 Millionen Deutschen 1946 in der amerikanischen Besatzungszone ausfüllen musste, und löste eine der frühesten Literaturdebatten der frühen Bundesrepublik aus. Die autobiographische Ausrichtung seiner Texte bedeutet aber nicht, dass diese nicht fiktional angelegt sind.¹⁷ Das Fehlen von Eigennahmen sowie konkreten Zeit- und Ortsangaben verleihen seinen (anekdotischen) Texten vielmehr einen parabelhaften Charakter.

Dennoch ist Ernst von Salomon für die Literatur- und Kulturwissenschaft ein Unbekannter geblieben. Eine ausführliche Analyse von *Die Kadetten* gibt es nur in Klaus Theweleits Studie zur Entstehung soldatischer *Männerphantasien* im präfaschistischen Deutschland, die gewiss sehr hilfreich ist, sich aber lediglich auf eine psychoanalytische Lektüre beschränkt. Diese geringe Aufmerksamkeit für Salomon mag überraschen, denn nicht nur hat ihn Jost Hermand als »eine der »farbigsten« und auch gedanklich interessantesten Figuren«¹⁸ der sogenannten Konservativen Revolution verzeichnet, auch Richard Herzinger umschrieb Salomons Texte als die »spezifische Literatur« dieser Bewegung. Anders als Ernst Jünger, der seine politischen Botschaften »in metaphysische Spekulationen und in eine absichtsvoll verrätselnde Metaphorik einkleidet« sei Salomon ein »jederzeit explizit formulierender Autor« in der Tradition der Neuen Sachlichkeit, weshalb sein Frühwerk »die Qualität eines zeitdokumentarischen Spiegels der untergehenden Weimarer Republik« habe. Dies macht seine Ästhetik keineswegs zur politischen Tendenzliteratur im engeren Sinne, sondern gerade ausgesprochen »modern«. Die Perspektive ist immer die des »erzählenden, selbstreflexiven Subjekts, das vom grundlegenden Zweifel am Sinn« seines Handelns gezeichnet ist.¹⁹ Darüber hinaus fallen die stilistischen Qualitäten seiner Texte und insbesondere von *Die Kadetten* ins Auge: Neue Sachlichkeit und lakonische Distanz wechseln sich mit expressionistischer Beschreibungswut und einem fast rhapsodischen Stil, der einen außergewöhnlichen Sinn für Rhythmus und Kadenz aufzeigt.

Vom patriarchalen Vater zum männerbündischen Kollektiv

In der recht humoristischen Anfangsszene von *Die Kadetten* erzählt der männliche Ich Erzähler rückblickend, wie er als Elfjähriger von seiner »gewalttätigen«²⁰ Mutter vor den Augen seiner begeistert klatschenden Mitschüler und Lehrer verprügelt wird, als sie erfährt, dass er schon seit einem halben Jahr die Unterschrift auf den Mahnzetteln des Lehrers gefälscht hat. Daraufhin beschließt der Junge von der Schule und von Zuhause wegzulaufen, um als Geschirrwäscher sein Glück zu versuchen, aber schon bald wird er von den öffentlichen Instanzen wieder nach Hause gebracht. Diese erste Szene legt so bereits einige zentrale Themen und Motive des Textes offen: das Brüchig-Werden der bürgerlichen Institutionen der Familie und der Schule, die Krise der väterlichen Autorität und die Infragestellung des männlichen Subjekts, den Machtverlust gegenüber dem anderen Geschlecht und den Aufbruch des Sohnes. Die bürgerliche Kleinfamilie erscheint nicht mehr als zeitloses Idyll einer beglückenden, die Gefahren der Moderne ausgleichenden patriarchalen Ordnung oder als natürlicher (H)Ort mütterlicher Geborgenheit und familiärer Intimität, sondern als Schauplatz der

Gewalt und des *gender trouble*. Denn nicht der Vater, sondern die Mutter verfügt über die Strafgewalt, die traditionell dem *pater familias* zukommt, und dies nicht nur in der Privatheit der Familie, sondern sogar im öffentlichen Bereich. Auch Erniedrigungen und verletzende Bemerkungen gehören zu den als »unerträglich« beschriebenen »Erziehungsmaßnahmen« der Mutter, lesen wir einige Seiten später (K, 16).

Gegenüber der Überdominanz der Mutter fällt die Abwesenheit des Vaters besonders ins Auge. Dass »ein rechter Junge nicht Ischreiel, wenn er mal Hiebe bekäme«, ist das einzige, was der Vater aus dem Abseits hinzufügt, während die Mutter die Hinterbacken des Sohnes »mit sachlichem Eifer und einem Riemen« bedient (K, 13). Dass der Sohn sich dazu entscheidet, doch das »väterliche Heim« (K, 13) (und nicht das mütterliche) zu verlassen, verweist dann nicht nur auf die Problematisierung der traditionell naturwüchsigen Autorität des Vaters in der Familie, sondern scheint auch darauf hinzudeuten, dass das Schlimmste an der Abwesenheit des Vaters gerade die fehlende Rettung vor der Mutter ist. Zwar wird das Aufbegehren des Sohnes recht komisch beschrieben, zur gleichen Zeit wird aber eine spezifische Form von Männlichkeit evoziert: Diese basiert auf einem archaisch-männlichen Ehrenkodex, der auf Werte wie Würde, Ehre, Scham und Schande gründet (»Ich wischte mir also das Blut von der Nase und ging erhobenen Hauptes davon.«; »Er mußte die erste große *Demütigung* mit Auf- und davongehen beantworten« [K, 13]), auf Tatendrang (»Und ich wußte schon, *was zu tun war*« [K, 13]), Dezisionismus (»Sogleich *beschloß* ich, mit der Schule auch das väterliche Heim zu verlassen« [K, 13]), und dem narzisstischen Phantasma des »großen Mannes« (»Daran erprobte sich, wer das Zeug zum *großen Manne* in sich trug« [K, 13; jeweils meine Hervorhebungen]). Die Diskrepanz zwischen dem erhabenen Ton und der kindlichen Naivität des Icherzählers führt den Traum, ein Mann anstatt ein Kind zu sein, ad absurdum. In dieser Hinsicht ist es nicht verwunderlich, dass die einzige positiv besetzte Person in der Familie der nur zwei Jahre ältere Bruder ist: Als Königlich Preußischer Kadett zeichnet er sich durch seine »Unerschütterlichkeit« (K, 15) und die »sichere Würde seines Auftretens« (K, 14) aus und verkörpert so als dreizehnjähriges Kind paradoxerweise das oben beschriebene Männlichkeitsideal.

Auf diese Weise zeigt die Familienkonstellation schon eine signifikante Verschiebung in männlicher Vorherrschaft auf: Die Ablösung des traditionellen Vatermodells verbindet sich mit einer Selbstermächtigung der Jugend, die gerade im revolutionären Aufbruch mit einer vermeintlichen Vermännlichung einhergeht. Zugleich verknüpft sich diese Verjüngung mit einer Hinwendung zum Führerkult: Am patriarchalen Thron des mächtigen Urvaters säßt nun der ältere Bruder, der »Führersohn«, der sich radikal von der kleinbürgerlichen Welt der Familie

distanziert. Gerade weil es keine brüderliche Intimität zwischen den beiden Brüdern gibt – er »wies| es weit von sich, sich während seiner Urlaubstage mit mir sonderlich abzugeben, nicht so sehr, weil ich zwei Jahre jünger, sondern weil ich eben allzu zivil war für seinen Geschmack« (K, 14) –, wird der ältere Bruder zur Alternative zu den erstickenden, sinnlos gewordenen familiären Bindungen. Der Satz »Ganz stramme Beine hast du ja, sagte er, na, so langsam werden wir aus dir schon einen Menschen machen« (K, 15), ist die einzige direkte Kommunikation, die es im Roman zwischen den Brüdern gibt. Dabei verweist ›Mensch‹ einerseits auf einen spezifischen Rang in der Kadettenanstalt: Nach ›Schnappsack‹ und ›Ruppsack‹ wird der Kadett nach zwei Jahren ›Mensch‹ sein. Das Verhältnis zwischen den Brüdern, zwischen Sohn und Führersohn, zeichnet sich also nicht durch Gleichheit, sondern durch Rang und strenge Hierarchie aus. Andererseits deutet ›Mensch‹ auf das biopolitische Machtdispositiv der Kadettenanstalt hin, das sich auf den Menschen in seiner schlichten Kreatürlichkeit bezieht. Die Kadettenanstalt stellt sich als eine Verwandlungs- und Wiedergeburtsmaschine dar,²¹ die aus einem »formlosen Teich«²² neue Menschen, das heißt Männer bzw. Männlichkeit generiert, die sich durch Härte und (Selbst-)Zucht (»stramme Beine«) auszeichnen. Dass sich die herkömmliche souveräne Macht des Vaters nur an einer einzigen Stelle entfaltet, und zwar in der Entscheidung, dass es »nun wirklich bald Zeit |seil, daß der Junge ins Korps käme« (K, 14), ist ziemlich ironisch, da sie im Grunde genommen doch die endgültige Selbstenthronung des *einen* patriarchalen Vaters zugunsten eines kollektivistischen Modells von Führersöhnen bedeutet.

Die (Un-)Sichtbarkeit der Macht

Dieses neue Modell männlicher Vorherrschaft wird schon sichtbar, sobald der Icherzähler durch das große eiserne Tor in die Kadettenanstalt eintritt. Da sucht sich jeder sogenannte ›Bärenführer‹ seinen persönlichen ›Sack‹ aus. Diese Beziehung zwischen Anfänger und wenig älterem Führer basiert auf einem als selbstverständlich verstandenen System gegenseitiger Pflichten und Verantwortungen. So ist es zum Beispiel Pflicht, dass der Sack dem Bärenführer einen Teil seines Essens gibt oder ihm die Knöpfe der Uniform putzt. Der Bärenführer seinerseits wird dafür verantwortlich gemacht, wenn sein Sack gegen die Regeln der Kadettenanstalt verstößt und wird gegebenenfalls mitbestraft. Auch wenn dieses Verhältnis zwischen Bärenführer und Sack nur bis zur Inkorporation dauert, bleibt die Hierarchie immer strikt erhalten. Die Insassen der Kadettenanstalt haben alle einen spezifischen Rang und Platz, der zunächst durch Alter, innerhalb der Ränge durch Leistung erworben wird. Jeder Kadett hat Befehls- und Strafgewalt

nach unten und Gehorsamspflicht nach oben. Anders als im Wandervogel, wo die Beziehung zu wenig älteren Wandervogelführern an Intensität den familiären Bindungen gleichkommt,²³ ist das Verhältnis zwischen Sack und Bärenführer vielmehr ein rein sachliches. Zwar wird der Aufbruch aus dem Elternhaus auch im Roman als Suche nach dem »besseren« Vater diskursiviert – der nur einige Monate ältere Bärenführer des Icherzählers nennt ihn bedeutungsvoll »mein Sohn« (K, 24) –, aber Sinn und Bedeutung ziehen die Kadetten doch vor allem aus der hierarchischen Organisation der Kadettenanstalt, also aus dem rein formalen Machtprinzip, das den Anfängern eine spätere Führerschaft verheißt: »Sie haben gehorchen zu lernen, um später befehlen zu können.« (K, 28) Sogar die gelegentlichen homoerotischen Beziehungen, die – anders als Homosexualität – von den Kadetten öffentlich akzeptiert werden, basieren auf diesem hierarchischen Prinzip. So gibt es für den sogenannten »Schuß«, wie der auserkorene Knabe genannt wird, eine »Schußpflicht« und zwischen den beiden Jünglingen eine »Schußwirtschaft«, die strikte Regeln beinhaltet (K, 143).

Diese strenge Hierarchie wird immer wieder mit dem Anschein egalitärer Züge durchsetzt und geht so mit einer neuen Figuration von Macht einher, die sich explizit vom vermeintlich autoritativen System der Familie und der Schule abgrenzt: »Der Hauptmann sprach nicht wie ein Lehrer zu seinem Schüler, auch nicht wie ein Vater zu seinem Sohn« (K, 41). Diese neue Organisation der Macht, die einen »selbstverständlichen« sozialen Rahmen für die Angehörigen dieser »Gemeinschaft« voraussetzt, könnte man mit dem Begriff »Autorität« beschreiben (K, 41). Autorität definiert Hannah Arendt in ihrem Essay *Macht und Gewalt* (1970) als die »fraglose Anerkennung seitens derer, denen Gehorsam abverlangt wird.«²⁴ Die autoritäre Beziehung basiere auf dem gemeinsamen Nenner der »Hierarchie selber, deren Legitimität beide Parteien anerkennen und die jedem von ihnen seinen von ihr vorbestimmten, unveränderten Platz anweist.«²⁵ Diese *fraglose* Anerkennung geht mit einem spezifischen Regime der (Un-)Sichtbarkeit einher. Wie Oliver Kohns hervorhebt, könne man Autorität als ein »Phänomen der Latenz«, als eine »latente Form der Macht« beschreiben, deren Wirkungen unsichtbar seien.²⁶ Anders als die repräsentative Gewalt des Vaters und der Schule, die hier »von oben herab« spricht und so die natürliche Selbstverständlichkeit der hierarchischen Dimension der Autorität außer Kraft setzt, deutet in der Beziehung zwischen Hauptmann und Kadett »nichts [als die Haltung] auf das Verhältnis zwischen Vorgesetztem und Untergebenem« (K, 41). Anders als in der Familie oder Schule ist der elfjährige Kadett in der Anstalt kein Kind mehr, das einem Erwachsenen bedingungslos zu gehorchen hat, sondern genauso wie der Hauptmann ein »Mann in Uniform« (K, 41), was in der Logik der Kadettenanstalt geradezu pleonastisch wirkt. Als der Icherzähler dort zum ersten Mal in

seinem Leben gesiezt wird, ist das demzufolge eine fast epiphanische Erfahrung. Nach dem Prinzip des sogenannten »preußischen Sozialismus«²⁷ oder der »preußischen Harmonie« (K, 42) wird die vertikale Machtstruktur mit vermeintlich egalitären Zügen gespickt. Der Hauptmann sowie der unbedeutendste Sack sind den gleichen »Verantwortungen« und Pflichten unterworfen, der Hauptmann nur »auf einer höheren Basis« (K, 41). Dem im Vorwort des Buches zitierten Spruch Friedrich des Großen »Ich bin der erste Diener des Staates« (K, 7) und dem Signum des Kadettenhauses »Suum cuique«, »Jedem das Seine« (K, 38) entsprechend werden also die scheinbar inkommensurablen Elemente autoritativer Herrschaft und eines »sozialistischen« Dienstes in der Kadettenanstalt vereinigt, die so verkrüppelnde Hierarchie mit egalitären Verheißungen verdeckt.

Die autoritäre Macht der Kadettenanstalt ist also unsichtbar, aber einsehbar: Jeder Einzelne hat einen deutlichen »Platz und Rang«, was ihn Teil einer unverbrüchlichen »Gemeinschaft« werden lässt und ihm eine »Bedeutung«, eine Identität gewährt (K, 41). Demgegenüber ist die Gewalt des Vaters und der Familie sichtbar, aber nicht einsehbar: »Jedenfalls, zu Hause ist Stuß« (K, 17) folgern der Icherzähler und der künftige Kadett Schmidt, wenn sie darüber sprechen, ob sie gerne in die Anstalt eintreten möchten. Das Kadettenhaus wird auf diese Weise zum Antidot gegen die Bedeutungslosigkeit, den Un-Sinn und die Willkür, die zu Hause herrschen: »Eins aber war ihm ganz nahe und ganz stark: Daß er zum ersten Male in seinem Leben hier unter einem Gesetze stand, und nicht unter einer Willkür.« (K, 41) Salomon, der an dieser Stelle vom Icherzähler auf die dritte Person Singular umschaltet und jetzt vielmehr programmatisch argumentiert anstatt zu erzählen, greift damit auf die paradoxe Figur der »Freiheit in Gehorsam« zurück, die erst durch die latente Machtstruktur der Autorität möglich wird. Wie Arne De Winde darlegt, knüpft diese Denkfigur an Theoreme der preußisch-deutschen Aufklärung an.²⁸ Indem sie die im Grunde widersprüchlichen Ideen von Freiheit und Zwang, oder besser: »Bindung«, miteinander verknüpft, ist sie Barbara Stiewe zufolge eine »autoritäre Reformulierung des aktivistischen liberalen Freiheitsideals – der Vorstellung eines selbstbestimmten Denkens und Handelns ohne äußere Determination oder Fremdbestimmung«.²⁹ Diese »Freiheit in Gehorsam« erfüllt den Erzähler mit »Glück« (K, 42), vermittelt so geradezu eine Alternativgeschichte des liberalistischen *pursuit of happiness*, während das liberalistische Freiheitsideal mit sinnlosem Vagabundieren in Verbindung gebracht wird: »Manchmal schoß ein unsinniger Wunsch nach Freiheit auf, er zerschellte an der sicheren Richtung des Willens; das tun zu können, was befohlen war, seht, das wag jede Freude an ungebundenem Schweifen doppelt auf.« (K, 52)

»Mut zur Sezession«

Aufgrund der oben aufgelisteten Leitvokabeln »Gemeinschaft«, »Bedeutung« und auch »Gefühl« könnte man zunächst davon ausgehen, dass sich das Kadettenhaus zwischen den Polen einer weiblich-familiär codierten Privatheit und eines als männlich gedachten öffentlichen Raumes situiere (K, 41). Es wird eine »korporative Gemeinschaft von mit einander in Fühlung seienden Jünglingen und älteren Mentoren«³⁰ evoziert, die vor dem massiven Bedeutungsverlust der Moderne schützt und dennoch im Stande ist, die Autonomie und Handlungsfähigkeit des männlichen Subjekts aufrechtzuerhalten.³¹ Vor allem nach dem verlorenen Weltkrieg wird die Kadettenanstalt zum Refugium einer dann obsolet gewordenen Form von Männlichkeit, zur »eigentlichsten Heimat« stilisiert: »Die H.K.A. war unser Zuhause geworden, und die unverbrüchliche Gemeinschaft der Kadetten in jenen Tagen schien selbst für alle fernere Gestaltung unseres Lebens von größerer Bedeutung als das Elternhaus, als die sicherste Zuflucht einer Zeit, die [...] aus den Fugen ging.« (K, 220) Dieser Heimat- und Gemeinschaftsbegriff verheißt aber alles andere als die traditionell damit assoziierten Vorstellungen von Intimität oder familiärer Geborgenheit. Die Gemeinschaft der Kadetten fungiert gerade nicht als emotionales Gegenstück, sondern als *Garant* der männlichen Härte, die jede Form von aufrichtigem zwischenmenschlichem Kontakt radikal ausgrenzt:

Hier war kein Leben und kein Streben von Mensch zu Mensch gerichtet, und doch herrschte eine unverbrüchliche Gemeinschaft; [...] Das feste Gefüge, in welchem ein jeder an seinem Platze stand, erlaubte keine privaten Gefühle [...]. Dies gab dem uniformen Bezirk die geschlossene Kraft und jeder Äußerung des Lebens in ihm den so erstaunlich hohen Grad von Unbarmherzigkeit, der jede echte Hierarchie auszeichnet. Hier blieb jede Art von Toleranz freilich unmöglich, jede Liberalität in Meinung und Handlung ein Verstoß gegen das höhere Gesetz. (K, 47)

Nicht durch ein »Streben von Mensch zu Mensch« formiert sich die »unverbrüchliche Gemeinschaft«, die »Bindung« (K, 47) zwischen den Kadetten, sondern durch die »freiwillige« Einreihung des Individuums in das überindividuelle und »uniformel«, das heißt uniformierte und uniformierende Ganze, wo »jeder an seinem Platze« steht. Die »echte« Gemeinschaft zeichnet sich durch die »Unbarmherzigkeit« ihrer hierarchischen Organisation aus, während die Vokabeln »fest« und »geschlossen« auf die Undurchlässigkeit des (männlichen) Kollektivkörpers hindeuten. Genauso wie Oswald Spengler mit seiner autoritativen Umkodierung von Sozialismus als »Macht, Macht und immer wieder Macht« in seiner politischen Streitschrift *Preußentum und Sozialismus* (1919),³² schwebt auch Salomon

ein autoritativer, explizit als preußisch konzeptualisierter Sozialismus vor, der auf einem amoralischen Machtprinzip basiert.³³

Die Internalisierung dieses Prinzips ist aber ein schmerzhafter Prozess, der nur allmählich die regressiven Wünsche des Jünglings abspalten kann: »Immer wieder versuchte ich, den eisernen Ring zu zersprengen, der mich, wie ich dachte, nur vermöge meines Unvermögens von den Kameraden schied. Doch wäre dies mir selbst mit dem letzten Ausdrucksmittel einer verlorenen Sehnsucht nach menschlicher Wärme, plumper Vertraulichkeit, niemals gelungen, im Gegenteil, wenn diese sonsthin schon in widerwärtigem Geruche stand, hier mußte sie die Nasen am empfindlichsten verletzen.« (K, 47) In seiner Sehnsucht nach zwischenmenschlichem Kontakt, in seinem heißen Wunsch, »dazu« zu gehören, lauert der Ich Erzähler krampfhaft auf jedes »Loch, durch das sofort hineinzuschlüpfen [er] mit beklemmendem Wunsch entschlossen war« (K, 48). Die Gelegenheit bietet sich ironischerweise in umgekehrter Richtung, und zwar in Form eines Furzes: »Es stieß mir sozusagen aus den Tiefen des Magens in den Mund, ich verschluckte mich kichernd und sagte: ›Wer's zuerst gerochen, dem ist es ausgekrochen, und lachte unsinnig los, würgte den Knäuel aus dem Halse, und wenn ich mich auch zur gleichen Sekunde in der schwefeligsten Hölle der Albernheit fühlte, so dachte ich doch, mit diesem Worte Bresche geschlagen zu haben, und erstickte fast an meinem Anfall gequältesten Gelächters.« (K, 48) In der Stube herrscht plötzlich Totenstille. Denn so ein »häßliche[r], ekelhafte[r], [...] geschmacklose[r] Reim« (K, 49) passe doch nicht zur Würde eines Kadetten! Aber die Schande nimmt sogar noch zu. Denn Graf Schöning drängt den Ich Erzähler so lange, bis er sagt, wer ihn den Spruch gelehrt hat, nämlich der eigene Bärenführer Glasmacher. Dieses »Petzen«, dieser »Verrat« eines Kameraden ist das Schlimmste, das man der Kadettenlogik zufolge machen kann. Dem männlichen Ehrenkodex entsprechend ist der Ich Erzähler jetzt »ehrlos« (K, 51). Die Tat darf demzufolge nicht unbestraft bleiben. Der Verstoß gegen das Gesetz der Kadettenanstalt soll vergolten, »Schmerzensgeld«³⁴ bezahlt werden.

