

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

Inhalt

Aufsätze

<i>Robert Buch</i> Der Mythos der Gnosis im Streit um die Moderne. Voegelin – Blumenberg – Taubes	165
<i>Christof Forderer</i> Stadtillumination 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-

thenträchtigt.«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 verfälschten 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 Außerkraftsetzung 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 entgegnet, 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 gefallenem, 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 Marksches, *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 Marksches, *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 Hureauux, *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 Glühbirnen, 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 lueurs 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 keine 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 Straßenszenarie 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 Disziplinierungsdispositivs 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 Proletariers), 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 beleuchteten 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 Straßenszene 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 herausschießt: »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 kräfteverhältnisse«⁵¹ 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 »unwägbaren, 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 Eitzel, 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. Lolop, 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 erhellten Raums wiedergeben, mitunter hervorgehobene existenzielle Gefährdung zu dem Gefühl, aufgrund einer »intoxicaton of light« einem »state of complete impotence« zu verfallen. Zur Lichterwahrnehmung in Harbors 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 »auswischenden« 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 Zerstreungs-geschehen 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 Worpssweder 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« (SWV, 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« (SWV, 220), als mache ein »fortwährender Fall in alle Glieder« (SWV, 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 geseht 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 Innehalten: »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 aufträgt. 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 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, grünleuchtende Metallfäden. Die Wolken hatten eine ungeheure Klarheit, zwischen Schicht und Schicht war ein schwindelnd hoher Zwischenraum gelegt. Die einen sahen wie grüne Wattedecken 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

Erloschen 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 Reiseerfahrungen 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 lert 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. [...] Slein 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 Schermut.«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 / Unsem 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 »Ruinenquadrate[n]« »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 »Starre[n] 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 Imagologie 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 Heiligkeitsdeutung von entscheidender Bedeutung, da er jegliche festgefahrene und absolute Deutung des Heiligen zunichte macht und die Polyphonie bzw. die Vielfalt der Heiligkeitsauffassungen 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 zweischneidiger: 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 komplex[e] 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, Memorias 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 Goerges 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 Internationale*, 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 schickt 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 anschwilt«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 »eher 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 vorschnell 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* wiederseh'n? – 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. Zanucchi 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 seien 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:

!Dennoch 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 einzüben, 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 kursorische 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 Sternkonstellation, 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 Törrigen und abgeschmackten mit dem Ernsthafte[n] 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 Trifügigkeit 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.