Die Strafe bezieht sich an erster Stelle auf den Körper des »Verbrechers: Der Verrat, aber vor allem die Sehnsucht des Sacks nach menschlicher, mütterlich codierter Wärme soll »ausgeklopft«, der Verstoß mit Zeichen an und in den Körper eingeschrieben werden, bis am Ende nur noch ein gestrafftes »Bündel aus Muskeln, Haut und Blut und Knochen und Sehnen« übrigbleibt (K, 51). Auffällig dabei ist die theatralische, fast rituelle Dimension der Körperstrafe. Wenn gegen das selbstverständliche Gesetz der Kadettenanstalt verstoßen wird, scheint die sonst latente Macht manifest zu werden. Das »Fest der Martern« hat aber »nichts mit einer gesetzlosen Raserei zu tun«, wie Michel Foucault in *Überwachen und Strafen* darlegt. Es ist »nicht regellos und ungeordnet, [...] zwar grausam, aber

nicht maßlos. Es handelt sich um eine geregelte Praxis, die ein genau definiertes Verfahren darstellt.³⁵ Tatsächlich wird die Strafzeremonie sehr präzise inszeniert. Sie hat einen deutlichen Anfang, ein Mittelstück und einen sichtbaren Endpunkt, die mit spezifischen Gesten und Spielregeln einhergehen, und einer spezifischen Szenographie. Glasmacher tritt vor, nimmt den Icherzähler beim Arm und führt ihn zum Tisch. Die Kadetten stehen nicht willkürlich, sondern im Halbkreis um den Icherzähler herum, der sich auf seinem Bauch auf den Tisch legen soll, während Glasmacher dessen Kopf in die Hände nimmt und ihm die Augen zudrückt. Die Protagonisten sowie die Nebenfiguren haben alle eine deutlich abgegrenzte Rolle zu erfüllen, die auf einem unausgesprochenen und nicht hinterfragbaren, geradezu masochistischen Vertrag beruht. Glasmacher ist zugleich Zeremonienmeister, Zuschauer und rächende Gewalt, während der Icherzähler zum (bisweilen erotisch-sexualisierten) »dulddende[n] Objekt« (K, 49) wird. »Der Masochismus ist Selbstvernichtung als autonomes Spiel des selbst«,³⁶ formuliert Albrecht Koschorke pointiert in seiner Studie über Leopold von Sacher-Masoch. Der Icherzähler unterwirft sich freiwillig (»ich gab meinen Kopf ganz in Glasmachers Hände« [K, 51]), um danach geradezu seine Identität als Mann oder seine harte Männlichkeit zu formieren. Das Strafzeremoniell hat so den Charakter eines Initiationsritus, eines *rite de passage* vom Knaben zum Mann,³⁷ und bezieht sich also nicht nur auf den Körper, sondern auch auf die »Seele« des Kadetten im Sinne Foucaults. Nicht nur ist die Sache nun »erledigt« (K, 51), sondern der Icherzähler gehört jetzt auch »dazu: An der späteren Inkorporation der Säcke braucht er nicht mehr teilzunehmen: »Das Eis [war] plötzlich gebrochen. Keiner sprach jemals noch einmal von dem, was vorgefallen war.« (K, 51) Nachdem klare Verhältnisse geschaffen worden sind, kann die Latenz der Macht also wieder eintreten. Offiziell nimmt die »Sackzeit« aber ein Ende, wenn ein Zahnarzt aus der Stadt mit einer Zange sämtliche noch vorhandene Milchzähne der »armen Delinquenten« (K, 52) zieht. Auch hier wird der Übergang vom Kind zum Mann mittels einer schmerzhaften Geste ritualisiert. Die Zugehörigkeit zur Gemeinschaft soll aufgeführt und performativ vollzogen werden.³⁸

So wird auch deutlich, warum jede Assoziation mit der mütterlich codierten Kinderwelt radikal ausgegrenzt, jede Erinnerung an sie sogar völlig »vergessen« (K, 28) werden muss. Denn paradoxerweise stellt die heile Welt der mütterlichen Fürsorge für die Kadetten eine dauerhafte Bedrohung für die schmerzhaft erungene Männlichkeit bzw. männliche Autonomie dar:³⁹ »Gerade jegliche Art der fürsorglichen Teilnahme schien mir durchaus unerträglich, und der breite Strom mütterlichen Empfindens ließ mich wünschen, wieder in der härteren Luft des Korps zu atmen.« (K, 56) Wenn der Icherzähler »an die kindlichen Spiele zu Hause« zurückdenkt, erfüllt ihn »bittere Scham« (K, 52). Wie Gabriele Kämper

in Bezug auf die Rhetorik der neuen intellektuellen Rechten feststellt, wird auch hier das »assoziative Szenario der *heilen Welt* [durch] das Kindheitsphantasma der Kastration sowie das Trauma geraubter Männlichkeit [bestimmt].«⁴⁰ Auch von den Kadetten wird also »Mut zur Sezession«⁴¹ (Botho Strauß) erwartet und das auf radikale Weise: »Mutter gibt's nicht. Mutter ist zivil.« (K, 19) Stattdessen heißt es immer wieder »alte Dame« (K, 17, 19). Nur so erwirbt man den »hohen Grad von Dickfelligkeit« (K, 38), den die Kadetten sowohl innerhalb als auch außerhalb der Anstalt brauchen, nur so gelingt es, »sich seiner Haut zu wehren« (K, 19). Dies führt gelegentlich zu aggressiven, misogynen »Männerphantasien« (Klaus Theweleit), die erst in der Kadettenanstalt gezüchtet werden: »Ich lege Ihnen meinen Jungen ans Herz«, sagte meine Mutter und lächelte, und ich hätte sie erschlagen mögen.« (K, 18)

Dass es sich dabei im Grunde genommen um narzisstische Projektionen verunsicherter und »impotenter« Männer handelt, hat Klaus Theweleit aus psychoanalytischer Sicht ausführlich dargelegt. Im Folgenden möchte ich aber besonders hervorheben, wie die »totale Institution« (Foucault) der Kadettenanstalt eine bestimmte Form von Männlichkeit erzeugt, und so die Fragen sozialer, politischer und sexueller Provenienz verhandelt. *Die Kadetten* zeigt, dass sich diese Männlichkeit nicht so sehr durch den Krieg, sondern vielmehr durch die Erziehung zum Krieg gestalten konnte.⁴² Diese Erziehungsmethode distanziert sich explizit vom damaligen Bildungsideal und macht stattdessen die Zucht bzw. Selbstzucht zum pädagogischen Programm schlechthin. Tatsächlich ist diese alternative *coming of age-story* im Grunde genommen nichts anderes als eine Pervertierung des seit der Aufklärung im klassischen Bildungsroman vermittelten Bildungsideals: Die geistige Entwicklung eines mehr oder weniger autonomen Individuums (= das sich aber auch den Regulierungen der Gesellschaft fügen soll =) verschiebt sich zur sozialen und körperlichen (Selbst-)Disziplinierung der Kadetten, die auf diese Weise politisch fügsam gemacht werden. Die so erzeugte Körpermaschine hat zwar die Aufgabe, den Staat bedingungslos zu verteidigen, aber subvertiert zu gleicher Zeit die herkömmlichen bürgerlichen Strukturen der Familie und Schule, die die Bildungsarchitektur des 18. und 19. Jahrhunderts weitestgehend geprägt haben. Stattdessen wird im Vokabular der Erziehung eine explizit als »preußisch« gedachte Staatlichkeit entworfen, das heißt ein durchorganisierte, männerbündisch-militaristische Führerstaat, in dem sich das Individuum freiwillig einreihet. Eher als ein Bildungsroman ist *Die Kadetten* also ein Erziehungsroman, der zwar die Entwicklung des Protagonisten in den Vordergrund stellt, zugleich aber die bildungsbürgerlichen Prämissen der Aufklärung in ihr Gegenteil umschlagen lässt.

Zucht versus Bildung

Nicht nur die tiefe Kluft zwischen Eltern- und Kadettenhaus wird im Roman als Zustand programmatischer Vaterlosigkeit dargestellt. Auch das Verhältnis zwischen der Kadettenanstalt und der Schule wird als Generationenkonflikt diskursiviert, der sich über die Pole »lebendig« bzw. »frisch« (K, 69) gegen »vertrocknet« bzw. »grau« (K, 70), »autoritär« (K, 53, 70) gegen »tyrannisch« (K, 70), »Sinn« (K, 42, 111) gegen »Unsinn« (K, 71) veranschaulicht. So ist es nur folgerichtig, dass die Kadetten für den ehemaligen Gymnasialdirektor Bandke – der zum neuen Hauptmann wird, als alle Offiziere in den Krieg gezogen sind – konsequent das bürgerliche »Papa« verwenden, während ihr Verhältnis zu den (Unter-)Offizieren als Verhältnis zwischen »Erzieher« und Erzogenem, Mentor und Mentee, oder oft auch Hirten und »Schäflein« dargestellt wird (K, passim). Die Lehrer in der Kadettenanstalt – die »ältesten, unmöglichsten und unbehilflichsten Greisel« (K, 70) – sind für die Kadetten unendlich »lächerlich« (K, 70), »harmlos« (K, 71) und »bedeutungslos« (K, 69). Die »bittere[n], graue[n] Erfahrungen« (K, 69) der Vorkriegsjugend mit dem damaligen pädagogischen System haben dem Ich-zähler zufolge also vor allem ihre Ursache »in der mangelnden Widerstandsfähigkeit einer Jugend, welche die Spannung zwischen so durchaus andersgearteten Bereichen wie Eltern- und Schulhaus nicht in sich auszugleichen verstand« (K, 71). Diese Vorstellung lässt der Aufbruch aus dem bildungsbürgerlichen Bereich der Schule in die Kadettenanstalt geradezu zu einem revolutionären Ereignis werden, das mit einer regenerativen Selbstermächtigung sowie einer wehrhaften Ermannung der Jugend einhergeht.

Die verkrusteten Unterrichtsmethoden der Lehrer werden zudem immer wieder der »lebendige[n] Disziplin« (K, 70) der Offiziere gegenübergestellt, deren Verhältnis zu den Kadetten auch im pädagogischen Bereich nach dem Prinzip des oben beschriebenen preußischen Sozialismus mit egalitären Zügen versetzt wird: »Gerade das, was den Zivilpaukern in hohem Grade mangelte, machte den Reiz der Offiziere aus: Sie verstanden es, zu selbständiger Leistung anzuspornen, sie lernten sozusagen mit, besaßen nicht die Autorität des Mehrwissenden, sondern die des Schnellerbegreifenden« (K, 70). Die Offiziere und Unteroffiziere »leben« sozusagen »vor« (K, 164), sie sind die »Vorbilder [...], zu welchen die Kadetten erzogen und gebildet wurden, und da war nichts, was sich im Instinkt dagegen wehren konnte.« (K, 42) In dieser natürlichen (»Instinkt«) Hierarchie, die anders als die Gymnasialbildung auf dem Prinzip der Persönlichkeit gründet, scheinen die (Unter-)Offiziere den gleichen Weg wie die anderen Kadetten, diesen nur etwas weitergehend zurückgelegt zu haben. Im Klassenraum gilt die Herstellung einer solchen Hierarchie aber als eine widernatürliche Mimikry, als

ein krampfhafter Versuch, die latente Machtstruktur auch im geistigen Bereich zur Geltung zu bringen: »[Die Errechnung des Primus war mehr ein Akt platonischer Art, gewissermaßen der vollkommen mißlungene Versuch, einen Abglanz der Hierarchie auch im Raume der geistigen Disziplinen herzustellen« (K, 39).

Dieser »längst brüchig gewordenen Bildungswelt« (K, 172) wird das Konzept der Zucht bzw. Selbstzucht entgegengestellt. Als pädagogisches Kontrastprogramm zum vermeintlich starren, rein zerebralen bürgerlichen Bildungssystem wird besonders die Lebendigkeit dieser Erziehungsmethode betont:

[Das Erziehungssystem] enthielt aus diesem einen Geiste heraus und in einem Guß die lebendigen Elemente aller pädagogischen Konstruktionen und die Erfahrungen aller Erziehungssysteme, abgewandelt und gerichtet auf das Ziel einer größtmöglichen Ausbildung zur bestmöglichen Erfüllung einer überindividuellen Aufgabe. [...] Die unter Zucht gesetzten jungen Seelen unterlagen Formungsprinzipien, die nicht auf Bildung zielten, sondern auf Ausbildung, nicht auf Arbeit, sondern auf den Dienst, nicht auf den Erfolg, sondern auf das Amt. So wurde ein hoher, leistungsfähiger Durchschnitt erzeugt, an dessen Segnungen jeder einzelne teilhaben konnte, der sich der Zucht unterwarf, über den hinauszusteigen aber die Härte des Druckes letzte eigene Bewährung forderte. Die vorgesetzte Linie also, nicht aber die Gewalt der anderen, von unten oder von oben her, bestimmte die Auslese. (K, 53)

Wie Arne De Winde und Oliver Kohns in Bezug auf Oswald Spenglers Gesamtwerk nachgewiesen haben, »verdichten und überschneiden sich« im Konzept der Zucht »sehr unterschiedliche Bedeutungsdimensionen, die alle auf ein biopolitisches Machtdispositiv, nach dem der Mensch manipulierbares »Material« ist, zurückzuführen sind.«⁴³ In der »totalen Institution« der Kadettenanstalt, wo der Tag keine Lücken hat, wo alles öffentlich und exakt reguliert ist, unterliegt der Kadett unterschiedlichen biopolitischen Disziplinierungsverfahren, »Formungsprinzipien«, die das rohe Menschen-»Material« in Form, in Formation bringen (K, 186). Nach dem Ideal »geschlossener Männlichkeit« (K, 35) bringen sie Männer »aus einem Guß« hervor. Schauplatz dieser Zucht sind die »jungen Seelen«, die nicht nur das Ziel, sondern auch der Effekt dieser Disziplinierungsverfahren sind. Wie Michel Foucault in seiner Genealogie des Gefängnisses gezeigt hat, wird diese Seele – im Unterschied zur christlichen Theologie – erst aus den »Prozeduren der Bestrafung, der Überwachung, der Züchtigung und des Zwangs geboren«. »[S]ie wird ständig produziert – um den Körper, am Körper, im Körper – durch Machtausübung an jenen, die man überwacht, dressiert und korrigiert.«⁴⁴ Beispielhaft für diesen Nexus zwischen Geist und Körper ist der »preußische Drill«, der durch stundenlanges Exerzieren nicht nur den Körper strafft, sondern auch »den Charakter unerbittlich vorformt« (K, 10, Vorwort), das

heißt, mit Foucault gesprochen, »gelehrig« und »fügsam« macht. Der Logik eines biopolitischen Leistungs- und Effizienzdenkens zufolge wird so ein »leistungsfähiger Durchschnitt erzeugt«,⁴⁵ der zwar ökonomisch nützlich, aber politisch fügsam ist. In den Worten Salomons: »Wir tobten bis in die Dunkelheit über den Platz. Schließlich war kein Gedanke mehr in uns, kein Gefühl, kein Wollen und kein Wunsch, außer höchstens dem Staunen, daß die Glieder doch immer wieder sich mechanisch regten, fast ohne unser Zutun, allein auf die knarrende Stimme hin, die es längst nicht mehr nötig hatte, noch tadelnd einzugreifen.« (K, 131) Wie die Tropen des Mechanischen und Maschinellen betonen, macht der Drill die Kadetten geradezu zu »politische[n] Puppen«,⁴⁶ deren Glieder sich nur noch automatisch regen. Dafür benötigen sie sogar keinen Puppenspieler mehr; sie haben die Macht des Vorgesetzten vollkommen internalisiert, züchtigen sich selbst. Nicht die »Gewalt der anderen«, sondern die »vorgesetzte Linie« treibt die Maschinerie an (K, 53), wodurch die Zucht dem Untergebenen paradoxerweise als Freiheit vorkommt.

Material-schlacht

Diese »vorgesetzte Linie«, diese »überindividuelle Aufgabe« bedeutet letztendlich nichts anderes als die totale Mobilmachung einer (männlichen) Jugend, die zum Krieg erzogen wird: »[E]in Schritt weiter zu ernster Männlichkeit bedeutete auch einen Schritt näher an die Schlachtfelder dieses Krieges, von dem wir alle in naiver und doch vollgrädig echter Bereitschaft hofften, er würde nicht zu Ende gehen, bevor wir nicht reif waren, in ihm eingesetzt zu werden.« (K, 154) Dass dieser Erziehungsmethode der Zucht eine biologistische Tendenz zugrunde liegt, bestärkt die Idee der Reifung: »Reif« wird hier nicht nur als Äquivalent von »erwachsen« eingesetzt, sondern deutet auch auf den Kadetten in seiner schlichten Kreatürlichkeit hin, dessen körperliche Kräfte oder auch politische Begabungen in der »Offizierspflanzstätte« (K, Klappentext), die die Kadettenanstalt ist, geradezu planmäßig »gezüchtet« werden.⁴⁷ Zweimal wird die Mannschaft sogar als »Material« (K, 54, 186), das im Krieg »verbraucht« (K, 219) wird, beschrieben, was der Rede vom Ersten Weltkrieg als sogenannter Materialschlacht plötzlich eine zweite Bedeutungsebene gewährt. Nicht nur der Züchtungsimperativ, sondern auch die Verwendung des Begriffs »Auslese« im oben zitierten Auszug deckt Salomons ambivalentes Verhältnis zu biologistischen Diskursen auf. Zwar bezieht sich der Autor hier nicht explizit auf die darwinistische Idee der natürlichen Auslese, aber doch wird ständig eine scheinbar kausale Verbindung zwischen geistigen und körperlichen Eigenschaften hergestellt, die bisweilen auf einer von Auswahlmechanismen regulierten Erbschaft zu basieren scheint.⁴⁸

Diese Ambivalenz wird besonders deutlich, wenn Unteroffizier Dolberg die Reihe von Bildern aller jener Kadetten betrachtet, die von der Anstalt abgegangen sind, um ins Heer einzutreten. Einerseits wird über eine Verkettung von adligen Generationen die dreihundertjährige preußische Geschichte überhaupt erst hergestellt; Brüder, Vettern, Väter und Söhne haben nicht nur gleichlautende Namen, sondern auch dieselben Gesichter, was eine genealogische Kontinuität suggeriert. Andererseits scheint ›preußisch‹ vor allem eine geistige Eigenschaft eines ahistorischen »Typs« (K, 165) zu sein, der sich durch Ernst und Strenge auszeichnet. ›Preußisch‹ gilt also als eine Essenz, die über das Zusammenspiel genetischer und geistiger Merkmale konstruiert wird. Zugleich stellt sich ›preußisch‹ aber auch als eine Potenz dar, die die Kadetten zu verwirklichen haben. Als »Blüte« (K, 165) der preußischen Adelsgeschlechter, als ewige Jugend sind sie das Regenerationspotenzial der Nation, das ständig ›nach-wächst‹. Tatsächlich verweist die Beschreibung der Kadetten als »Nachwuchs der Edelsten der Nation« (K, 130) nicht nur auf die Idee einer durch Auswahl gesteuerten Vererbung. Sie macht auch deutlich, wie sehr Menschen in der Logik der Kadettenanstalt nichts anderes als ersetzbare Materialien sind,⁴⁹ »Haufen untauglicher Abfallbrocken«, die sich – nach dem im Vorwort zitierten berühmt-berüchtigten Spruch Friedrich des Großen »Wollt ihr Kerls denn ewig leben...?« (K, 8) – schon im Voraus als »Kadaver« betrachten sollten (K, 54).

Mittels eines homerischen Vergleichs zwischen Führer und Bildner treibt Salomon diese Logik auf die Spitze. Wie der Bildner sich den lebendigen Rohstoff gefügig macht, ihn knetet und nach seinem Willen formt, so züchtigt auch der Führer seine Mannschaft:

Denn Soldaten sind Künstler und die großen Meister des Krieges sind die mythischen Häupter der Welt. Und wie der Bildner mit lebendigem Stoffe arbeitet, jeweilig sucht den gewachsenen Stein, die Hölzer wählt, seine Träume werkgerecht dem Materiale zu formen, wie er strebt, statt selbst mit vollendeten Surrogaten um des lebendigeren Schmelzes, um der heißer atmenden Glut willen die Farben, so wie sie die Natur immer wieder unvollendet, ihm selber nie vollendet bietet, zu bereiten, wie er den hartgewordenen Ton so lange in seinen eigenen warmen Fingern knetet, bis er sich jedem Drucke schmiegt, dem Stoff sich schenkt, sich ihm vermischt, daß einmal das Werk größer sei als der es schuf, so mag der Führer mit der Mannschaft sich verquicken, Zucht fordern in dem Maße seiner Zucht, Gehorsam werkgerecht, vom Wesen seines Wesens, im Geiste alles Geistes, und mag zum Haufen untauglicher Abfallbrocken werfen, wem es geziemt und wen es gelüstet, sich nicht anders denn als Kadaver zu betrachten. (K, 53 f.)

Der Führer ist aber nicht nur der ›Große Architekt‹; auch er wurde einst aus rohem Material geformt. Ausdrücklich wird er als schlichte Kreatur, als »Geschöpf«

beschrieben, das erst am Ende des schweren Weges über das »Geschaffene« verfügt. So wird eine autogenerative Logik vermittelt, nach der eine herausragende Führerschicht sich andauernd selbst erschafft, politische Führerschaft planmäßig gezüchtet wird.⁵⁰ Zudem deutet die Beschreibung der Soldaten als »Künstler« nicht nur auf eine gewisse Kriegsästhetik hin, sondern sie unterstreicht besonders die explizit als männlich gedachte (genialische) Produktionskraft. Darüber hinaus gewährt die Imagination der Führer als »mythische[r] Häupter der Welt« diesem phallischen Phantasma eine mythische Dimension, verweist sie doch auf die Kopfgeburt der Pallas Athene. Das oben beschriebene Erziehungsideal der Selbstzucht wird hier also sexualisiert und zum Phantasma männlicher Selbsterzeugung umgeschrieben.

Ein »preußisches« Staatsmodell

Letztendlich erweist sich die Kadettenanstalt als eine Sexualitäts- und Wiedergeburtmaschine (Theweleit), die in einer Art zweiter Geburt eine spezifische Form von Männlichkeit generiert. Dass es sich dabei um eine exklusiv männliche Geburt handelt, wird im folgenden Zitat durch die Verben »sich heranwälzen« und »vorstoßen« hervorgehoben, verweisen sie doch auf die eruptive Körperlichkeit der männlichen Reproduktion. Aus dem »Samen eines Volkes« züchtet der preußische Drill neue Männer herauf, die an Ernst Jüngers sogenannte »Stahlgestalt« erinnern. Der noch formlosen Männlichkeit wird in der Kadettenanstalt also geradezu ein undurchlässiger »Körperpanzer« (Theweleit) angemessen:

Die zweite Kompanie, die dritte und vierte. Immer von neuem wälzt es sich heran, stößt es vor in breiter Front, ohne Beule noch Bucht, eine Mauer hinter der anderen, das ganze Regiment wie eine tief in Reihen gegliederte Maschine, unerbittlich, exakt, viertausend Menschen und ein Regiment, gepeitscht vom kriegerischen Hymnus der Musik. [...] Geformt, gestählt in langen Jahren, geschworen auf die Fahne, geübt im Sterbenlehren und Sterbenlernen, genommen aus dem Samen eines Volkes und an den Krieg gesetzt. [...] Muskeln wie Stränge, breite Brust und hartes Gelenk, und die Mauer dieser aus Zucht geborenen Körper, das ist die Front, das ist die Grenze, der Angriff, Element des Sturmes und des Widerstands, und hinter ihr bleibt Deutschland, das Heer zu speisen mit Mann und Brot und Munition. (K, 87)

Die »aus Zucht geborenen« Einzelkörper schweißen sich zu einem wehrhaften, undurchdringbaren Kollektivkörper zusammen, zu einer Körper-»Maschine«, die reibungslos und »unerbittlich exakt« funktioniert. Sie zeichnet sich durch Härte,

Stärke, Uniformität und körperliche Geschlossenheit aus, was durch die strenge Geometrie der Geradlinigkeit («Mauer»; »ohne Beule noch Bucht«) noch betont wird. Tatsächlich durchziehen Vielfalt, Fragmentierung und Grenzüberschreitung den Roman als Schreckensbilder, was zudem den performativen Charakter dieser Männlichkeit unterstreicht: Die Utopie »geschlossener Männlichkeit« (K, 35) erweist sich als durchaus prekär und bedarf einer täglichen (symbolischen) Re-Inszenierung in Form des Drills. Die Angst vor Schwellenübergängen zeigt sich auch in der Selbstdarstellung als »Grenze«. Die Kadetten *sind* die Grenze, *sind* die Front, sie haben immer eine (Körper-)Grenze zu verteidigen, eine Front vorwärts zu schieben.⁵¹ Aus dem Krieg ziehen die Kadetten also ihre ganze Identität, die, wie oben gezeigt wurde, mit »ernster Männlichkeit« gleichgesetzt wird. Es ist nur folgerichtig, dass, wenn die Front zerstückelt, auch die (männliche) Existenz der Kadetten brüchig wird. Wie die Kadetten aus der Erziehung zum Krieg, aus der Zucht »geboren« wurden, »stirbt« (K, 228) das Korps, wenn der Krieg zu Ende geht.

Gerade diese biologistische Konzeption lässt zu, dass das Kadettenkorps explizit zur staatstragenden Gemeinschaft wird. Als »seltsame Blüte des Staates« (K, 7, 52) verbildlicht das preußische Kadettenkorps synekdochisch das Regenerationspotenzial des Staates, was nicht nur mit einer Re-Maskulinisierung, sondern auch ausdrücklich mit einer Verjüngung einhergeht. Einer »bestimmten Schicht MännerIn« (K, 229, Nachwort) kommt die (politisch fatale) Aufgabe zu, in einer Art zweitem Zeugungsakt den rohen Stoff der »kopflosetIn« (K, 137) Masse in eine hierarchisch strukturierte Organisation umzuformen: »Da wurde Preußen geboren« (K, 7), heißt es im Vorwort, wobei Preußen im Sinne eines durchorganisierten, auf dem reinen amoralischen Machtprinzip basierenden Führerstaates (um-)gedeutet wird. Die Kadettenanstalt gilt also als ein Staat im kleinen, in dem sich biologistische und technokratische Denkbilder verbinden. Wie bei Oswald Spengler verlangt die Vorstellung eines nationalen Machtstaates eine »tragende, züchtende und erziehende Schicht«,⁵² die anstelle des einen souveränen Herrschers eine technokratische Elite, eine (neudilige) Führungs- und Erziehungsschicht in den Vordergrund rückt.⁵³ Nach dem Spengler'schen Aufruf »erzieht euch selbst!«⁵⁴ wird die neue Generation auch in diesem Roman aufgrund ihrer Hinwendung zu sich selbst und zu wenig älteren Führern zum Wegbereiter eines neuen Staates stilisiert. Die Demontage des Vaters wird in *Die Kadetten* also letztendlich zum Entwurf eines neuen Herrschafts- und Staatsmodells herangezogen, das auf männerbündischen Strukturen basiert und organologische Staatsfiktionen und technokratische Phantasmen im Erziehungskonzept der (Selbst-)Zucht kurzschließt. Dass Salomon zudem ein militaristisches Ideal der Gesellschaft vorschwebt, wird insbesondere durch das ständig operationalisierte Bild

der Körpermaschine, in der jedes Rädchen reibungslos funktioniert, veranschaulicht. Auf diese Tradition verweist auch Foucault:

Der Traum von einer vollkommenen Gesellschaft wird von den Ideenhistorikern gern den Philosophen und Rechtsdenkern des 18. Jahrhunderts zugeschrieben. Es gab aber auch ein militärisches Träumen von der Gesellschaft; dieses berief sich nicht auf den Naturzustand, sondern auf die sorgfältig montierten Räder einer Maschine; nicht auf einen ursprünglichen Vertrag, sondern auf dauernde Zwangsverhältnisse; nicht auf grundlegende Rechte, sondern auf endlos fortschreitende Abrichtungen; nicht auf den allgemeinen Willen, sondern auf die automatische Gelehrigkeit und Fügsamkeit.⁵⁵

Der Roman entwirft also der Struktur der Kadettenanstalt entsprechend ein militaristisches Staatsmodell, das fortwährende Zwangsverhältnisse – die allerdings als Freiheit konzipiert werden – zur Totalstrukturierung der Gesellschaft einsetzt. Ordnung und Bindung, Pflicht und Dienst sind die Prinzipien, auf die sich der preußische Staat gründet. In der Logik des »preußischen Sozialismus« wird dieser Staat mit dem Anschein egalitärer Züge durchgesetzt, was mit der Ablösung des *einen* allmächtigen Vaters zugunsten eines männerbündisch strukturierten Kollektivs einhergeht. Dass Frauen radikal aus diesem Staatsmodell ausgegrenzt werden, wird durch die Idee der Selbstzucht oder anders gesagt durch das Phantasma der männlichen Selbsterzeugung auf die Spitze getrieben.

Anmerkungen

- 1 Heiner Müller, *Leben Gundlings Friedrich von Preußen Lessings Schlaf Traum Schrei*, in: ders., *Werke 4. Die Stücke 2*, hg. von Frank Hörmigk, Frankfurt/Main 2002, 511–537, hier 526.
- 2 Matthias Matussek, *Die vaterlose Gesellschaft. Eine Polemik gegen die Abschaffung von Familie*, Frankfurt/Main 2006.
- 3 Milo Rau, *Die Europa Trilogie / The Europe Trilogy. The Civil Wars, The Dark Ages, Empire* [Uraufführung 2014], Berlin 2016.
- 4 Vgl. Claudia Bruns, *Metamorphosen des Männerbunds. Vom patriarchalen Vater zum bündisch-dionysischen Führersohn*, in: Dieter Thomae (Hg.), *Vaterlosigkeit. Geschichte und Gegenwart einer fixen Idee*, Frankfurt/Main 2010, 96–123, hier 96, 103.
- 5 Vgl. ebd., 96.
- 6 Vgl. Thomas Anz, *Literatur der Moderne und Erster Weltkrieg. Rausch des Gefühls und pazifistische Kritik*, <http://literaturkritik.de/id/7306> [letzter Zugriff 23.10.2017].
- 7 Vgl. Bruns, *Metamorphosen des Männerbunds*, 96 f.
- 8 Ebd., 97, 107.
- 9 Vgl. ebd., 105.
- 10 Zur Blüher-Rezeption vgl. Claudia Bruns, *Politik des Eros. Der Männerbund in Wissenschaft, Politik und Jugendkultur (1880-1934)*, Köln–Weimar–Wien 2008, 327–382.

- 11 Bruns, *Metamorphosen des Männerbunds*, 109.
- 12 Diese Formel wurde beim Erscheinen von Ernst Glaesers gleichnamigem autobiographischem Roman 1928 zum Schlagwort für die nach 1900 geborene, »überflüssige« männliche Generation. Vgl. Ernst Glaeser, *Jahrgang 1902*, Potsdam 1928.
- 13 Zum Begriff »hegemoniale Männlichkeit« vgl. Robert William Connell, *Der gemachte Mann. Konstruktion und Krise von Männlichkeiten*, Opladen 1999, 98. Nach Connell »kann man hegemoniale Männlichkeit als jene Konfiguration geschlechtsbezogener Praxis definieren, welche die momentan akzeptierte Antwort auf das Legitimitätsproblem des Patriarchats verkörpert und die Dominanz der Männer sowie die Unterordnung der Frauen gewährleistet (oder gewährleisten soll)«.
- 14 Klaus Theweleit, *Männerphantasien. Männerkörper. Zur Psychoanalyse des weißen Terrors*, München 1995, Bd. 2, 154.
- 15 Michel Foucault, *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*, Frankfurt/Main 2013, 37.
- 16 Vgl. Ralf Heyer, »Verfolgte Zeugen der Wahrheit«, *Das literarische Schaffen und das politische Wirken konservativer Autoren nach 1945 am Beispiel von Friedrich Georg Jünger, Ernst Jünger, Ernst von Salomon, Stefan Andres und Reinhold Schneider*, Dresden 2008, 137.
- 17 Zur Gattungsbestimmung des autobiographischen Romans vgl. Martina Wagner-Egelhaaf, *Autobiographie*, Stuttgart–Weimar 2000, 48 f.
- 18 Jost Hermand, *Wandlungen eines Nationalrevolutionärs*, Stuttgart–Leipzig 2002, 4.
- 19 Richard Herzinger, *Ein extremistischer Zuschauer. Ernst von Salomon. Konservativ-revolutionäre Literatur zwischen Tatrhetorik und Resignation*, in: *Zeitschrift für Germanistik*, Neue Folge, 8(1998)1, 83–96, hier 84.
- 20 Ernst von Salomon, *Die Kadetten*, Hamburg 1959, 13. Ab hier wird dieses Werk mit der Sigle K und Seitenangabe im Text zitiert.
- 21 Vgl. Theweleit, *Männerphantasien*, 173.
- 22 Foucault, *Überwachen und Strafen*, 173.
- 23 Vgl. Bruns, *Metamorphosen des Männerbunds*, 104.
- 24 Hannah Arendt, *Macht und Gewalt*, München–Zürich 2003, 46.
- 25 Hannah Arendt, *Was ist Autorität?*, in: Ursula Ludz (Hg.), *Zwischen Vergangenheit und Zukunft. Übungen im politischen Denken I*, München–Zürich 2012, 159–200, hier 159.
- 26 Kohns, *Latenz der Macht*, 151.
- 27 Der weitaus bekannteste Exponent dieses auf den ersten Blick selbstwidersprüchlichen Programms ist Oswald Spengler. In seiner politischen Streitschrift *Preußentum und Sozialismus* (1919) verknüpft er die scheinbar unvereinbaren Elemente »alt-preußischer Geist und sozialistischer Gesinnung« und deutet die politische Vokabel des Sozialismus strategisch um. Sozialismus hat Spengler zufolge nichts mit Karl Marx zu tun. Stattdessen schwebt Spengler ein autoritativer Sozialismus vor, den er als das Staatskonzept schlechthin betrachtet. (Vgl. Oswald Spengler, *Preußentum und Sozialismus*, München 1921, 4). Auch Salomon spricht in seinem Debütroman *Die Geächteten* (1930) vom »preußischen Sozialismus« als Synonym für den Staat. (Vgl. Ernst von Salomon, *Die Geächteten*, Hamburg 1980, 210).
- 28 Vgl. Arne De Winde, *Die »politische Verbitterung des 19. Jahrhunderts«. Staat und Staatlosigkeit in Oswald Spenglers »Preußentum und Sozialismus«*, in: ders., Sientje Maes, Bart Philipsen (Hg.), *StaatsSachen/Matters of State. Fiktionen der Gemeinschaft im langen 19. Jahrhundert*, Heidelberg 2013, 159–182, hier 166.
- 29 Barbara Stiewe, *Der »Dritte Humanismus«. Aspekte deutscher Griechenrezeption vom George-Kreis zum Nationalsozialismus*, Berlin–New York 2011, 247.

- 30 Arne De Winde, Oliver Kohns, *Aufgaben des Essayisten. Adel und politische Mission in Spenglers politischen Reden*, in: *Orbis Litterarum*, 71(2016)1, 76–99, hier 86.
- 31 Vgl. Bruns, *Metamorphosen des Männerbunds*, 102.
- 32 Spengler, *Preußentum und Sozialismus*, 105.
- 33 Vgl. De Winde, *Die »politischen Verbitterung des 19. Jahrhunderts«*, 175.
- 34 Theweleit, *Männerphantasien*, 151.
- 35 Foucault, *Überwachen und Strafen*, 46.
- 36 Albrecht Koschorke, *Leopold von Sacher-Masoch. Die Inszenierung einer Perversion*, Berlin 1988, 89.
- 37 Aufschlussreich in dieser Hinsicht ist auch die psychoanalytische Idee, dass »im Zentrum des Masochismus [...] die frühkindliche Angst des Verlassenwerdens [steht], die das masochistische Begehren abzuwenden versucht, indem sie vertraglich garantierten Aufschub erwirkt. Die Schmerzen, die das masochistische Subjekt erleidet, tauscht es gegen die Sicherheit, in seinem Schmerz nicht allein bleiben zu müssen.« (Vgl. Geisenhanslüke, *Die Sprache der Infamie*, 186 f.).
- 38 Vgl. Wolfgang Braungart, *Ästhetik der Politik. Ästhetik des Politischen. Ein Versuch in Thesen*, Göttingen 2012, 44.
- 39 Vgl. Gabriele Kämper, *Die männliche Nation. Politische Rhetorik der neuen intellektuellen Rechten*, Köln 2005, 216.
- 40 Ebd., 217.
- 41 Botho Strauß, *Anschwellender Bocksgesang*, in: *Der Spiegel*, 8.2.1993, 202–207, hier 206.
- 42 Vgl. Theweleit, *Männerphantasien*, 351.
- 43 De Winde, Kohns, *Aufgaben des Essayisten*, 90.
- 44 Foucault, *Überwachen und Strafen*, 41 f.
- 45 Ebd., 177.
- 46 Ebd., 175.
- 47 Vgl. De Winde, Kohns, *Aufgaben des Essayisten*, 89.
- 48 Vgl. ebd., 88.
- 49 Vgl. ebd., 89.
- 50 Vgl. ebd., 91.
- 51 Vgl. Theweleit, *Männerphantasien*, 157.
- 52 Oswald Spengler, *Aufgaben des Adels. Rede, gehalten am 16. Mai 1924 auf dem deutschen Adelstag in Breslau*, in: ders., *Reden und Aufsätze*, München 1937, 89–95, hier 89.
- 53 Eckart Conze betont, dass »kaum ein Neuadelskonzept der zwanziger und frühen dreißiger Jahre ohne Züchtungsimperativ« auskomme. (Eckart Conze, *Adel unter dem Totenkopf. Die Idee eines Neuadels in den Gesellschaftsvorstellungen der SS*, in: Eckart Conze, Monika Wienfort [Hg.], *Adel und Moderne, Deutschland im europäischen Vergleich im 19. und 20. Jahrhundert*, Köln 2004, 151–178, hier 161).
- 54 Spengler, *Preußentum und Sozialismus*, 104.
- 55 Foucault, *Überwachen und Strafen*, 218.

Irving Wohlfarth

Christa Wolf oder Die Arbeit des blinden Flecks

It isn't that I don't know everything and feel everything (who did know him, if I didn't?), but I can't put it down, you see. There's a kind of blind spot, she said, touching her forehead, there. And when I can't sleep o'nights, I fancy I shall die without having done it.

Virginia Woolf, *Night and Day*, Kap. 9¹

The mind should develop a blind spot whenever a dangerous thought presented itself. The process should be automatic, instinctive. *Crimestop*, they called it in Newspeak.

George Orwell, *1984*, 3. Teil, Kap. 4²

L'utopiel aura entre d'autres pour tâche de repérer les points aveugles de l'émancipation moderne. [...] Bref, ouvrir et tracer à l'utopie de nouvelles »lignes de fuite« vers un non-lieu autre. [...] un mode de pensée sauvage qui [...] marque les limites de la raison et en désigne les points aveugles.

Miguel Abensour, *L'Utopie de Thomas More à Walter Benjamin*, 26, 116³

*Ein blinder Fleck mag eine vereinzelte Fehlerquelle sein: ein weißer Fleck auf einer sonst gut kartographierten Fläche. Der blinde Fleck, mit dem es Christa Wolf zu tun hat, ist eher Teil und Makel der menschlichen Konstitution. Zu nahe(liegend), um in unseren Blickkreis treten zu können, gehört er der Anatomie unseres Wissens und Unwissens an; und was es mit diesem *unser* und *Un-* auf sich hat, liegt ebenfalls im Dunkeln. Wüssten wir, was und wo er ist, wäre er – wären wir – nicht mehr blind. Nicht, dass er uns ganz so unzugänglich*

ist wie Kants Ding an sich; er ist vielmehr ›an und für uns‹ da. Dank vor allem der breiten Rezeption der Psychoanalyse ist er uns, zumindest als Redensart, geläufig. Inwieweit er sich aufklären lässt, steht auf einem anderen Blatt. Dessen Erforschung stellt eine unabschließbare Aufgabe im Sinne von Freuds »unendlicher Analyse« dar.

Als literarische Erbin deutsch-protestantischer Seelenprüfung ist Christa Wolf dieser ›Berufspflicht‹ beharrlich nachgegangen. Oder besser: sie wurde von ihr umgetrieben. Denn ihre Arbeit *am* blinden Fleck ist immer zugleich die *des* blinden Flecks gewesen. Daher die böse Erfahrung, die sie eines Tages mit ihm machen sollte. Trotz einer jahrzehntelang geübten Gewissensforschung, die den Verhören der Stasi in nichts nachstand, stieß sie in deren Archiven eines Tages auf einen eigenen blinden Fleck. Und zwar einen, den sie am allerwenigsten an sich dulden konnte. Für solche Begegnungen hat Freud die Begriffe des »Unheimlichen« und der »Nachträglichkeit« geprägt.⁴ Es geht dabei immer um die »Arbeit« des Unbewussten.

Ein weiteres Stück Nachträglichkeit kam bei der Umarbeitung des folgenden Aufsatzes hinzu. Kurz nachdem eine erste Fassung 2011 erschienen war,⁵ erfuhr sein Verfasser durch Gerhard Wolf, dass die Autorin 2007 einen Vortrag zum selben Thema gehalten hatte. Dieser wurde erst 2012 veröffentlicht,⁶ dessen Lektüre regte den hier beigelegten ›Nachtrag‹ an.

Was Freud einmal von der Psychoanalyse gesagt hat, gilt auch für die Literaturkritik: sie hinkt den Dichtern nach.⁷ Auch das Nachhinken machte die Dichterin, der hier nachgegangen wird, vor. Kommt man doch dem blinden Fleck kaum anders als nachhinkend bei. Die Geistesgegenwart, die aus dem Unbewussten heraus handelt, ist die Ausnahme, die diese Regel bestätigt. Auch sie ist blind, aber auf andere, ja hellseherische Weise. Der Unterschied zwischen den zwei Blindheiten ist hauchdünn. Aber er ist entscheidend.

Vieldeutigkeit des blinden Flecks

Spätestens seit den achtziger Jahren ist Christa Wolf immer wieder, wie zum Ort eines Verbrechens, zu einer Tabu- und Schattenzone zurückgekehrt,⁸ wo, mit Freud und Rimbaud gesprochen, das Ich kaum Herr im eigenen Hause und ich ein anderer ist. Diesen Ort nennt sie »den blinden Fleck«;⁹ »schwacher Punkt«, »Punkt des stärksten Schmerzes«, »Fehlkonstruktion«, und »unsere besondere Art und Weise, uns in dieser Welt zu behaupten« gehören zu ihren weiteren Umschreibungen dieser (un)empfindlichen Stelle. Sie sind weniger Begriff – dieses (Un-)Ding entzieht sich vielmehr jedem Zugriff – als »Adernetz«.¹⁰ Sowohl die literarische Moderne als auch die Psychoanalyse haben sich mit diesem Knäuel

scheinbar heterogener Motive beschäftigt. In Analogie zu Kafkas Odradek könnte man es die Sorge der Hausmutter nennen: deren »Sorge um sich«.¹¹

Der blinde Fleck, so wie er sich Christa Wolf darstellt, hat ein Janusgesicht. Das eine schielt nach Freud, das andere nach Marx. Einerseits treibt er sein Unwesen von jenem Haus- und Hinterhalt aus, den Freud »die andere Szene« nennt, und droht die besten Pläne zu vereiteln: insbesondere die des Sozialismus. »Es scheint auch mir unzweifelhaft«, schreibt Freud, »daß eine reale Veränderung in den Beziehungen der Menschen zum Besitz hier mehr Abhilfe bringen wird als jedes ethische Gebot; doch wird diese Einsicht bei den Sozialisten durch ein neuerliches idealistisches Verkennen der menschlichen Natur getrübt und für die Ausführung entwertet« (GW XIV, 504). Andererseits stellt er ein *anderes* Anderes dar, das »inzwischen fast ein Tabuwort« (DWA, 23) geworden ist: jener »schmale Streifen Zukunft«, den Christa Wolf das »Zeitenloch« der Utopie nennt. *Ein* blinder Fleck stellt damit die Kehrseite des *anderen* dar. Wo der eine war, soll – frei nach Freud – der andere werden: »Wir wußten doch immer, daß es das eigene widersprüchliche Leben ist, aus dem das ANDERE wird.«¹²

Die Utopie ist auf zweierlei Weise tabu. Zum einen ist es verboten, sich von ihr – wie einst von Gott – ein Bild(nis) zu machen. Darum wird sie seit Thomas More oft als Insel oder mit Fourier als »absolute Abweichung« (*écart absolu*) vorgestellt. Als ein von unserer Lebenswelt unbefleckter Ort ist sie ein im positiven Sinne blinder Fleck. Um der Utopie gewahr zu werden, muss man von unserer Welt »absehen«; und erst auf diesem Umweg bekommt man diese ihrerseits in den Blick. Zum anderen herrscht seit dem Kalten Krieg ein diametral entgegengesetztes »Utopieverbot«¹³ samt der dazugehörigen Blindheit vor. Es besteht darin, Utopie reflexartig mit Totalitarismus gleichzusetzen, eine angeblich ideologiefreie, pragmatische, aber in Wirklichkeit neoliberale Ideologie der Alternativlosigkeit vorauszusetzen, und dabei zu verkennen, dass eine Gesellschaft ohne Utopie einem Totalitarismus eigener Art verfällt.¹⁴ Anstatt »Splitter« des Messianischen (GS, I.2, 704) hat man dann einen Balken im Auge.¹⁵

Weitere Tabus kommen hinzu. Erstens gehören »Zukunft« und »Utopie« zu den Vokabeln, die man sich »manchmal verbieten muss«, um nicht »weich zu werden«.¹⁶ Zweitens stellt sich die Frage, ob man nicht schon deswegen auf sie verzichten soll, weil sie – wie das Wort »Kommunismus« – inzwischen durch politischen Missbrauch belastet und in diesem Sinn befleckt sind. Dennoch lassen sich diese Wörter nicht verbrauchen; sie sind unverzichtbar. Wie also entscheiden, ob sie bis auf weiteres brachliegen sollen oder heute erst recht wieder einzusetzen sind?

Christa Wolf tastet sich hier in beide Richtungen vor. Die Hoffnung auf ein »anderes Deutschland«, das die zurückkehrenden antifaschistischen Exilanten in

die DDR setzten, hat sie lange geteilt und dann die Trauer eines Lebens ohne Alternative durchmachen müssen. Ein allzu blinder, glühender, leuchtender Glaube hatte die blinden Flecke und Schattenzonen des real existierenden Sozialismus verdeckt. Schon als Mitglied des Bund Deutscher Mädel war Wolf eine Gläubige gewesen. Mit dem sogenannten Ende des Kommunismus bekehrte sie sich jedoch nicht, wie viele ehemalige und jetzt gewendete Kommunisten, zum Unglauben, sondern blieb, gläubig-ungläubig, dem Erbe dieses bisher kläglich gescheiterten Experiments treu. »Treiben die Utopien unserer Zeit«, fragt sie einmal, »notwendig Monster heraus? Waren wir Monster, als wir um einer Utopie willen – Gerechtigkeit, Gleichheit, Menschlichkeit für alle –, die wir nicht aufschieben wollten, diejenigen bekämpften, in deren Interesse die Utopie nicht lag (nicht liegt)?«¹⁷ Der quälende Umstand, dass Utopien totalitäre Keime in sich tragen *können*¹⁸ und zum Alibi realer Totalitarismen geworden *sind*, hat sie nie dazu bewegen können, beide Begriffe umstandslos miteinander zu vermengen. Was in dürftiger Zeit blieb, war ein blindes Tasten nach dem Anderen, und sei es nur ein Fetzen, ein Streifen, eine Nische, eine Grotte, oder ein historischer Augenblick. Die Utopie war also auch in diesem Sinn ein bloßer Fleck. An manchen Stellen von Christa Wolfs Schriften kippt diese Suchbewegung in die romantische Sehnsucht nach einem *anderen* blinden Fleck um: dem schwarzen Loch des Todes.

VIELLEICHT IST ES UNS AUFGEGEBEN, DEN BLINDEN FLECK, DER ANSCHEINEND IM ZENTRUM UNSERES BEWUSSTSEINS SITZT UND DESHALB VON UNS NICHT BEMERKT WERDEN KANN, ALLMÄHLICH VON DEN RÄNDERN HER ZU VERKLEINERN. SO DASS WIR ETWAS MEHR RAUM GEWINNEN, DER UNS SICHTBAR WIRD. (SE, 48)¹⁹

Dass der blinde Fleck, anstatt zu schrumpfen, sich heute wie ein Krebsgeschwür ausbreitet, stellte für Wolf nicht nur die Möglichkeit einer anderen Welt, sondern den Fortbestand der unseren in Frage. Einmal – ein für allemal – hatte sie erfahren, dass die Möglichkeit der Utopie wirklich bestand, und zwar genau in jenem historischen Augenblick, als der Untergang des sogenannten Kommunismus eingeläutet wurde. 1979 hatte sie *Kein Ort. Nirgends* geschrieben: 1989 schien der vermisste Ort realiter da zu sein.²⁰ Allein für jenen Glücksmoment hatte sich die mit sich und ihrem Mann immer wieder neu verhandelte Entscheidung gelohnt, in der DDR auszuharren: »Es war das Unvorstellbare, das sich in Wirklichkeit verwandeln wollte. Und das, ihr ahnt es, nur eine historische Sekunde dauern konnte. Aber es hat es gegeben. [...] Später Häme, Hohn und Spott, natürlich. Utopieverbot« (SE, 411).

Freud hat das Unbewusste zunächst dem Nervensystem, dann der Psyche zugordnet. Mit dem blinden Fleck verhält es sich ähnlich. Er gehört, wörtlich

genommen, der Physiologie des Auges an, als geronnene Metapher eher der Psychologie. So auch bei Christa Wolf. Nur selten begreift sie ihn im streng physiologischen Sinn.²¹ Ginge doch damit die Frage nach unserer Verantwortung für unsere unbewusst begangenen Verfehlungen verloren. Der blinde Fleck steht bei ihr vielmehr für das, was in einem mal psychoanalytischen, mal politischen Sinn *widersteht*. Jeder dieser Widerstände widersteht dem anderen und hindert ihn daran, das letzte Wort zu behalten. Freud und Marx mit- und gegeneinander im Kampf: darin bestünde die widersprüchliche Arbeit des blinden Flecks.

Mehrdeutig ist er in vielerlei Hinsicht. ›Fleck‹ hat – wie *spot* und *tache* – zwei Bedeutungen: ›schmutzige Stelle‹ und ›kleiner Ort‹; und als *blinder* ist er unsichtbar oder aber nichtsehend. Damit stellt sich die Frage, warum es der Fleck ist, der blind sein soll, und nicht das Auge selbst. Was macht uns sehend und nichtsehend zugleich? Ein Projektionsmechanismus (Freud)? Ein verborgener Schematismus (Kant)? Oder letztlich doch der optische Nerv? Kurzum, die Redensart ›blinder Fleck‹ ist fast so vieldeutig wie das Wort ›unheimlich‹ und hat es wie dieses mit der Paradoxie einer »eigenen Fremdheit« (SE, 120) zu tun.²²

Von hier ist es zum deutschen Kinderreim vom bucklicht Männlein, das dem Kind Streiche spielt, nicht weit. Benjamin hatte in ihm das Sinnbild unserer Verfehlungen, zuletzt aber die davor rettende Instanz gesehen. Wen es anschaue, der gebe nicht acht, »nicht auf sich selbst und auf das Männlein auch nicht«. Dessen »Arbeit« bestehe, seinen »Halbpart des Vergessens« einzutreiben und uns, die wir dann das »Nachsehen« haben, nachträglich einiges davon einfallen zu lassen.²³ So gesehen, ist jener krumme Zwerg so doppeldeutig, unsichtbar und blindmachend wie der blinde Fleck.

Christa Wolf selbst hat ihr Gedächtnis einen unheimlichen Streich gespielt. Anfang der neunziger Jahre wurde sie von ihrer zwei Jahrzehnte zurückliegenden Tätigkeit bei der Stasi als ›IM Margarete‹ und ihrem bisherigen ›Vergessen‹ dieser ganzen Episode eingeholt. Der blinde Fleck hatte es gleichsam auf sie abgesehen. Dass ausgerechnet er ausgerechnet *ihr*, die ihn zu ihrem primären Forschungsgegenstand gemacht hatte, so übel mitspielen konnte, hat in der medialen Öffentlichkeit für viel Schadenfreude gesorgt. Ist aber diese grandiose Fehlleistung nicht vielmehr als ungewollte Bestätigung oder gar als dunkle Motivation ihres Forschungsinteresses zu deuten? Dass das Ding, dem sie so dicht auf der Spur war, sie hinterrücks überrumpeln konnte, sollte ihre Leser jedenfalls kaum verwundern. Haben doch ihre Texte immer wieder gezeigt, dass eine abgründige Dialektik von Blindheit und Einsicht zur Arbeitsweise des blinden Flecks gehört.²⁴ Dass solches Wissen keinen ausreichenden Schutz gegen die Tücken des Unbewussten bietet, ist nur ein weiterer Aspekt derselben Gemengelage. Dies alles wusste Christa Wolf besser als alle Besserwisser und wusste es im Ernstfall

doch nicht. Man lernt hier von und an ihrem Beispiel: Unwissen weiß; Wissen weiß nicht; es kann sich sogar ungeschehen machen; beide tricksen mit- und gegeneinander; was zählt, ist die Qualität ihres Schachspiels, das keines ein für allemal gewinnt.

»WIE VOM ENDE HER ALLES SICH AUFKLÄRT« (SE, 121),²⁵ heißt es in ihrem letzten Buch, das sich an jener Dialektik abarbeitet. Ob angesichts der dort beschriebenen Gemengelage dieser Lehrsatz ohne weiteres stimmt, darf bezweifelt werden. Weiter dürfte der Satz Volker Brauns führen, den Wolf an anderer Stelle zitiert: »DIE WIRKLICHKEIT SELBER ARBEITET DIE TEXTE UM«.²⁶ Er legt die Frage nahe, ob die Wirklichkeit – hier: ein selbstgebauter Blindgänger und dessen um Jahrzehnte verzögerte Explosion – manche von Wolfs früheren Texten nachträglich anders lesen lässt.²⁷ Klärt sich alles in *diesem* Sinn vom Ende her auf? Etwa nach dem Motto: »Wie ultraviolette Strahlen zeigt Erinnerung im Buch des Lebens jedem eine Schrift, die unsichtbar, als Prophetie, den Text glossierte« (GS IV.1, 142). Auf solche Fragen gibt es keine gesicherten Antworten. Wer hier durchzublicken meint, spielt wahrscheinlich eine weitere Variante des blinden Flecks durch.

Ungesehen sehend: die Frau als blinder Fleck

Christa Wolfs Büchner-Preis-Rede (1980) setzt mit dem Bild des alten, erblindeten Faust ein, der das Geräusch der Spaten, die sein Grab schaufeln, für den Erfolg seiner Landnahme hält.²⁸ Die Produktivkräfte des Bürgertums sind im Begriff, zu Zerstörungskräften zu werden. Aber vielleicht liegen die Wurzeln des Übels weit tiefer. Es wurde »ein Fehler gemacht«, heißt es bei Büchner, »wie wir geschaffen wurden« (VB, 189).²⁹ Dazu gehört, so Wolf, die vermeintliche Erschaffung Evas aus Adams Rippe. Zum Tanz aufgefordert, sagt Rosetta in Büchners *Leonce und Lena*: »Meine Füße gingen lieber aus der Zeit« (VB, 191).³⁰ Heute, so Wolf hierzu, treten Frauen endlich aus dem »blinden Fleck« (VB, 193) heraus, an den die männliche Zivilisation sie verbannt hat. Dennoch sei eine mehrfache Verblendung nach wie vor am Werk. Der scheele Blick des sich hinter seine Schießscharten verschanzenden Patriarchats könne weder den eigenen Todestrieb noch die Gewalt erkennen, die es den Frauen antut. Wie zur Entschädigung erkenne es zuweilen eine von ihnen als preiswürdig an.

Der Roman *Kassandra* (1983) ist ein langer innerer Monolog, von der mythischen Figur gehalten, der Apollo die Sehergabe verlieh und die er, als sie seine Avancen zurückwies, dazu verdammt, dass ihr niemand Glauben schenken werde. Ihre Begabung ist, so Wolfs freie Deutung dieses Motivs, untrennbar mit dem Ort des Nicht-gesehen-Werdens verbunden, an den die Frau seit jeher verwiesen

wird.³¹ So wie Nietzsches Zarathustra die gesamte abendländische Philosophie nochmals durchlebt, um sie »umwerten« zu können, lässt Cassandra die Epochen des Matriarchats, des Patriarchats und der Frauenbewegung zusammenfallen, um ihr Geschlecht von seinen Grundfesten auf zu entkolonisieren. Dies geht mit einer Entzauberung ihres mythischen Erbes einher. »Könnte sie sich [...] innerlich frei gemacht haben«, fragt sich ihre Autorin, »von *allem* Glauben, auch (und zuerst!) von ihrem eigenen?«³² Durch ihren bevorstehenden Tod von allen Banden befreit, hält Cassandra inne und lässt die Mauern eines tausendjährigen Männerreichs damit erzittern. Diese Stillstellung ist das Vorzeichen eines welt-historischen Umbruchs, der hier im kurzen Interregnum zwischen zwei männlichen Macht- und Geschichtsblöcken stellvertretend stattfindet. Vor der Zitadelle von Mykene – »einst uneinnehmbar, ein Steinhaufen jetzt« (K, 227) – kündigt die Seherin, die den Untergang Trojas (alias der DDR) vorausgesagt hat, nun den seiner Besieger (alias des patriarchal-kapitalistischen Westens) an und nimmt die vertane Chance vorweg, die die »Wende« darstellen wird. Weitsichtiger konnte man 1983 kaum sein. Kassandras Gabe, Stimmen zu hören, ist in die der Schriftstellerin übergegangen.

Der Fremden ist die eigene Orakelstimme selber manchmal fremd. Es bedarf einer langen »Arbeit am Mythos« (Blumenberg), bevor Cassandra in ihren Krisen und Ekstasen die Wiederkehr des vom Patriarchat Verdrängten erkennt. Solange sie die Welt mit den Augen ihrer Umgebung sieht, kommt ihr ihr matriarchalisches Erbwissen unwirklich vor. Erst indem sie sich ihre Position als Fremde und ihre archaischen Trance-Zustände – die wahre Fremde – aneignet, ist es mit ihrer Selbstentfremdung vorbei. Die Arbeit des blinden Flecks besteht hier in den Wehen – *labour* bzw. *travail* sagt man hierfür im Englischen und Französischen – einer zweiten Geburt. Dem Herzen der männlichen Finsternis ist, so wird hier stillschweigend unterstellt, nur das der weiblichen gewachsen.

Was, fragt Cassandra, bedeuten die Frauenfiguren, die in die Wände der alten matriarchalischen Grotten eingeritzt wurden? Wofür brachten sie ihren Priesterrinnen Opfergaben dar? »Für das, was wir in uns nicht zu erkennen wagen, so scheint es mir«, antwortet die »Große Mutter« Arisbe (K, 369).³³ Erst diese Einsicht könnte die ewige Wiederkehr des – männlichen – Gleichen unterbrechen. Was andernfalls geschehen wird, steht Cassandra vor Augen. Der blinde Fleck, der darin besteht, die Frau zum blinden Fleck zu machen, setzt die menschliche Zivilisation insgesamt aufs Spiel.

Kassandra kann ihre weibliche Selbsterkenntnis nur Stück für Stück erwerben. »Ich merke, daß ich, was ich weiß, nicht glauben kann« (K, 315), sagt sie von ihrer matriarchalischen Herkunft.³⁴ Eine analoge Formulierung begegnet in Wolfs Poetik-Vorlesung hinsichtlich der drohenden nuklearen Vernichtung:

»wir können, was wir sehen, noch nicht glauben. Was wir schon glauben, nicht aussprechen« (KV, 110). Kassandras Warnung darf man ebenfalls keinen Glauben schenken, merkt Wolf an, »solange man nichts, vor allem nicht sich selbst, verändern kann« (KV, 141).

Allen im Palast ist klar, dass Troja den Krieg mit den Griechen aus innenpolitischen Gründen provoziert hat. Aber sie wissen es, ohne es zu wissen. Cassandra erfährt es erst später, zieht jedoch umgehend die Konsequenz, indem sie aus einer verlogenen Staatsräson den Fall Trojas herausliest. Warum aber hat sie als letzte die Lüge erkannt? Zum einen, weil sie daraufhin als einzige begreifen musste, dass Troja verloren war. Zum anderen, weil sie verzweifelt bemüht war, Unvereinbares zu vereinen: die Suche nach der Wahrheit und die Übereinstimmung mit den Herrschenden. Ohne letztere müsste erstere Cassandra vom geliebten Vater entfernen und sie der Staatsreligion entfremden, die bisher ihre einzige Zuflucht gewesen war. Und schließlich, sagt sie sich, habe der »Eumelos in mir« (K, 305) ihr verboten, dem Volk die Wahrheit zu sagen.

Eumelos ist der fähige, zu allem fähige Mann, der einen Überwachungsapparat (alias die Stasi) in Troja eingerichtet hat. Wie sein Name besagt, lässt er keine Dissonanz, keine Dissidenz, nur Euphonie und Euphemismus zu.³⁵ Schwachstellen und blinde Flecke weiß er auszunutzen. Cassandra sieht schließlich ein, dass ihr Misstrauen ihm gegenüber Kalkül und Komplizenschaft nicht ausschließt und dass der Palast sie so lange im Griff haben wird, wie sie dessen Priesterin bleibt.³⁶ Zwar hätte sie nie auch nur ansatzweise mit der Eumelos-Behörde zusammenarbeiten können. Dennoch besteht eine gefährliche Interessengemeinschaft zwischen den Organen der Staatssicherheit und ihrem eigenen Bedürfnis nach Sicherheit. Die eigene Stimme zu finden, bedeutet somit nichts weniger als ihre bisherige Einstimmung auf Familie, Staat und Religion aufzukündigen. Die Folgen dieser Umkehr – einer wahren »Wende« – lassen nicht auf sich warten. Cassandra wird umgehend als Wahnsinnige traktiert, eingekerkert, und so an den blinden Fleck zurückgeworfen, dem sie entkommen war, als sie zur Priesterin wurde.

Abnabelung vom Palast, Entdeckung der eigenen Stimme, Repressalien: die Parallelen mit Christa Wolfs eigener Situation – die vergleichsweise keine tragische, aber eine kraftzehrende war – liegen auf der Hand. Auch sie hätte der Stimme ihres Berufs nicht folgen können, ohne zumindest innerlich mit den Herrschenden gebrochen zu haben; auch sie konnte fortan nicht mehr dasselbe wollen wie »sie«. Das Schreiben war zum Prüfstein ihrer Existenz geworden. Hier saß sie, sie konnte nicht anders: der protestantische Glaube an die Schrift gebar sich als schriftstellerische »Berufspflicht« neu und löste das parteipolitische Credo ab.

Wenn Cassandra schildert, wie schwierig der Weg zu einer endgültigen Einsicht in ihren blinden Fleck – ihre Anfälligkeit der Eumelos-Behörde gegenüber

– gewesen war, so schöpft ihre Autorin offenbar aus eigener Erfahrung. Nur, dass *ihr* Erkenntnisprozess noch lange nicht abgeschlossen war. Während Kassandras Behauptung, sie hätte mit der Eumelos-Behörde niemals zusammenarbeiten können, unanfechtbar bleibt – letztere hatte noch kein Archiv! –, wird sich Wolf eines Tages darüber Rechenschaft geben müssen, wieso sie die Stasi an sich hatte heranlassen können – und wird ihre Anfälligkeit, wie einst Cassandra, auf ihr Bedürfnis nach Harmonie zurückführen. Sieht man von diesem »Kleckser« auf ihrem Führungszeugnis ab, so hat sie seit Mitte der sechziger Jahre so schonungslos, auch sich selbst gegenüber, geschrieben wie Cassandra unter ihrer Feder spricht. Kurzum, dieser Roman ist dem wundesten Punkt seiner Autorin sehr nahe gekommen und ihm zugleich an der heikelsten Stelle ausgewichen. Sie scheint hier fast zu wissen, was sie nicht mehr – und noch nicht wieder – weiß. Und dennoch ist dieses Ineinander von Wissen und Nichtwissen ihr ureigentliches Thema gewesen. »Wahr sind nur die Gedanken, die sich selbst nicht verstehen.«³⁷

Kassandra wurde zunächst in Westdeutschland veröffentlicht; kurz danach erschien der Roman des Romans - *Voraussetzungen einer Erzählung: Cassandra* – in der Reihe *Frankfurter Poetik-Vorlesungen*. Durfte der Roman erst auf diesem Umweg im Osten erscheinen? Seine Autorin scheint jedenfalls zwischen den Lagern, deren jeweiligen Untergang ihr Buch voraussagt, manövriert und so die Eumelos-Behörde ihres Landes gezwungen zu haben, den kaum getarnten Roman ihrer literarisch-politischen Lehrjahre herauszugeben. Wollten die Zensoren nichts sehen? Oder mussten sie ein Auge zudrücken? IM Margarete war jedenfalls zur Geheimagentin *der* Sache geworden, die inzwischen von keinem der zwei Lager, die sich die Welt aufgeteilt hatten, ernsthaft vertreten wurde.

Ostberliner Beschattung, radioaktive Wolke, westliche Presse

Was bleibt ist die Chronik eines Tages im Leben einer Überwachten, die – wörtlicher als bei Freud – nicht mehr bei sich zu Hause ist. Das Unheimliche erhält damit neue, politische Akzente. Von unsichtbaren Agenten observiert, sieht die Erzählfigur nicht mehr klar (WB, 271). Zweierlei tut not: Worte für diese Notlage zu finden und die Angst zu bezwingen, die sie den Männern da draußen zusätzlich ausliefert. Die neue Sprache soll zugleich zupackend, schonend, liebevoll, leicht und frei sein, soll die Tatsachen zugunsten des Unsichtbaren zurücktreten lassen und sich vom äußeren Kreis der Wörter bis an die Grenzen des Sagbaren vortasten. Der blinde Fleck hat auch hier ein Doppelgesicht. Einerseits ist er das Gespenstische, noch nicht Benennbare, das die Chronistin wie ein Nebel umgibt: die vergeudete Zeit, das gestohlene Leben, der »Nicht-Ort«, zu dem ihre Stadt geworden ist.³⁸ Andererseits ist er die »geheimnisvolle Sache«, das innere

»Es« (WB, 271), der Widerstand, die Lücke, die sich auch dem lückenlosesten Überwachungssystem entzieht.

Dieses »Es« ist seinerseits gedoppelt. Die sich selber observierende Erzählerin meint, den Schwachpunkt zu kennen, durch den ihre Überwacher in sie eindringen könnten, und schwört sich, ihn niemandem zu verraten, »nicht einmal dir, und nicht einmal in Gedanken« (WB, 264). Sie erkennt in sich ein »multiples Wesen«, das ein verzweifeltes Versteckspiel mit sich selber treibt; ihr Inneres ist so geteilt wie der Himmel über ihr. Ein Teil will sich kennen lernen, ein anderer sich schonen, und ersterer ertappt einen dritten dabei, nach derselben Pfeife tanzen zu wollen wie die Staatsagenten. Dieser innere Spitzel ist ihr unerträglichster Teil; sie möchte »glauben können« (WB, 256), dass sie ihn bald verstoßen wird. Vielleicht (so mag der Leser an dieser Stelle interpolieren) war es die zweite jener Stimmen, die der Autorin stillschweigend zu verstehen gab: ›Das« – nämlich ihr einstiges Einvernehmen mit Staat und Stasi – ›kannst du vergessen«.

Am Ende der Erzählung beginnt sie mit deren Niederschrift. Diesmal, sagt sie sich, hätten sie dich beinahe gehabt, sie haben deinen Schwachpunkt getroffen (WB, 289). Aber dieser dürfte ebenfalls der Knotenpunkt gewesen sein, an dem die gesuchte neue Sprache entstehen konnte – der Ort des gegenseitigen Widerstands ihrer inneren Stimmen, des Kampfs des blinden Flecks mit sich selbst. »Was bleibt aber, stiften die Dichter«.

Was bleibt wurde 1979 verfasst, konnte aber aus evidenten Gründen erst 1990 veröffentlicht werden. Ein sogenannter ›Literaturstreit‹ wurde daraufhin in der westdeutschen Presse angezettelt, zu dessen nicht gerade blinden Flecken die Behauptung gehörte, eine Staatsdichterin habe sich hier die Rolle eines Opfers angemafzt.³⁹ Zwar erinnerte der künftige Feuilleton-Chef der *FAZ* daran, dass sie den kollektiven Protestbrief gegen die Ausbürgerung Wolf Biermanns mit unterzeichnet hatte, aber er kolportierte zugleich das Gerücht, sie habe später widerrufen. 1992 sollte sie im Archiv entdecken, dass die Stasi diese Lüge verbreitet hatte, um sie bei ihren Mitstreitern zu diskreditieren.⁴⁰ Kurzum, die Kampagne gegen *Was bleibt* erinnert an die darin beschriebenen Methoden. Um hier einen missbrauchten, aber keineswegs verbrauchten Terminus heranzuziehen: die ›objektive Komplizenschaft, die sich zwischen den geheimen Machenschaften der Stasi und der öffentlichen westdeutschen Presse manifestierte, zeigt ein weiteres Gesicht des blinden Flecks. Hetzer rechts, Hetzer links, »das Weltkind in der Mitten«.

Störfall. Nachrichten eines Tages (1987) berichtet von einem Tag, der unter einem weiteren Schatten steht. Ein blinder Fleck wuchert hier wie der Krebs, den er erzeugen wird. Oben die unsichtbare radioaktive Wolke aus Tschernobyl: der »Störfall«, der von einer weiteren Nebelwolke bürokratischer Euphemismen ä

la Eumelos verdeckt wird. Unten, mit ebenso ungewissem Ausgang, der Eingriff am Gehirn des krebserkrankten Bruders (SF, 93 f.); die Spalttendenzen, die die Erzählerin in sich selber und ihrem Schreiben vorfindet (SF, 55, 103); die Weichenstellung im Gehirn, an der der Irrweg der Atomphysiker auszumachen sein müsste (SF, 65 f.); dort ebenfalls ein »Krater« neben dem »Gipfel«, wo sich das Sprachzentrum befindet (SF, 94); darin ein abgründtiefes Schweigen, »windstill [...] im Zentrum des Zyklons«, wo sich »der Kordon des Wort-Ekels« (SF, 102) verdichtet; aufsteigend daraus die Sekundenerfahrung eines monströsen Anti-Gotts (SF, 47); die unerhörten Gedanken, die sich an einem »äußerst trickreich versteckten Geheimnis« (SF, 26) wundreiben; der »Flecken«, an dem gewisse Leichen begraben sind, von denen die Erzählerin – bei aller sonstiger Bemühung um die unbewältigte Vergangenheit – nichts wissen will, weil die eine auf ihrem eigenen Grundstück, die andere in der näheren Umgebung liegt (SF, 45, 80 ff.); ein weiterer »Flecken« im Walde – *Drögen Krog*, »unser Steintanz« –, wo Opferrituale einst begangen wurden, deren Geheimnis sich immer noch nicht erschlossen hat (SF, 74 ff.); und – ein Zitat aus Conrads *Herz der Finsternis* –, »der wanderndel Sonnenfleck (*running blaze*) auf einer Ebene, wie ein Blitz in Wolken« (SF, 111, 94).

»A faultless monster«, ruft die Erzählerin, Conrads Roman nochmals zitierend, aus einem Alptraum heraus, der von der Angst um eine endgültige Entschöpfung der Erde zeugt. Der »Fehler« der gemacht wurde, »wie wir geschaffen wurden«, fällt offenbar mit einer monströsen Fehlerlosigkeit zusammen. Der Fehler – der blinde Fleck – steckt, so scheint es, in der Leugnung seiner Existenz. Zu systemisch, um eine bloße Störung zu sein, wohnt er nicht nur dem *nuklearen* Programm inne. Ebenso wenig wie die unsichtbare Wolke kennt das unfehlbare Ungeheuer – das Herz der Finsternis – weltpolitische Mauern oder Grenzen. »Der Schlaf der Vernunft gebiert Ungeheuer«: das hat auch das sozialistische Projekt zu bedenken, will es nicht den Alptraum weiterträumen, der immer neue Schlafhüter findet.⁴¹

Was danach kam, ist bekannt: Mauerfall, enttäuschte Hoffnungen auf Veränderungen innerhalb der DDR, die partielle Öffnung der Stasi-Archive, Wolfs Entdeckung einer schmalen »Täter-Akte«, die – neben der 42 Bände langen »Opfer-Akte«, die ihre Überwachung dokumentiert – ihre gelegentliche informelle Mitarbeit zwischen 1958 und 1961 protokolliert. Aus dieser Akte geht hervor, dass sie genau die Strategie verfolgt hatte, die sie in *Was bleibt* empfiehlt: »Seinen Auftrag zum Schein erfüllen. Nichts liefern, was sie nicht sowieso wissen. [...] Auf dem Seil tanzen« (WB, 257). Damit stellt sich wieder die Frage, ob etwas in ihr mehr wusste als sie selber und ob es auch das war, was sie antrieb.

Der ›Literaturstreit‹ konnte nun von neuem losgehen.⁴² Zwar hatte Wolf das strikte Minimum für die Stasi getan, die nicht umsonst nach drei Jahren auf ihre weitere Mitarbeit verzichtete. Dass aus dieser mageren Beute eine ›Affäre‹ gemacht werden konnte, lag am Legitimationsbedürfnis der westdeutschen Politik gegenüber der DDR und am Sensationsbedürfnis der westdeutschen Presse. Es musste auf alles geschossen werden, was sich im Osten noch rührte. Als verletzte Frau bot Wolf hier eine besonders geeignete Zielscheibe.⁴³ Und als Prominenz, die den Kotau vor dem Sieger verweigerte, war sie den westdeutschen Meinungsmachern ein Dorn im Auge. Wie bei den späteren Affären um Paul de Man und Günter Grass ist es die betriebsblinde Presse selbst, die sich hier blamiert hat. Bölls *Verlorene Ehre der Katharina Blum* (1974) hatte es mit den Schmierkampagnen von *Spiegel* und *Bild* zu tun gehabt; nun übernahm die gehobene Presse deren Methoden. Im Zuge der ›Wende‹ wurden Auszüge aus Wolfs Schriften gegen sie ›verwendet‹ (SE, 232)⁴⁴ und Schwächen angeprangert, die sie selbst bloßgestellt hatte. Die Stärke, diese zu erforschen, und der Mut, gegen die Kulturpolitik ihres Landes – manchmal allein, wie 1965 auf dem 11. Plenum des Zentralkomitees der SED – aufzutreten, wog dies nicht ihre belanglose Tätigkeit als Inoffizielle Mitarbeiterin hundertfach auf?

Wir laborieren Nietzsche zufolge unter einem Übermaß an Historie. Wer aber im 20. Jahrhundert nicht ›unter seiner Zeit‹ (Lichtenberg) leben wollte, hatte keine andere Wahl; das als Gegengift empfohlene Vergessen hat sich inzwischen massenhaft eingestellt. Christa Wolf hat in wenigen Jahrzehnten ein Übermaß an Geschichte zu ›bewältigen‹ gehabt. Wer sich über den blinden Fleck, der ihr dabei unterlief, ein Urteil erlauben will, sollte das Inkommensurable der Aufgabe bedenken, der sie sich damit unterzog. *For fools rush in where angels fear to tread* (Pope).

Ein kleiner weltgeschichtlicher Fehltritt

Wolf konnte sich ihre doppelte Verfehlung nicht verzeihen. Nachhaltiger als die Presse hat eine innere Stimme sie gepeinigt. Wie konnte sie sich von der Stasi anwerben lassen und es dann noch ›vergessen‹ haben?⁴⁵ blieb nur, ›in den Schacht hinunterzusteigen‹ (SE, 270). Daraus ist *Stadt der Engel* (2010) geworden, die sie siebzehn Jahre lang mit sich getragen hat. Die Formel ›das Unterste nach oben kehren‹ gilt dort sowohl für die Wühlarbeit der Erinnerung als auch für die Protestdemonstrationen von 1989 (SE, 90, 96). Das Grübeln der Erinnernden und das Graben des ›alten Maulwurfs‹ (Marx) sind wahlverwandt.

Eine Gattung eigener Art – weder Roman im üblichen Sinn noch dokumentarischer Bericht – rächt sich hier an den angeblichen Tatsachen und tatsächli-

chen Gerüchten, mit denen man sich an der Autorin gerächt hatte. Damit verschafft sich der Text einen Freiraum, den niemand, weder Geheimdienst noch Presse, mehr kontrollieren kann. Aus der Summe der darin aufgebotenen Arbeit – Freuds *Erinnern, Wiederholen, und Durcharbeiten* – gehen weniger neue Erkenntnisse als die Vertiefung von Motiven hervor, die bereits in Briefen und Aufsätzen bedacht worden waren: die Orientierungslosigkeit nach dem Zusammenbruch des Nationalsozialismus; der überstürzte Wechsel vom faschistischen zum kommunistischen Glaubenssystem; die Identifikation mit der heroischen Generation antifaschistischer Rückkehrer; der Dienst, den man dem jungen kommunistischen Staat kaum verweigern konnte; und der Schlüsselsatz, der an die Wende – die wahre – in Kassandras Leben erinnert: »DAMALS HABE ICH NOCH NICHT GESCHRIEBEN« (SE, 273).

Weitere Assoziationen und Erinnerungen zum »altbekannten Problem des ›blinden Flecks« (SE, 108) kommen in *Stadt der Engel* hinzu. Darunter die kleinen gelben Vierecke auf einer Landkarte der UdSSR, die die Arbeitslager markierten, von denen kein bekennender Kommunist wissen wollte; das inverse Tabu, mit dem bekennende Amerikaner den ›Kommunismus‹ belegten; die westdeutsche Unkenntnis des ostdeutschen Nachbarstaates; die Verblendung, die in jeder Fahntreue und jeder Unterdrückung steckt; die Euphemismen, die die nackten Tatsachen bedecken; die Maßnahmen, die gegen jedes Übermaß an Furcht und Mitleid ergriffen werden; darunter die Technik, die Eventualität eines künftigen Erdbebens auszublenden, oder die Gewohnheit, Obdachlose zu ignorieren.¹⁶ All diese Motive tragen in Wolfs Augen zu ein und demselben Syndrom bei.

Der Vieldeutigkeit des blinden Flecks entspricht ein anderes Bild, das *Stadt der Engel* durchzieht: der ›Mantel des Dr. Freud‹. Diesen müsste man umdrehen, heißt es, um an seine Innenseite heranzukommen; aber man trägt ihn, um eben diese Umkehr zu vermeiden. Dem Mantel kommt zugleich die entgegengesetzte Schutzfunktion zu, den Geist der Ehrfurcht zu wahren, von dem »wir Weiße« (SE, 398) uns allzu weit entfernt haben. Die Psychoanalyse wäre, so gesehen, nicht nur der Inbegriff entmythologisierender Aufklärung, sie stünde ebenfalls für die notwendige Wahrung mythischer Geheimnisse. Diese Eingebung kommt der Erzählfigur vor Prophecy Rock, einer uralten Opferstätte der Hopi, denen verwandt, die schon in *Kassandra* und *Störfall* begegnen. Blinder Fleck gegen blinden Fleck: die Piktogramme, die den Höhlenwänden der Alteinwohner eingezeichnet sind, stellen eine rätselhafte Gegenwelt zur irrenden Moderne dar.¹⁷

Das Innere nach außen zu kehren, erfordert eine »Be-Kehrung« (SE, 228) neuen Stils, die darin besteht, die Gewissensinstanz nicht mehr unduldsam gegen sich zu kehren oder sich im Besitz der Wahrheit zu wähnen. Die Erzählfigur sieht ein, dass ihre inquisitorische Selbstbefragung ihr tieferes Anliegen verei-

telt, von dieser endlich freizukommen. Soll sie aber ihr einstiges Fehlverhalten ergründen, kann sie zunächst nicht anders, als sich der profan-protestantischen Gewissensprüfung weiterhin zu unterziehen, die ihre Lebens- und Arbeitsweise von früh an geprägt hat. Deshalb bleibt sie der Tyrannei der inneren Stimme vorerst ausgeliefert. Gleichzeitig wird sie sowohl von Paul Flemings Gedicht *An sich*, aus dem der Geist eines anderen Protestantismus weht, als auch von der fremden, freundlichen, oberflächlichen Umgebung, in der sie sich nun befindet, dazu ermutigt, einige ihrer bisherigen Glaubenssätze zu lockern. Mit verblüffender Unvoreingenommenheit probiert sie ein breites multikulturelles Angebot an Gegenmitteln aus. Akupunktur, Feldenkrais-Methode, der Besuch einer afro-amerikanischen Kirche, das buddhistische Buch der Weisheit, das ihr die Nonne Perma geschenkt hat – alles trägt zur Loslösung von Gewissen und Gewissheiten bei. In diesem Geist gibt sie sich am Ende ihres Amerika-Aufenthalts auf eine Zeitreise ins Land der Hopi. Und ein letzter überirdischer Beistand steht ihr noch bevor.

»Der innere Dialog ist dem inneren Dauermonolog vorzuziehen« (WB, 252), hieß es in *Was bleibt*. Nur, dass der innere Partner sich dort als ein »persönlicher Begleiter« erwies, dem Geheimagenten ähnlich, den die Dichterin Anna Akhmatova zwanzig Jahre lang an ihrer Seite erdulden musste (WB, 255, 238). Jetzt verfolgt er die Erzählfigur bis nach Los Angeles und bedrängt sie wie ein unaufhörliches inneres Tonband. Wie zur Entschädigung erhält sie gegen Ende des Buchs eine persönliche Begleiterin ganz anderen Typs: die verklärte Gestalt ihrer schwarzen lateinamerikanischen Putzfrau, Angelina, eine »Engelin«, die – im Gegensatz zu Benjamins Geschichtsenkel (SE, 141) – »alle Zeit der Welt« (SE, 413 f.) hat. Zunehmend spürt sie nun »den Sog vom Ende her« (SE, 309): den des Buches und des Lebens. Eine vorläufige Arbeit, so ihre Lebensbilanz, ist zu einem vorläufigen Schluss gekommen (SE, 413). Bleibt nur noch eine abschiednehmende Sequenz: zu schreiben, was noch zu schreiben ist, sich dann vom Schreiben zu lösen, und eine letzte freie Schleife mit Angelina zu fliegen. Unter dem kalifornischen Himmel, der es ihr so angetan hat (SE, 414), oberhalb des »makellose[n] Bogen[s] der Bucht von Santa Monica und Malibu« und des »dichten Smog[s] über L.A.« (SE, 413) hat sich der blinde Fleck anscheinend aufgelöst.

Die großen deutschen Tageszeitungen haben von *Stadt der Engel* wenig Aufhebens gemacht.⁴⁸ Das »Fleckchen Erde« (SE, 289), an dem die Autorin gehangen hatte, war von der Landkarte längst gelöscht und so zu einem doppelt blinden Fleck geworden. Zwei Jahrzehnte nach der Kampagne gegen *Was bleibt* und der darauffolgenden Jagd auf IM Margarete war das Blatt längst »gewendet«. Eine neue Generation von Rezensenten fühlte sich von der schäbigen Rolle, die ihre Zunft in *Stadt der Engel* spielt, offenbar nicht tangiert. Erschien manchen von ihnen die Autorin zu grüblerisch, sie waren es jedenfalls nicht.

»Wenn du, den Atlas auf den Knien,« schreibt die Autorin von Autofahrten übers Land mit ihrem Mann, »das Land suchtest, in dem ihr Zuflucht finden kömmtet, und dieses Land nicht fandest [...] und du eines Tages [...] Strassburg! riefst: Nicht Deutschland, doch deutsche Sprache« (SE, 159). Zeitlebens ist Christa Wolf zwischen zwei Welten balanciert, zuerst unter einem »geteilten«, dann unter einem ungeteilten Himmel, und musste allmählich lernen, »ohne Alternative zu leben« (SE, 258). Das kapitalistische System war ihr keine Alternative zum im Osten verlorenen. Was blieb, war nur die *Idee* einer Alternative: ein Schwarm blinder »schattenhafter Fledermäuse« (WB, 264), die in einem ihrer Träume gegen einen Horizont aus Marmor prallen. Blieb nur, mit dem blinden Fleck, gegen ihn und von ihm aus zu arbeiten, um – letzte Volte – sich schließlich von der Arbeit an ihm zu (er)lösen.

Es ist um Christa Wolf still geworden. Auch wenn ihr der Nobelpreis zugefallen wäre, bliebe ihre Sache *der* blinde Fleck auf der Landkarte unserer Zeit. *Das* bleibt.

Aus dem Französischen übersetzt von Klaus Wieland und vom Autor erweitert

Nachtrag

Denkwürdiger hätte der Anlass von Christa Wolfs Rede *Nachdenken über den blinden Fleck* kaum sein können. Sie war einer Einladung der Internationalen Psychoanalytischen Vereinigung gefolgt, den Eröffnungsvortrag zu deren erstmals seit dem Zweiten Weltkrieg in Berlin stattfindendem Jahreskongress über »Erinnern, Wiederholen, Durcharbeiten in Psychoanalyse und Kultur heute« zu halten. Dem waren ein 1977 in Jerusalem gefasster Beschluss der IPV vorausgegangen, ihren übernächsten Kongress nicht in Berlin stattfinden zu lassen. Diese Entscheidung hatte die deutsche Psychoanalyse dazu gebracht, sich erstmals mit ihrer Verstrickung im Dritten Reich auseinanderzusetzen. Deren vorläufiger Höhepunkt war 1985 die Begleitausstellung zum ersten Nachkriegskongress der IPV auf deutschem Boden in Hamburg gewesen: »Hier geht das Leben auf eine sehr merkwürdige Weise weiter...«. Zwar hatten Alexander und Margarete Mitscherlich der deutschen Bevölkerung eine »Unfähigkeit zu trauern« diagnostiziert. Wie aber stand es um die »Bewältigung« der Vergangenheit bei den Psychoanalytikern selbst? Dass niemand vor eigener Blindheit sicher ist, auch nicht jemand, der sich damit beruflich befasst, hatte Wolf immer bedacht. Dies sollte sich freilich erst 2010 mit der Publikation von *Stadt der Engel* erweisen. Das Einladungskomitee der IPV scheint hier das vielgepriesene »dritte Ohr« gehabt zu haben.

Wolfs Rede fasst ihr Lebensthema zusammen. Wo einst Homer die Muse – eine der neun Töchtern der Mnemosyne – anrief, um Waffen und Männer besingen zu können, hat es Wolf mit der »dunklen Schwester der Erinnerung« (Hesse) zu tun – sprich: mit dem unter den Teppich Gekehrten, mit den losen Fäden und blinden Flecken, die es in früheren Epochen so nicht gab. Sie verweilt zunächst beim Phänomen des Gedächtnis- und Identitätsverlustes, der in so vielen zeitgenössischen Filmen und Romanen wiederkehrt, und bei den Schriftstellern, die von der Unverfügbarkeit des Erinnerens berichtet haben,⁴⁹ und nähert sich damit der Aporie, um die ihre ganze Arbeit kreist. Ohne Vergessen kein Überleben; Vergessen setzt aber das Überleben zunehmend aufs Spiel. Sollte sich also die evolutionäre Ausrüstung des Lebewesens Mensch am Ende seines planetarischen Siegeszugs als ein selbstmörderisches Rüstzeug erwiesen haben?

»Der habe, sagte Ruth, immer verzweifelter im Menschen eine Fehlkonstruktion gesehen« (SE, 297). Eine entfernt an Walter Benjamin erinnernde Gestalt wird hier »verändert, aufgebläht, mit ausgedachtem Stoff angefüllt.«⁵⁰ Spinnt man diesen Gedankenstoff weiter, so könnte man sich ein Geistergespräch zwischen Wolf, Freud, Darwin und anderen über den blinden Fleck vorstellen, das zu folgendem Ergebnis kommen könnte: Revolutionen sind in der Evolutiongeschichte nicht vorgesehen und gehen darum fehl, weil der Mensch sich als Fehlgeburt erwiesen hat – als ein neuzeitlicher Dinosaurier, der die Zerstörung seiner Umwelt selbst in die Hand genommen hat und sich in seinem globalen Treibhaus sicher wähnt.

»Wie könnten wir unbeschwert leben, wie wir es doch meistens tun«, fragt Wolf, »wenn wir uns täglich, stündlich unserer Lage bewusst wären?« (RDS, 94) Ein »gewissermaßen physiologisches Vergessen«, so Primo Levi, Chemiker von Beruf und Überlebender von Auschwitz, »ist eine der großen Kräfte der Natur, dieselbe, die die Ordnung in Ordnungslosigkeit zersetzt, Jugend in Alter verwandelt und das Leben in Tod auslöscht.«⁵¹ Dem Kulturmenschen mag diese klinisch anmutende Feststellung erhaben, erschreckend oder obszön vorkommen. In dem Maße aber, als das Leben aus biologischer Sicht einen »Umweg zum Tode«⁵² darstellt, ist sie von großer Konsequenz. Erinnern und Vergessen gehorchen, so gesehen, einem anderen Gebot als dem der Gerechtigkeit. Mitleid ist da ebenso fehl am Platz. »Müßten oder könnten wir die Leiden aller erleiden«, so Levi weiter,

könnten wir nicht leben. Vielleicht ist nur den Heiligen die schreckliche Gabe des Mitleidens gegenüber den vielen gegeben. Den Leichenträgern, den Mitgliedern des Sonderkommandos, und uns allen bleibt im günstigsten Fall nichts anderes als das gelegentliche Mitleid gegenüber dem einzelnen, [...] der vor unseren Augen steht, die dank der Vorsehung kurzsichtig sind. (DUG, 56; Hervorhebungen I.W.)

Wolfs Rede geht ebenfalls von der Anatomie des Auges aus:

Ursprünglich, physiologisch, handelt es sich um den lichtunempfindlichen Fleck der Netzhaut des Wirbeltierauges im Bereich des Sehnerveneintritts. Im übertragenen Sinne signalisiert er die Wahrnehmungsschwäche, oft Abwehr, einer Person – oder einer Gruppe von Personen – gegenüber bestimmten Realitätssegmenten, gern gegenüber moralischen Reizen. Keiner von uns ist ohne blinden Fleck oder ohne blinde Flecke, Schutzmechanismen gegenüber Wahrheiten oder Einsichten, die, zumindest zu einem bestimmten Zeitpunkt, unerträglich wären. Eine Bevölkerung aber, die sich in ihrer Mehrheit gegenüber allen Untaten erblinden macht, leidet an einem gefährlichen Defizit [...]. (RDS, 81)

Ohne blinden Fleck – ohne Vergessen und Verdrängen – könnten wir demnach weder sehen noch leben. Levis und Wolfs ganzer moralischer Impetus geht indessen gegen diesen quasi naturwissenschaftlichen Befund an.

Wolfs Rede ist keine Abhandlung, vielmehr eine Summe von »Gedankengefühlen« (CWB, 801), deren Unschärfe der ihres Gegenstandes entspricht. Elemente der umfassenden Kulturtheorie, die in ihren Romanen, Erzählungen, Essays und Interviews angelegt ist, werden hier lose aneinandergereiht; ob jene Theorie ausgeführt werden könnte, ohne in Gemeinplätze zu verfallen, sei dahingestellt. Im Folgenden werden einige dieser Motivstränge thesenartig gebündelt und mit kurzen Kommentaren versehen, die die in *Stadt der Engel* geführten Gespräche mit dem Essayisten Peter Gutmann weiterspinnen. Jede der hier aufgeworfenen Fragen wäre selbstverständlich eine eigenen Untersuchung wert.

I. Vernichtungslager, Medusenblick

Der Nationalsozialismus bleibt *der* blinde Fleck der deutschen Geschichte – »eine Kollektiverinnerung, die, ob wir es uns bewußt machen oder nicht, unserem Alltagsleben zugrunde liegt und die sich auf vielfältige Weise, beklemmend, paradox, unverständlich, unheimlich, in dieses Alltagsleben hineindrängt« (RDS, 75). »Schieläugige Zeugen«, so wird Nelly Sachs zitiert, »die nichts gesehen haben«. Sowohl damals als auch danach habe sich eine ganze Bevölkerung blind gemacht. Zwischen »Treu-und-Glaube« und »Wider-besseres-Wissen« unterscheiden zu wollen, hielt Primo Levi seinerseits für »optimistisch und aufklärerisch« (DUG, 23). Der »Schutzschild der gewollten Unwissenheit« sei den Lagerinsassen, nicht aber ihren Verfolgern verweigert worden: »Wir konnten nicht anders als hinsehen« (DUG, 88).

Wolf spricht in ihrer Rede als Deutsche zu Deutschen; aber der blinde Fleck

ist für sie keine bloß deutsche Angelegenheit. W.G. Sebald nahm eine ähnliche Doppelstellung ein. Als einer der ersten deutschen Schriftsteller wagte er es, die englischen Bombenangriffe von 1945 auf Dresden und Hamburg in eine »Naturgeschichte der Zerstörung« einzubeziehen. Gleichzeitig warf er einer ganzen Generation von deutschen Autoren die Unfähigkeit vor, »das, was sie gesehen hatten, aufzuzeichnen und einzubringen in unser Gedächtnis.«⁵³ Wolfs Rede zählt ebenfalls »Coventry/Dresden« neben Auschwitz, dem Archipel Gulag und Tschernobyl zu den »wüsten Flecken« des Jahrhunderts (RDS, 94).

»Wer das Haupt der Medusa erblickt hat, konnte«, so Levi, »nicht mehr zurückkehren, um zu berichten, oder er ist stumm geworden« (DUG, 86). Gemeint sind die kaum noch als Menschen erkennbaren »Muselmänner«, die niemand sehen wollte, weder die SS noch die anderen Häftlinge, die ihre letzten Kräfte aufbieten mussten, um deren Schicksal zu entgehen. Waren die Vernichtungslager in vieler Hinsicht blinde Flecke auf der Landkarte, so siehten die Muselmänner dort an deren blindester Stelle hin. »Abscheu«, so kommentiert Giorgio Agamben Levis Zeugenschaft, »empfindet der Mensch vor dem, von dem er fürchtet, als ähnlich erkannt zu werden: nach diesem Gesetz fliehen alle den Muselmann, denn alle erkennen sich in seinem ausgelöschten Antlitz wieder.«⁵⁴ Die Szene in Rilkes *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* (1910) wird hier angeführt, wo dieser den Pariser *clochards* begegnet – »Fortgeworfenen« (WAB, 53), deren Blick ihm zu verstehen gibt, dass er einer von ihnen sei und nur Komödie spiele. Für die Griechen war die Gorgo, so Agamben weiter, ein verbotenes, todbringendes Gesicht, vielmehr ein Nicht-Gesicht, das niemand anblicken und dem sich niemand entziehen konnte: »Die Gorgo und wer sie erblickt hat, der Muselmann und der, der für ihn Zeugnis ablegt, sind ein einziger Blick, eine einzige Unmöglichkeit zu sehen« (WAB, 47). Was Auschwitz gewesen sei, werde man nicht verstehen, solange man nicht gelernt habe, die Gorgo im Muselmann anzuschauen, dessen Gesicht vielleicht erst heute ganz sichtbar werde: »Vielleicht können die notwendigen Folgerungen jetzt gezogen werden« (WAB, 45).

Wie aber entscheiden, ob unser heutiger Abstand, wenn er denn einer ist, solche Einsicht tatsächlich fördert? Ob der später Geborene, dem das Erstarren vor der Medusa erspart wurde, eher in der Lage ist, das Grauen zu erkennen? Hierzu drei unterschiedliche Stimmen:

1. Levi empfand die Notwendigkeit, für die »eigentlichen Zeugen« (DUG, 86) Zeugnis abzulegen. Aber er empfand zugleich Scham davor, an der Stelle der Untergegangenen zu stehen, deren Leid er nicht am eigenen Leib erfahren hatte. Er war beides: sowohl ein unberufener als auch der einzig berufene Zeuge. Wie kann ein nachgeborener Philosoph – der Levis Zeugnis kommentiert, ohne sein Leid zu teilen – behaupten, mehr erkannt zu haben als er?

2. Würden wir uns nach Auschwitz umdrehen, so Christa Wolf, »dann müßte der Schrecken uns versteinern, damit hielt ein ›gesunder‹ Instinkt die meisten davon ab, zurückzublicken, sie zogen es vor, in Ammesie zu versinken« (RDS, 80). Der Schrecken *müsste* uns versteinern, wir versteinern aber nicht, machen vielmehr, versteinert oder nicht, weiter. Wolfs Überlegung lässt einen einzigen Schluss zu: Die einzige Haltung, die eine Wiederkehr des Grauens verhindern könnte, wäre der Wegfall jeder Haltung, sprich: jeder sogenannten, nämlich abwehrenden Haltung. Sie wäre das nackte Erstarren; und schon dieses ist eine physiologische Abwehrhaltung.⁵⁵

3. Benjamins Engel der Geschichte (GS I.2, 697) stellt ein physiologisches *und* ein philosophisches Erstarren dar. Vor Auschwitz auf Auschwitz zurückblickend, wendet sein Medusenblick den der Geschichte gegen diese zurück und lässt die Katastrophe so vor sich selbst erstarren.

Warum aber ist es immer wieder das Weib, das als Schreckgespenst des Bösen erhalten muss? Nachdem Wolf an zwei exemplarischen Frauenfiguren, Cassandra und Medea, ihr Projekt, die »ganze männliche Überlieferung abzukratzen«,⁵⁶ verwirklicht hatte, trug sie sich zwischen 2001 und 2004 mit dem Plan eines Hörspiels über die Medusa:

Die lebendige Frau in der versteinerten Männerwelt, nur daß jetzt die Frau, Medusa, nicht Opfer ist, sondern andere zu Opfern macht. Warum eigentlich, dachte ich. Wozu braucht sie das? Ist nicht vielleicht sie, die sich mit den Mitteln des Patriarchats wehrt, selbst in Gefahr zu versteinern? Versteinert sie andere, weil sie den Schmerz fühlt – genau jene Furcht, welche Männer zwingt, sich zu panzern? [...] Ihre rigoros verdrängte Lebenswürdigkeit ist ihr aufgezwungen, dahinter steckt eine starke Sehnsucht: geliebt sein wollen. [...] Was also tun? Sich wieder ungeschützt als Opfer darbieten? Nur selektiv versteinern? Sich zurückziehen? Gibt es eine Alternative, die sie nicht weiter beschädigt? (CWB, 882)⁵⁷

Eine letztlich liebesbedürftige, eine Kitsch-Medusa? Der Feminismus und die Friedensbewegung der sechziger und siebziger Jahre sind hier kaum zu überhören.

2. Schuldzusammenhang, Grauzone, Landvermessung

»Wieviel ist wiedergekehrt«, fragt Levi, »oder ist dabei wiederzukehren?« (DUG, 17) »Dass es ›so weiter‹ geht«, so Benjamin, »ist die Katastrophe« (GS I.2, 683). Wir, die »Nachgeborenen«, um deren »Nachsicht« er und Brecht baten (GS I.3, 1240), lassen es so weiter gehen. Auch wenn wir hinschauen – und nicht wie Benjamins Geschichtsenkel *hinstarren* –, schauen wir weg. Es gibt »Gradstufen«

des Sehens, so wie es solche des »Erwachtseins« (GS V.1, 492) gibt. Wirklich hinschauen, hieße, die Bergpredigt unmittelbar umsetzen zu müssen. Es gehört aber zu den fatalen Gewohnheiten großstädtischen Zusammenlebens, dass wir das Los der Obdachlosen nicht einmal für die Dauer eines Blickwechsels teilen wollen.

»Wir« meint hier zunächst die geschützten Bewohner der westlichen *société du spectacle*, die sich dank einem immer dichteren medialen Netzwerk an die weitergehende Katastrophe längst gewöhnt haben. Die Zahl der virtuellen Zuschauer wächst: ein Nicht-Kollektiv hat sich gebildet, ohne dessen Nicht-Intervention es nicht weiter gehen könnte.⁵⁸ So wälzt sich der blinde Fleck sehenden Auges fort. Die Luft, die wir atmen, die dunklen Zeiten, in denen wir leben, die Gebiete, die (so Poes Dupin) in übergroßen Lettern auf der Landkarte geschrieben stehen – dies alles wird kaum noch wahrgenommen.

Das Konzentrationslager wies Primo Levi zufolge nicht nur *eine* eindeutige, sondern viele undeutliche Trennlinien auf (DUG, 35). Diese markierten eine »Grauzone«, deren Schattierungen Grenzen vervielfältigten und verwischten:

Viele Zeichen deuten darauf hin, daß die Zeit gekommen ist, den Raum näher zu erforschen, der die Opfer von den Verfolgern trennt (nicht nur in den nazistischen Lagern) [...]. Nur eine schematische Rhetorik kann die Ansicht vertreten, dass dieser Raum leer sei. [...] Er ist besetzt von infamen oder bewegenden Gestalten (manchmal besitzen sie diese beiden Eigenschaften gleichzeitig), die wir notwendig kennenlernen müssen, wenn wir die Gattung Mensch kennenlernen wollen [...]. I, oder auch, wenn wir uns lediglich darüber klar werden wollen, was sich innerhalb eines großen Industriebetriebs abspielt (DUG, 37 f).

Die von der Lagerleitung organisierte Subversion jeder möglichen Solidarität unter den Opfern wird hier im Namen eines anderen »wir« beschrieben, und ebenfalls in Abgrenzung gegen das deutsche Volk, dessen Schuld in einer Feigheit gelegen habe, »ohne die die schlimmsten Auswüchse niemals möglich gewesen wären« (DUG, 11).

1921 hatte Benjamin den verwandten Begriff des »Schuldzusammenhangs« für das Weltalter des Mythos geprägt (GS II.1, 175) – eines, das nicht vergehen würde, »solange es einen Bettler gibt« (GS V.1, 505). Bei wem aber liegt die *Schuld*, wenn sie ein *Zusammenhang* ist – insbesondere heute in sogenannten »komplexen Gesellschaften« mit »beschränkter Haftung«? »Die eigentliche Realität«, schrieb Brecht, »ist in die Funktionale gerutscht. Denn auch wer von der Realität nur das von ihr Erlebbare gibt, gibt sie selbst nicht wieder. Sie ist längst nicht mehr im Totalen erlebbar.«⁵⁹ Schuld, so darf aus dieser Zitat-Montage geschlossen werden, ist mit in die Funktionale gerutscht; und der blinde Fleck keine dunkle Stelle mehr, sondern das unerfahrbare Ganze.

Das »Schicksal der Zeit« liegt Max Weber zufolge in der »Entzauberung der Welt«. Diese paradoxe Formulierung verrät, dass der Mythos (sich) überlebt hat. Das antike Schicksal ist unwiderruflich dahin. Aber Aufklärung und Entzauberung bleiben ihm in ihrer bisherigen Form verhaftet. Und der Mythos ist in ihrer hybriden alt-neuen Konsistenz vielleicht resistenter denn je.

3. Ausweitung der Grauzone

Die Blockpolitik des Kalten Krieges ging, so Wolf, mit einer propagandistischen Erinnerungspolitik einher. Beide Teile Deutschlands hätten die Teilung genutzt, um eine ernsthafte Auseinandersetzung mit der geteilten Vergangenheit zu vermeiden. Dass jeder Teil des Landes zum blinden Fleck des anderen geworden war, sei im Vereinigungsprozess augenfällig geworden. Der blinde Fleck erhält hier real- und geopolitische Dimensionen. Er gehört nicht mehr nur zum Bereich des individuellen oder kollektiven Unbewussten. Er hat an der Regierungskunst teil und kann als gezielte Desinformation eingesetzt werden.⁶⁰

Auf den Fall der Berliner Mauer folgte, wie einst auf den Zusammenbruch des Dritten Reichs, der Bau neuer und der Umbau alter Mauern. Eine Aufklärung der »Aufklärung«, die hier am Werk war, würde ins »Herz der Finsternis« führen. Damit ist nicht die *Dialektik der Aufklärung* gemeint, sondern die Graubereiche demokratischer Rechtsstaaten. Um nur einige bekannte Fakten in Erinnerung zu rufen: der Generalstaatsanwalt Fritz Bauer teilte den Verbleib Adolf Eichmanns nicht den zuständigen westdeutschen Behörden, sondern dem israelischen Geheimdienst mit; der Bundesnachrichtendienst ging aus der Organisation Gehlen hervor;⁶¹ die CIA und dann einige proto-faschistische Regierungen in Lateinamerika und im Nahen Osten stellten alte Nazis in ihren Dienst, darunter den Gestapo-Chef von Lyon, Klaus Barbie, und Alois Brunner, einen ehemaligen engen Mitarbeiter von Adolf Eichmann; die sogenannten Rosenhold-Dateien wurden durch amerikanische und deutsche Geheimdienste gefiltert; Edward Snowden hat einen weltweiten Überwachungsapparat aufgedeckt, neben dem der der Stasi kleinkariert erscheint; die Freigabe sogenannter »offizieller Geheimnisse« wird immer überall um Generationen verzögert, ihre Brisanz damit kleingehalten, und ihre Geheimhaltung zum Anlass wirrer Verschwörungstheorien; »offene« Gesellschaften zeichnen sich durch eine einseitige Transparenz aus, darunter die des »gläsernen Menschen«, dessen Teilhabe an den sozialen Medien einen freiwilligen Beitrag zu dessen Kontrolle leistet; und so weiter und so fort.

Aufschlüsse über den blinden Fleck sind, so gesehen, nicht nur in der Psychopathologie des Alltagslebens zu suchen; sie sind auch Sache einer politischen Kriminalistik. Der Schwarzmarkt funktionierte in Auschwitz nach den Regeln

der klassischen Ökonomie.⁶² Heute ist der deregulierte Weltmarkt mit der wohlregulierten Schattenökonomie des organisierten Verbrechens gekoppelt. Blinder Fleck und Grauzone sind zu einer globalen Dunstwolke angeschwollen. Außer bei den unmittelbar Beteiligten und der nachhinkenden Forschung gibt es davon einen bestenfalls halbinformierten, aber umso hartnäckigeren Verdacht, der seinerseits von populistischen Bewegungen und der Unterhaltungsindustrie in Regie genommen wird. Dieses Halbwissen ist eine Grauzone für sich, die des Infotainment, in der sich wie in den Dokudramen wahre und fingierte Elemente heillos vermischen und alles gesagt werden kann, weil kaum etwas haften bleibt. Enthüllungen besitzen hier einen ebenso verschwindenden Reizwert wie andere Formen des *strip-tease*. Ernsthafte Untersuchungen werden selten unternommen und bleiben meist folgenlos.

Christa Wolf konzentrierte sich von Berufs wegen auf die Subjektseite der Verhältnisse – mit Brecht gesprochen, auf das »von [der Realität] Erlebbares«. Gleichzeitig suchte »das Totale« sie heim und schrieb ihr ihre Themen vor. Daraus entstand ein schwieriges, aber für beide Seiten gewinnbringendes Verhältnis zwischen einer vorsichtigen Dissidentin und einem berechnenden Regime. Ganz andere Spielregeln galten in der westlichen, und gelten heute in der ganzen Welt. Dank seiner erstarkten Machtposition hat der globalisierte Kapitalismus seine ökonomisch-politischen Maßnahmen verschärfen und im Gegenzug seine kulturellen Normen lockern können: beides wird »dereguliert«. Er ist sich seiner Sache sicher genug, um sich beim Namen zu nennen und seine unversöhnlichsten Gegner zu Worte kommen zu lassen. (Das Feuilleton der *FAZ*, das einst gegen Wolf hetzte, ist heute dafür symptomatisch.) Kritik gerät damit zum Impfstoff gegen sich selbst und zur Reklame für die reale und angebliche Toleranz des Systems.

Ein derart erweiterter Blickwinkel auf den »blinden Fleck« und die »Grauzone« birgt freilich eigene Blindheiten. So legitim es ist, diese Begriffe über ihren bisherigen Verwendungsbereich hinaus auf den globalen Weltinnenraum auszudehnen, so sind sie doch vor Überdehnung nicht gefeit. Levi hob zwei Aspekte der Grauzone hervor: ihre »unvorstellbar komplizierte innere Struktur« (DUG, 40) und die Tatsache, dass sie auch draußen, jenseits des Stacheldrahts, vorzufinden war. Gerade im Grau in Grau der globalisierten Welt kommt es darauf an, kritische Unterscheidungen zu treffen, die groben wie die feinen. Sonst verschwimmen die Konturen des Weltsystems im Nebel; und das kann den Nebelmachern nur recht sein.

4. Der aufgeklärte Fleck

Der blinde Fleck hat die Eigenschaft, »sich den Gegebenheiten anzupassen und an den Personen auch in neuen Verhältnissen haften zu bleiben« (RDS, 89). Er kann sich auch im Licht der Aufklärung oder gar als diese selbst verstecken. Die neueste List des Teufels bestand für Baudelaire darin, uns davon zu überzeugen, dass er nicht existiert. Mit dem *Kommunistischen Manifest* gesprochen: das Bürgertum schafft sich eine Welt nach seinem eigenen Bilde. Dies gleicht heute einem immensen Spiegelkabinett, einer Höhle, deren triste Wände von einem ununterbrochenen Informations- und Bilderstrom verdeckt werden. Schon anhand der Zeitung stellte Benjamin eine Abdichtung gegen Erfahrung fest, die zum punktuellen Erlebnis verkommt. Diese Tendenz hat sich im Zuge der neueren Medien zur heutigen Eventkultur gesteigert.

Wolfs Rede stellt ähnliche Züge an der heutigen »Erinnerungskultur« fest, die – »Bekennermut« hin, »Geständniswut« her – mit einer Verkümmern und Enteignung des Erinnerungsvermögens einhergeht. Dessen blinde Flecke werden flächendeckend übertüncht: »Aber wir werden doch von einer Erinnerungsflut überspült. »Ein Bewahrungs-, Restaurierungs-, Archivierungs- und Erinnerungswahn scheint über das Land gekommen zu sein«, schreibt Silvia Bovenschen, »der sich mit seinem Gegenteil, dem barbarischen Kahlschlag, merkwürdig gut verträgt. Die Flut besteht aus Zeitungsartikeln, Fernseh- und Rundfunksendungen, Talkshows [...] – der Zeitgeist bemächtigt sich unserer Erinnerungen« (RDS, 76).

Die künstliche Belebung des kollektiven Gedächtnisses ist die Kehrseite eines fortschreitenden Vergessens.⁶³ Das verraten einige weitere Wortschöpfungen, darunter *le devoir de mémoire*⁶⁴ und *les lieux de mémoire*,⁶⁵ die den *son et lumière* früherer Zeiten abgelöst haben. Hierhin gehören ebenfalls manche psychoanalytische Termini, die in die Umgangssprache oder den Jargon des Managements eingeflossen sind, darunter die »Trauerarbeit«, die »Ich-AGs« innerhalb des vom DSM-5⁶⁶ empfohlenen Zeitraums zu leisten haben. Freud dient hier in der Tat als Overcoat.

In lingua veritas, stellte Victor Klemperer zur Sprache des Dritten Reichs fest⁶⁷ und sah eine LQI (*Lingua Quarti Imperii*) in der DDR aufkommen. Vermutlich stecken wir heute, tiefer als wir es wissen können, in der Sprechblase des neoliberalen Weltimperiums. Der klar umrissene Ansatz der *LTI* ist dementsprechend auszuweiten; und dazu gehört kritische Differenzierung auch hier. Dass die Sprache mehr verrät als sie sagen will, gilt ja für jedes Sprechen, nicht nur den Orwell'schen Neusprech. Nicht das Vorkommen blinder Flecke, sondern deren Qualität ist das Entscheidende. Wolfs blindes Tasten nach einer »neuen Sprache« war die Kehrseite eines »Sprachekels«, der die drei Regimes, unter denen sie gelebt hat, einem Lügentest unterzog.

5. Die wüsten Flecke des Kapitals

Weder trauert Wolf dem politischen Regime der DDR nach, noch stimmt sie einer Kolonisierung derselben zu, die, anstatt »das Ende der Geschichte« (Fukuyama) einzuläuten, die »Vorgeschichte« (Marx) fortgesetzt hat. Wie ihre Bühnen-Rede verweilt auch ihr Vortrag über den blinden Fleck bei der Figur des alten erblindeten Faust. Dass dieser um seiner Landnahme willen die Hütte eines ehrwürdigen Ehepaares opfert, wird als eine Urszene des Kapitalismus gedeutet und der Bogen, den sein Leben vom jugendlichen Sturm und Drang zur »tragischen Täuschung« des Großgrundbesitzers schlägt, als sinnbildliche bürgerliche Karriere. Eine Dämonie sei hier am Werk, die in letzter Konsequenz die Bewohnbarkeit der Erde gefährdet.

Faust ist, so gelesen, ein Cassandra-Ruf. Ob der alte Goethe das Aufkommen einer von Grund auf verkehrten Welt ahnte? Ob er auch deshalb, vielleicht halb bewusst, sein Manuskript versiegelte, ohne Hoffnung, seine warnende Einsicht könne die Nachwelt zu rettender Handlung bewegen? »Wir *sind* die Nachwelt. Wir wissen, was kam« (RDS, 93). Dem Planeten drohe Verwüstung. Unsere blinden Flecke seien für die »wüsten Flecke« der Erde »direkt verantwortlich«. Zu letzteren zählt Wolf den deutsch-deutschen Mauerstreifen, die entlaubten Wälder Vietnams, und die zerstörten Türme des World Trade Centers und zu den wüsten Flecken, an die wir uns leichter gewöhnen, »die immer absurder werden abgesperrten Zonen um Zusammenkünfte von Politikern wie den G8-Gipfel, Gefängnisse, Irrenhäuser, Schulen, die zu Hochsicherheitstrakten werden, Raketenversuchsgelände. Die ganze schöne neue Welt« (RDS, 95). Diese Listen überschneiden sich mit den von Agamben aufgezählten »Nicht-Orten«, insbesondere den nationalsozialistischen Vernichtungs- und den heutigen Flüchtlingslagern.⁶⁸

»Die Erde hat eine Haut; und diese Haut hat Krankheiten. Eine dieser Krankheiten heißt zum Beispiel: ›Mensch‹.«⁶⁹ Wolf führt diese Krankheit mal auf das Patriarchat, mal auf die Logik des Kapitals, mal auf die Struktur des Gehirns zurück.

6. Herbst des Patriarchats

Fausts Erschauern vor den Müttern geht Wolf zufolge auf verschüttete Urzeiten und den ältesten, folgenreichsten blinden Fleck unserer Kultur zurück. Die Urangst vor der Frau habe das männliche Geschlecht bis heute dazu angetrieben, sie unschädlich zu machen. Es wäre, so betrachtet, eher der Mütter- als der Vätermord gewesen, der das Schicksal des Abendlands bestimmt hätte. Alle Spuren des Matriarchats sollten getilgt werden; seitdem hätte das Patriarchat nicht

aufgehört, sich totzusiegen.⁷⁰ Erst die Befreiung des weiblichen Geschlechts von den Mythen, die es bis zur Unkenntlichkeit entstellt haben, trüge zur wahren Entzauberung der Welt bei.

Immense Fragen tun sich hier auf. Hier nur folgende: Wie, wenn der Wille, die Weltgeschichte »mit anderem Blick« zu sehen, sie zugleich remythologisiert hätte? Besteht die Arbeit des blinden Flecks nicht auch darin, binäre Gegensätze zu unterwandern?⁷¹ Inwieweit ist das Matriarchat eine wohldokumentierte Ära und nicht eine Rückprojektion?⁷² Gehören nicht Gegenentwürfe wie *Kassandra* und *Medea* in mancher Hinsicht derselben Gattung an wie die großen Erzählungen, die sie ablösen wollen?

7. Verlust des verlorenen Postens

Wer wie *Kassandra* auf den blinden Fleck zeigte, wurde selbst dorthin verbannt: »Als ›Seherin‹ unter Blinden steht die Frau auf verlorenem Posten. [...] Nach der Seherin verstummte, jahrhundertlang, die Dichterin. Männer übernahmen das ehemals weibliche Amt« (RDS, 93). In den letzten zwei Jahrhunderten sei eine lange Reihe deutscher Schriftsteller in die Armut, den Wahnsinn, das Exil und den Tod getrieben worden. Heute werden *Kassandras* Nachkommen mit Preisen bedacht, durch Akzeptanz neutralisiert und der Virulenz beraubt, die ihnen als Außenseitern noch blieb. Ihre Warnungen gelten als leidlich bekannt, werden entkernt, verpoppt, ins Feuilleton abgeschoben und so weiter und so fort. Die Benennung der Katastrophe wird als Katastrophismus, der Weckruf als Alarmismus abgetan.

Von »Sehern« und »Propheten« wollte schon Max Weber nichts mehr wissen. Visionen werden heute abwechselnd gefordert und verworfen. Sollte es eine *Kassandra* noch geben können, so wäre ihr Amt nicht mehr das klar umrissene, schon damals verschwindende, das sie sich in Troja oder Ost-Berlin herausnahm. Schuldzusammenhang und Grauzone haben heute kaum noch Grenzen oder Nischen. Gibt es »kein richtiges Leben im falschen«, dann gibt es dort auch keine richtige Kritik.

»Man steht bequem zwischen allen Fronten« (CWB, 319), notierte Wolf, nicht ohne Unbehagen. Aber der verlorene Posten von einst sei inzwischen selbst verloren.⁷³ Analoges galt schon in Baudelaire Prosagedicht *Perte d'Auréole* für den Heiligenschein, der dem Dichter auch deshalb abhanden kam, weil er sein eigener Lückenbüßer war. Unerträgliche Leichtigkeit – und Schwere – spätkapitalistischen Seins, wo so vieles zum verbilligten Wiedergänger seiner selbst geworden ist.

8. Eros kontra Thanatos: blinder Fleck gegen blinden Fleck

Die Gewaltbereitschaft des »schwarzen Blocks« war für Wolf die »unheimliche Kehrseite der Medaille« – ein blindwütiger Fleck in den Reihen des friedlichen Protests. Was nützt, war Treue zur gewaltlosen Revolution von 1989:

Ja, sie war in ihrer ersten Phase getragen von einer Utopie, ohne die derartige Volksbewegungen nicht denkbar sind, sie war auf ein Ziel hin aufgebrochen, das nicht zu verwirklichen war – soll man dieses Verkennen der Möglichkeiten, welche die historischen Verhältnisse hergaben, durch die damals Handelnden ihren »blinden Fleck« nennen? So wäre dieser Vorgang nicht nur negativ besetzt, sondern in bestimmten Situationen unverzichtbar, in denen die volle Einsicht in alle Zusammenhänge und Konsequenzen der widersprüchlichen Realität notwendige Bewegungen lähmen würde? (RDS, 83 f.)

Der blinde Fleck stünde demnach nicht mehr nur für die Hemmnisse der Utopie, sondern für diese selbst – für die Verhinderung ihrer Verhinderung, für das blinde Begehren, das ungeschriebene Blatt, das kurze Interregnum zwischen Ost und West. Am 4. November 1989 hatte Christa Wolf vor einer großen Menschenansammlung eine *wirkliche* Wende heraufbeschworen: »Stellt Euch vor, es ist Sozialismus und keiner geht weg!«⁷⁴

Die Energien solcher Neugeburt gegen die Befürchtung der Karoline von Günderrode, mit der Wolfs Rede über den blinden Fleck schließt, »was mich tötet, zu gebären«: zwei Kräfte, mit- und gegeneinander im Kampf, jeder der blinde Fleck des anderen, ihn daran hindernd, das letzte Wort zu haben: so ginge es weiter, ohne schon »so weiter zu gehen«.

Freuds *Unbehagen in der Kultur* (1930) hatte ebenfalls mit einer blinden Hoffnung geschlossen: »Und nun ist zu erwarten, daß der andere der beiden »himmlischen Mächte«, der ewige Eros, eine Anstrengung machen wird, um sich im Kampf mit seinem ebenso unsterblichen Gegner zu behaupten. Aber fügt Freud nachträglich hinzu: wer kann den Erfolg und Ausgang voraussehen?« (GS XIV, 506) Die zwei »himmlischen Mächte« werden hier zwischen Anführungsstriche gesetzt. Was die Welt heute zusammenhält und entzweit, ist die profanste aller bisherigen Mächte – ein ökonomisches System, das sich als der allein übriggebliebene Sieger überall ausbreitet und, unser Freund und Feind zugleich, Leben und Tod aus demselben Füllhorn spendet. Dank seiner ungeheuren Leistungsfähigkeit leben große Teile der Weltbevölkerung erstmals unter einem Regime unnötiger Not und zunehmend überflüssig gewordener Arbeit. »Unsere absurde Lage besteht darin«, so Wolf, »daß wir von den zerstörerischen Mächten abhängig

sind; daß wir mit ihnen in einem Boot, richtiger: in einem Kriegsschiff sitzen und daß ihr Untergang uns mit hinabreißen würde« (RSD, 95). Die Titanic, die heute unter der Flagge *Too big to fail* segelt, läuft Gefahr, von *schmelzenden* Eisbergen überflutet zu werden.

Mit den Augen der ›Fremden‹ betrachtet, mutet diese Lage derart primitiv an, dass es ein Kinderspiel sein müsste, die Welt vernünftiger einzurichten. Lässt man sich hingegen als erwachsener Staatsbürger auf sie ein, dann erscheint sie aussichtsloser denn je. Wenn, wie Wolf abschließend spekuliert, der blinde Fleck hinter den Gegenständen »normaler« Verdrängung und Verleugnung steckt und »durch keine Anstrengung« mehr zu entschlüsseln ist (RDS, 94), dann könnte er sich inzwischen so tief vergraben haben, dass seine Mitarbeit kaum mehr denkbar wäre. Die »Arbeit des Negativen«, die den Tod »erträgt und in sich erhält« (Hegel), hätte sich zur stummen, blinden, auflösenden des Todestribs – des von Eros entkoppelten Thanatos – zurückgebildet: Entropie und Dystopie des blinden Flecks.

Die Geschichte des »kurzlebigen ›Tausendjährigen Reichs‹« war, so Levi, ein »Krieg gegen das Erinnern« (DUG, 28). Zur Geschichte des Kapitals gehört die Massenproduktion des Vergessens. Mit der tendenziellen Ausblendung von Vergangenheit und Zukunft um des nächsten Absatzes willen schrumpft der Horizont zum Erlebnis einer Gegenwart zusammen, die keine mehr ist – kein Hier, kein Jetzt, nur der leere Übergang, der schon vom nächsten verdrängt wird. Verdrängung ist dann kein psychischer Vorgang mehr, sondern ein ökonomischer Verwertungsprozess. Der Abgrund einer so entleerten, vollgestopften, zerrinnenden Zeit ist von dem des entfesselten Todestribs kaum zu unterscheiden. Beide wären pathologische Mutationen des blinden Flecks unter spätkapitalistischen Bedingungen.

Philosophen haben vom europäischen Nihilismus, vom nichtenden Nichts, vom Sturm des Fortschritts – alias des Vergessens – gesprochen. Christa Wolf sagte es mit schlichteren Worten. »Daß es kein Unglück gibt«, so endet *Was bleibt*, »außer dem, nicht zu leben. Und am Ende keine Verzweiflung außer dem, nicht gelebt zu haben« (WB, 93). Das stahlharte Gehäuse behutsam abzubauen, innerhalb dessen das Leben ungelebt weitergeht, dazu hat das gestresste, gelangweilte, resignierte Personal leider keine Zeit.

Anmerkungen

- 1 ›Nicht, dass ich nichts weiß und alles fühle (wer kannte ihn wenn nicht ich?), aber sehen Sie, ich kann es nicht zu Papier bringen. Es gibt eine Art blinden Fleck, sagte sie, da, und berührte dabei ihre Stirn. Und wenn ich nachts nicht schlafen kann, kommt es mir vor, als werde ich sterben, ohne es getan zu haben‹.

- 2 ›Das Denken sollte einen blinden Fleck entwickeln, sooft sich ein gefährlicher Gedanke einstellte. Der Prozess sollte automatisch, instinktiv vor sich gehen. *Verbrechenstop* nannte man es im Neusprech.
- 3 ›Die Utopiel hat u.a. die Aufgabe, die blinden Flecke moderner Emanzipation auszumachen. [...] Kurzum, der Utopie neue ›Fluchtlinien‹ nach einem anderen Nicht-Ort zu öffnen und nachzuzeichnen. [...] eine Art wilden Denkens, das [...] die Grenzen der Vernunft und deren blinde Flecke bestimmt.
- 4 Freud stößt erstmals auf das Phänomen der Nachträglichkeit in Zusammenhang mit der ›Wiederkehr des Verdrängten‹. Vgl. hierzu *Weitere Bemerkungen über die Abwehr-Neuropsychose*, in: Freud, *Gesammelte Werke*, hiernach GW, Frankfurt/Main 1947, Bd. 1, 403). *Das Unheimliche* (GW XIV, 227–268) geht von der seltsamen Logik eines *Un-* aus, die den Satz vom Widerspruch partiell aufhebt: heimlich und unheimlich sind (nicht) identisch.
- 5 Verf., *Le travail de la tache aveugle*, in: *Europe*, Nr. 984, Paris 2011, 240–253.
- 6 Christa Wolf, *Nachdenken über den blinden Fleck*, in: dies., *Rede, dass ich dich sehe*, hiernach RDS, Berlin 2012.
- 7 Vgl., GW XIII, 69.
- 8 Vgl. Christa Wolf, *Auf dem Weg nach Tabou. Texte 1990–1994*, München 1996.
- 9 Erste Hinweise finden sich in *Die Dimension des Autors. Essays und Aufsätze. Reden und Gespräche 1959–1985*, hiernach DA, Frankfurt/Main 1990, 936–937.
- 10 Vgl. Christa Wolf, *Der Worte Adernetz. Essays und Reden*, hiernach DWA, Frankfurt/Main 2006.
- 11 Vgl. zu diesem Begriff Michel Foucault, *Histoire de la sexualité*, Bd. 3: *Le Souci de soi*, Paris 1984; Deutsch: *Die Sorge um sich*, Frankfurt/Main 1986.
- 12 Christa Wolf, *Stadt der Engel. The Overcoat of Dr. Freud*, hiernach SE, Frankfurt/Main 2010, 259, Wolf geht auf diesen Satz Volker Brauns ebenfalls in *Rücküberlieferung. Auf den Brief eines Freundes* ein. (Christa Wolf, *Werke in zwölf Bänden*, hiernach W, hg. von Sonja Hilzinger, München 2001, Bd. 12, 480–496).
- 13 SE, 411.
- 14 Vgl. hierzu Miguel Abensour, *L'Utopie de Thomas More à Walter Benjamin*, Paris 2000, 19.
- 15 Aber auch Splitter können zu Balken geraten. Der Wille zur Utopie sucht die Emanzipation vom Mythos, muss aber der Versuchung widerstehen, ihm zu verfallen. Vgl. hierzu Miguel Abensour, *Le procès des maîtres-rêveurs*, Paris 2000, 10–12.
- 16 Christa Wolf, *Was bleibt*, hiernach WB, in: W, Bd. 10, 61.
- 17 Christa Wolf, *Störfall. Nachrichten eines Tages*, hiernach SF, in: W, Bd. 9, 37.
- 18 ›Le bonheur du phalanstère‹, so Pierre Klossowski zu Charles Fouriers Utopie, ›est un bonheur barbelé‹; ›Das Glück des Phalanstère ist von Stacheldraht umzäunt (zit. in: Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, hiernach GS, Frankfurt/Main 1972, Bd. 5, 785 f).
- 19 ›ABER‹, fährt sie fort. ›WOLLEN WIR DAS ÜBERHAUPT? KÖNNEN WIR DAS ÜBERHAUPT WOLLEN. IST ES NICHT ZU GEFÄHRLICH. ZU SCHMERZHAFT‹.
- 20 Schon im Jahr seines Erscheinens war der ausweglose Ausweg jenes Buchs für Wolf keine Option mehr: ›Wo die Zukunft ist? Das kann man nicht wissen, und es ist wahr, die alten Muster – Tod, Wahnsinn, Selbstmord – sind in diesen 170 Jahren verbraucht worden‹ (W, Bd. 12, 478).
- 21 Die Erzählfigur von *Stadt der Engel* fragt sich einmal, ob es eine ›andere Lösung für die Konstruktion des menschlichen Auges gegeben hätte als die, es mit einem blinden Fleck auszustatten‹ (SF, 93).

- 22 Vgl. zum Motiv des Doppelgängers Freud, *Das Unheimliche*, insbes. 231–237.
- 23 Walter Benjamin, *Berliner Kindheit um neunzehnhundert*, in: GS, IV.1, 303 f. »Will ich in mein Stüblein gehn, / Will mein Müslein essen, / Steht ein bucklicht Männlein da, / Hat's schon halber gessen«: Benjamin setzt das – selber schon angefressene und halbierte – *gessen* stillschweigend mit *vergessen* gleich.
- 24 In seiner frühen Essaysammlung, *Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, London 1971, arbeitet Paul de Man, der seinerseits zum Gegenstand einer – diesmal postumen – »Affäre« werden sollte, folgendes Muster bei einigen maßgeblichen Literaturkritikern seiner Zeit heraus: die tiefsten Einsichten kommen unter dem Schutz einer gewissen Blindheit zustande, paradoxer noch: werden durch diese bedingt. Es fragt sich auch hier, inwieweit der Diagnostiker aus eigenster Erfahrung spricht.
- 25 Die Stelle fährt fort: »WIE MAN, WENN MAN MITTEN DRIN STECKT, DURCH KEINE ANSTRENGUNG DAS MUSTER ERKENNEN KANN, DAS UNTER DEN ERSCHINUNGEN ARBEITET. WIE DER BLINDE PUNKT DAS ZENTRUM DER EINSICHT UND DER ERKENNTNIS ÜBERDECKT«.
- 26 In Christa Wolf, *Plusquamfutur II. Erinnerter Zukunft bei Volker Braun* (W, Bd. 12, 659).
- 27 Dies vermutet auch, jedoch mit ganz anderem Zungenschlag, ein *Spiegel*-Artikel vom 25.1.1993: »Manches im weitverzweigten Prosawerk der Autorin liest der Argwohn jetzt mit anderen Augen«. Die einzige Belegstelle, die dafür angeführt wird – der angeblich »verrätselte« Anfang von *Was bleibt* – wird gänzlich, obwohl mit souveränem Gestus, missverstanden.
- 28 Christa Wolf, *Von Büchner sprechen*, hiernach VB, in: W, Bd. 8, 188.
- 29 Die Stelle fährt fort: »es fehlt uns etwas, ich habe keinen Namen dafür – aber wir werden es uns einander nicht aus den Eingeweiden herauswählen.«
- 30 Dieser Refrain kehrt in *Kassandra*, hiernach K, in: W, Bd. 7, wieder (K, 366), wo er auf den Urgrund weist, den Frauen im Zustand der Entrückung berühren.
- 31 In seinem *Exkurs über den Fremden* hatte Georg Simmel die intellektuellen Tugenden dieser Figur auf deren intermediäre Position halb innerhalb, halb außerhalb der Gesellschaft bezogen. Zu solchen inneren Außenseitern zählte Hans Mayer Juden, Frauen und Homosexuelle.
- 32 Christa Wolf, *Kassandra. Voraussetzungen einer Erzählung*, hiernach KV, in: W, Bd. 7, 115.
- 33 »Der Mensch kann sich selbst nicht sehen«, fügt sie hinzu. »Er erträgt es nicht. Er braucht das fremde Abbild«.
- 34 »Ich habe nicht gesagt, dass er lügt. Ich habe gesagt, dass ich ihm nicht glaube«, so Felix Frankfurter, Richter am Obersten Gericht der Vereinigten Staaten zum Augenzeugenbericht eines polnischen Kuriers über das, was er 1943 im Warschauer Getto gesehen hat. Vgl. Claude Lanzmanns Film *Der Karski-Bericht* (2010).
- 35 »Im Neusprech überwog die Rücksicht auf leicht eingehenden Wohlklang *leuphonyl* jede andere Erwägung [...]« (Orwell, 1984, »Die Prinzipien des Neusprech«).
- 36 »Ich, Seherin, gehörte zum Palast. Und Eumelos war sich ganz klar darüber« (K, 305).
- 37 Theodor W. Adorno, *Minima Moralia*, Frankfurt/Main 1951, 254.
- 38 »Wie geht [...] Sprache mit nicht Vorhandenem um, das keine Eigenschaftswörter, keine Substantive an sich duldet, denn es ist eigenschaftslos [...]?« (WB, 238).
- 39 Näheres hierzu in meinem Aufsatz, *Was bleibt. Christa Wolfs vergangene Zukunft*, in: *Zeitschrift für kritische Theorie*, 38/39 (2014), 173–203.
- 40 Vgl. hierzu SA, 160–162.

- 41 »Der Kapitalismus war eine Naturerscheinung, mit der ein neuer Traumschlaf über Europa kam und in ihm eine Reaktivierung der mythischen Kräfte« (GS, V.1, 494).
- 42 Vgl. hierzu Hermann Vinke (Hg.), *Akteneinsicht Christa Wolf. Zerrspiegel und Dialog*, Hamburg 1993.
- 43 Hier bietet Heiner Müller einen erhellenden Vergleich. Er wettet jeden Verdacht ab, ohne sich eine Blöße zu geben. »Selbstkritik« übte er auf eigene Weise: so der ironische Titel des dritten Teils seines kurz nach der Maueröffnung erschienenen Gedichts *Fernsehen*, der mit der Zeile endet: »Welches Grab schützt mich vor meiner Jugend« (Heiner Müller, *Gedichte 1949-89*, Berlin 1992, 107).
- 44 Vgl. zu »Wende«, »Wendehals«, »wendig«, und »postwendend« Christa Wolfs Rede am 4. November 1989: *Sprache der Wende. Rede auf dem Alexanderplatz*, in: W, Bd. 12, 182 ff. Die hier zitierten Stichproben des »literarischen Volksvermögens« wenden die Propaganda der Wende gegen diese selbst.
- 45 Als Wolf der Archivarin sagt, die ihr ihre Akte bringt, sie habe »das vollkommen vergessen«, seufzt diese: »Das hören wir hier öfter!« (SE, 186).
- 46 Vgl. SE, 222, 312, 257, 93, 108, 141, 332, 49.
- 47 Ihre »Engelin« Angelina teilt ihr hingegen mit, dass der Gedanke, die Toten hätten eine Botschaft für die Lebenden, ein Aberglaube sei (SE, 413).
- 48 Die *FAZ* spricht wohlwollend von der »psychoanalytischen Ästhetik« dieses »merkwürdigen«, »bemerkenswerten« Buchs; die *Zeit* von der Bescheidenheit, zu der die »Mater dolorosa« des real existierenden Sozialismus sich durchgerungen habe; die *Süddeutsche* wirft dem Buch vor, nicht »Margaretes Roman« zu sein. Wolfs doppelter Lapsus so ihr Biograf Jörg Magenau in der *Tageszeitung*, zeige das Versagen ihrer ganzen Methode – der des »Durcharbeitens« –, die sie folglich hätte auswechseln sollen. Vielleicht gebe es kein numinoses Zentrum namens »blinder Fleck«, vielleicht seien Erinnerungen ein bloßes »Arsenal brauchbarer Erfindungen«. »Bewältigung, trotz alledem«, schließt Magenau. »Nur so funktioniert ihr Erzählen. Daraus besteht ihr Werk. Und das möchte sie eben doch nicht infrage stellen« (*Tageszeitung*, 26./27.6.2010). Das Gegenteil war der Fall: *Stadt der Engel* löst sich – freilich erst nach getaner Arbeit – vom Zwang zur Bewältigung ab. Drei »Verwandlungen« tun laut Zarathustra not, um zum guten Vergessen zu gelangen. Wolfs kundigster Rezensent scheint allen Ernstes zu glauben, man könne es billiger haben.
- 49 »Gedächtnislücken« genießen heutzutage eine derartige Akzeptanz, dass sie oft vor Gericht und anderswo als Alibi eingesetzt werden. Zur Floskel verkommen, wird der blinde Fleck jedoch umso opaker.
- 50 Christa Wolf, *Briefe 1952-2011*, hiernach CWB, hg. von Sabine Wolf, Berlin 2016, 922.
- 51 Primo Levi, *Die Untergegangenen und die Geretteten*, hiernach DUG, München 2015, 19. Das Kapitel »Das Erinnern der Wunde« (19-32) hat viel mit Wolfs Rede gemein.
- 52 Sigmund Freud, *Jenseits des Lustprinzips*, in: GW XIII, 41.
- 53 W.G. Sebald, *Luftkrieg und Literatur* (1997), München 2001, 7. Wolfs *Kindheitsmuster* zählt zu den Ausnahmen, die seine These bestätigen.
- 54 Giorgio Agamben, *Was von Auschwitz bleibt. Das Archiv und das Zeugnis*, hiernach WAB, Frankfurt/Main, 2003, 45.
- 55 In seiner Skizze *Das Medusenhaupt* (GW XVII, 45-48) deutet Freud das Starrwerden vor Schreck als eine Art Erektion, die der Kastrationsdrohung der Medusa standhält.
- 56 *Gespräch mit Gerhard und Christa Wolf*, in DA, 983.
- 57 Vgl. ebenfalls *Im Stein. Radierungen und Steindrucke von Helge Leiberg*, Rudolstadt 1998, 15. Doppelseite; abgedruckt in *Mit anderem Blick*, Frankfurt/Main, 2005, 19-34.

- 58 Vgl. Raoul Hilberg, *Täter, Opfer, Zuschauer. Die Vernichtung der Juden 1933-1945*, Frankfurt/Main 1992. Zu solchen Zuschauern (*bystanders*) gehören die Männer, die in einer berühmten Fabel Nietzsches auf dem Marktplatz herumstehen und sich über den »tollen Menschen« mokieren, der am helllichten Tage mit einer Laterne nach Gott sucht. Vom Gottesmord, den alle begangen haben, wolle keiner wissen; die Nachricht davon werde – wie in Kafkas *Kaiserlicher Botschaft* – noch jahrhundertlang unterwegs sein.
- 59 Bertolt Brecht, *Der Dreigroschenprozess*, in: ders., *Gesammelte Werke in 20 Bänden*, Frankfurt/Main 1967, Bd. 18, 161.
- 60 Hierhin gehört der Extremfall des »Doppeldenks«: »Zu wissen und nicht zu wissen, sich der vollständigen Wahrhaftigkeit bewusst zu sein, während man sorgfältig konstruierte Lügen erzählte, gleichzeitig zwei einander ausschließende Meinungen aufrechtzuerhalten, zu wissen, dass sie einander widersprachen, und an beide zu glauben; die Logik gegen die Logik ins Feld zu führen; die Moral zu verwerfen, während man sie für sich in Anspruch nahm; Demokratie für unmöglich und die Partei für die Hüterin der Demokratie zu halten; zu vergessen, was zu vergessen nottat, es dann wieder ins Gedächtnis zurückzurufen, wenn es nottat, und es hierauf prompt wieder zu vergessen; und vor allem das gleiche Verfahren auf das Verfahren selbst anzuwenden« (Orwell, 1984, I, Kap. 3). »Auch war eine Art geistiges Athletentum nötig, die Fähigkeit zu entwickeln, in dem einen Augenblick mit der geschliffenen Logik vorzugehen und im nächsten die größten logischen Fehler zu übersehen. Dummheit tat ebenso not wie Klugheit und war ebenso schwer zu erreichen« (Orwell, 1984, III, Kap. 5).
- 61 Vgl. hierzu den Abschnitt »Kontinuitäten« im Katalogband *Topographie des Terrors*, Berlin 2016, 400–405; Lutz Hachmeister, *Weisse Flecken in der Geschichte des Bundesnachrichtendienstes*, in: *FAZ*, 13.5.2008; und zu einem späteren Fall geheimdienstlicher Machenschaften Wolfgang Kraushaar, *Die blinden Flecke der RAF*, Stuttgart 2017. Aufklärung über die blinden Flecke des gegenwärtigen NSU-Prozesses steht offenbar nicht bevor.
- 62 Vgl. hierzu die Kapitel *Diesseits von Gut und Böse* in Primo Levi, *Ist das ein Mensch*, München 1992, 92–103 und *Die Grauzone* in: DUG, 33–70.
- 63 Vgl. hierzu Benjamins Diagnose des Historismus, die eine Allianz zwischen Geschichtsschreibung und Tourismus ahnen lässt: »Die falsche Lebendigkeit der Vergangenheit, die Beseitigung jedes Nachhalls der ›Klage‹ aus der Geschichte, bezeichnet ihre endgültige Unterwerfung unter den modernen Begriff der Wissenschaft« (GS I.3, 1231). *Vision: Erinnerung 2025*, so der Titel des »Erinnerungskonzepts Kolonialismus«, das die Bremer Bürgerschaft der Grünen 2015 lancierte. Ein »Partizipationsmodell«- »weiße akademische Ansätze« und »schwarzes Erfahrungswissen« – sei entwickelt worden, das »einem Museumsbesucher oder/und Stadtfleaneur neuen Typs« in die Lage versetze, »nicht mehr bloßer Empfänger musealer Botschaften« zu sein, sondern deren »Mitgestalter« zu werden (*Der Weserkurier*, 7.12.2016). Dem folgte 2017 eine Ausstellung in der Kunsthalle Bremen: *Der blinde Fleck. Bremen und die Kunst in der Kolonialzeit*. Die verspätete »Aufarbeitung« des blinden Flecks geht mit der weiteren Arbeit desselben in dem Maße einher, als sie deren wahre Dimensionen verkennt. Der Wurm steckt schon in Begriffen wie »Kulturgut«, »Erbe«, und »Weltkulturerbe«, wie auch in der Institution des Museums. Vgl. hierzu die Vierte und Sechste von Benjamins *Thesen* (GS I.2, 696), Edward Said, *Kultur und Imperialismus*, Frankfurt/Main 1994, und, aus aktuellem Anlass, Mirjam Brusius, *Das Humboldtforum ist nur der Anfang*, in: *FAZ*, 28.9.2017.

- 64 Rituell verordnete Erinnerung ist keine mehr. Levi gab hingegen zu bedenken, dass »Zeremonien und Feiern, Monumente und Fahnen« nicht »immer und überall zu tadeln seien. Eine gewisse Dosis an Rhetorik ist wohl unumgänglich, wenn die Erinnerung überdauern soll« (DUG, 16). Ansonsten gilt »Rhetorik« bei Levi als gefährliche Vereinfachung.
- 65 Vgl. in Anlehnung an Pierre Nora (Hg.), *Les lieux de mémoire*, Paris 1984–1992, Etienne François, Hagen Schulz (Hg.), *Deutsche Erinnerungsorte*, München, 2001. Diese geschichtsträchtigen Orte gehören jedoch einem französischen Anthropologen zufolge demselben »hypermodernen« Zeitalter an wie die geschichtslosen »Nicht-Orte«, gegen die sie sich abheben (Marc Augé, *Orte und Nicht-Orte. Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit*, Frankfurt/Main, 1994).
- 66 Fünfte Ausgabe des amerikanischen Referenzwerks *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders*.
- 67 Vgl. Victor Klemperer, *LTI. Notizbuch eines Philologen* (1947), Berlin 1998 sowie hierzu meinen Artikel »In lingua veritas. LTI« mit und gegen Klemperer gelesen, in: *Identités/Existences/Résistances, Réflexions autour des Journaux 1933-1945 de Victor Klemperer*, in: *Germanica*, 27 (2000), 103–146.
- 68 Vgl. das Schlusskapitel von Giorgio Agamben, *Homo Sacer. Die souveräne Macht und das nackte Leben*, Frankfurt/Main 2002.
- 69 Friedrich Nietzsche, *Von großen Ereignissen*, in: ders., *Also Sprach Zarathustra*, II Teil (= Friedrich Nietzsche, *Werke in drei Bänden*, hg. von Karl Schlechta, München 1954, Bd. 2, 385).
- 70 Vgl. Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung*, Amsterdam 1947, die Odysseus' Überlistung der Sirenen als Urszene des herrschaftlichen westlichen Subjekts deutet.
- 71 Vgl. hierzu u. a. Jacques Derrida, *Platons Pharmazie*, in: ders., *Dissemination*, Wien 1995, wonach *pharmakos* – was Gift wie Heilmittel bedeuten kann – keiner binären Logik gehorcht. Wir sahen: dies gilt ebenfalls für das Unheimliche und die Utopie.
- 72 Die meisten Ethnologen leugnen nicht, dass es matrilineare Gemeinschaften gegeben hat, stellen aber die Annahme einer matriarchalen Ära welthistorischen Ausmaßes in Frage. Diese Debatte währt seit Jahrzehnten. Bachofens *Mutterrecht* ist, so Benjamin 1935, eine »wissenschaftliche Prophetie«, deren gewaltige Kräfte sowohl faschistische als auch sozialistische Theorien genährt habe (GS II.1, 227, 229).
- 73 »Ein Posten ist vakant.« So beginnt ja die letzte Strophe in Heines Gedicht *Enfant perdu*. Das fängt an: »Verlorner Posten in dem Freiheitskriege ...«. So spricht heute niemand mehr. Ich glaube, es gibt diesen »Posten« nicht einmal mehr. Die Zeiten und die Ziele haben sich geändert« (*Bei mir dauert alles sehr lange*, in: *Zeit*, 29.9.2005).
- 74 Wolf, *Sprache der Wende*.

Weimarer Beiträge
Zeitschrift für Literaturwissenschaft, Ästhetik
und Kulturwissenschaften

63. Jahrgang
Jahresinhaltsverzeichnis 2017

AUFsätze – MISZELLEN – DISKUSSION

- Augsberg, Ino* »...und mach nicht Babel draus.« Hermeneutik nach Luther (485–508)4/2017
- Bauer, Christian A.* Die neue moralische Anmaßung. Konjunkturen des Subjekts (276–283)2/2017
- Buch, Robert* Der Mythos der Gnosis im Streit um die Moderne. Voegelin – Blumenberg – Taubes (165–186)2/2017
- Busch, Christopher* Ideen in Büchern. Überlegungen zur Mediengeschichte der Philosophie – Hobbes und Blumenberg zum Beispiel (325–346)3/2017
- Deiters, Franz-Josef* »Natur – x« auf der Bühne? Zur Mediologie des Theaters des Naturalismus (509–522)4/2017
- Elsaghe, Yahya* Die Wiederkehr des Verdrängten ›out of the closet. Michael Blumes »Heiligendamm« in der Tradition der deutschen Thomas-Mann-Verfilmungen (27–43)1/2017
- Forderer, Christof* Stadtilumination und Raumerfahrung. Zur Wahrnehmung der beleuchteten Innenstädte seit dem 19. Jahrhundert (187–210)2/2017
- Gambino, Renata; Pulvirenti, Grazia* Vom Zweikampf zur Hetzjagd. Die politische Bedeutung der Tiere in Heinrich von Kleists »Penthesilea« (367–388)3/2017
- Geisler, Eberhard* Goethe und Jean Paul in wechselseitiger Beleuchtung (450–466)3/2017
- Gerber, Jan* »In dieser harten bösen Zeit...«. Louis Fürnberg und Weimar (594–601)4/2017

<i>Glazenapp, Jörn</i> Gebäudebesichtigungen. Architekturen der Macht in Zhang Yimous früher Trilogie (»Rotes Kornfeld«, »Judou«, »Rote Laterne«) (424-449)	3/2017
<i>Goppelsröder, Fabian</i> Hebels Kalenderpoetik (78-100)	1/2017
<i>Hainz, Martin A.</i> Autor-dys-funktion. Unter anderem zu Klopstock (271-275)	2/2017
<i>Halfmann, Roman</i> Die neue Nostalgie in der Gegenwartskultur. Zur Transformation personaler Authentizität in Werken von Ian McEwan, Karl Ove Knausgård, Nino Haratschwili und Tom McCarthy (5-26)	1/2017
<i>Hentschel, Uwe</i> Goethes nicht geschriebener Italienbericht (126-137)	1/2017
<i>Kaminski, Johannes D.</i> Die Leerstelle in Schillers »Wallenstein« (249-270)	2/2017
<i>Koch, Manfred</i> Pantomimen der Großstadt. Rilkes Umschrift von Rodins Baudelaire (211-222)	2/2017
<i>Kölbel, Martin</i> Redlichkeit als Hybris? Literarische Strategien der Vergangenheitspolitik in Günter Grass' Autobiographie »Beim Häuten der Zwiebel« (410-423)	3/2017
<i>Lübcke, Sebastian</i> Zeitästhetik. Die Zeit als ästhetisches Subjekt und ihre kulturelle Reintegration (101-125)	1/2017
<i>Meiser, Katharina</i> Die »Dimension Auschwitz« in Ilse Aichingers »Spiegelgeschichte« (44-53)	1/2017
<i>Peitsch, Helmut</i> Eine Überprüfung herrschend gewordener Meinungen zur ostdeutschen Literatur. Zu Stephen Brockmanns »The Writers' State (294-301)	2/2017
<i>Reder, Ewart</i> Wesentliche Wandlung. Wie Clemens Brentano vor 200 Jahren zum »Schreiber« Gottes wurde und dabei ein romantischer Dichter blieb (389-409)	3/2017
<i>Röhnert, Jan</i> Durch die Wüste. Erlebnis und Archetyp in Oskar Loerkes Nordafrika-Poetik (223-238)	2/2017
<i>Roth, Hannelore</i> Die Suche nach dem besseren Vater. Zu einer neuen Konzeption von Männlichkeit in Ernst von Salomons »Die Kadetten« (540-561)	4/2017
<i>Sadikou, Nadjib</i> Textuelle Heiligkeit. Postmoderne Deutungen bei Fatou Diome und Rafik Schami (239-248)	2/2017
<i>Scherpe, Klaus R.</i> »Woran soll ein Autor, ein epischer, merken, wann er aufzuhören hat?« Alfred Döblins endloses Erzählen (523-539)	4/2017

<i>Schweppenhäuser, Gerhard</i> Zum Begriff der Natur in der »Dialektik der Aufklärung« (602–610)	4/2017
<i>Thomalla, Erika</i> Second-Class Citizens. Zur Lage des Rezensionswesens in den Geisteswissenschaften (137–145)	1/2017
<i>Vargas, Mariela</i> Die »ponderación misteriosa«. Eine Gracián'sche Figur in Walter Benjamins Trauerspielbuch (59–77)	1/2017
<i>Voss, Dietmar</i> Hölderlin und die Triebstruktur des Menschen (347–366)	3/2017
<i>Wohlfarth, Irving</i> Christa Wolf oder Die Arbeit des blinden Flecks (562–593)	4/2017
<i>Ziolkowski, Theodore</i> Die Berliner Sing-Akademie. Eine wenig beachtete Kultur-Stätte (284–293)	2/2017

REZENSIONEN

<i>Bühler, Benjamin</i> Tanja van Hoorn: Naturgeschichte in der ästhetischen Moderne. Max Ernst, Ernst Jünger, Ror Wolf, W.G. Sebald (305–308)	2/2017
<i>Däumer, Matthias</i> Christian Kiening: Literarische Schöpfung im Mittelalter (145–149)	1/2017
<i>Däumer, Matthias</i> Markus May, Michael Baumann, Robert Baumgartner, Tobias Ender (Hg.): Die Welt von »Game of Thrones«. Kulturwissenschaftliche Perspektiven auf George R.R. Martins »A Song of Ice and Fire« (632–636)	4/2017
<i>Del Valle Lattanzio, Camilo</i> Achim Geisenhanslüke: Die Sprache der Liebe. Figurationen der Übertragung von Platon zu Lacan (615–620) ..	4/2017
<i>Joch, Markus</i> Torsten Hoffmann, Gerhard Kaiser (Hg.): Echt inszeniert. Interviews in Literatur und Literaturbetrieb (474–480)	3/2017
<i>Klawitter, Arne</i> Claire Gantet, Flemming Schock (Hg.): Zeitschriften, Journalismus und gelehrte Kommunikation im 18. Jahrhundert. Festschrift für Thomas Habel (149–152)	1/2017
<i>Klawitter, Arne</i> Stefanie Stockhorst (Hg.): Friedrich Nicolai im Kontext der kritischen Kultur der Aufklärung (316–320)	2/2017
<i>Lübcke, Sebastian</i> Wolfgang Braungart (Hg.): Stefan George und die Religion (470–474)	3/2017

<i>Lübcke, Sebastian</i> Michael Gamper, Eva Geulen, Johannes Grave, Andreas Langenohl, Ralf Simon, Sabine Zubarik (Hg.): Zeit der Form – Formen der Zeit (620–625)	4/2017
<i>Lübcke, Sebastian</i> Jan Standke (Hg.): Gebundene Zeit. Zeitlichkeit in Literatur, Philologie und Wissenschaftsgeschichte. Festschrift für Wolfgang Adam (312–316)	2/2017
<i>Manova, Dariya</i> Christiane Heibach, Carsten Rohde (Hg.): Ästhetik der Materialität (625–628)	4/2017
<i>Markus, Hannah</i> Walter Gödden, Michael Kienecker, Christoph Knüppel (Hg.): Welt und Ich. Neue Peter-Hille-Funde (153–155)	1/2017
<i>Meurer, Jonas</i> Kay Wolfinger: »Verstehen Sie den Zusammenhang?«. Robert Walser im Kontext (628–632)	4/2017
<i>Mionskowski, Alexander</i> Norbert Christian Wolf: Eine Triumphforte österreichischer Dichtung. Hugo von Hofmannsthals Gründung der Salzburger Festspiele (156–160)	1/2017
<i>Peitsch, Helmut</i> Lara Feigel: The Bitter Taste of Victory. Life, Love and Art in the Ruins of the Reich (610–615)	4/2017
<i>Prager, Julia</i> Ingo Schneider, Martin Sexl (Hg.): Das Unbehagen an der Kultur (308–311)	2/2017
<i>Riedel, Volker</i> Hubert Cancik, Horst Groschopp und Frieder Otto Wolf (Hg.): Humanismus: Grundbegriffe (466–470)	3/2017
<i>Thomalla, Erika</i> Robert Darnton: Die Zensoren. Wie staatliche Kontrolle die Literatur beeinflusst hat. Vom vorrevolutionären Frankreich bis zur DDR (301–305)	2/2017